مسئله تشخیص کار هنری بر اساس نظریهٔ عالم هنر آرتور دانتو

محمدرضا شریف‌زاده*
دکتر اسماعیل بنی اردلان**

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۷/۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۰/۱۰/۱۶

چکیده: آرتور دانتو یکی از برجسته ترین فیلسوفان هنر معاصر است که سعی دارد از منظری جدید به درک مسائل بغرنج جامعه هنر معاصر بپردازد. در چنین وضعیتی بدیهی است که بسیاری از مبانی و مباحث سنتی پیشین در باب زیبایی، سبک، بازنمایی، فرم، محتوا و... نه تنها اهمیت خود را از دست داده‌اند بلکه بر اثر پدید آمدن آثار جدیدی در هنر معاصر به شدت به چالش کشیده شده‌اند. آثاری که شاید در مواجه با آنها مهم‌ترین مسئله پیش رو تشخیص اثر هنری از غیر هنر باشد که بحثی چالش برانگیز در هنر معاصر است. فلسفه هنر آرتور دانتو ریشه در همین مواجهه ناگهانی دارد که بویژه با آثار مشهور هنرمند پاپ آرت، اندی وارهل و مجموعهٔ جنجال برانگیز وی جعبه‌های بریلو Brillo Boxes پدید می‌آید. دانتو پس از این مواجهه بر آن شد تا نشان دهد که مقوله‌های پیشین در باب تعریف هنر و همچنین تشخیص هنر در چشم انداز معاصر ناکارآمد هستند و سعی کردنشان دهد که بهترین راه برای تعریف هنر، عبور از مقوله سنتی تعریف است. دانتو نظریه عالم هنر را بعنوان بدیلی برای مقوله تعریف هنر ارائه می‌دهد. نظریه‌ای که بر مبنای آن بتوان به قضاوت پیرامون هنر پرداخت و آثار هنرمندانی چون: مارسل دوشان با (حاضرآماده‌ها) و اندی وارهول را بر پایه نگاهی جامع به جریانات هنری معاصر و فراروی از محدودیتهای نظری پیشین به عنوان روش جدید در نقد زیبایی شناسی مورد بررسی قرار دهد.

واژگان کلیدی: عالم هنر، حاضر آماده ها، بازنمایی، زیبایی شناسی، بیان هنری

مقدمه

رابطه بین هنر و زندگی و درک کاربرد و عملکرد هر یک و تعادل میان این دو مضمونی پر بسامد در زیبایی‌شناسی است. دههٔ ۶۰ قرن بیستم دوره‌ای بود که به نظر می‌رسید هنرمندان حساسیت ویژه‌ای در خصوص نسبت هنر و زندگی داشتند. بسیاری امروزه بر این باورند که گشودگی آغوش هنر به روی زندگی در دهه ۶۰ تعریف هنر را به طور بنیادینی دستخوش تغییر کرد. به صحنه آمدن اشیاء روزمره در فعالیت‌های هنری، حرکتی بود که در دهه‌های اولیه قرن بیستم با آثار هنرمند مشهور این دوران مارسل دوشان[۱] که به عنوان حاضر ـ آماده‌ها[۲] شناخته می‌شد آغاز و در آثار هنرمند پاپ اندی وارهول[۳] درخشش و برجستگی خاصی یافت. این تغییر شکل امر روزمره به اثر هنری، در حقیقت نوعی جابجایی را در تاریخ هنر پدید آورد. یعنی جابجایی تاریخی میان هنر مفید با هنر زیبا و بالعکس. قرار دادن هنر و امر روزمره (یعنی در حقیقت هر آنچه هنر نیست) در دو قطب پایدار مخالف، نگرشی بود که در این برهه تاریخی پدید آمد. این تغییر نگرش و حضور شوک برانگیز اشیاء روزمره در نمایشگاهها، پشتگرم به تغییر و تحولات خاص تاریخی دوران خویش بود.

آرتور دانتو در پی این تحولات در تقسیم ادوار مختلف تاریخ هنر، دورهٔ هنر مدرن را از ۱۸۸۰ تا ۱۹۶۴ می‌داند که در طی آن الگوهای بازنمایی[۴] عینی کنار گذاشته می‌شود و زمان ظهور رسانه‌های جدید هنر (عکاسی و سینما) است، رسانه‌هایی که بشدت در بازنمایی‌های هنرمندان از نقاشی قدرتمندتر است. بدین سبب در این دوران بازنمایی‌های انتزاعی به ظهور می‌رسند و جای بازنمایی‌های عینی را می‌گیرند و هنرمندان بیش از پیش به جای نگرش بیرونی، درون‌نگر می‌شوند. دورانی که محل ظهور گرایشات هنری متفاوتی چون دادائیسم[۵] و اکسپرسیونیسم انتزاعی[۶] شد. دورانی که مناسبات بیرون از شیء هنری اهمیت بیشتری یافت و حذف زیبایی به عنوان صفت ضروری هنر، زمینه‌ساز تئوری‌های معاصر هنر گردید.

پس از آن دانتو به واکاوی دوران معاصر یعنی ۱۹۶۴ به

* نویسندهٔ مسئول: دانشگاه آزاداسلامی، واحد علوم وتحقیقات تهران ، گروه فلسفه هنر،تهران، ایران. m۲_sharifzadeh۱@yahoo.com
** استادیار دانشگاه هنر تهران (راهنما) bani.ardalan@yahoo.com

Archive of SID
www.SID.ir

بعد پرداخت و از این دوران به عنوان هنر پساتاریخی یاد می‌کند. دانتو یکی از مهمترین وجوه این دوران را ادغام هنر و زندگی می‌داند و تمامی مرزبندی‌های میان این دو را از میان بر می‌دارد و در پی این، مقبولیت هر چیزی را در عالم هنر باعث پدید آمدن اثر هنری می‌داند که مهمترین مصداق این امر در هنر پاپ[۷] است. جنبشی که در واقع تلاش می‌کند تا به هر نحوی نظریه‌های پیشینی را زیر پا گذاشته و نشان دهد که برای پدید آمدن یک اثری هنری و اطلاق هنر بودن به یک شیء تا پیش از این غیر هنری می‌بایست ایجاد نوعی حساسیت زیبایی‌شناسانه کرد و برحسب انسان‌شناسی و معرفت‌شناسی معاصر آنها را تبیین کرد او فهم هر فرآیند هنری را منوط و وابسته به درک فرآیندی می‌داند که در آن بالیده شده است. بر همین اساس در این مقاله کوشش شده با تأکید بر نظریات آرتور دانتو و بویژه مقاله عالم هنر[۸] جریانات نوظهور هنری را در افقی جدید و در بستری معاصر مورد ارزیابی قرار داده و نشان دهد که چگونه می‌توان جنبش‌های هنری معاصر بویژه هنر پاپ را به لحاظ فلسفی تبین کرد و در بستری معاصر مورد ارزیابی و بازاندیشی قرار داد تا مسئله تشخیص اثر هنری از غیر هنر فراتر از محدودیت‌های تعاریف پیشینی مورد بررسی قرار گیرد.

◆ حاضر آماده‌ها به مثابه اشیاء هنری معاصر

با ورود به هنر مدرن جهان شاهد تغییرات گسترده‌ای در ماهیت روند بازنمایی و روایت‌های نوین دربارهٔ مفهوم زیبایی شناسی بوده است. از پیامدهای این پلورالیسم هنری و فرهنگی تغییر ماهیت اشیاء روزمره (حاضر- آماده‌ها) به آثار هنری است که تمامی مرزهای زیبایی شناسی پیشین را دگرگون ساخته است. در این دوران، از هنر ذات زدایی شد تا حدی که هیچ لذت ذاتی وجود نداشت تا اطلاق «هنری بودن» بر یک شی بتواند باشد، در عوض، مناسبات بیرون از شیء هنری بر اطلاق صفت «هنری بودن» اهمیت می‌یافت.

مهمترین پیامد این دیدگاه در روند شکل گیری نوعی جدید از اثر هنری، یعنی دیدگاه مارسل دوشان و همفکران وی، حذف زیبایی به عنوان یک صفت ضروری در اثر هنری است که به نوعی زمینه ساز نظریه دانتو می‌شود. زیرا آرتور دانتو اعتقاد داشت که این گونه آثار (حاضر -آماده‌ها) سبب تحلیل زیبایی شناسی و نشان دادن محدودیت‌های هنر و آزمودن توانایی هنر می شوند.

«گرینبرگ[۹]، دوشان را تا حدی مسئول تغییر جهشی رادیکال در سرشت هنر می‌پندارد، تغییر جهشی که پس از آن هنر دیگر به صورتی که در گذشته رفتار می‌کرد، رفتار نمی‌کند. حاضر آماده‌های دوشان به هیچ رو جدید نبودند، به جز به این مفهوم که به صورت هنرهای زیبا عرضه شدند و این امری بیشتر فرهنگی اجتماعی است تا آن که از ارزشی زیباشناسانه یا هنری برخوردار باشند. این آثار بیشتر از درجه درک و دریافت به هنر وابسته‌اند تا از جنبه ساختار ماهرانه و واکنش‌های زیبایی‌شناسانه‌ای که باید برانگیزانند.» (ارياوج، ۱۳۸۱، ۴)

مارسل دوشان از ۱۹۱۳ تا ۱۹۱۷ با ارائه حاضر- آماده‌هایش، بویژه اثر مشهور چشمه[۱۰] به نوعی دست به انقلاب زده بود و این اثر را بیشتر مورّخان و منتقدان هنر، بسان انقلابی قابل تأمل در هنر می‌دانند. اثری که دوشان توسط آن دست به نوعی هجو فرهنگی زد و چهره کریه و زننده و البته جامعه دچار بحران فجایع جنگ زد و تغییر شگرفی در پدیداری عناصر هنری ایجاد کرد. (تصویر ۱) دوشان با خلق این آثار حذف زیبایی را به عنوان اصل ذاتی هنر اعلام کرد. دوشان با انتخاب اشیاء حاضر آماده دقیقاً بدلیل فقدان هرگونه مشخصه زیبایی‌شناختی در آنها، ثابت می‌کرد زیبایی بخشی از ذات هنر نیست. زیرا چیزی می‌تواند هنر باشد بدون آنکه زیبا باشد. این جدایی و انفکاک هنر از زیبایی نقطه عطفی در تاریخ هنر بود. پس زیبایی می‌توانست در یک اثر هنری باشد یا نباشد ولی شرایط لازم ، ضروری و ذاتی نیست. (Danto, 1997, 84)

آرتور دانتو پس از عبور از مسئله تعریف هنر و زیبایی و گام نهادن در تفسیر فلسفی از آنچه چشم‌انداز هنر معاصر می‌نامد، آثار مارسل دوشان را آثاری کاملاً خردمندانه خواند و در تعریف تلاشهای فلسفه هنر برای رسیدن به نوعی ضدیت با مفاهیم زیبایی‌شناسی پیشین می‌نویسد:

> «سعی بلیغ فلسفه هنر این بوده است که از مفهوم هنر زیبایی‌شناسی زدایی[۱۱] کند. این مارسل دوشان هنرمند بسیار ژرف اندیش بود که اشیاء (حاضر ـ آماده) گلچین شده را به خاطر نداشتن کیفیت‌های زیبایی شناختی به نمایش گذاشت، شانه‌های آرایشگری، جاکلاهی و برجسته تر از همه کاسه توالت (چشمه). او درباره جنجال برانگیزترین اثرش (چشمه) در ۱۹۱۷ نوشت: لذت زیبایی‌شناختی فطری است که باید از آن پرهیز کرد. تلاشهای دوشان دقیقاً در جهت روشن‌سازی این نکته بود که هنر فعالیتی خردمندانه[۱۲] است ـ عملی تعقلی[۱۳] است و نه چیزی که صرفاً و عواطف را درگیر خود کند.»
>
> (Danto, 1983, 1-2)

Archive of SID

www.SID.ir

تصویر ۱: اثر مشهور مارسل دوشان (Fountain,1917)، (ماخذ: www.taschen.com)

تصویر ۲: اثر مشهور مارسل دوشان (Fountain,1917)، (مأخذ: www.taschen.com)

مارسل دوشان هرگز آثار خود را هنر ننامید، چرا که اساساً رویکرد وی، رویکردی ضد هنر بود. (تصویر ۲) وی حاضر آماده‌هایش را در آغاز سده بیستم به نمایش گذاشت. این نمایشگاه نکته مهمی را تذکر می‌داد و آن اینکه این درک سنتی از هنرمند به مثابه انسانی خاص و از هنر به منزله عالی ترین شکل خلاقیت که تا سدهٔ بیستم ادامه یافت باید برچیده شود و دیگر اعتباری ندارد.

◆ مواجه دانتو با آثار اندی وارهول

یکی از مهمترین دستاوردهای دانتو ریشه در تامل وی از وجود امر روزمره در هنر دههٔ ۶۰، بویژه ناشی از تاثیر نمایش هنری اندی وارهول، بوده است. شکی نیست که آثار وارهول بیش از آثار دوشان لذت زیبایی‌شناختی می‌بخشند. اما پرسش مهم اینجاست: با آنکه آثار دوشان دعوت به نوعی خردورزی در خصوص فهم هنر داشتند و به طور قطع دانتو را در پیشبرد پروژه‌اش بهتر یاری می‌رساندند، چرا وی اهمیت بیشتری برای وارهول و آثارش قائل شد تا جائیکه پایان هنر[۱۴] را بر آثار وارهول در ۱۹۶۴ قرار داد؟ این در حالی بود که اکثر مورخان و منتقدان هنری، حاضر ـ آماده‌های دوشان را از ۱۹۱۳ تا ۱۹۱۷ به عنوان انقلابی قابل تامل در هنر اعلام می‌کنند.

آرتور دانتودرباره این مواجه و انتخاب چنین می‌نویسد:

«خوشبختانه هیچ نیازی به تعریف نبود، چون به نظر می‌رسد که ما بدون استفاده از تعریف نیز در تشخیص آثار هنری هیچ مشکلی نداشته‌ایم. در واقع، چنین چیزی تا وقتی جعبه‌های وارهول پدیدار نمی‌شدند، بسیار خوب جواب می‌داد. زیرا اگر چیزی اثر هنری باشد و چیز دیگری به ظاهر عین آن، اثر هنری نباشد، بسیار بعید است بتوانیم یقین داشته باشیم که می‌توانیم بدون تعریف، اثر هنری را تشخیص بدهیم. شاید ما واقعاً فاقد چنین کاردانی[۱۵] به طور کلی باشیم. با این حال بین این دو تفاوت بسیار زیادی هست، پس وجود نظریه‌ای که تفاوت را توضیح دهد ضرورت می‌یابد و مسئله پیدا کردن چنین نظریه ای، محوری و بنیادی می‌شود.» (Ibid, 2)

ازسویی به نظر می‌رسید که هنر در سیر تاریخی اش به جایی رسیده بود که قصد مخالفت با چیزی را نداشت، در حالیکه اعتراض، از خصوصیات هنر مدرن ـ که دوشان عنصری از آن بود ـ می‌باشد، دوشان خود را ضد هنر می‌خواند در حالیکه وارهول کار خود را به عنوان اثر هنری عرضه می‌کرد.

اندی وارهول در ۱۹۶۴، تقریباً دو دهه پس از اتمام جنگ جهانی دوم، مجموعه آثار مشهورش تحت عنوان جعبه‌های بریلو را عرضه کرد. قصد او نشان دادن واقعیت جامعه، نه نقد، که همراهی با آن بود، هنری که مستقیماً در ارتباط با جهان اقتصادی و تجاری روز بود. دراین باره دانتو خود چنین می‌گوید:

Archive of SID

www.SID.ir

«پاپ آرت یا بیشتر آثارآن بر هنر تجاری ـ اقتصادی استوار بود.» (Danto, 1997, 91) بنابراین هنر در این زمان به جایی رسیده بود که اصلاً نمی‌خواست زمینه‌های تجاری و اقتصادی را از دست بدهد و شاید هم تجارت جهانی این خصوصیت را بر هنر ایجاد کرده بود. و این سرمایه‌داری جهانی بود که راه را بر هنر می‌گشود و شرایط جدیدی را در هنرهای تجسمی حاکم کرده بود. «آن نوع هنری که با کارخانه اندی وارهول پا به عرصه وجود گذاشت (هنر غیرشخصی، ماشینی، حاصل تولید انبوه) گویای ایدئولوژی بخش عظیمی از پاپ آرت بود. هنر نیز مانند همهٔ محصولات فرهنگی دیگر که برای اقتصاد سرمایه‌داری ساخته می‌شدند، تنها یک کالا محسوب می‌شد و نه بیشتر... در رویارویی با چنین حقیقتی اندیشیدن به ارزش زیباشناختی یا استعلایی اثر، کاملاً بی ربط به نظر می‌رسید و در نهایت ارزش یک اثر هنری همان مقداری بود که در ازایش پرداخت می‌شد.» (آرچر، ۱۳۸۷، ۱۱۷) ما در واقع با انقلاب وارهول در هنر، مفهوم هنر فلسفی رادر تولد می‌بینیم، این توجه به محصولات هنری روزمرهٔ محیط اطرافمان، خیزش جدید هنری را رقم زد. جعبه‌های بریلوی وارهول درست شبیه نمونه‌های مشابه خود در فروشگاه‌ها بود با این تفاوت که شاید نمونه‌های فروشگاهی دارای کاربرد و یا حتی اعتبار بیشتری بودند. «شیئی مثل جعبه‌های بریلو چنانچه از سری گردانندگان موزه‌ها و گالری‌ها پذیرفته شود و مجموعه داران هنری آن را بخرند، به هنر تعمید یافته است.» (فریلند، ۱۳۸۸، ۵۵)

گویا وارهول از چنین ابتکاری هدفی فلسفی را تقلید می‌کرد. وارهول قصد نشان دادن این را داشت که همه چیز می‌تواند یک اثر هنری باشد، پس در این نمایش، ستایش عادی بودن و روزمرگی و شکست اقتدار هنر و عقبه پرطمطراق آن جشن گرفته شد. بدین سان و به غالب بسیاری از رخدادهای هنری معاصر از دوشان به بعد یکی بودن آنها با اشیاء واقعی است. مدرنیسم عملاً در تبیین آثار پاپ آرت، اندی وارهول و همگرایانش مانده بود. وارهول نشان داد که «هر چیزی می‌تواند اثر هنری باشد و هیچ راه ویژه‌ای برای نگاه کردن به آثار هنری وجود ندارد. و هر کسی می‌تواند هنرمند باشد.» (Danto, 1997, 90) اندی وارهول با آثارش جاودانگی و ماندگاری اثر هنری را حذف کرد.در واقع می توان وارهول رانقطه تقاطع میان هنر نخبه گرا و فرهنگ توده به شمار آورد.

وارهول در مورد آثارش چنین گوشزد می‌کند: «به زیر سطح نگاه نکنید آنجا چیزی نیست» شاید همچنین به تصاویر رسانه‌ای اشاره دارد که بسیاری از آثار هنری او بر پایه آنها قرار دارند و از آنها مایه می‌گیرند. او توجه ما را به این رویاهای چهار رنگ ساختگی که برای تسکین توده مردم ساخته شده جلب نموده و ما را از واقعیت‌های اجتماعی منحرف می‌کند.» (اسماگولا، ۱۳۸۱، ۶۷)

از دیدگاه دانتو آثار اندی وارهول و شاید به طور کلی پاپ آرت نقطه پایان هنر و در عین حال پایان دوران آوانگارد و آغاز دوره‌ای است که دانتو آن را به نام دوره پسا تاریخی می‌خواند. آغاز این دوره را سال ۱۹۶۴ می‌انگارد. سالی که هنر مدرنیسم با طرح پرسش (هنر چیست؟) مهر پایان را بر هنر می‌زند. و از این پس مخاطبین اثر هنری نیز تنها بیننده آثار نیستند بلکه می‌بایست آثار هنری را مورد خوانش قرار داده تا بتواند به هنر بودن آنها اطمینان حاصل نمایند. از این رو همانگونه که پیش از این اشاره شد جعبه‌های بریلوی وارهول از نظر بصری قابل تشخیص از نمونه‌های واقعی آن نبودند اما شاید دلیل اینکه جعبه بریلوی وارهول، یک اثر هنری است، در حالیکه نمونه‌های واقعی، اثر هنری نیست این است که تفسیری از اولی وجود دارد که براساس آن خواص آنتولوژیک (هستی شناختی) ممتازی را بروز می‌دهد. برای مثال جعبه بریلوی وارهول ممکن است واجد خاصیت اشاره به تولید انبوه کالاهای مصرفی در آمریکای پس از جنگ باشد. اشیاء حقیقی مادامیکه به نحو ادواری از آثار وارهول غیر قابل تشخیص باشندصرفا یک جعبه است، و فاقد آن خاصیت است. به عقیده دانتو، آثار هنری خودشان اشیایی واقعی و نیز واجد خواصی هستند که رونوشت‌هایشان، فاقد آن خواص هستند. در حقیقت اشیاء هنری معنایی اضافی را با خود حمل می‌کنند.

دانتو و نظریه عالم هنر

دانتو در فضای پر ازدحام نظریه‌های گوناگون هنری پادر نمایشگاه متفاوتی می‌گذارد که تاثیر آن، باعث ایجاد یکی از مطرح ترین نظریه‌های هنری معاصر می‌شود. دانتو با مقاله‌اش به نام عالم هنر در سال ۱۹۶۴، اولین بار اصطلاح عالم هنر را باب کرد و از این طریق به شکل‌گیری نظریه‌های هنری جدید یاری رساند. آنچه دانتو را درگیر خود کرد، نمایشگاه آثار اندی وارهول در گالری استیبل[16] نیویورک بود که جعبه‌های مشهور بریلو در آن به نمایش گذاشته شده بود. (تصویر۳) این مقاله برای اولین بار در Journal of philosophy ۱۹۶۴ ظاهر شد و از آن زمان بارها تجدید چاپ شده است. این مقاله مبنای نظریه نهادی هنر[17] شد و به زعم بسیاری از منتقدان راهبر بسیاری از نقطه نظرهای فلسفی ـ هنری شد. مهم‌ترین پرسش این مقاله عبارت بود از: چرا جعبه‌هایی که

Archive of SID

www.SID.ir

اندی وارهول تولید کرده است اثر هنری است. با آنکه اینها جعبه‌هایی معمولی و مصرفی فقط برای بسته بندی صابون هستند؟ از نظر دانتو این یک پرسش فلسفی است چرا که پرسش فلسفی زمانی بروز می‌کند که با دو موضوع شناسایی مواجه باشیم که از هر نظر به هم شبیه باشند اما در دو مقوله فلسفی کاملاً متفاوت قرار گیرند. (Danto, 1997, 1-2)

تصویر ۳: جعبه های بریلو (۱۹۶۴) در کنار تصویری از موزه آثار اندی وارهول در نیویورک، (مأخذ: www.:artvalue.ir)

در مقاله عالم هنر دانتو ضمن گذر تاریخی از تحولات و نظریه‌های مختلف هنری، مخصوصاً نظریه یونانی، بازنمایی، و نقد آنها، شیرازه نظریه خود را می‌بندد. در واقع سنگ بنای فلسفهٔ هنر وی را همین مقاله می‌نهد وی کوشیده است تا یک نظریه کامل بر حسب شرایط لازم و کافی فراهم کند.

هنر در تلقی هنر به مثابه آینهٔ طبیعت، بازتاب دهنده اشیاء و جهان است. در این تلقی هنر کارکردی انعکاسی دارد، بدین معنا که اثر هنری، تصویر ـ بازتابی از یک چیز واقعی است و منعکس کننده آن است. در واقع هنر سراسر تقلید است و اثر هنری، جز تقلید چیز دیگری نیست. در دیدگاه بازنمایی، تقلید از طبیعت، شرط کافی و لازم بودن هنر است. این نظریه سبک خاص خود را داشت: تقلید یا ممسیس[18] که عبارت بود از تقلید و شبیه‌سازی یک چیز واقعی. این تئوری غالباً در خصوص هنرهای بصری صدق می‌کرد و لذا از اعتبار فراوانی برخوردار بود. (Ibid, 46)

به عقیده دانتو بی کفایتی و نارسایی این نظریه بدلیل جو غالب آن، در دوره خودش مغفول باقی مانده بود و همچنین غلبه این نظریه تا پیش از اختراع عکاسی بود. نقطه ثقل نظریه بازنمایی، یعنی تقلید و ممسیس بسرعت مرکزیت خود را از دست می‌دهد و دوران جدید در هنر و تولید اثر هنری رخ می‌نمایاند. در پس این نظریه آرتور دانتو، کشف یک دسته جدید از آثار هنری را شبیه به کشف یک دسته جدید از فکت‌ها[19] (امور واقعی) می‌داند، وی انقلاب هنر را شبیه به انقلاب علمی می‌انگارد. هنگامی که فکت‌های جدید پیش می‌آیند، قطعاً اولین روش تحلیل آن مطابق با نظریه‌ها و فرضیات معین قدیمی است و لذا در پذیرش آثار جدید دست به نوعی محافظه کاری در امور می‌زنیم. در این مقاطع، گاهی یک نظریه جدید به دلایلی مورد مخالفت قرار می‌گیرند. و راه را بر پیشرفت نظری و عملی هنر می‌بندد.

در ادامه دانتو نظریه تقلید را با اصطلاح IT[20] مشخص می‌کند، نظریه‌ای که علیت و ارجگذاری آثار هنری را تاکنون تبین کرده، و در پی نوعی وحدت در حوزه‌ای واحد اما پیچیده بوده است. به زعم دانتو کسانی که از تئوری تقلید دست بر می‌دارند معمولاً انگ دیوانگی یا بی خردی می‌خورند. (Danto, 1964, 512) بر این اساس اگر آثاری پدیدار شوند که قابل تبین با این نظریه نباشند، نظریه تقلید کارایی خودش را از دست می‌دهد و شکست می‌خورد. و می‌بایست نظریه‌ای جدید به میان آید. وی جرقه‌های اولیه این ناتوانی را ظهور نقاشی پسا امپرسیونیسم[21] می‌داند.

این آثار درصدد آزادی هنرمند و عرضه یک برداشت کاملاً متفاوت از موقعیتشان به عنوان آثار هنری بودند. پیرامون آنچه دانتو گزارش می‌دهد، بسیاری از پیشرفت‌ها در هنر مدرن، بویژه نقاشی پسا امپرسیونیسم، نظریه تقلید را به چالش کشاند. «امروزه اگر در پی نظم و ربط باشی، دیگر جهان نقاشی جایی برای این جستار نیست. به هر حال اگر بدانیم که بر مبنای تصویرسازی شخصی و نه اصول سبک‌شناسی، یگانگی فعالی وجود دارد، بسیاری از سردرگمی‌های ظاهری رنگ می‌بازد. در چنین حالتی می‌توانیم آزادانه نقش هر فرد را محک بزنیم و بینش‌ها و لذت‌های بصری یگانه‌ای را که یکایک هنرمندان در اختیار ما می‌گذارند، گرامی بداریم.» (اسماگولا، ۱۳۸۱، ۶۵)

براین اساس از نظر دانتو همانگونه که پیش از این نیز اشاره شد، هنر نیازمند یک نظریه جدید است، این نظریه جدید را RT[22] می‌نامد. بنابراین نظریه آثار هنری ارایه شده جدید، تقلیدی نیستند. برای مثال: نقاشی‌های بسیار بزرگ هنرمند پاپ، ری لیکتن اشتاین[23] از صفحات کتب تصویری یا همان کمیک استریپ‌ها، (تصویر ۴) تقلیدی نیستند، بلکه موجوداتی جدیدند که از درون تصاویر پیشین خلق شده‌اند.

نظریه واقعیت، یک اسلوب کاملاً جدیدی از نگریستن به هنرهای قدیم و جدید، تدارک دید. در واقع نحوه‌ای از نگریستن به اشیاء را ارائه و حوزه‌ای جدید میان اشیاء واقعی و نسخه‌های بدلی را پوشش می‌دهد و آثار جدید را به درون

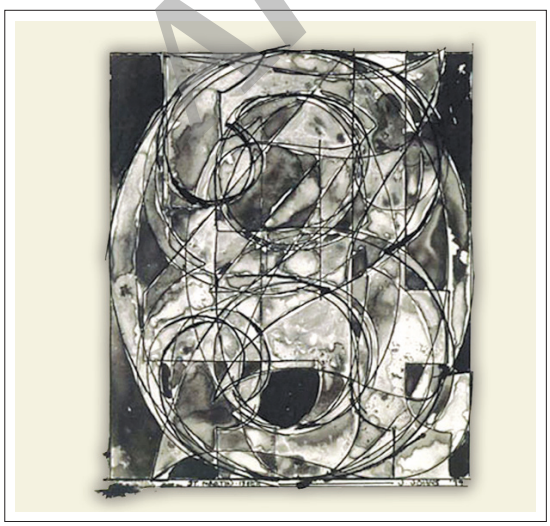
Archive of SID
www.SID.ir

عالم هنر راه می‌دهد. در حقیقت این نظریه مبتنی بر هستی شناسی است. و امروزه باید بر حسب آن آثار هنری پیرامونمان را بفهمیم. دانتو در ادامه این روند بسیاری از آثار هنرمندان را بر می‌شمارد که هرگز تقلیدی از جهان بیرون نبوده‌اند و با ملاکهای نظریه تقلید قابل تبیین نیستند. مثلاً کشیدن عدد ۳ بر یک صفحه، کپی یا تقلید کردن از ۳ نیست چرا که «یک نقاشی از عدد ۳، یک سهٔ ساخته شده از رنگ (نقاشی) است.» (Danto,1964, 575) (تصویر ۵)

تصویر ۴: اثر روی لیکتن اشتاین که بر اساس تصاویر کتابهای گرافیکی تهیه شده است(۱۹۶۳)،(مأخذ: www.herndonfineart.com)

بر این اساس آثار هنری دیگر به مانند گذشته هویت خود را از چیز دیگری نمی‌گیرند، در واقع اثر هنری متعلق به چیزی نیست خود اثر هنری به واسطه اثر هنری بودنش فی نفسه واجد واقعیت است و هویتی مستقل به خود دارد. از آنجا که این آثار را می‌توان دقیقاً با اشیایی که اثر هنری نیستند قابل تطبیق دانست، پس این اشیاء هم می‌توانند آثار هنری باشند. علت بروز مسئله در درجه نخست این است که نهایتاً نمی‌توان هیچ تفاوت ادراکی بین این دو نوع شیء تصور کرد. ولی داشتن آنچه ویژگی‌های زیبایی شناسی می‌خوانند هم نمی‌تواند کارساز باشد، زیرا عجیب می‌نماید که اثری هنری را زیبا بدانیم اما چیزی را که دقیقاً شبیه آن است و اثر هنری نیست، زیبا ندانیم. (دانتو، ۱۳۸۳، ۱۲۷)

دانتو در مقاله عالم هنر و پس از آن پایان هنر پرسش (هنر براستی و به لحاظ جوهری چیست؟) را بدلیل اینکه به ظاهر و به غلط شکل پرسشی اساساً فلسفی به خود گرفت را به دور می‌اندازد و آن را با این پرسش تغییر می‌دهد «چه چیزی باعث می‌شود که اثر هنری و آن چیزی که اثر هنری نیست، با یکدیگر تفاوت داشته باشند، وقتی هیچ تفاوت ادراکی و دریافتی جالبی میان آنها نیست؟» (Danto, 1997, 35) در واقع پرسش این نیست که آثار هنری کدامند، بلکه این است که اگر بخواهیم اثری را هنری ببینیم باید به آن چگونه بنگریم؟



(تصویر ۵) چند نمونه از تابلوهای نقاشی عدد ۳ اثر هنرمند مشهور پاپ آرت ، جسپر جونز(۵۵-۱۹۵۴)،(ماخذ: www.artnowledgenews.com)

Archive of SID

www.SID.ir

دانتو بر آن است که آنچه، چیزی را اثر هنری می‌کند، نه صفتی در درون آن، بلکه قصد هنرمند و قصد ناظر است. همچنین ادامه می‌دهد که برای اینکه چیزی اثر هنری بشود لازم نیست زیبا باشد یا تفاوتی دیگر با اشیای معمول و پیش پا افتاده یا مصنوعات کوچه و بازار داشته باشد، بلکه کافی است که آن را به منزله اثر هنری عرضه کنند و بدین نسبت بدان بنگرند.

اثر تا وقتی که جایی در عالم هنر برایش تعیین نشود هنر به شمار نمی‌آید. این جایگاه خود نتیجه تاریخ پیشین تولید هنری هم به طور کلی و هم توسط هنرمندی خاص است. هنر امروز از رهگذر رابطه خود با هنر دیروز تعریف می‌شود. یک اثر نمی‌تواند اثر هنری باشد، مگر آنکه در درون عالم هنر در نتیجه تاریخ پیشین ساخت هنری، هم نزد عموم و هم نزد هنرمند مفروض، جایی برای آن مهیا باشد. (دیویس، بی‌تا، ۱۴۷) به نظر می‌رسد آثار هنری خاصی که در پی آنها هستیم، غالباً از آثار هنری تعریف شده قابل تفکیک هستند. در حالی که آثار هنری دیگری که این آثار به آنها به روشنی ارتباط یافته‌اند، پیشتر به منزلت اجتماعی هنر دست یافته اند. به عبارت دیگر، هنر زمان حال از خلال ارتباط با هنر گذشته تعریف می‌شود. پس زمانه و زمینه اثر در شأنیت دادن به آن حائز اهمیت است. هنری بودن چیزی به این بستگی دارد که اولاً درباره چیزی باشد و از این رو معنایی داشته باشد. ثانیاً معنای آن در خود اثر متجسد شده، و با یک نقد هنری به نحو مناسبی قابل استنباط باشد. جعبه‌های بریلوی وارهول چنین ویژگی‌هایی داشتند. (تصویر ۵) آنها با اینکه از نظر بصری، قابل تشخیص از جعبه‌های بریلوی واقعی نیست، اما معنای ژرفی را در خود متجسد داشتند. (Danto, 1997, 195)

در حقیقت عالم هنر را می‌توان مرزی انگاشت که اگر یک اثر ساخته دست بشر، از آن عبور کند، به یک اثر هنری تبدیل می‌شود و اگر نتواند از آن عبور کند، اثر هنری به حساب نخواهد آمد، از این رو نظریه هنری موجود در عالم هنر، در تصورات ذهنی هنرمند نیست،بلکه درزمینه اجتماعی و فرهنگی جای دارد.«هرچه گوناگونی اطلاق‌های هنری بیشتر شود و هرچه انسان از تعداد کل اعضای عالم هنر بیشتر آگاه می‌شود، تجربه انسان در همراهی با اعضایش غنی تر می‌شود.» (Danto, 1964, 583-584) عالم هنر از نظر دانتو، پیش زمینه تئوریکی فراهم می‌آورد که به اتکای آن هنرمند چیزی را به نمایش می‌گذارد که هنر می‌نامد. به عبارت دیگر اثر هنری شیء است که اندیشه یا تفسیر مناسب خود را پشت سر دارد و این تفسیر در کلیتی به نام عالم هنر جای دارد همچنین عالم هنر مانند شبکه‌ای اقتصادی، اجتماعی عمل می‌کند و از طریق همین شبکه است که اُبژه‌ای[۲۴] اثر هنری می‌شود، بدست هنرمندی خلق می‌شود، منتقدان به عنوان اثر هنری آن را نقد می‌کنند، در کتاب‌ها و نشریات مربوط به هنر درباره‌اش بحث می‌کنند، در گالری‌ها و موزه‌ها به نمایش گذاشته می‌شود و اکنون جزیی از عالم هنر است.

نتیجه‌گیری

اگر فلسفه را به مفهوم درآوردن امور در نظر گیریم و فیلسوف را، رمزگان شکنی و معنایابی و معناسازی برای امور بدانیم، آنوقت نگاهمان به آثار هنری موردنظر آرتور دانتو، نگاهی به خطا نیست. در فلسفه هنر دانتو به نظر می‌رسد هنر موقعیتش را از صرف مواجه احساسی ـ عاطفی و گاهی قابل شناخت بیننده و اثر از دست داده و گام در ساحت تفسیر و استنباط و نقد می‌گذارد. در واقع اثر هنری را باید مفهوم سازی کرد، فلسفی نگریست و رمزگشایی نمود. یک اثر صرفاً یک کار هنری نیست بلکه داده‌ای است که باید شکافته شود و پیام و معنایی را که حمل می‌کند، بازشناخت. این بازشناسی و رسیدن به روایتی تازه در هنرهای تجسمی اثر را وارد عالم هنر می‌کند و آنگاه اثر هنری به عنوان مفهومی بازگشایی شده و تجسمی در عالم هنر پذیرفته می‌شود.

پی نوشت‌ها

1- Marcel Duchamp
2- Ready mades
3- Andy Warhol
4- Representation
5- Dadaism
6- Abstract Expressionism
7- Pop Art
8- Art world
9- Clement Greenberg
10- Fountain
11- De-aestneticize
12- Intellectual
13- Couceptual enterprise
14- The End of Art1
15- Skill1
16- Stable
17- Institutional Theory of Art
18- Mimesis

Archive of SID

www.SID.ir

19- Fact

20- Imitation theory

21- Post impressionism

22- Reality Theory

23- Roy lichten stein

24- Object

25- Recognizable

فهرست منابع

۱- آرچر، مایکل، **هنر بعداز۱۹۶۰**، ترجمهٔ: کتایون یوسفی، نشریهٔ حرفه هنرمند، تهران، ۱۳۸۷.

۲- ارياويج، آلش، **پایان هنر**، فصلنامهٔ طاووس، شماره ۱۱، صص ۴-۹، ۱۳۸۱.

۲- اسماگولا، هواردجی، **گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری**، ترجمهٔ فرهاد غبرایی، دفتر پژوهشهای فرهنگی، تهران، ۱۳۸۱.

۴- دانتو، آرتور، **هنر، فلسفه، فلسفه هنر**، ترجمهٔ: سیما ذوالفقاری، فصلنامه خیال، شماره۹، ص ۱۲۷، ۱۳۸۳.

۵- دیویس، استیون، **چالشهای تعریف هنر**، ترجمهٔ: محمدحامدی، نشریه رواق اندیشه، شماره ۲، ص۱۴۷، بی تا.

۶- فریلند، سینتیا، **اما آیا این هنر است**، ترجمهٔ کامران سپهران، نشر مرکز، تهران، ۱۳۸۸.

7 -Danto, Arthur.C. **The Art World. Journal of Philosophy Volume6**. Issue19.pp571-584, 1964

8- Danto, Arthur C. **The Transfiguration of the Commonplace**. Cambridge: Harvard University Press,1981.

9- Danto, Arthur C, "**Art, Philosophy, and Philosophy of Art**". Humananities,Vol,4no.1,Febru ,pp.1-2, 1983

10- Danto.Arthur C. **After The End of Art**. Newjersey: Princeton University press, 1997.

11- Lucie, Smith, Edward, **Movements in Art since 1945**, Issues and Concepts. thames & Hadson, London, 1995.

12- Lucie, Smith, Edward, **Art today from Abstract Expressionism to Super realism**, Phaidon, London, 1997.

13- Paparella, Emanuel,"**Hermeneutics and Originative Thinking in Arthur Danto, s**"**Artworld**"".Ovi Magazine, 2008.

Archive of SID

www.SID.ir