Archive of SID

جایگاه هنر معاصر در حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری

مهدی زاهدی* – شیرین شریف‌زاده **

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۹/۱۵ تاریخ پذیرش ۱۳۹۵/۲/۲۵)

چکیده

کنوانسیون‌ها و مقررات بین‌المللی در زمینه حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری به شکل مستقیم یا غیرمستقیم معیارهایی را جهت حمایت وضع کرده‌اند. این معیارها که بر اساس تعاریف و طبقه‌بندی سنتی در هنر پایه‌ریزی شده است نمی‌توانند در خصوص بخش وسیعی از آثار هنر معاصر مصداق یابند. آنچه امروزه تحت عنوان هنر معاصر نامیده می‌شود دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی است که چارچوب‌ها، معیارها و ضوابط سنتی هنر را رعایت نمی‌کند. خصلت متباین و ناهمگن و ماهیت غیرسبکی این نوع از هنر، آن را به‌نوعی پراکندگی و پلورالیزم منتهی کرده است. برخی از آثار هنر معاصر همچون یک رخداد، خود ویرانگرند یا با عناصر کهنه‌شونده و زوال‌پذیر ساخته شده‌اند. ضرورت وجود اصالت، تفکیک ایده و بیان و تثبیت آثار ادبی و هنری در حامل‌های مادی در بسیاری از مصادیق هنر معاصر به چالش کشیده می‌شوند و در برخی موارد، اثر هنری معاصر، اصولاً موجودیت مادی پیدا نمی‌کند. این مقاله در پی آن است که با توجه به گستردگی مفهوم هنر در جهان معاصر، چگونگی حمایت از این آثار را در پرتو مقررات بین‌المللی بررسی کند و به این سؤال پاسخ دهد که مقررات کنونی نظام آفرینش‌های ادبی و هنری تا چه اندازه می‌تواند از این‌گونه آثار حمایت کند؟

کلیدواژگان: حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری، هنر معاصر، اصالت، دوگانگی ایده و بیان، تثبیت

---

* دانشیار حقوق عمومی بین‌الملل دانشگاه علامه طباطبائی Mehdii_zahedii@yahoo.com

** دانشجوی دکتری حقوق خصوصی(نویسنده مسئول) shirinsharify@gmail.com

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

هدف و کارکرد حقوق، تنظیم روابط اجتماعی و حکومت بر آن به‌منظور استقرار عدالت و تأمین پیشرفت تمدن جهانی است. تمدن بشری همواره با گستردگی، تنوع و بازتولید مفاهیم و معانی جدید همراه بوده است. سرعت تحولات بزرگ علمی، فلسفی، اجتماعی و ...، خصوصاً در سده های اخیر، باعث شده که قواعد حقوقی در سیر تکاملی خود، همواره یک گام عقب‌تر از روند تحولات مزبور قرار گیرد و پس از مدتی وقفه، با شناسایی و شناخت این مقوله‌ها تلاش کرده تا آن‌ها را در بطن مناسبات سابق، بازشناسی کند یا بالاجبار به تهیه و تدوین مقررات جدید بپردازد. به همین دلیل است که قوانین و مقررات، دائماً در معرض بازنگری، نسخ و تدوین مجدد است.

هرچند رشد تغییرات و تحولات در جهان کنونی سرعت دارد، این سیر در هنر، شتاب دوچندان می‌گیرد زیرا دنیای خیال، حدومرزی ندارد و خیال در جهان هنر تبلور می‌یابد.

نظام حقوقی آفرینش‌های ادبی و هنری بر پایه تعاریف و بینش سنتی در هنر پایه‌ریزی شده است؛ همان بینشی که در خارج از جهان هنر، نسبت به آثار هنری مثل نقاشی و مجسمه‌سازی وجود دارد. حال آنکه این مفاهیم در جهان هنر معاصر، تعاریف روشن و مطمئن خود را از دست داده است.

«هنر معاصر»، اصطلاحی است که خاصه از سال‌های دهه ۱۹۸۰ فراگیر شده و جای اصطلاح‌های «هنر پیشتاز»، «هنر زنده» و «هنر بالفعل» را گرفته است. «هنر معاصر» درباره شکلی از هنر است، نه درباره تمامی هنری که هنرمندان زندهٔ هم عصر ما تولید کرده‌اند.(میّه، ۱۳۹۰: ۱۹).

از ویژگی‌های هنر معاصر، درهم‌آمیخته‌شدن رشته‌های مختلف هنری ازجمله نقاشی، مجسمه‌سازی، عکاسی، گرافیک و حتی موسیقی و رقص و تئاتر و ادبیات، یا به عبارت دیگر، مخدوش‌شدن و زدوده‌شدن مرزهای سنتی و جاافتاده بین آن‌هاست. هنر مفهومی،[1] هنر اجرا،[2]

---

1. CONCEPTUAI ART

قالب و نظریه‌ای در هنر غرب که از اواخر دهه ۱۹۶۰ پدیدار شد و سرآغاز پست‌مدرنیسم بود. در این نظریه، مفهوم (انگاشت کلی از موارد خاص) اهمیت دارد و نه چگونگی ارائه آن؛ فکر هنرمند مهم است و نه شیء هنری. هدف، رساندن مفهوم یا ایده معین به مخاطب است. درنتیجه، کاربست قالب‌های هنری متداول نیز امری غیرلازم است. بنابراین هنرمندان مفهومی، انگارها و اطلاعات موردنظرشان را به مدد مواد گوناگون و ناهمخوان- چون مقاله، عکس، سند، نمودار، نقشه، فیلم سینمایی یا ویدیوئی و جز اینها- و نیز از طریق زبان گفتاری به مخاطبان انتقال می‌دهند.

2. PERFORMANCE ART

نوعی نمایش به‌منظور ارائه انگارهای هنری نو و حتی تبلیغ اندیشه‌های اجتماعی و عقاید سیاسی که از اوایل سده بیستم، گاه به‌گاه رواج داشته است. برخی آن را «هنر زنده» می‌نامند. «زنده»بودن، مشخصه اصلی آن است، بدین معنا که در برابر مخاطبان و گاه با مشارکت ایشان اجرا می‌شود و گاه بازیگران، رقصندگان و نوازندگان حرفه‌ای، اجراکننده را همراهی می‌کنند. ممکن است عوامل دیگری چون پُوستر، چراغ نئون، عکس و اسلاید و غیره نیز در این‌گونه نمایش‌ها به‌کار آیند.

www.SID.ir

Archive of SID

هنر خاکی،[۱] چیدمان،[۲] یافته-گزیده،[۳] آرته پورا،[۴] رخدادها[۵] و مقولات هنری دیگری که عمدتاً در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ و ۷۰ پدید آمدند، مرزهای نقاشی و مجسمه‌سازی را درنوردیده‌اند و به‌سادگی در زیر سرفصل‌های متعارف هنری طبقه‌بندی نمی‌شوند(لینتن،۱۳۸۲:۱۱) حال آنکه آنچه در ذهن انسان به شیوه سنتی به‌عنوان هنر نام می‌گیرد مبتنی بر حظ بصری و خوشایندی است. هنر جدید به‌دور از این عناصر زیبایی‌شناسانه در پی ایجاد شوک در ذهن و احساس بیننده است که گاهی حتی با زشتی و کراهت همراه می‌شود.

برخلاف تصور افلاطونی، هنر در تعبیر امروزی، عبارت است از آنچه یک جامعه حکم می‌کند و این تعبیر، همان معنایی است که مرجع بسیاری از جلوه‌های هنر معاصر جهان یعنی *مارسل دوشان*،[۶] بر مبنای آن، آثار و اندیشه‌هایش را توجیه می‌کرد. «جابطری»[۷] که در سال ۱۹۱۴ به‌صورت یافته- گزیده و به‌عنوان یک اثر هنری ارائه کرده، نمونه بارزی از تعریف غیرقراردادی و فارغ از مؤلفه‌های سبک‌شناسی هنر است.(لوسی اسمیت،۱۳۸۰: ۲۹).

شک و تردید نسبت به مفهوم «سبک» به‌عنوان یک غایت در آفرینش‌های هنری از اوایل دهه ۱۹۷۰ و با ظهور جنبش هنری بی‌پیرایه[۸] در اروپا آغاز شد. این عنوان برای نخستین بار توسط منتقد

---

1. EARTH ART
یکی از گرایش‌های هنر مفهومی که از اواخر دهه ۱۹۶۰ و اوایل دهه ۱۹۷۰ در آمریکا پدیدار شد و هدف آن تأکید بر وحدت هنر و طبیعت بود. برخی هنرمندان این سبک به مدد تجهیزات خاک‌برداری، دست به تغییر و جابه‌جایی در چشم اندازهای طبیعی زدند و آثاری در مقیاس بزرگ به وجود آورند که فقط به‌وسیله فیلم و عکس قابل ارائه بودند.

2. Installation ART
[کارگذاری] استقرار یک شیء [یا اشیاء معمولاً ناهمگون] در مکان یا وضع معین به‌منظور ارائه ایده‌ای خاص و نیز خود این شیء یا اشیاء استقرار یافته. این اصطلاح از دهه ۱۹۶۰ – عمدتاً در ارتباط با مینیمال آرت و هنر مفهومی رایج شده است.

3. READY-MADE
شیء روزمره- و غالباً، فرآورده صنعتی- که توسط هنرمند انتخاب شود و به‌منظور القای فکری خاص، بدون هیچ‌گونه تغییر در آن به نمایش درآید.

4. ARTE POVERA
[هنر ناچیز] اصطلاحی که *جرمانو جلانت*- منتقد ایتالیایی- در اواخر دهه ۱۹۶۰ برای توصیف آثار مینمال آرت که با مواد پیش‌پاافتاده و کم‌بها(چون شن، کاغذ روزنامه، کاه و غیره) ساخته می‌شوند، وضع کرد.

5. HAPPENING
:وضعیت، اجرا، حادثه یا مجموعه رویدادهای پیش‌بینی‌نشده‌ای که به‌منظور ترغیب تماشاگران و مخاطبان به مشارکت در ان طرح‌ریزی شده باشد. این‌گونه هنر اجرا در امریکا (اواخر دهه ۱۹۵۰ و اوایل دهه ۱۹۶۰) ابداع شد و هدف آن ازمیان برداشتن مرزهای میان «هنر» و «زندگی» بود.

6. Marcel Duchamp
(نقاش فرانسوی ۱۹۶۸- ۱۸۸۷) او به سبب ذهن خلاقش، یکی از شخصیت‌های اثرگذار در هنر سده بیستم به شمار می‌رود. او با نمایش یافته- گزیده‌هایی چون چرخ دوچرخه(۱۹۱۳) و بطری آویز (۱۹۱۴) ماهیت ارزش‌های تاریخی هنر را زیر سؤال برد و پیش از آنکه جنبش داد به راه افتد، منادی آن شد. او با اقامت در آمریکا(۱۹۱۵) نه فقط جنبش‌های دادا و سورئالیسم را در آنجا به راه انداخت، بلکه بیشترین تأثیر را بر جریان‌های بعدی هنر آمریکایی گذاشت.

7. Bottle Rack(1914)

8.ARTE POVERA

www.SID.ir

Archive of SID

ایتالیایی *جرمانو جلانت* به نمایشگاهی که در سال ۱۹۷۰ بر پا شده بود، اطلاق شد. او کارهای ارائه‌شده در این نمایشگاه را غیرمتعارف، ضدشکل، شخصی، گریزان و معطوف بر طبیعت ذاتی مواد مورد استفاده ارزیابی کرد.(همان:۲۱۰). بر طبق تعریف سنتی هنر، گرایش کلی نقاش این است که ماهیت اصلی خود را به‌عنوان ایماژ(یا تصویر) یک گام فراتر از واقعیت حفظ کند، حال آنکه مجسمه‌سازی به‌طور کلی بر موجودیت خود به‌عنوان یک شیء مادی در جهان مادی تأکید ورزیده است. هنرمندان جدید به شیوه‌های مختلف، این تقابل را به چالش گرفته‌اند. مجسمه‌سازی نزد آنان به افسانه و حکایت تبدیل می‌شود. اکنون مادیت آن صرفاً یک واقعیت اجتناب‌ناپذیر است و در واکنش مخاطب نسبت به اثر، نقش چندانی ندارد. به عبارت دیگر، منش مادی مجسمه، یعنی حضورش به‌عنوان یک فرم در فضا، به بی‌اهمیت‌ترین جنبه آن تبدیل می‌شود. با فرم، مکان و خود مورد به‌گونه‌ای رفتار می‌شود که گذرا و تصادفی به نظر آیند و بنابراین مخاطب ناچار است که درگیر جنبه‌های دیگر شود. دیگر از «چه چیز» سؤال کردن بی‌مورد است. باید به«چرا»بپردازیم.(لینتن،پیشین:۳۶۵).

این مسیر در بخش قابل‌توجهی از هنر بعد از قرن بیستم ادامه می‌یابد، به‌گونه‌ای که مصادیق آن دیگر در دسته‌بندی‌های سنتی هنر نمی‌گنجد. در این شرایط، همه چیز حتی یک ظرف غذاخوری می‌تواند اثر هنری تلقی شود. «محتوا» و «بیان» در هنر دهه‌های ۷۰ و ۸۰ و ۹۰ به‌طور غیرقابل‌تفکیکی در یکدیگر آمیخته‌اند. بنابراین ممکن است یک هنرمند به طرق مختلف و با وسایل متنوعی، نظر خود را ابراز کند. این نکته به شکل موجز، خصلت متباین و ناهمگن و ماهیت غیرسبکی هنر معاصر را که به نوعی پراکندگی یا پلورالیزم منتهی شده است نشان می‌دهد.(لوسی اسمیت،پیشین:۲۵). برخی از آثار هنری اخیر، خود ویرانگر بوده‌اند. چنین آثاری با عناصر کهنه‌شونده و زوال‌پذیر کند یا سریع ساخته شده‌اند تا خود فی‌نفسه نوعی«رخداد» به شمار آیند. موزه‌ای که بودجه‌ای به خرید کارهای از نوع هنر خودشکن[1] اختصاص می‌دهد، اساساً نقش موزه‌ها را به چالش می‌گیرد. آن گالری که اجازه می‌دهد هنرمندی فضای آن را از خاک یا چیزی نظیر آن انباشته کند و خود را از فروش اقلام قابل‌فروش محروم می‌کند، چه‌بسا این اختلال در چرخش متعارف، کار خود را با ارزش خبری این رخداد و توجه‌برانگیزی ملازم با حرکت پیشتازانهٔ آن توجیه کند. در هر صورت، نمایشگاه‌هایی که در یک گالری برگزار می‌شوند، بیشتر به لحاظ تبلیغ برای موجودیت و گسترهٔ فعالیت‌های آن مؤثر واقع می‌شوند. سوداگری و فروش، کارهای پشت صحنه‌اند ولی درباره بازدیدکنندگان چه می‌توان گفت؟ چرا به گالری‌ها می‌رویم؟ برای لذت‌بردن یا برای دیدن چیزهای غیرمنتظره و شاید برانگیزاننده؟

با آنکه هنر هیچ‌گاه از نوعی محتوای ایدئولوژیک عاری نبوده است، این انواع هنر معاصر، عموماً

1.Auto-destructive Art

www.SID.ir

Archive of SID

پیام خود را بدون استفاده از هر واسطه هنری مشهود، عرضه می‌کنند. همین دست‌نیافتنی‌بودن این انواع هنری، این واقعیت که ما نمی‌توانیم –حتی از طریق موزه‌ها- به مالکیت مادی و جسمانی آن‌ها نائل آییم، رابطه جدیدی را بر ما تحمیل می‌کند که بدون شک، لذت کمتری را به همراه دارد. آیا می توانیم با گونه‌ای هنر(تجسمی) کنار آییم که فاقد موجودیت مادی است؟ (لینتن،پیشین:۳۸۱- ۳۸۰).

باوجود بی‌پروایی‌های وقیحانه در آثاری از این قبیل، به‌هرحال ممکن است عده قلیلی به‌طور مستدل و عاری از احساسات، این آثار را خارج از مرزهای تعریف‌شدهٔ هنر قلمداد کنند و البته کسانی که چنین بحثی را مصرانه اقامه می‌کنند معمولاً در زمرهٔ کارشناسان هنر معاصر به شمار نمی‌آیند. در این استنباط که فعالیت‌های نمایش‌گونه و ژست‌های اجتماعی به‌هرحال یک جور رخداد هنری تلقی می‌شوند، درمجموع، اتفاق‌نظر نسبی بین کارشناسان هنری وجود دارد و این توافق درعین‌حال این تصور را نیز قوت می‌بخشد که معیارهای سبک‌شناختی در تحلیل و نقد هنر، دیگر چندان کافی و متقن به نظر نمی‌رسند.(لوسی اسمیت،پیشین: ۲۹-۲۸). نه فرم، نه موضوع، نه محتوا، نه ژانر و نه مهارت، هیچ‌کدام چیزی را به هنر تبدیل نمی‌کند. فقط آنچه را هنرمند، هنر می‌داند، هنر است. شاید این نگرش به‌طور ضمنی در کوبیسم[1] و فوویسم[2] وجود داشت ولی اکنون به‌صراحت بیان می‌شود.(لینتن،پیشین:۱۵۲). تجربه *دادا*[3] چیز دیگری را نیز به اثبات رساند. اجراهای نمایشی یا دیگر رخدادها می‌توانند خود، هنر باشند. واژه هنر در اینجا توسعه می‌یابد تا بتواند برنامه های کاباره‌ها، تئاتر، ازبرخوانی، نمایش‌های خیابانی و... را دربرگیرد.(همان:۱۵۱).

در جشنواره رسانه‌های بین‌المللی هنری در سال ۲۰۰۵ در لهستان، هیئت ژوری اعلام کرد: «پیچیدگی برخی آثار هنری معاصر که از فرم‌ها و چارچوب‌های سنتی عبور می‌کنند و رسانه‌های مختلف را با یکدیگر ترکیب می‌کنند، مثل هنر اجرا و ویدئو آرت،[4] ما را به سوی

1. CUBISM
جنبشی هنری که به سبب نوآوری در روش دیدن، انقلابی‌ترین و نافذترین جنبش هنری سده بیستم به شمار می‌آید. کوبیست‌ها با تدوین یک نظام عقلانی در هنر کوشیدند مفهوم نسبیت واقعیت، به‌هم‌بافتگی پدیده‌ها و تأثیر متقابل وجوه هستی را تحقق بخشند. جوهر فلسفی این کشف با کشف‌های جدید دانشمندان بخصوص در حوزه علم فیزیک همانندی داشت.

2. FAUVISM
نخستین جنبش مهم در نقاشی سده بیستم به شمار می‌آید. اهمیت آن در ترکیب برخی جنبه‌های صوری نقاشی پست‌امرسیونیسم و در بهره‌گیری جسورانه در رنگ ناب، آزادسازی رنگ از کارکرد توصیفی محض و تأکید بر ارزش‌های تزئینی و بیانی آن بود.

3. DADA
جنبشی اعتراضی که در زوریخ توسط چند نقاش و شاعر آغاز شد(۱۹۱۶). این جنبشی بود علیه همه نهادها و ارزش‌های مرسوم که حتی خود هنر را نیز به ریشخند گرفت. عنوان گروه(به معنای اسب چوبی بچه‌ها) که بر حسب تصادف از یک واژه‌نامه آلمانی–فرانسوی انتخاب شد، گویای خصلت خردستیز و پوچ‌گرای آن است.

4. Video art
کاربست فناوری تلویزیون و ضبط نوار ویدئویی در آفرینش آثار هنری

www.SID.ir

Archive of SID

رهاکردن طریقه سنتی طبقه‌بندی در هنر سوق می‌دهد».(Torsen2006, p48).

مطابق آنچه بیان شد، این نوع از هنر که به نام «هنر معاصر» نام گرفته است، فارغ از آنکه هیچ‌یک از چارچوب‌ها، معیارها و ضوابط سنتی هنر را رعایت نمی‌کند، نوعی از «هنر» تلقی می‌شود. شمول این آثار در دایره‌المعارف‌ها و کتب تاریخ هنر نیز در خصوص شمول آن‌ها در زمره آثار هنری جای شکی باقی نمی‌گذارد. با این فرض، چالش حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری، حمایت از این آثار تحت ضوابط و معیارهای مندرج در آن است. این آثار هنری اغلب نمی‌توانند این ضوابط و معیارها را در خود جای دهند. در بسیاری از این آثار، اصالت در مفهوم سنتی آن تحقق نمی‌یابد. در نمونه‌های زیادی از هنر معاصر، میان ایده و اجرا تفکیکی وجود ندارد و همچنین مصادیق متعددی از هنر معاصر هرگز تثبیت نمی‌شوند. پس سؤال آن است که جایگاه هنر معاصر در حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری چیست؟ چگونه حقوق می‌تواند ماهیت فرامادی و خارج از چارچوب این آثار را در قالب‌های سنتی خود جای دهد؟ یا چگونه این آثار برای کسب حمایت می‌توانند از راهکارهای این حقوق بهره گیرند؟ در پاسخ به این سؤالات، چالش‌های هنر معاصر در برابر معیارهای حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری در سه بخش اصالت، دوگانگی ایده و بیان و تثبیت بررسی می‌شود.

نظام حقوقی آفرینش‌های ادبی و هنری، حمایت از آثار ادبی و هنری را منوط به احراز شرایط خاصی می‌داند. برخی از این شرایط مانند اصل عدم حمایت از ایده‌ها و ضرورت وجود اصالت برای اثر در تمامی نظام‌های حقوقی ملی و نظام بین‌الملل مورد اتفاق‌نظر است و برخی دیگر چون ضرورت تثبیت، به اختیار نظام‌های ملی قرار داده شده است. با توجه به توصیف هنر معاصر در قسمت پیشین به نظر می‌رسد برخی مصادیق هنر معاصر به‌رغم نمایش در گالری‌ها و موزه‌ها و باوجود ارزش مادی و معنوی بسیار بالا در جهان هنر معاصر، نمی‌توانند واجد اصالت در معنای هنر سنتی باشند یا در مواردی تنها یک ایده به نظر می‌آیند بدون آنکه تجسم خارجی یافته باشند و گاه تفکیک بین ایده و بیان در آن‌ها ممکن نیست. در بسیاری از نظام‌های حقوقی نیز حمایت از آثار هنری منوط به تثبیت آن‌ها در یک حامل مادی است که این شرط در هنر معاصر در مواردی مصداق ندارد. بررسی و تجزیه و تحلیل این شرایط در خصوص آثار هنر معاصر، موضوع مباحث آتی است.

۱. اصالت

در نظام حق مؤلف، منظور از اصیل‌بودن اثر این است که اثر توسط شخص پدیدآورنده خلق شده باشد. به عبارت دیگر، اثر باید زاییدهٔ تراوش‌های فکری پدیدآورنده باشد.(زرکلام،۱۳۸۸ :۴۵).

اصالت، وضعیتی(کیفیتی) است که چگونگی خلق اثر را دربرمی‌گیرد. اصالت اثر به معنی

www.SID.ir

Archive of SID

ابتکار پدیدآورنده و هنرمند در خلق اثر است به‌نحوی‌که اثر سرقت ادبی تلقی نشود. اصالت را یا می‌توان از طریق ویژگی خاص اثر احراز کرد یا از طریق ویژگی پدیدآورنده که در اثر منعکس شده است.(A.Rowe, 2011, P3). به عبارت دیگر، برای اینکه اثری اصیل تلقی شود، یک راه آن است که احراز شود اثر، کپی از آثار دیگران نیست یا احراز شود اثر حاصل تلاش هنرمند است. اصولاً اعتقاد بر آن است که بدون حداقلی از اصالت، اثر هنری به وجود نخواهد آمد. اصالت به این معنا نیست که اثر در هر جهتی منحصربه‌فرد یا مبتکرانه باشد، بلکه صرف اینکه بدیهی، کهنه و پیش‌پاافتاده نباشد، کافی است.(Johannes, 2011, p26-27). برای آنکه اثری اصیل باشد لازم است که آن اثر ناشی از شخص پدیدآورنده باشد. پدیدآورندهٔ اثر هنری، شخصی است که هماهنگی لازم و ضروری برای خلق اثر را ترتیب می‌دهد. مفهوم اصالت، مستلزم جدیدبودن اثر نیست و تنها بر این تکیه دارد که هنرمند چگونه اثر را خلق کرده، ولو اینکه شبیه آثار دیگر باشد.(IbId). قابل ذکر است که اصالت تنها مربوط به کار اصیل در اجراست، نه ایده اصیل. یک ایده بدیهی می‌تواند پدیدآورنده اثر اصیل باشد به شرط آنکه دارای اختلاف قابل‌تشخیصی با آثار قبلی باشد. مثلاً تعبیر جدید از اثری که وارد حیطه عمومی شده و شامل تمایز قابل‌تشخیص با آثار قدیمی است واجد حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری است، حتی اگر این اختلاف، تصادفی باشد. عدم مهارت کپی‌کننده یک اثر یا ساختمان‌بندی ناقص یا حتی اشتباهی که در کپی یک اثر اتفاق می‌افتد به شرط وجود اختلاف قابل‌تشخیص می‌تواند به یک اثر، اصالت دهد.(Fenzel, 2007, p565). بنابراین ممکن است اثری اصیل ارزیابی شود، هرچند پدیدآورنده آن، قصد خلق اثر اصیلی را نداشته باشد.

به‌هرحال، آنجا که پای هنرهای معاصر در میان است، اجرای شخصی اثر توسط هنرمند- که در نظام حق مؤلف به‌طور سنتی، نمود اصالت در آثار هنری است- شرطی زاید تلقی می‌شود.(زرکلام،همان:۵۲-۵۱). به‌عنوان مثال، آثار بسیاری از مصادیق هنر معاصر به‌صورتی است که ممکن است هر بازدیدکننده‌ای را به این اندیشه وادارد که او نیز می‌تواند به‌سادگی چنین اثری را خلق کند زیرا خلق چنین اثری بسیار ساده است. جهت بررسی این امور، معیارهای اصالت در کشورهای خاستگاه هنر معاصر و نقض تعریف سنتی اصالت توسط برخی مصادیق هنر معاصر، بررسی خواهد شد.

۱-۱. معیارهای اصالت در کشورهای خاستگاه هنر معاصر

در گفتار اول و در ذیل عنوان«اصالت» اشاره شد که تعریف «اصالت» با اختلاف نظام‌های

www.SID.ir

Archive of SID

حقوقی می‌تواند متفاوت باشد. این اختلاف در تعریف «اصالت»، ناشی از معیارهای متفاوتی است که کشورها برای احراز«اصالت» یک اثر و متعاقباً حمایت از آن، به کار می‌گیرند. این معیار در کشورهایی که خاستگاه هنر معاصر است می‌تواند اثرات متفاوتی در حمایت یا عدم حمایت آثار هنری معاصر داشته باشد.

در ایالات متحده امریکا یک اثر، زمانی دارای معیار اصالت است که حداقل دارای «جرقه‌ای» از خلاقیت باشد. در بریتانیا معیار اصالت بر «تلاش» استوار است یعنی پدیدآورنده نیاز دارد که برای بهره‌مندی از حمایت، کار کند اما نیاز نیست که آن کار، خلاقانه باشد.(Fenzed, OP. CIT, P545).

در ایالات متحده امریکا، اصالت نیازمند خلق مستقل به‌علاوه کمی خلاقیت است. بنابراین جهت احراز اصالت در این کشور لازم است اثر دو ویژگی داشته باشد؛ اولاً، اثر باید دارای اصالت پدیدآورنده باشد یعنی به‌صورت مستقل توسط پدیدآورنده خلق شده باشد(در مقابل کپی‌کردن از اثر دیگران) و ثانیاً، باید دارای حداقل درجه کمی از خلاقیت باشد.(IbId, p566). در انگلستان برخلاف آمریکا، بر مبنای رویه سنتی، نیازی نیست که پدیدآورنده به هیچ عنوان خلاق باشد. وقتی که او برای ساختن چیزی «تلاش» می‌کند و اثرش کپی و تقلیدی از آثار دیگران نباشد واجد اصالت تلقی می‌شود. بنابراین در این کشور، یک عکس‌برداری اتفاقی دارای اصالت و مورد حمایت است.(IbId, p 572). این تفاوت در مفهوم اصالت، اثر تعیین‌کننده‌ای در کسب حمایت از اثر دارد و همین امر باعث می‌شود تا خاستگاه تشکیل اثر در کسب حمایت حقوقی مؤثر باشد.

بیشتر آثار هنر معاصر در مرز نامعلومی بین معیارهای «جرقه»[1] و «تلاش»[2] قرار دارند. هنرمندان معاصر، اغلب تنها راه بیان یک ایده خلاقانه را از طریق خلق اثری انجام می‌دهند که یا بسیار ساده است یا بسیار مشتق از آثار دیگران است که نمی‌تواند معیار«جرقه» را در خود جای دهد. معیار بریتانیایی(تلاش) به‌عنوان یک باور سنتی، از بخش بزرگی از هنر معاصر حمایت خواهد کرد زیرا هر نوعی از هنر که به وجود می‌آید به‌نوعی از تلاش برای تولید نیاز دارد. شما باید تلاش کنید، حتی اگر میزان کار فیزیکی و مادی برای خلق اثر، بسیار کم باشد، مثلاً به اندازه مچاله‌کردن یک کاغذ A4.[3] در چنین شرایطی، بسیاری از آثار هنر معاصر، تحت معیار «تلاش» پذیرفته می‌شوند.(IbId, p580).

ولی این همه ماجرا نیست. درست است که بیشتر مصادیق هنر معاصر، تحت این معیار مورد

1. SPARK
2. SWEAT
۳. اشاره به اثر هنری *مارتین کریید* (Martin Creed) به نام "A Sheet of A4 Paper Crumpled into a ball" که شامل یک برگه کاغذ A4 مچاله‌شده به شکل توپ بود که منتقدان در سال ۱۹۹۵ آن را تشویق کردند.

www.SID.ir

Archive of SID

حمایت واقع می‌شوند ولی در موارد دیگری نیز مثل آثار یافته-گزیده یا آثار مفهومی، شاید هیچ عمل فیزیکی به‌طور واقعی انجام نگیرد. نمایش یک گالری خالی یا عرضه یک منظره طبیعی به‌عنوان اثر هنری می‌تواند «جرقه‌ای» از خلاقیت باشد، بدون آنکه هیچ عمل مادی در پدیدآوردن آن واقع شده باشد. بنابراین مهم آن است که کاغذ مچاله‌شدهٔ *مارتین کریید*، کی و کجا مچاله شود؟ اثر این بُعد مکان و زمان، گاه تبدیل یک زباله به اثر هنری است.

ازآنجایی‌که برخی مصادیق هنر معاصر در ذیل هیچ‌کدام از این دو معیار قرار نمی‌گیرد و به عبارت دیگر، هیچ‌کدام از این دو معیار در خصوص این آثار مصداق ندارد در قسمت بعدی، چالش اصالت در هنر معاصر به‌طور کلی بررسی خواهد شد.

۱-۲. چالش اصالت در هنر معاصر

بیشتر هنرمندان معاصر، آگاهانه بر الگوهای کهن هنری تاخته و بر آن طغیان کردند. تحولات گسترده علمی، سیاسی و فلسفی جامعه از اوایل قرن بیستم، باعث تغییر نگرش هنرمندان شد. هنرمندان، کارکرد اجتماعی مجموعه‌های خصوصی آثار هنری و تجارت مرتبط با آن را به پرسش گرفتند و از محبوس‌شدن هنر در دژهای ضدعفونی‌شدهٔ موزه‌ها احساس بیزاری کردند. این نگرش، تغییراتی را در رویه خلق آثار هنری به وجود آورد، تا جایی که برخلاف گذشته، حتی عناصر آزاردهنده و مشمئزکننده وارد جهان هنر شد. پیام و مفهوم منتقل‌شده توسط هنرمند از طریق آثار هنری، اهمیتی بیش از شکل و فرم ارائه اثر پیدا کرد و نقش پدیدآورنده در خلق اثر تا حد یک نظریه‌پرداز کاهش یافت. *رولان بارت*[1] منتقد ادبی و نظریه‌پرداز فرانسوی در مقاله‌اش در سال ۱۹۶۶ به نام «مرگ پدید آورنده»،[2] گرایش هنر معاصر را در حذف پدیدآورنده نشان می‌دهد.(Johannes, op. cit, p 68). او در این مقاله، استدلال می‌کند که ما وقتی در پی تفسیر معنای ذاتی و درونی اثر هستیم نباید در جستجوی خالق اثر ادبی و هنری باشیم. توضیح یک اثر، در مرد یا زنی نیست که آن را خلق کرده، بلکه در بیان اثر است.(A.Rowe, op. cit, p3).

حذف پدیدآورنده در هنر معاصر، تنها به معنای نادیده‌گرفتن و کم‌رنگ‌شدن نقش او نیست، بلکه برخی از مصادیق هنر به‌صورت عملی از فکر برخی از افراد است و برخی دیگر آن را اجرا می‌کنند. *اندی وارهول*[3] در یک مصاحبه در سال ۱۹۶۱ گفت:«چرا من نتوانم از دستیارم

1. Roland Barthes
2.The Death of the Author (1966)
3. ANDY WARHOL
(۱۹۸۷-۱۹۲۸) نقاش، چاپگر و فیلم‌ساز آمریکایی که از سردمداران جنبش پاپ آرت (هنر همگانی) در آمریکا به شمار می‌رود.

www.SID.ir

Archive of SID

برخی درخواست‌ها را بکنم؟ او بسیاری از نقاشی‌های مرا انجام داده است». *وارهول* پس از آن به یک منتقد گفت:«من فکر می‌کنم برخی افراد باید بتوانند تمام نقاشی‌های مرا برایم انجام دهند. من فکر می‌کنم این بسیار عالی است که مردم از اثر من پرده‌برداری کنند و هیچ‌کس نداند این نقاشی از من است یا دیگری؟ این نشانهٔ جداسازی حقوق از دنیای هنر است. پدیدآورندهٔ رمانتیک مرده است. اگر کپی‌رایت نیز تنها درمورد آثار رمانتیک باشد، کپی‌رایت نیز باید مرده باشد.(fezel, op. cit, p 343).

در برخی مصادیق آثار هنر معاصر، آثاری به چشم می‌خورد که به‌قدری ساده و بی‌پیرایه عرضه می‌شود که گویی هیچ کار مادی روی آن انجام نگرفته است و مفهوم «اصالت» را در «پدیدآورندگی» دچار مشکل می‌سازد و درباره حمایت از آن، تردید ایجاد می‌شود. از مصادیق بارز آن، یافته-گزیده‌ها و برخی مصادیق هنر مفهومی و هنر مینی‌مالیست[1] است. درمقابل، آثاری نیز وجود دارد که کاملاً مشتق از آثار دیگران است. چالش اصالت در این دسته از آثار نیز وجود دارد.

الف. آثار ساده

مارسل دوشان، مفهوم یافته-گزیده را بنیان گذاشت که ذاتاً شامل موردی است که هنرمند انتخاب و امضا کرده و در داخل محتوای نمایشگاه، تغییر داده شده بود، با این درخواست از تماشاگر که آن را به‌عنوان اثر هنری ملاحظه کند. برای *دوشان*، کار هنرمند، تنها انتخاب این شیء بود.(A. Rowe, op.cit ,p1).

در سبک هنری «یافته-گزیده»، هنرمند، اشیاء معمولی را تا شأن هنری بالا می‌برد. نمایش *مارسل دوشان* از یک چرخ دوچرخهٔ نصب‌شده به یک صندلی با امضای هنرمند که به‌عنوان اثر هنری در یک گالری در سال ۱۹۱۳ نمایش داده شد، اولین مورد برای نمایندگی«یافته-گزیده» بود.(Stokes, 2001, p 123). به‌موجب بخش۵۲ قانون حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری، طراحی و اختراع انگلستان، مصوب ۱۹۸۸ (CDPA) «یافته –گزیده» در داخل تعریف «هنر تجسمی» قرار می‌گیرد زیرا این قانون، هنر تجسمی را بسیار گسترده تعریف کرده است. بااین‌حال حتی اگر این

1. MINIMAL ART
(هنر کمینه) یکی از جنبش‌های هنری دهه ۱۹۶۰، بخصوص در ارتباط با آثار سه‌بعدی بود که از ایالات متحده آمریکا آغاز شد. پژوهش‌های پیروان این جنبش، انواع ساختارهای مدولی، فضایی، شبکه‌ای و جفت‌کاری را شامل می‌شد که هدف آن توضیح مجدد مسایلی چون فضا، فرم، مقیاس و محدوده بود و نتیجتاً هرگونه بیانگری و توهم بصری را نفی می‌کرد.

www.SID.ir

Archive of SID

سبک تحت عنوان«هنر تجسمی» قرار گیرد، مسئله تردید در اصالت آن همچنان مطرح است. سؤالی که مطرح می‌شود آن است که آیا قراردادن شیء یافته‌شده، بیرون از موضعی که به‌طور معمول در آن قرار دارد و نمایش آن در یک زمینه هنری می‌تواند اصالت تلقی شود؟(IbId).

باید توجه شود که اشیاء در «یافته-گزیده» به یک قصد هنری خلق نمی‌شوند، که اگر چنین بود، حمایت از آن محتمل بود ولی این اشیاء، تنها به‌واسطه انتخاب و نمایش آن توسط شخص هنرمند، تبدیل به اثر هنری شده‌اند. شیئی که می‌تواند در دستان ما زباله تلقی شود، در دستان هنرمندی چون *دوشان* تبدیل به اثر هنری با ارزش میلیون‌ها دلار می‌شود.

مثال دیگری در این زمینه، یکی از چهره‌های مصمم و بحث‌برانگیز جنبش *نئودادا*[1] در آمریکا، *رابرت راشنبرگ*[2] است. او در سال ۱۹۵۰ ابتدا یک سری نقاشی کاملاً سفید کار کرد که در آن‌ها تنها تصویر قابل‌رؤیت در سطح سفید تابلو، سایه بیننده بود. او سپس یک سری نقاشی کاملاً سیاه کشید که البته این یکی نیز همانند تجربه قبلی، در نوع خود بی‌سابقه نبود. این تحولات، نهایتاً نوعی حداقل‌گرایی در نقاشی را باعث شد که خود منشأ دگرگونی‌های بعدی بود.(لوسی اسمیت، پیشین:۱۳۳). *ایوکلین*،[3] نقاش فرانسوی، هنرمند مفهومی دیگری است که بیشتر برای شخصیت هنرمندانه‌اش و نه آنچه پدید آورده بود، شهرت یافت. او مصداق بارزی از هنرمند اروپایی دهه ۱۹۶۰ است که پیوسته در صدد ارائه شخصیت کاملاً خلاق از خود بوده و این تمایل را تا حد نادیده‌گرفتن نتیجه و محصول هنری خود دنبال می‌کرد. او در یک مراسم جنجالی در سال ۱۹۵۸ در پاریس، نمایشگاهی برپا کرد[4] که خالی از هر چیز، حتی یک مبلمان ساده بود. کل گالری به رنگ سفید درآمده و در آن به‌غیر از یک فرد محافظ در کنار درب، هیچ چیز دیده نمی‌شد. *آلبر کامو*، نویسنده مشهور فرانسوی که از این نمایشگاه بازدید کرد، در دفترچه یادبود آن نوشت: «تهی، اما سرشار از قدرت».(همان:۱۴۱-۱۴۰). مسلماً این نوع از هنر با انتخاب چنین شیوه‌های بیانی در پی انتقال مفاهیمی بس بالاتر از یک تابلوی نقاشی ساده است. *ایوکلین* با دعوت بازدیدکنندگان به خرید بوم‌های نقاشی نامرئی که بر دیوار آویخته بود، با تملک شیء به‌عنوان اثر هنری به مقابله برمی‌خیزد.

هدف کلی هنر مفهومی آن است که به هنر، دلالت وسیع‌تری بخشد و آن را نه وابسته به شیء خاصی(تابلوی نقاشی، مجسمه یا هر چیز دیگر) بداند، نه وابسته به مکان خاصی (گالری،

1.Neo-dada
2. Robert RauSchenberg (1925)
3. Yves klein (1928-1962)
4.La vague

www.SID.ir

Archive of SID

موزه، نمایشگاه). بااین‌همه، بهترین کارهای هنر مفهومی، آشکارا سؤال‌های دیگری را مطرح می‌کنند: ما چگونه ارتباط برقرار می‌کنیم؟ چگونه عمل می‌کنیم؟ چگونه زندگی می‌کنیم؟ الگوهای رفتار و روابط انسانی به کنش‌های دل‌مشغولانه و تکراری یا کنش‌های تک‌باره و شاید فوق‌العاده خودسرانه، کنش‌های تکان‌دهنده و زیان‌بخش(همچون مثله‌کردن خویش) یا بی‌زیان و بی‌آزار(همچون نامیدن یک رخداد طبیعی به‌عنوان اثر هنری شخصی). لیست کنش‌هایی که هنر مفهومی را شکل می‌دهد، پایانی ندارد که معنای ضمنی‌اش آن خواهد بود که همه ما می توانیم به‌طور بالقوه هنرمند مفهومی باشیم. هنر مفهومی، درنهایت، آگاهی خاصی را از کنش‌ها و واکنش‌هایمان قرض می‌گیرد و آن را القا می‌کند. همه هنرها از این استعداد بالقوه برخوردارند. گهگاه احساس می‌کنیم که با دیدن یک تابلو، گوش‌دادن به یک قطعه موسیقی، خواندن یک کتاب، دیدن یک فیلم و جز اینها، جهان را به‌گونه‌ای دیگر می‌بینیم. هنر مفهومی کم‌وبیش بدون پوشش مبدل، بی‌آنکه در کسوت زیبایی و شورانگیزی یا در فضای اطمینان بخش صحنهٔ چشم‌آشنای اجتماع ظاهر شود، همان کارکرد را عرضه می‌کند. چه‌بسا در یک گالری با آن برخورد کنیم ولی همچنین می‌توانیم آن را بر صحنه تلویزیون، در روزنامه یا در خیابان مشاهده کنیم. تأثیرگذارترین کارهای مفهومی آن‌هایی‌اند که بتوانند ایده موردنظر را در شرایط بسیار عادی، همچون یک رخداد طبیعی، انتقال دهند.(لینتن، پیشین: ۳۸۴ و ۳۸۳). در این آثار، جنبه فیزیکی و ظاهری کار، تا حد ممکن تنزل می‌یابد و به‌جای آن، نیروی ذهنی ناشی از اثر هنری تقویت می‌شود. در این نوع از هنر، تحریکات بصری و فوری به نفع روند فکری و هوشمندانهٔ ادراک اثر هنری، کم‌اهمیت شمرده شده و مخاطب اثر هنری به همراهی و گفتمان با خالق آن یعنی هنرمند دعوت می‌شود. به این ترتیب، فرایند آفرینش هنری با فرایند ادراک و دریافت آن به‌نوعی پیوند می‌خورد.(لوسی اسمیت،پیشین:۲۰۱).

در مفاهیم سنتی حقوق مالکیت ادبی و هنری، وجود یک ایده نو، انتقال یک پیام هنری جدید یا مفاهیم اجتماعی نمی‌تواند اصالت موردنظر قانونگذار را فراهم آورد. این آثار به علت حضور در زندگی روزمره، هرچند با نگاه عمیق و متفاوت هنرمند، نمی‌توانند مورد حمایت قرار گیرند زیرا در به‌وجودآوردن آن‌ها به‌صورت عملی هیچ کاری صورت نپذیرفته و تنها نگاه هنرمند و نامیدن آن به‌عنوان اثر هنری آن را وارد دنیای هنر کرده است. در این نوع آثار، یا عملاً هیچ چیزی وجود ندارد (نمایشگاه خالی، تابلوی سفید و ...) یا شیئی در خارج از دنیای هنر، بدون دخل‌وتصرف هنرمند، تبدیل به اثر هنری شده است(چرخ دوچرخه، منظره طبیعی و ...). با توجه

www.SID.ir

Archive of SID

به تعریف اصالت از نگاه حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری که در بخش‌های پیشین گفته شد، مسلماً این آثار در دایره حمایت حقوق سنتی قرار نخواهند گرفت.

ب. آثار اشتقاقی

انواع دیگر آثار هنر معاصر که مفهوم سنتی اصالت را در حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری به چالش می‌کشد، آثاری است که به‌شدت اشتقاقی و برگفته از آثار دیگران است. این آثار یا بر مبنای آثار قبلاً موجود استوار است که تأکید بسیار بر اثر قبلی دارد(گویی به اصرار می خواهد به مخاطب، اشتقاق اثر بر اثر قبلی را القا کند) یا با آثاری در حوزه معاصر در ظاهر بسیار شباهت دارد، درعین‌حال که پیام‌های متفاوتی را منتقل می‌کند.

هنر فراخورنمایی،[1] از مصادیق هنر معاصر است که هنرمند در آن صریحاً تصاویری از منابع دیگر قرض می‌گیرد و آن‌ها را در درون آثار خودش تلفیق می‌کند.(Stokes, op.cit, p125).

شاید مشهورترین هنرمند فراخورنما، *شری لوین*[2] باشد. او ابتدا با *کلاژ*[3] کار می‌کرد. اما بیشتر برای کارهای عکاسی مجدد[4] خود شناخته شده است یعنی گرفتن عکس از تصاویر عکاسی مشهور از کتاب‌ها و کاتالوگ‌ها و نمایش آن به‌عنوان اثر خودش. در اثر او هیچ‌گونه دستکاری و تدوینی نبود بلکه به‌سادگی، عکس آن‌ها بود با قصد هوشیارانهٔ برگرداندن این آثار به جهان هنر و با تأکید بر آگاهی مخاطب به تصاویر قبلاً موجود.(A. Rowe, op. cit, p4).

پیکاسو[5] نیز در پیروی از این سنت، تولید چندین اثر به‌صورت سری را دنبال کرد. او در این فرایند بازآفرینی، فکر اصلی و کیفیات اساسی را از اثر تاریخی برگرفته و نوع نگاه و تأویل شخصی خود را به آن افزود. ممکن است در محصول نهایی، تماشاگر هوشمند، نوعی ستیز با دستاوردهای گذشته را تلویحاً مشاهده کند یا حتی اثر جدید را نوعی تصرف و مداخله در نمونه اصلی ارزیابی کند.(لوسی اسمیت،پیشین:۶۵). هنرمندان فراخورنما سعی داشتند درک هنری تماشاگر را از طریق استقراض مجانی و اجرای جدید عکس‌های موجود به چالش بکشند و دریافت مخاطب را از این عکس‌ها دوباره شکل دهند.(Johannes , op.cit, p 14). برای مثال،

---

1. Appropriation Art
2. Sherrie Levin(1947)
3. Collage

(تکه چسبانی) اسلوبی است که در آن مصالح و مواد مختلف مثل مقوا، پارچه، بریده روزنامه را بر سطح بوم، تخته یا مقوا می‌چسباندند. ترکیب‌بندی حاصله، گاه با نقاشی و طراحی کامل‌تر می‌شود.

4. re- photography
5. Pablo Picasoo(1883-1973)

www.SID.ir

Archive of SID

استارن توینز،[1] تصویر مسیح مرده اثر *هانس هولبین*[2] از موزه‌ای در شهر *بازل* را به‌عنوان مواد کار به‌صورت تکه‌های پیوسته کار درآورد و اثری تحت عنوان «مسیح کشیده شده»[3] را خلق کرد. آنچه در اینجا هنرمند را به قطعه‌قطعه‌کردن اثر ترغیب ساخت، همان چیزی است که هر مشاهده‌کننده‌ای را متوجه خود می‌سازد و این در واقع همان گستردگی بسیار زیاد و کشیدگی اغراق‌شدهٔ پیکر آرمیده مسیح است. در این تمهید، تصویر ابتدا تکه‌تکه شده و سپس با قطعات عکسی از یک پیکر زنده که به طرز مشابهی دراز کشیده، ترکیب می‌شود. نتیجه کار، کشیدگی غلوآمیز تصویر اصلی و نهایتاً تأکید بر گستره افقی افراط‌شدهٔ آن است. تأثیر این کیفیت تصویرسازی، بسیار غریب و کنجکاوانه است. در این تحول، شکل اصلی (که در این تابلو، پیکر آرمیده مسیح است) از زمینه فرهنگی و مذهبی‌اش جدا شده و طبیعتاً مفهوم دیگری غیر از معنای اصلی و حقیقی تابلوی اولیه را به ذهن متبادر می‌کند. در معنای اصلی، تصویر اولیه بر آن بود تا تولد مذهب پروتستان در شهرهای تجاری اروپای شمالی را القا کند، لیکن در تابلوی جدید، بدون آنکه عناصر تازه‌ای به موجودیت قبلی اضافه شود آن معنا کاملاً مسخ شده و حتی مبتذل به نظر می‌رسد.(همان:۲۵۵ و ۲۵۴).

این رویکرد به نحوی در هنر همگانی (هنر پاپ)[4] نیز وجود دارد؛ با این تفاوت که هنر همگانی بر فرهنگ تودهٔ مردم تأکید داشت و از اشیاء متداول، فیلم‌ها، آگهی‌های تبلیغاتی و کالاهای مصرفی استفاده می‌کرد. کپی‌کردن و تصاحب عکس‌ها برای هنرمندان همگانی این‌گونه توجیه می‌شود که به روش آن‌ها، اشیاء تغییر شکل می‌یابند و این باعث تغییر درک مخاطب از اشیاء روزمره می‌شود.(Johannes, op. cit, p10).

در سال ۱۹۱۹ هنرمند فرانسوی، *مارسل دوشان*، یک سیبیل‌گندهٔ سیاه و یک ریش‌پروفسوری کوچک بر روی یک پوستر مونالیزای *لئوناردو داوینچی* نقاشی کرد و نام آن اثر را به حروف L. H. O .O .Q تغییر داد. «سی‌امین بهتر از اولی است».[5] اثر *اندی وارهول* هم به همین شکل، شامل تکثیر همانند چهره مونالیزا در شش ستون افقی و پنج ستون عمودی بود. در این کار، *وارهول* قصد داشت از یک مصرف‌کننده اجتماعی که کمیت را بر کیفیت ترجیح می‌دهد و همچنین نمادهای

1.Starn Twins(1961)
2. Hans Holbein(1497-1543)
3.StrectcherdChrist(1986)
4. Pop Art 3.
از جنبش‌های هنری دهه ۱۹۶۰ که با پیش‌نهادن نوعی زیبایی‌شناسی همگانی در هنر، معیارهای زیبایی‌شناختی روشنفکرانه مرسوم را رد می‌کرد.

5.“ thirty are better than one” (1963)

www.SID.ir

Archive of SID

عامه‌پسند در هنر روشنفکری انتقاد کند.(Fenzed, op.cit, p 552). *وارهول* در آثارش عکس‌هایی را به منابع خود می‌افزود و آن‌ها را به‌صورت واحد یا تکراری به روی بوم منتقل می‌کرد؛ عکس‌های افراد مشهوری همچون ستارگان سینما نظیر *مرلین مونرو*، *الویس پرسلی*، *الیزابت تیلور*، چهره‌های سرشناس دیگر همچون *ژاکلین کندی* و خود *اندی وارهول*، جنایتکاران و همچنین اشیاء چندش آوری چون صندلی الکتریکی یا صحنه‌های تکان‌دهنده. تکرار عکس‌های روی بوم، قبلاً به‌طور انبوه چاپ شده بود و در موارد بسیار با افزودن یک لایه رنگی کم‌وبیش دلخواه، نتایج فوق‌العادهٔ چندپهلویی را به بار می‌آورد. تصویر، بسته به مورد آن، هم بی‌لطف‌تر می‌شود و هم جذاب‌تر یا تکان‌دهنده‌تر. هم از ملال‌آوربودن به تمام معنای آن دل‌زده می‌شویم و هم درمی‌یابیم که به چه سهولتی می‌توان از انسان‌ها بهره‌کشی کرد.(لینتن، پیشین: ۳۴۳).

مفاهیم اصالت و اعتبار در آثار هنرمندانی چون *اندی وارهول* بسیار کم‌اهمیت می‌شود و این به سرعت و سهولتِ تولید عکس در دنیای هنر همگانی نسبت داده می‌شود.(Johannes, op. cit, p10). *وارهول*، اشیاء و عکس‌ها را از فرهنگ بصری دوروبر، برای استفاده در اثر هنری‌اش تصاحب می کند. استفاده این دسته از هنرمندان از مصادیق فرهنگ همگانی به این علت بود که مخاطب، شانس این را داشته باشد که آن‌ها را بار دیگر و از منظر بینش جدید ببیند ولی تصاحب اشیاء دارای حق کپی‌رایت در آثار هنری این دسته هنرمندان، مفهوم پدیدآورندگی و اصالت را به چالش می کشد.(IbId. p13).

در تجربیات «هنر همگانی»، بیننده درمورد آنچه در هنر، «ارزش» قلمداد می‌شود به تعمق و احیاناً تجدیدنظر واداشته می‌شود. از خصوصیات مهم هنر همگانی این واقعیت است که این آثار اگرچه تصویری است ولی از ارائه تصویری بکر و دست‌اول عاجز است، درحالی‌که در یک شیوه سنتی هنری باید عنصر تصویر به‌گونه‌ای خلاق و ابداعی در اثر به جریان افتد.(لوسی اسمیت، پیشین:۱۶۱).

بااین‌حال، غیرقابل‌انکار است که «مرلین» *وارهول*، بسیار بیشتر از عکس اصلی آن شناخته شده است. بنابراین سؤال آن است که آیا او حق کپی‌رایت عکس را نقض کرده است یا سبکی جدید در هنر ارائه داده است ؟(Torsen, 2006, p 59).

هنرمندان معاصر، همیشه هم در پی تصاحب آثار از قبل موجود یا داخل‌کردن تصاویر معمول در آثار خود نبودند بلکه گاه خالق آثاری بودند که در فرم و ظاهر، کاملاً به آثار هنرمندان هم‌عصر خود شباهت داشت ولی مفاهیم متفاوتی را بیان می‌کرد.

www.SID.ir

Archive of SID

رومان اُپالکا،[1] هنرمند لهستانی، اثر سلسله‌مراتبی نقاشی «زمان»[2] را از سال ۱۹۶۵ خلق کرد. اثر او شامل تعداد سلسله‌مراتبی نقاشی بر روی یک بوم سیاه با رنگ مشکی بود. در هریک از این نقاشی‌های متوالی، *اُپالکا* با روش معینی یک‌درصد از زمینه مشکی را کم می‌کرد. او تخمین زده بود که در هفتادمین اثر، اثرش کاملاً سفید خواهد بود. مسلماً ایده *اُپالکا* اصیل بود. اثر او برحسب بیان مفهومی، بیانگر برگشت‌ناپذیری زمان بود. اما نقاشی آخر او کاملاً شبیه اثر «سفید بر سفید» هنرمند مینی‌مالیست *کازیمیر مالویچ*[3] بود؛ یک تابلوی تک‌رنگ سفید که *مالویچ* آن را برای بیان ایدهٔ پاکی مطلق هنرمند، خلق کرده بود.(Fenzel, op.cit, p550). پس از *مالویچ* و پیش از نقاشی *اُپالکا*، نقاش ایتالیایی *لوچو فونتانا*[4] در ۱۹۴۶، یک مجموعه نقاشی کاملاً سفید بر روی بوم کشیده بود و پس از او نیز *ایوکلاین*[5] نقاش فرانسوی مجموعه نقاشی های تک‌رنگ خود را در سال ۱۹۵۰ به نمایش گذاشت و بالاخره *اَد راینهارت*[6] در سال‌های بعد (اواخر دهه ۱۹۵۰) نقاشی‌های تماماً سیاه خود را ارائه کرد.(لوسی اسمیت،پیشین:۱۳۳).

کلکسیونرها و گالری‌داران،آثار این هنرمندان را با قیمت‌های بسیار بالا خریداری می‌کنند و شباهت این آثار از لحاظ ظاهر و فرم نمی‌تواند مفهوم عمیق آن‌ها را انکار کند. به عبارتی، مفهومی که در پس این نقاش‌های تک‌رنگ وجود دارد و شخصیت خالق آن‌ها به این آثار، ارزش‌های والا می‌بخشد. ولی آیا تفاوت مفاهیم ضمن این آثار می‌تواند برای ساخت یک اثر اصیل کافی باشد؟

هنرمندان معاصر بارها آثاری خلق می‌کنند که حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری، آن را آثار اقتباسی می‌نامد. آثاری که اقتباس، تغییر شکل یا به‌خوداختصاص‌دادن آثار موجود است. این نوع کارها شامل تقلید، کلاژ، مونتاژ و حتی تصاحب کامل آثار دیگران است. دادگاه‌ها همان لزوم اصالت را برای آثار اقتباسی به کار می‌برند که برای دیگر آثار.(Fezel, op.cit, p552). بنابراین صرف نظر از اذن و اجازه مالک حقوق اثر پیشین- که اغلب در هنر معاصر وجود ندارد-باید میزانی تغییر یا تزیین در یک اثر کپی‌شده وجود داشته باشد تا بتواند آن را واجد اصالت کند.

در زمینه آثار هنری، چنین تغییر یا تزیینی باید با «اهمیت بصری» همراه باشد و تنها انتقال مفاهیم کافی نیست. بنابراین گرچه در پروسه فراخورنمایی، مفاد یک اثر به‌وسیله جای‌دهی آن

1. Roman Opalka(1931-2011)
2. Time
3. White on white (1918)
4.Kasimir Malevich (1878-1935)
5. Yves Klein(1928-1962)
6. Ad Reinhardt (1913-1967)

www.SID.ir

Archive of SID

در یک زمینه جدید، تغییر می‌کند یا مفاهیم دیگری منتقل می‌شود، لیکن چون «اهمیت بصری» وجود ندارد، این آثار از حمایت حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری برخوردار نمی‌شود.(Stokes, op. cit, p126). تکثیر یک عکس بر صفحه بوم، گذاشتن سیبیل بر روی تصویر مونالیزا و عکس برداری از آثار نقاشی معروف، اگرچه مفاهیم و معانی جدیدی را وارد دنیای هنر کرده و آثار این دسته هنرمندان را در زمره آثار برجسته هنری قرار می‌دهد، لیکن مطابق اصول سنتی حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری، این دسته آثار به لحاظ آنکه در اصل توسط شخص پدیدآورنده خلق نشده است، اصیل شمرده نمی‌شود و نمی‌تواند مورد حمایت قانونی قرار گیرد.

۲. دوگانگی ایده و بیان

مطابق بند دوم ماده ۹ موافقت‌نامه راجع به جنبه‌های مرتبط با تجارت حقوق مالکیت فکری(تریپس):«حمایت از حق نسخه‌برداری، نمودهای عینی را شامل خواهد شد و نه چیزهایی مانند ایده‌ها، رویه‌ها، روش‌های اجرایی یا مفاهیم ریاضی». کنوانسیون *برن* نیز در بند ۲ ماده ۲ خود، صراحتاً شرط حمایت از آثار را بیان آن در یکی از قالب‌های مادی پیش‌بینی کرده است. باوجود اینکه در برخی کشورها مثل فرانسه و امریکا اصل عدم حمایت از ایده‌ها به‌صراحت مورد تأکید قانونگذار قرار گرفته و در برخی دیگر مانند قوانین ایران و انگلستان چنین صراحتی وجود ندارد ولی اصل عدم حمایت از ایده‌ها در تمامی نظام‌های حقوقی پذیرفته شده است.

نظام حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری تنها از بیان اصیل حمایت می‌کند نه از ایده‌های اصیل. ایده به تصور کلی از جان‌بخشی به اثر اشاره دارد، حال آنکه «بیان» اشاره به عمل دارد. در این بخش نیز هنر معاصر با چالش روبه‌رو می‌شود زیرا در بسیاری مصادیق هنر معاصر، خطی میان ایده و بیان یا وجود ندارد یا بسیار به‌هم‌تنیده است.(Fenzel, op. cit, p 548).

برخی حقوق‌دانان هنری معتقدند که علت رویکرد «عدم حمایت از ایده‌ها» در حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری آن است که این حقوق از حقوق مالکیت سنتی نشأت می‌گیرد و در مالکیت سنتی، از موضوعات قابل لمس حمایت می‌شود. واضح است که این معیار نمی‌تواند درمورد هنر معاصر به کار گرفته شود.(Torsen, op. cit, p59).

۲-۱. درهم‌تنیدگی ایده و بیان در هنر معاصر

در هنرهای معاصر همچون هنر مینیمال، هنر مفهومی، هنر یافته-گزیده و ... ایده به‌خودی

www.SID.ir

Archive of SID

خود، یک اثر است و هنرمندان این حیطه‌ها بیرون از حمایت حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری قرار می‌گیرند زیرا درباره نظریه دوگانگی ایده و بیان در حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری فعلی، به جهت طبیعت آثار هنری معاصر، مسامحه شده است.(Fenzel, op.cit, p552).

تفاوت هنر معاصر با هنر سنتی در دوگانگی ایده و بیان این است که در هنر سنتی، ایده، هنر است و در اکثر اوقات، ایدهٔ کار از قبل در ذهن هنرمند وجود دارد و سپس جنبه بیانی می‌گیرد مثل ایده یک نقاشی و بعد طرح آن بر بوم ولی در مصادیق هنر معاصر، اکثراً ایده در سیر اثر و در شکل‌گیری بیان به وجود می‌آید.(Torson, op. cit, p 67). مثلاً *ویتواکونچی*[1] در قطعه هنری «دنبال‌کردن»[2] که مصداقی از هنر اجراست، در خیابان به‌طور اتفاقی به دنبال فردی راه می‌افتد و تا هنگامی که فرد وارد ساختمانی می‌شود، وی را تعقیب می‌کند. سپس بلافاصله در پی فرد دیگری رفته و بدون آنکه توجه او را جلب کند به تعقیب ادامه می‌دهد. این دنباله روی مستمر و بیهوده، نمادی از پوچی و روزمرگی است و مصداقی از تشکیل ایده در طول بیان و اجرای هنری است.(سمیع‌آذر، ۱۳۹۱ :۱۳۲). درست است که در آثار هنر اجرایی، ایده اولیه‌ای وجود دارد ولی گاه با دخالت و واکنش مخاطب در اثر و شرایط شکل‌گیری اثر، ایده و بیان در کنار هم و در طول هم به وجود می‌آیند.

مشکل دوگانگی ایده و بیان در مصادیق هنری یافته-گزیده و هنر مفهومی نیز وجود دارد. *مارسل دوشان* یک ظرف ادرار را در زباله‌های شهر نیویورک یافت و آن را «چشمه»[3] نام گذاری کرد و در نمایشگاه انجمن هنرمندان مستقل نیویورک در سال ۱۹۱۷ به نمایش گذاشت. پس از آن، بسیاری هنرمندان، اشیاء آماده را که نه در طراحی و نه در خلق آن نقش داشتند به‌عنوان کارشان ثبت کردند. مثال دیگر در این مورد، «یک و سه صندلی»[4] اثر *جوزف کوسوت*[5] است که نمایش آن شامل یک صندلی، یک عکس از یک صندلی و یک پرینت از فرهنگ لغت در تعریف صندلی بود. بر همین منوال، هنرمندان از مرزهای هنر یافته-گزیده برای واژگونی مفاهیم سنتی استفاده می‌کنند و در این بخش مجدداً با چالش دوگانگی ایده و بیان مواجه می‌شویم. ایده باید از ارکان اساسی شیء هنری جدا شود اما زمانی که ایده و طرز کار، یکی است مانند نمونه «چشمه»، حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری در حمایت از این ارکان، سردرگم می‌شود.(Fenzel, op. cit, p554-555). هنرمند در یافته-گزیده به‌جای طرح‌ریزی یک

1.Vito Acconci(1940)
2. Following piece(1968)
3.Fount tain
4. One and three chairs(1963)
5.Joseph kosuth(1945)

www.SID.ir

Archive of SID

اثر هنری به سائقه هر انگیزش داخلی یا خارجی و به‌کارگیری خلاقیت و مهارت خود برای آفرینش یک اثر با معنایی مشخص، فقط انتخابی به عمل می‌آورد. شیء منتخب نیز لازم نیست نو و یگانه باشد؛ فقط باید به لحاظ موقعیت وتغییر معنایی که پیدا می‌کند، نو باشد.(لینتن: ۱۵۷). این تغییر معنا و موقعیت، همان ایده نو است که از شیء یافته-گزیده تفکیک‌ناپذیر است.

کلمنت گرینبرگ[1] تاریخ‌دان برجسته هنری در مقاله‌ای در سال **۱۹۳۹** نوشت: یک یافته-گزیده، ترکیبی در یک اثر هنری است که از ایده هنرمند، جداناشدنی است. بنابراین هر شیئی، نه‌تنها آنچه به‌طور خاص به‌عنوان هنر خلق می‌شود، می‌تواند دارای ارزش هنری شود. *گرینبرگ* بیان می کندکه یک واقعه طبیعی مانند یک طلوع، دارای ارزش زیبایی‌شناسانه است و می‌تواند به‌وسیله یک هنرمند که می‌خواهد از صفات ذاتی هنری آن بهره‌برداری کند، تصرف شود، همان گونه که *دوشان* نشان داد که حتی یک ظرف ادرار، قابلیت تبدیل‌شدن به هنر را دارد و تنها ایده هنرمند برای انتقال یک شیء به هنر، مورد نیاز است.(Shonach, 1994 , p284-285).

۲-۲. چالش امتزاج ایده و بیان در حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری

در مبحث پیش ملاحظه شد که برخلاف هنرهای سنتی، در هنر معاصر، دوگانگی ایده و بیان وجود ندارد و در بسیاری از مصادیق این هنر، تعیین مرز میان ایده و بیان بسیار مشکل است یا اثر هنری، چیزی به‌جز ایدهٔ صرف نیست.

در هنر معاصر، ایده بسیار مهم‌تر از فرم است. بنابراین یک خلأ بزرگ برای حمایت از ایده ها وجود دارد. چون گاه هیچ ابراز ویژه‌ای از ایده هنرمند معاصر وجود ندارد.

فلسفه عدم حمایت از ایده‌ها بر آن است که ایده‌ها در انحصار افراد نمانند و نظام‌های حقوقی برای شناخت نقض حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری به این اعتقاد دارند که ویژگی‌های هنری و خصوصیات یک اثر باید نقض شوند نه مفاهیمی که اثر منتقل می‌کند یا روش و فرایندی که خلق یک اثر وابسته به آن است.(Johannes, op. cit, p 71). در یکی از مصادیق هنر معاصر، *لیکتن استاین*[2] تابلوی نسبتاً بزرگی را نقاشی کرده است که روی آن چیزی جز کلمه ART دیده نمی‌شود؛ کلمه‌ای که با حروف بزرگ سایه‌دار به‌طور تمیز و مرتب نگاشته شده است و می‌تواند به‌عنوان تابلوی یک مغازه، بسیار کارآمد باشد. *کیث آرنات*[3] (نقاش انگلیسی) نیز در نمایشگاهی

1.Clement Greenberg(1909-1994)
2. Roy Lichtenstein(1923-1997)
3. Keith Arnatt(1903-2008)

www.SID.ir

Archive of SID

در سال ۱۹۷۲ در گالری *تیت* لندن به‌عنوان یکی از کارهای خود، کلماتی را روی یک دیوار سفید کامل، با این عبارت نقاشی کرد که «*کیث آرنات* یک نقاش است».(لینتن،پیشین: ۳۴۹). در این آثار، آشکارا چیزی جز ایده صرف وجود ندارد و نمی‌توان وجه تمایزی میان ایده و بیان اثر قائل شد. بنابراین اگر شخصی، عبارت «کیث آرنات» را با نام خودش بر دیواری نوشته و در نمایشگاهی عرضه کند یا کلمه «ART» را که ایدهٔ *لیکتن استاین* است با حروف دیگری بر تابلو بنویسد، این دو هنرمند نمی‌توانند از او شکایت کنند. چون کپی از اثر واقع نشده و صرفاً از ایده آنان استفاده کرده، تحت قواعد حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری، نقضی صورت نپذیرفته است.

چهره مهم هنر معاصر، *کریستو*[1] در یکی از آثار مشهور خود، پل Pant Neuf در پاریس را بسته‌بندی کرد. تحت حقوق جاری کپی‌رایت در فرانسه و دیگر کشورها، دوگانگی ایده و بیان، شرط حمایت حقوقی است. بنابراین منحصراً از کپی دقیق آثار ممانعت خواهد شد. پس اگر هنرمند دیگری تصمیم بگیرد پل Brooklyn را با مواد مشابه *کریستو* برای Pant Neuf و به همان شکل بسته‌بندی کند، حقوق کپی‌رایت، ممانعتی به عمل نخواهد آورد.(Torsen, 2011, p2).

بر مبنای آنچه بیان شد، دوگانگی ایده و بیان به معنای تعیین مرز دقیق و تفکیک میان آن‌ها به‌عنوان شرط حمایت حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری، در اکثر مصادیق هنر معاصر وجود ندارد و حمایت از این آثار را با چالش مواجه می‌کند. واضح است که نمی‌توان ایده *لیکتن استاین* را در نوشتن کلمه ART از بیان این اثر تفکیک و دیگران را از نقض آن منع کرد. همان طور که هر کسی می‌تواند هر پلی را در جهان بسته‌بندی کند و نگران نقض حقوق *کریستو* نباشد زیرا ایده این اثر از بیانش قابل تمییز نیست.

۳. تثبیت

منظور از تثبیت، واردکردن صوت یا تصویر در یک قالب مادی است. قسمت ۲ از ماده ۲ معاهده *برن*، این حق را برای قانونگذاران کشورهای عضو قائل شده که مقرر دارند، آثار ادبی و هنری یا فقط یک یا چند دسته از آن‌ها مادام که بر روی یک حامل مادی تثبیت نشده‌اند مورد حمایت قرار نگیرند. بنابراین، برای اینکه واژه‌ها و کلمات مؤلف در برخی کشورها تحت حمایت حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری قرار گیرد باید به‌صورت «کلمات محسوس» بیان شود. قانون حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری در خصوص چگونگی بیان کلمات مؤلف حساس نیست. کلمات و بیان مؤلف درصورتی‌که با دست روی کاغذ نوشته یا به‌وسیله ماشین تحریر،

1. Christo (1935)

www.SID.ir

Archive of SID

تایپ یا در حافظه دیسک کامپیوتر، ثبت یا در یک نوار، ضبط یا در جلوی دوربین ویدئو آورده شود، مورد حمایت قرار خواهد گرفت. به همین دلیل، قانون کپی‌رایت آمریکا از بیان شفاهی‌ای که ثبت نشود حمایت نمی‌کند.(لایقی،۱۳۸۱: ۷۷). در قانون انگلستان نیز تا زمانی که یک اثر ادبی، نمایشنامه‌ای یا موسیقیایی به‌صورت مکتوب یا در قالبی دیگر تثبیت نشود، مشمول حقوق کپی‌رایت نمی‌گردد.(همان:۱۸۲). ولی برخلاف کشورهای دارای حقوق عرفی، در کشورهای دارای حقوق نوشته مانند فرانسه، آلمان، اسپانیا، سوئیس و هلند، ضرورتی برای تثبیت وجود ندارد. علت این عدم ضرورت این اصل است که پدیدآورنده، حق انتخاب برای خصوصی‌نگه‌داشتن اثرش را داشته باشد و درعین‌حال مورد حمایت واقع شود.

علی‌رغم فقدان ضرورت تثبیت در این کشورها، لازم است که اثر در یک فرم مشخص بیان شود تا واجد شرایط حمایت حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری قرار گیرد. این بیان باید قابل درک و نمایش‌دهنده باشد تا آنجایی که صرفاً یک ایده تلقی نشود.(Hetcher, 2013 , p 38).

۳-۱. دلایل ضرورت تثبیت در کشورهای خاستگاه هنر معاصر

تثبیت در معنای سنتی آن یا همان تجسم در یک فرم مادی برای ماندن در مدت زمانی بیش از یک زمان فانی، به‌عنوان یک فرجام طبیعی برای بیشتر آثار داخل در موضوعات حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری به کار می‌رود مثل فیلم‌ها، کتاب‌ها، عکس‌ها، موسیقی و نرم‌افزار.

تثبیت برای بسیاری از آثار حمایت‌شده، پله آخر بیان است. شاید واضح‌ترین مثال در این مورد، نقاشی است. یک نقاشی رنگ و روغن وجود ندارد، تا زمانی که بر بوم قرار گیرد. ممکن است ایده نقاشی قبل از به‌وجودآوردن نقاشی در فکر هنرمند وجود داشته باشد اما ایده نقاشی، نقاشی نیست. این شیء فیزیکی است که می‌تواند میلیون‌ها دلار فروخته شود. همچنین کتاب تا زمانی که تثبیت نشود، قابل خواندن نیست و فیلم تا زمانی که در یک فرم مادی قرار نگیرد، قابل دیدن نیست. در واقع نقاشی، نقاشی نیست، کتاب، کتاب نیست و فیلم، فیلم نیست تا زمانی که تثبیت شود.(P19-20IbId,). شاید چون حقوق اموال در کالاهای قابل لمس مصداق می‌یابد، بهتر دیده شده که روند خلاقانه نیز به‌صورت کالا دربیاید.

دلایل دیگری نیز برای ضرورت تثبیت آثار ادبی و هنری وجود دارد ازجمله اینکه اجازه می‌دهد دیگران با آن به‌طور مناسب ارتباط برقرار کنند. ضمن آنکه اگر حدود و پارامترهای اموال معنوی مشخص نشود، تعیین مرز میان اموال خصوصی و عمومی و استفاده منصفانه از آن سخت خواهد شد.(P19IbId,). دلیل دیگر در ضرورت تثبیت آن است که اغلب پدیدآورندگان را به یک

www.SID.ir

Archive of SID

فایده راهبردی در جنبه تجاری‌دادن به آثارشان و همچنین دعاوی تخطی مجهز می‌کند.(IbId). به عبارت دیگر، وجود یک حامل مادی که اثر در آن تثبیت شده، هم فروش اثر را ممکن می‌سازد و هم در صورت نقض حقوق پدیدآورنده، به دادگاه کمک می‌کند اثر نقض‌شده و اثر ناقض را به‌راحتی مقایسه کند.

این درست است که هنرمندان معاصر با خلق آثار فراتر از مرزهای متعارف، موضع خود را در برابر جهان تجارت هنر و مصرف هنر تغییر دادند و با آن به مخالفت برخواستند ولی این قابل‌انکار نیست که سوداگری و تجارت نیز یکی از اصلی‌ترین انگیزه‌های گالری‌ها و موزه هاست و هنرمندان نیز مانند همه انسان‌ها نیازها و خواست‌های خود را دارند. امروزه گرچه سند مالکیت آثار هنری غیرمادی توسط کلکسیونرها خریداری می‌شود، نمی‌توان تفاوت آن را با سایر اقلام این مجموعه‌ها مثل نقاشی‌ها و مجسمه‌ها انکار کرد. بنابراین عدم تثبیت، خللی بزرگ در تجاری‌کردن آثار هنری به شمار می‌رود.

می‌توان تصور کرد که هنرمند با گزینش بیان غیرمادی اثرش، منافع شخصی خود را نادیده می‌گیرد و خود را از تحصیل سود در طول سالیان متمادی پس از خلق محروم می‌سازد ولی از نظر کشورهای مقررکنندهٔ تثبیت، مضرات عدم تثبیت در وجوه دیگر نیز نمود می‌یابد.

مثلاً در دعوایی مبنی بر نقض حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری که کپی از اثر خواهان برای مقایسه با اثر تخطی‌شدهٔ مفروض وجود نداشته باشد، خواهان راه سختی برای اثبات ادعایش خواهد داشت. شاید باید از شهادت اجراکنندگان یا تماشاگران استفاده کند. حال اگر هر دو اثر، آثار تثبیت‌نشده باشند نه‌تنها مسئولیت خواهان در اثبات ادعایش دو برابر می‌شود (IbId.P28) بلکه حقوق‌دانان و قضات این کشورها را نیز در تشخیص موارد نقض‌شده و احقاق حق، دچار مشکل خواهد کرد. ضرورت تثبیت، مدعی نقض را توانا خواهد ساخت که به‌راحتی تخطی به حقوقش را اثبات کند زیرا اثرش جنبه مادی دارد و از طرفی دادگاه نیز معیاری برای تشخیص و مقایسه در دست خواهد داشت.(IbId.P19).

۳-۲. چالش تثبیت در آثار هنر معاصر

بخش قابل‌توجهی از آثار هنر معاصر مثل هنر اجرا، هنر زمینی، هنر بدنی[1] و هنر خودویرانگر به جهت طبیعت ناپایدار خود، در حمایت حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری دچار مشکل می‌شود.

Action and Body Art 1.
اصطلاحی که درمورد برخی اجراهای– غالباً معترضانه – در اواخر دهه ۱۹۶۰ رواج یافت. در این‌گونه نمایش‌ها از بدن آدمی، حرکات جسمانی، اعمال تکان‌دهنده و سخنرانی طولانی استفاده می‌شد.

www.SID.ir

Archive of SID

در کشورهایی که تثبیت اثر ضرورت دارد، باید آثار موضوع حمایت، قابلیت این را داشته باشد که مشاهده شود، بازتولید شود یا حداقل برای بیشتر از یک زمان زودگذر، ارتباط برقرار کند. بخش مهمی از آثار هنر معاصر بر طبق این تفاسیر از تثبیت، نمی‌تواند قابل حمایت باشد.(IbId,P3) زیرا آن‌ها لزوم تثبیت را برنمی‌تابند و روند این نوع از آثار هنر معاصر به‌طور فزاینده‌ای بر ماورای محصول تأکید دارد. به عبارت دیگر در این آثار، این روند است که به‌خودی‌خود، جوهر هنر را مشخص می‌کند و بنابراین نتیجه هنر در برخی آثار قابل لمس نخواهد بود.(IbId,P6).

بیشتر حاکمیت‌ها با مقررداشتن برخی استثنائات برای حمایت حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری، کم‌وبیش به تثبیت هنر در یک فرم قابل‌لمس برای بیان اثر هنری نیاز دارند. به‌عنوان مثال، یک طرح بر روی شن‌های ساحل و یک نقاشی با جوهر بر بدن انسان، نخواهد توانست حمایت حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری را به دست آورد زیرا آب می‌تواند آن‌ها را بشوید.(Torsen,2011,p2).

بهترین مصداق در این مورد، آثار زمینی *رابرت اسمیتسون*[1] به‌ویژه اثر معروف او به نام *اسکله حلزونی* است که او آن را در سال ۱۹۷۰ ساخت. این اثر در واقع جاده‌ای سنگی است که از کنار ساحل تپه‌ای حرکت و در کنار برکهٔ بزرگ نمک در خلیج اوتا به‌صورت مارپیچ، یک حلزون را شکل می‌دهد، به‌نحوی که شکل حلزونی به‌طور کامل از ارتفاع بالای زمین قابل رؤیت است. نکته جالب توجه در این پروژه این است که مکان آن تدریجاً در حال حرکت است، دقیقاً به این دلیل که سطح آب برکه در حال بالاآمدن بوده و می‌رود تا سطح جاده را در خود ببلعد. بنابراین کل اثر در حال حاضر تنها به مدد مدارک عکاسی‌شده قابل شناسایی است و طبیعتاً چهره امروز آن به‌کلی نسبت به چهره اولیه‌اش دگرگون شده است.(لوسی اسمیت، پیشین: ۱۹۹-۱۹۸).

هنرمندان بی‌شماری نیز آثاری خلق کرده‌اند که عناصر زنده طبیعت در آن داخل بود. مجموعه این آثار در یک حرکت جدید هنری به نام بیو-آرت[2] توصیف می‌شود که فصل مشترک از هنر و علم است. بیو-آرت، ساخت جنبه‌های زنده، مانند بافت‌های زنده، باکتری‌ها یا ارگانیسم‌های زنده است با هنری که در اقتران با آن‌ها خلق می‌شود. این آثار، اغلب در لابراتوارها یا استودیو هنرمندان خلق می‌شوند و در برخی زمینه‌ها شبیه مجسمه‌های سنتی هستند ولی در واکنش به محیط کنترل‌شده، رشد می‌کنند و تغییر می‌یابند.(Hetcher,op.cit,p11). دو

1. robert Smithson (1928-1973)
2.BIO - ART

www.SID.ir

Archive of SID

هنرمند بریتانیایی نیز اخیراً نمایشگاهی در *بوستون* در مخالفت با لزوم تثبیت در آثار هنری برگزار کردند به نام «حضور»[1] که در آن علف سبز در حصیر رنگی پیچیده شده بود. *دَن هاروی*[2] یکی از این دو هنرمند گفته بود: «اثر ما درباره زمان است. این درباره هنری است که فانی است». این دو، برنده جوایز متعددی برای اثرشان شدند اما اگر اثر هنری نیاز به تثبیت در معنای مخالف رشد و تغییر داشته باشد، حمایت حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری در این موضوع نمی‌تواند مورد توافق باشد.(Torsen,2005 , P5).

اندی گلدورتی[3] هنرمند بریتانیایی نیز یکی از معروف‌ترین هنرمندان طبیعت‌گرای معاصر است. او از ترکیب مواد طبیعی برای خلق آثار در حال تغییر و زودگذر خود استفاده کرد تا موضوعاتی چون زمان، خرابی و زوال را بیان دارد. او اثرش را چنین شرح می‌دهد که:«حرکت، تغییر، نور، رشد و زمان، نیروهای حیاتی طبیعت هستند. من سعی می‌کنم در خلال اثرم از این انرژی‌ها بهره‌برداری کنم. طبیعت در حال تغییر است و این تغییر، کلید دانستن است. من می خواهم هنر من، حساس و هوشیار باشد. هر اثر رشد می‌کند، می‌ماند و زوال می‌یابد. بی‌ثباتی در اثر من بازتاب چیزی است که من در طبیعت یافته‌ام».(Hetcher,op.cit,p7). هر اثر ویدیویی یا عکاسی از اثر *گلدورتی*، اساساً به‌خودی‌خود هنر نیست درحالی‌که چنین عکس‌هایی برای اهداف حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری تثبیت یافته است ولی اثر به‌خودی‌خود غیرقابل‌تثبیت و بدون حمایت می‌ماند.(Ibid.p8).

در بخش‌های پیشین، از چالش‌های هنر اجرا به‌عنوان یکی از اساسی‌ترین بخش‌های هنر معاصر در ارتباط با اصالت و دوگانگی ایده و بیان سخن گفته شد. «هنر اجرا» یا همان پروفورمنس آرت، نوعی تئاتر است که در فضای باز، غیر از فضای متعارف تئاتر اجرا می‌گردد و بازی‌های برنامه‌دار یا خودجوش را شامل می‌شود(به‌طور معمول، حالتی بین نمایش از پیش تعیین‌شده وخودجوش است، یک طرح کلی یا رمزگانی که از پیش تهیه شده است به‌اضافه بداهه‌گویی‌هایی در پاسخ به واکنش تماشاگرها).(لینتن،پیشین: ۳۶۵). این هنر در مبحث تثبیت نیز مسائلی را پیش می‌آورد.

مارینا آبرومویک[4] اجرای یک قطعه خودش را «هنرمند حاضر است»[5] نام گذاشت. در این اجرا، او بر یک صندلی ۶ روز در هفته، هفت ساعت در روز از ۱۴ مارس تا ۳۱ مه ۲۰۱۰ نشسته

1.presence
2.Dan Harvey
3.Andy Goldsworthy(1956)
4.Marina Abromvic(1946)
5.The Artist is Present

www.SID.ir

Archive of SID

بود. مردمی که در موزه حضور داشتند، دعوت می‌شدند که به‌وسیله نشستن بر یک صندلی روبه‌روی او و برای مدت زمانی که انتخاب می‌کردند، در این هنر شرکت کنند. در خلق این قطعه هنری ۱۵۶۵ نفر ازجمله افراد معروفی چون *شارون استون*، *ایزابل روسولینی* و *کریستین امان‌پور* شرکت کردند.(Hetcher , op.cit ,p10).

عکاس و نقاش معروف، *ریچارد لانگ*[1] نیز هنرمندی بود که در قطعه معروفش به نام (یک خط ساخته‌شده به‌وسیله راه‌رفتن)[2] در یک مسیر مشابه، آن‌قدر راه رفت تا خطی را ساخت. در پایان، یک خط بر زمین وجود دارد که این خط، هنر نیست، بلکه این فرایند راه‌رفتن اوست که هنر است.(IbId .p10).

جان لیتم[3] هنرمند انگلیسی با استفاده از کتاب‌های کهنه، نقش برجسته‌ای پدید می‌آورد، یعنی کتاب‌های کهنه را روی بوم می‌چسباند، نیم‌سوز می‌کرد، رنگ می‌زد و صورت نهایی به آن می‌داد. سپس به ساخت مجسمه‌هایی از کتاب‌ها می‌پرداخت که از آن جمله برج‌های اسکوب[4] قابل‌ذکر است. این مجسمه‌ها طی تشریفاتی سوزانده و تخریب می‌شد.(لینتن،پیشین:۳۹۶) در این مورد از هنر ویرانگر نیز هنر در واقع فرایند خلق و ازبین‌بردن این آثار است که نمی‌تواند تثبیت موردنظر قانونگذار را در خود جای دهد.

کریستو پاواچف هنرمند بلغاری نیز که پیش از این به آثارش اشاره شد، به‌عنوان ابداع‌کننده «هنر بسته‌بندی» شهرت یافته است. او سرّ نهفته و نمایش یک شیء بسته‌بندی شده را از سورئالیست‌ها فراگرفت ولی با کاربست آن درمورد منظره‌ها و یادمان‌های بزرگ، معنای تازه ای به آن بخشید. برخی از طرح‌های او در حد طرح ماند. *کریستو* در سال ۱۹۶۹ بخش طولانی از ساحل استرالیا را بسته‌بندی کرد و محوطه‌ای را در کالیفرنیا با یک پارچه گسترده نارنجی پوشاند.(همان: ۳۷۸).

این درست نیست که گفته شود «هنر زمینی» درهرحال، غیرقابل حمایت است. اگر یک هنرمند، پروژه جاه‌طلبانه *کریستو* را عیناً بازتولید کند و برای بسته‌بندی از همان مکان‌های کالیفرنیا و استرالیا استفاده کند، مسایلی در نقض حقوق به وجود خواهد آمد. بیشتر دادگاه‌ها حکم خواهند کرد که اثر تماماً می‌تواند حمایت شود به شرط آنکه «انتخاب‌ها و ترتیبات» اصیل باشد. این عناصر در اثر، واجد شرایط برای حمایت حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری است.

1.Richard Long (1945)
2.A Line Made by Walking(1967)
3.John latham (1921)
۴. Skoob از برعکس‌کردن حروف Books به دست می‌آید.

www.SID.ir

Archive of SID

بنابراین احتمالاً دیگر هنرمندان از استقرار دقیق بازآفرینی اثر *کریستو* منع می‌شوند. اگرچه او نمی‌تواند اکنون ادعا کند که آن زمین، فضای هنری شخصی اوست و دیگران را از استقرار آثار به‌اندازهٔ‌کافی غیرمشابه منع کند ولی می‌تواند مطمئن باشد که اثر او تنها اثر هنری خواهد بود که به این روش دقیق و به این نوع اجرا شده است. بنابراین حمایت از اجرای *کریستو* محدود خواهد بود.(shonack , op.cit,p289-290).

هنرمندان هنر زمینی چنانچه با مرتب‌کردن محیط مثل سنگ‌ها و اشیاء در یک محیط طبیعی، دست به خلق اثری بزنند، مستحق آن نیستند که حقوقی را بر خود آن محیط ادعا کنند. بنابراین نمی‌توانند مثلاً عکاسی را از تصرف این صحنه در عکس منع کنند.

نتیجتاً هنرمندان هنر خاکی چنانچه به حمایت حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری تمایل دارند، باید آثارشان را به شکلی مستند کنند.(IbId,p325-326).

چالش حمایت حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری از آثار در حال تغییر و کارشده با مواد طبیعی، و رویکرد دادگاه‌ها در این خصوص در قضیه حقوقی Kelley v. Chicago Park Distrik نشان داده می‌شود. در این پرونده، *چاپمن کلی*،[1] یک هنرمند شناخته‌شده، خواهان است. او در سال ۱۹۸۴ اثرش به نام *گل‌های وحشی*[2] را در شیکاگو، ایلانونز ارائه داد. اثر گل‌های وحشی او از دو باغچه بیضی‌شکل غول‌پیکر، تقریباً در اندازه یک زمین فوتبال تشکیل شده بود که تنوع گسترده‌ای از گل‌های خودروی طبیعی جای‌گرفته در داخل حاشیه‌هایی از ماسه و فولاد را نمایش می‌داد. *کِلی* گل‌ها را انتخاب کرد و جایگاه اولیه از گل‌های خودروی طبیعی را طراحی کرد. این گل‌ها تماماً به‌صورت متوالی در فصل رویش با تغییر رنگ‌ها و افزایش درخشندگی در مرکز هر بیضی، گل می‌دادند. وقتی Park District سایز اثر «گل‌های وحشی» را به کمتر از نصف سایز اصلی کاهش داد و *گل‌های وحشی* را در یک باغ کوچک‌تر، بدون اجازه خالق اثر، دوباره کاشت، *کِلی* از Park District برای نقض حقوق معنوی‌اش به‌ویژه تمامیت اثرش تحت VARA[3] آمریکا شکایت کرد. این قضیه که در فوریه ۲۰۱۱ درباره‌اش تصمیم گرفته شد، مفهوم قانونی مهمی برای هنر معاصر دارد. دادگاه در این پرونده حکم کرد که طراحی بادقت باغ‌های بیضی‌شکل، آن میزان ضروری تثبیت را برای حمایت حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری ندارد. بر اساس اینکه یک بخش از این اثر زنده است، مسئله چالش‌برانگیز می‌شود زیرا اگرچه این اثر برای بیش از یک مدت محدود دیده می‌شود ولی دادگاه، حکم به عدم تثبیت اثر

1.Chapman kelley(1932)
2.Wild Flower
3.The Visual Artist Right Act (1990)

www.SID.ir

Archive of SID

می‌دهد زیرا هستی آن پویاست و اثر هنری لحظه به لحظه تغییر می‌کند. این معیار «هستی»[1] قبلاً مطرح نشده بود و به نظر می‌رسد دادگاه در این قضیه آن را ابداع کرده و عناصر آن نامشخص است. دادگاه همچنین در حکمش شرح می‌دهد که بیشتر آنچه در یک باغچه، از رنگ‌ها، شکل‌ها، بافت‌ها و رایحه درختان و ..می‌بینیم و توجه می‌کنیم از طبیعت ناشی شده است. بنابراین باغچه پدیدآورده‌شده نیست زیرا بیشتر فرم‌ها و منظره‌ها به علت اجبار طبیعت به وجود آمده است. دادگاه در این رابطه متذکر شد که پدیدآوردندگان آثار تحت حمایت حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری باید انسان باشند، آثاری که فرم آن‌ها منسوب به نیروی طبیعت است قابل حمایت نیست.(IbId.p12-22). این پرونده به‌درستی چالش حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری را درمقابل عدم تثبیت آثار هنر معاصر مشخص می‌کند. در این آثار، عموماً اثر به‌جامانده از هنرمند، آن چیزی نیست که در ابتدا ساخته شده، بلکه به‌واسطه عوامل طبیعی و خارج از کنترل او تغییر یافته است. چون استفاده یک هنرمند از مناظر طبیعی و عناصر فانی در یک فرم قابل‌لمس قرار نمی‌گیرد و از طرفی در حال تغییر و دگرگونی است نمی‌تواند مورد حمایت حقوقی باشد.

نتیجه

بر اساس آنچه در هنر معاصر اتفاق افتاده است مرزهای هنر، نامحدود شده است. امروزه هر چیزی از یک نقاشی کودکانه و ترسیم چند خط تا ارائه بدون تغییر یک شیء و یک رخداد بر اساس تعبیر هنرمندان، می‌تواند اثر هنری قلمداد شود.

آنچه به هنر معاصر ارزش می‌بخشد، ایده، داستان، احساس یا شخصیت خود هنرمند در پس اثر هنری است و اگر این عناصر شاخص از هنر معاصر حذف شود بوم سفید من و بوم سفید تو دارای ارزش هنری و اقتصادی یکسان می‌شوند حتی اگر من سال‌ها برای بیان مفهوم ذهنی‌ام صرف کرده باشم و تو تنها دقایقی.

در هیچ‌یک از نظام‌های حقوقی ملی یا بین‌المللی، تعریفی از هنر ارائه نشده است. هنر یک مفهوم غیرشفاف است و هیچ دادگاهی نباید تعریفی غیرقابل‌انعطاف از آن ارائه دهد. در واقع دادگاه‌ها صلاحیت این را ندارند که درباره شایستگی و ارزش هنری آثار قضاوت کنند. رویه‌قضایی فقط می‌تواند مشخص کند که آیا اثر هنری موردنظر به آستانه بیان اصیل برای حمایت حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری دست یافته است یا نه؟

1.Essence

www.SID.ir

Archive of SID

حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری نمی‌تواند به‌عنوان تشخیص‌دهنده کیفیت هنری عمل کند زیرا همان گونه که هنرمندان در زمان خودشان درک نشده‌اند، محتمل است که امروزه توسط قضات به‌خوبی درک نشوند. *ونسان ونگوک* یکی از مثال‌های کلاسیک درمورد هنرمندی است که در زمان خودش درک نشد. او در طول زندگی‌اش، تنها توانست یکی از تابلوهای خود را بفروشد و در فقر مرد. ولی امروزه آثار او از گران‌ترین نقاشی‌های جهان است.

در سال ۱۸۸۲ دادگاه عالی ایالات متحده در قضیه Barrow – Gils Litographic co v.Sarony درمورد عکسی از *اسکار وایلد*[1] آن را به قدر کافی اصیل برای شایستگی تحت حمایت قانون دانست، درحالی‌که در آن زمان قانون ۱۸۰۲ آمریکا، عکس را در لیست آثار مورد حمایت خود قرار نمی‌داد. دادگاه در این پرونده استدلال کرد دلیل آنکه عکس در لیست آثار مورد حمایت این قانون نیست آن است که در سال ۱۸۰۲، اصولاً هنر عکاسی وجود نداشت. امروزه حقوق می‌تواند موقعیت مشابهی نسبت به هنر معاصر داشته باشد. مثلاً ویدئو آرت در قانونگذاری غالب کشورها وجود ندارد زیرا فناوری آن در زمان آخرین قانونگذاری‌ها وجود نداشت. ازآنجایی‌که هنر در ذات خود تحول‌پذیر و متنوع است نمی‌توان تمامی مصادیق آن را در تدوین و اصلاح قوانین گنجاند.

تحولات هنر معاصر تا آنجا پیش می‌رود که می‌تواند شامل نوعی خاص و منحصربه‌فرد و بی‌سابقه از هنر اجرا شود به‌نحوی‌که طی آن، هنرمند، جسم خود را لت‌وپار می‌کند و دست‌کم در یک مورد، هنر اجرا به مرگ ارادی هنرمند می‌انجامد. این نقطه‌ای است که در آن، حتی با سعۀصدرترین نظاره‌گر، چه‌بسا از خود سؤال کند که آیا چنین کنشی نباید از شمول هر تعریف در گذشته، حال یا آینده هنر خارج شود؟

بنابراین ویژگی‌های هنر معاصر، نامحدود و قابل تطبیق با معیارهای سنتی هنر نیست و باید پذیرفت که علی‌رغم تحسین هنرمندان معاصر، علی‌رغم موزه‌ها و جایزه‌های متعدد، آثار آن‌ها در اساس غیرقابل‌حمایت است. ویژگی‌های خاص هنر معاصر که خارج از چارچوب‌های مقررات حمایتی است ثابت می‌کند که هنرمندان معاصر هیچ‌گاه در پی همکاری با حقوق در تولید آثارشان نبوده‌اند. آن‌ها آزادانه خلق می‌کنند و بدون انتظار از حمایت حقوقی به راهشان ادامه می‌دهند.

هنرمندان معاصر، گاهی با میل و رغبت از معیارهای تعیین‌شده حمایتی قانونگذاری‌ها تخطی

1. Oscar Wilde (۱۸۵۴-۱۹۰۰) نویسنده و شاعر روس

www.SID.ir

Archive of SID

می‌کنند و خلق آزادانه آثار خود را به دریافت حمایت حقوقی ترجیح می‌دهند.

امروزه هنر معاصر بدون کمک و حمایت حقوق به‌سرعت پیشرفت و توسعه یافته است. اصولاً طبیعت آوانگارد و مرزشکن این بخش از هنر، خود عامداً مرزها و معیارها را شکسته و معیارهای سنتی هنری را به ریشخند گرفته است و به این معیارها و حمایت‌ها بی‌اعتنایی می‌کند و تا آنجا پیش می‌رود که در طیف گسترده‌ای، حقوق آثار پیش از خود را نقض می‌کند و تلویحاً اعلام می‌کند که برای توسعه و گسترش خود، نیاز به حمایت قانون ندارد.

برای تعریف مصادیق هنر معاصر در قالب حمایت حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری باید برای هنر بی‌حدومرز، حقوق حمایتی بی‌حدومرز نیز تدارک دید و مسلماً یک حق حمایتی بدون محدودیت، کارایی نخواهد داشت. ازآنجایی‌که حقوق و نظام قانونگذاری، صلاحیت و استحقاق شناسایی ارزش و شایستگی هنری را ندارد، هر شیء و هر اثری می‌تواند داخل محدوده حمایت قرار گیرد و آن‌گاه حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری اثر خود را از دست خواهد داد.

حال که عدم حمایت از مصادیق هنر معاصر تا امروز مانع خلاقیت و کار این هنرمندان نشده، بهتر آن است که اجازه داده شود هنر معاصر در مسیر سابقش حرکت کند و از همین امکانات محدود جهت حفظ خود بهره گیرد زیرا در غیر این صورت، به بهانه حفظ حقوق برخی هنرمندان، برای استفاده دیگر پدیدآورندگان از ایده‌ها، سبک‌ها و تکنیک‌ها مانع ایجاد خواهد شد و درنهایت، حرکت هنر متوقف خواهد شد که این برخلاف فلسفه وجودی این بخش از حقوق خواهد بود.

www.SID.ir

Archive of SID

منابع

الف) فارسی

- کتاب

-پاکباز، روئین.(۱۳۷۸). *دایره‌المعارف هنر: نقاشی، پیکره‌سازی، گرافیک*، چاپ سیزدهم، تهران: فرهنگ معاصر.

-سیدصدر، سیدابوالقاسم.(۱۳۸۳). *دایره‌المعارف هنر*، چاپ اول، تهران: انتشارات سیمای دانش.

-مهاجری، عباسعلی.(۱۳۸۳). *فرهنگ هنر* (انگلیسی- فارسی)، چاپ صبا، تهران: انتشارات دانشیار.

-زرکلام ، ستار.(۱۳۸۷). *حقوق مالکیت ادبی و هنری*. چاپ دوم، تهران: انتشارات سمت.

-سمیع‌آذر، علیرضا.(۱۳۹۱). *تاریخ هنر معاصر جهان: انقلاب مفهومی*. جلد دوم، تهران: مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.

-لایقی، غلامرضا.(۱۳۸۱). *حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری در کشورهای پیشرفته صنعتی*، تهران: نشر خانه کتاب.

-لوسی اسمیت، ادوارد.(۱۳۸۰). *مفاهیم و رویکردهای آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم*، ترجمه: علیرضا سمیع آذر، تهران: مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.

-لینتن، نوربرت.(۱۳۸۲). *هنر مدرن*، ترجمه: علی رامین، چاپ سوم، نشر نی.

-میه، کاترین.(۱۳۹۰). *هنر معاصر، تاریخ و جغرافیا*، ترجمه: مهشید نونهالی، چاپ دوم، چاپ نظر.

- مقاله

-زرکلام، ستار.(۱۳۸۶). «تبیین مفهوم اصالت در حقوق مالکیت ادبی و هنری»، *مجله پژوهش حقوق و سیاست*، شماره ۲۲، دانشگاه علامه طباطبایی، دانشکده حقوق‌وعلوم‌سیاسی، بهار و تابستان.

ب) انگلیسی

-Ann Torsen,molly " Beyond Oil on Convas: New Media and Presentation Formats Challenge International Copyright law`s Ability to Protect The Interest

www.SID.ir

Archive of SID

of The Contemporary Artist", SCRIPT_ed, vol. 3 ,Issue 1, March 2006

– Fenzel,Cristin " Still Life with "SPARK" and "SWEAT": The Copyright Ability of Contemporary Art in The United States and United Kingdom ", Arizona Jornal of International & Comparative Law, vol.24,2007

–Haga,Yurico,"Parody and The Right of Integrity",montage by Bernard Hasquenophm,available at:http://www.lawrepourtous.fr/ 2010.02.14

–Hayley A.Rowa," Appropriation in Contemporary Art",2011,

availableat:http://www.studentpulse.com/article/342/2/ appropriation- in-contemporary- art

–Hetcher,Steven.Corpenter,Megan," Fixing Fixation: Copyright Law and Contemporary Art" , 2013, available at : http://works.bepress . com/megan carpenter/2

– Ortland,Eberhard;Sehmvcker,Reinold," Copyright & Art" German Law Jornal,vol.6,No.12,2005

–Shonack,Steven," Postmodern Piracy: How CopyrightLaw Constrains ContemporaryArt"14 Loy.L.A.Ent.L.Rev.281(1994).available at://digitalcommons. lmu.edu/ elr/vol 14/iss2/3

–Stokes,Simon," Art and Copyright",Published in North America and Canada by Hart Publishing Oxford and Portland,Oregon,2001

–Torsen,Molly,Appendix Copyright and Contemporary Art: a case study, Intellectual Property and Human Development,2011,available at:www.piipa.org

پایان نامه

–Johannes,Louis Renee" Copyright and Art Work in South Africa" ,2011,available at: wired space.wits.ac.za

www.SID.ir