Archive of SID

نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۷(۸۴)، ۱۹-۲۸/ خرداد ۱۳۹۹
DOI: 10.22034/bagh.2020.138073.3660

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
The Reading of Fundamentals Components of George Dickie's Institutional Theory in the Works of Conceptual Artists Case Study: Marcel Duchamp, Barbara Kruger and Keith Arnatt's Works
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مطالعهٔ مؤلفه‌های بنیادی نظریهٔ نهادی جورج دیکی در آثار مفهومی هنرمندان

(مطالعهٔ موردی؛ آثار مارسل دوشان، باربارا کروگر و کیت آرنت)*

سمیرا اصغرپور سارویی[۱]، غلامعلی حاتم**[۲]، شهلا اسلامی[۳]

۱. دانش‌آموختهٔ دکتری گروه فلسفهٔ هنر، دانشکدهٔ حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

۲. استاد تمام گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران،ایران

۳. استادیار گروه فلسفهٔ هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۴/۰۹ تاریخ اصلاح: ۹۸/۰۴/۱۵ تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۵/۰۲ تاریخ انتشار: ۹۹/۰۳/۰۱

چکیده

بیان مسئله: شناخت و ادراک آثار هنری شکل‌گرفته در دوران معاصر، از جمله هنر مفهومی که به‌عنوان نخستین جنبش هنری پست‌مدرن می‌توان از آن یاد کرد، تنها در پرتو شناخت نظریهٔ نهادی جورج دیکی امکان‌پذیر است. جورج دیکی، با طرح مؤلفه‌های بنیادی نظریهٔ نهادی همچون شیء مصنوع، جهان هنر و اعطای شأن هنری، راه را برای ورود اشیای حاضرآماده و پیش‌ساخته به هنر گشود. البته هنرمندان مفهومی همچون مارسل دوشان، باربارا کروگر، کیت آرنت و دیگران آثار هنری فاقد کیفیت و صفات زیبایی‌شناسانه خلق می‌کنند، اما از آنجا که جهان هنر ـ که به گفتهٔ جورج دیکی مجموعه‌ای از «هنرمندان، موزه‌داران، منتقدان هنر، مدرسان و ...» است ـ به این آثار صلاحیت اعطای شأن هنری را می‌دهند، این آثار به اثر هنری تبدیل می‌شوند.

هدف پژوهش: نگارندگان در این پژوهش در پی انطباق مؤلفه‌های بنیادین نظریهٔ نهادی جورج دیکی با آثار برخی هنرمندان مفهومی هستند. از آنجا که بسیاری از آثاری که هنرمندان مفهومی خلق کرده‌اند با مؤلفه‌هایی چون جهان هنر و شیء مصنوع و ماهیت اثر هنری در نظریهٔ نهادی مطابقت دارد، بنابراین می‌توان فلسفهٔ خلق چنین آثاری را با نظریهٔ نهادی جورج دیکی تحلیل کرد و تطبیق داد.

روش پژوهش: این پژوهش به روش تحلیلی-تطبیقی انجام شده است.

نتیجه‌گیری: در آرای جورج دیکی طرح خصوصیات شیء مصنوع و جهان هنر کاملاً قابل‌انطباق با آثار هنر مفهومی است. درواقع، چیزی در ذات هنر یا اثر هنری موجود نیست که آن را به اثر هنری تبدیل کند، بلکه مهم دادن اعطای شأن هنری به اثر است و آن توسط مؤلفه‌ای چون جهان هنر صورت می‌گیرد. از این نظر تمامی نظریه‌های هنری که براساس صفات و کیفیات زیبایی‌شناسی بنیان شده‌اند به‌چالش کشیده می‌شوند و مفهوم هنر خوب و هنر بد بی‌ارزش می‌شود.

واژگان کلیدی: *نظریهٔ نهادی، هنر مفهومی، جورج دیکی، شیء مصنوع، جهان هنر.*

مقدمه

از آنجا که نظریهٔ نهادی یکی از نظریه‌های مهم دوران معاصر است، آثار بی‌شماری را به حیطهٔ هنری وارد می‌کند. پیش از طرح چنین نظریه‌ای آثار هنری ضوابط و معیارهای از پیش تعیین‌شده داشتند، اما طرح نظریهٔ نهادی از سوی نظریه‌پردازان نهادی به خلق بستر فرهنگی و اجتماعی‌ای منجر شد که تعریفی نوین به هنر و اثر هنری داد. یکی از چنین آثاری به حوزهٔ هنر مفهومی تعلق دارد که هنرمندان آن

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری سمیرا اصغرپور سارویی به راهنمایی دکتر غلامعلی حاتم و مشاورهٔ دکتر شهلا اسلامی با عنوان «تحلیل هنر مفهومی بر مبنای آراء جورج دیکی» است که در سال ۱۳۹۸ در دانشکدهٔ حقوق، الهیات و فلسفه در دانشگاه علوم و تحقیقات تهران به‌انجام رسیده است.

**نویسندهٔ مسئول: Hatam.gholamali@gmail.com

www.SID.ir

Archive of SID باغ نظر

با تکیه بر ایده و نفی شیء هنری توانستند تمامی ویژگی‌های هنر دوران مدرن و پیش از آن را مسخره کنند. در راستای چنین فلسفه‌ای طرح بسیاری از مؤلفه‌ها در آرای نظریه‌پردازان نهادی کاملاً با آثار هنرمندان مفهومی منطبق است. در نظریهٔ نهادی، نظریه‌های هنری که به دنبال چیزی در ذات اثر هنری، همچون صفات و کیفیات زیبایی‌شناسی، فرم، بیان احساسات و عواطف و ... بود، دوباره موردپرسش قرار گرفت. نظریهٔ نهادی به دنبال پاسخ به سؤال از چیستی هنر است و این پرسش تمامی پرسش‌های مطرح‌شده در نظریه‌های هنری را که مبنای آنها بر تفکیک هنر والا از هنر خوب یا بد است به‌چالش کشاند.

جورج دیکی[1] از فیلسوفان آمریکایی و از نظریه‌پردازان نهادی است که پیش از طرح نظریهٔ نهادی[2] خویش، دو نظریهٔ نوع طبیعی و نوع فرهنگی را تفکیک می‌کند. به اعتقاد او چیزی در ذات هنر یا اثر هنری وجود ندارد که آن را به اثر هنری تبدیل کند، بلکه اثر در یک بستر فرهنگی خلق می‌شود، پس تمامی نظریه‌های هنری تنها بر سازوکارهای فطری بشر تأکید دارند و از جنبه‌های فرهنگی فرایند آفرینش هنری غافل هستند. این نظریات را جورج دیکی نظریه‌های ذاتی هنر و نوع طبیعی می‌داند. چنین ادعایی دربارهٔ خلق و آفرینش اثر در بستر فرهنگی تمامی نظریه‌های هنری پیش از خود مانند تقلید[3]، بیان[4] و فرمالیسم[5] و ... را به‌چالش کشاند. نقد این نظریه‌ها جورج دیکی را بر آن داشت که به شیوه‌ای تحلیلی به مسائل فلسفهٔ هنر در دنیای معاصر بپردازد.

به عقیدهٔ جورج دیکی، فیلسوفان با یک فرض مشخص و بنیادی، فرضی که از زمان یونان باستان تا اواسط قرن بیستم مطرح شده است، دربارهٔ ماهیت هنر نظریه‌پردازی کرده‌اند. این فرض که قرن‌ها ادامه داشته است مستقیماً از سازوکارهای فطری‌ای که در طبیعت بشر نهاده شده برداشت می‌شود. اگرچه او هیچ‌گاه منکر پیوند میان فطرت با هنر نیست، آن را امری ضروری برای آفرینش هنر نمی‌داند. جورج دیکی با طرح نظریهٔ نهادی مؤلفه‌های آن راه را برای ورود آنچه تا به حال شیء هنری و اثر هنری شمرده نمی‌شد گشود.

در هنر مفهومی[6] نیز برای تحقق اهداف، که در رأس آنها ایده، زبان و نفی شیء هنری است، از اشیای حاضرآماده[7] و پیش‌ساخته استفاده می‌شود. استفاده از چنین اشیایی در تاریخ هنر بی‌سابقه است و تحلیل این دست آثار تنها از طریق آرای جورج دیکی با تطبیق بر مؤلفه‌ای چون شیء مصنوع[8] امکان‌پذیر است، زیرا با طرح چنین آرایی در هنر، بحث تعریف و ارزش آثار هنری وجوهی تازه می‌یابد. طبق ادعای جورج دیکی شیء در بستری فرهنگی-اجتماعی خلق می‌شود و از نوع فعالیت‌های فرهنگی است. از آنجا که او همواره مدافع نظریه‌های هنری مبتنی بر نوع فرهنگی است در کتاب «هنر و ارزش»[9] نیز نوشت: «وقتی می‌گویم هنر یک مفهوم فرهنگی است منظورم این است که با وساطت یک گروه فرهنگی خلق شده است و هنر یک رفتار، نظیر غذا خوردن، نیست که به‌طور ژنتیک معین شده است. البته این بدان معنا نیست که تنها ما یک گروه کوچک از جوامع انسانی هنر داریم، جوامع انسانی هم می‌تواند وجود داشته باشد که در معنای واقعی از هنر برخوردار نباشد. اما بیشتر آثار هنری متعلق به بستری فرهنگی هستند» (Dickie, 1997, 25-28).

پس جورج دیکی مدعی است که معرفت هنر به ماهیت هنر، که آن هم اساساً ماهیتی اجتماعی است، مربوط می‌شود. به عبارت دیگر یک اثر زمانی اثر هنری نام می‌گیرد که در بافت نهادی خود، که از آن با عنوان جهان هنر[10] یاد می‌شود، شکل گرفته باشد. جهان هنر اصطلاحی جدید از سوی جورج دیکی نیست، بلکه پیش از او آرتور دانتو[11] در سال ۱۹۶۴ در مقاله‌ای با همین عنوان به این واژه اشاره می‌کند، اما تعریف جورج دیکی دربارهٔ این اصطلاح گسترده‌تر و از جنبه‌ای راه‌گشا برای تحلیل برخی هنرها از جمله هنرهای مفهومی است. بستر فرهنگی دیکی که از آن به‌عنوان جهان هنر یاد می‌شود می‌تواند با اعطای شأن[12] به اثر، آن را به اثر هنری تبدیل کند. از این‌رو آنچه چیزی را اثر هنری می‌کند کیفیت خاصی نیست که بتوان درون اثر مشاهده کرد، بلکه شأن خاصی است که جهان هنر برای آن قائل می‌شود.

این تحلیل جورج دیکی تمامی آثار هنری خلق‌شده به‌دست هنرمندانی چون مارسل دوشان و ... را که هیچ‌گونه جنبهٔ زیبایی‌شناسانه ندارد به حیطهٔ آثار هنری راه داد و بنیان تمامی ساختارهای هنری بر مبنای زیبایی‌شناسی مدرن را در هم شکست. از این رو فلسفهٔ هنر مفهومی با طرح چنین نظریه‌ای در دوران پست‌مدرن انسجام می‌یابد، زیرا در هنر مفهومی همواره در طرد زیبایی‌شناسی مدرن و خلق و ظهور نو و بدیع اشکال در بیان هنری و اولویت‌های جدید در نقد هنری تلاش می‌شود. چنین ایده‌های انتقادی دربارهٔ طرد زیبایی‌شناسی مدرن کاملاً با نقد نظریه‌های هنری توسط جورج دیکی منطبق است. هنفلینگ می‌نویسد: « 'نفی شیء هنری' و 'طرد زیبایی اثر هنری' اصل‌های چالش‌برانگیز هنر مفهومی در مقابل هنر مدرن است و این اعتقاد که زیبایی عنصر ضروری اثر هنری نیست، بلکه آنچه سازندهٔ شیء هنری است قصد و نیت هنرمند است و نه ارزش‌های زیبایی‌شناختی و زبان هنر. لذا این اعتقادات و بینش درمورد چیستی اثر هنری بیانگر هم‌صدایی با نظریهٔ نهادی در حوزهٔ هنر نیز هست که در دوران پست‌مدرن در مرکز بحث و گفت‌وگو قرار دارد. پس این اصل زیبایی‌شناسی هنر مدرن که برای ارج‌گذاری اثر هنری به هیچ‌چیز جز حس فرم و رنگ و شناخت مفاهیم بصری نیازی نیست، مطرود شد» (هنفلینگ، ۱۳۸۹، ۵۲).

از سویی جورج دیکی در آخرین تعریف خویش ماهیت اثر هنری را این‌گونه تشریح می‌کند: «یک اثر هنری در مفهوم درجه‌بندی خود یک ابژهٔ[13] خوب و متناسب از حیث زیبایی‌شناسی و

www.SID.ir

Archive of SID

مصنوعی هنری به‌شمار می‌رود که برای ارائه به عموم عالم هنری خلق شده است» (دیکی، ۱۳۹۲، ۱۵۸).
چنین تعریفی از ماهیت اثر هنری به‌عنوان یک شیء مصنوع دیدگاهی تازه برای معرفت و شناخت اثر هنری ارائه داد. هنرمند مفهومی با به‌میان‌آوردن متن و زبان و نشانه و ورود اشیای پیش‌ساخته و حاضرآماده به حوزهٔ هنر که می‌توان آن را به‌عنوان یک مصنوع هنری به‌شمار آورد، آثاری بدیع خلق کرد. تا پیش از این، قراردادن هر شیء در گالری و موزه‌ها مستلزم پیشینهٔ تاریخی و منطبق بر نظریه‌های زیبایی‌شناسانه بود.
جورج دیکی با طرح جهان هنر که اعضای آن را به شرح زیر معرفی کرد، صلاحیت اعطای شأن اثر را به آنها می‌دهد و می‌نویسد: «افراد اصلی این عالم در تشکیلات نه‌چندان مدون و متشکل حضور دارند، ولی به صور گوناگون در ارتباط با یکدیگرند و به اعطای شأن هنری به اثر می‌پردازند. این مجموعه هنرمندان به مفهوم نقاشان، نویسندگان، آهنگسازان، کارگردانان یا تهیه‌کنندگان، مدیران موزه‌ها، بازدیدکنندگان موزه‌ها، تماشاگران تئاتر، گزارشگران جراید، منتقدان، تاریخ‌نگاران هنر، مدرسان هنر، نظریه‌پردازان، فیلسوفان هنر و دیگران را در بر می‌گیرند» (Dickie, 1974, 35-36).
پس قرارگرفتن حتی چوب یا تکه‌سنگی در طبیعت بنا به خواست هنرمند به‌عنوان عضوی از اعضای جهان هنر آن را مبدل به اثری هنری در موزه و گالری می‌کند. زیرا به چنین شیئی هم شأن هنری اعطا شده است و هم این شیء خصوصیات مصنوع‌بودن دارد.
پس آنچه شیء را به اثر هنری تبدیل می‌کند چیزی نیست که در ذات شیء وجود داشته باشد، بلکه هر آنچه هنرمند بر آن انگشت می‌گذارد به اثر هنری تبدیل می‌شود. از این رو برخی هنرمندان مفهومی هنگام کار و در حضور دیگران اثر هنری خلق می‌کنند اثری که ممکن است در مقایسه با اندیشه و سیر و سلوک فکری و روانی هنرمند از درجه و اعتبار کمتری برخوردار باشد، اما به‌واسطهٔ قصد هنرمند و ایدهٔ خلق آن، به اثر هنری تبدیل شده باشد. به‌عنوان مثال، به اثر هنرمندی چون مارسل دوشان[۱۴] یعنی «چشمه» (فواره)[۱۵] می‌توان توجه کرد که به انتخاب هنرمند از دیگر توالت‌فرنگی‌های موجود در کارخانه جدا و با قرارگرفتن در یک گالری به اثر هنری تبدیل می‌شود.
از آنجا که جورج دیکی به‌وضوح خصوصیات شیء مصنوع را طرح نمی‌کند، در آرای نوئل کارول[۱۶] شیء مصنوع این چنین تعریف می‌شود. کارول می‌نویسد: «لازم است که شیء مصنوع به‌نحوی محصول کار و کوشش انسان باشد، هرچند میزان این کوشش بی‌اندازه اندک باشد. آنچه محصول کار انسان روی مواد خام است نیز شیء مصنوع شمرده می‌شود، ولی از دیدگاه نظریه‌پرداز نهادی اگر کسی صرفاً موضوع موردنظرش را قاب‌بندی یا فهرست کند این نیز شیء مصنوع است. اثر پیش‌ساخته چنان‌که به منظور نمایش ارائه شده باشد شیء مصنوع است و حتی اگر هنرمند به موضوع موردنظرش اشاره کند بگوید که این شیء هنر است» (کارول، ۱۳۸۶، ۳۵۵).
حال اگر آرای کارول دربارهٔ شیء مصنوع دیکی را بپذیریم آثار خلق‌شده به دست هنرمندان مفهومی با خصوصیات چنین مؤلفه‌ای در نظریهٔ نهادی هماهنگی دارد. در راستای چنین تعریفی هنرمندان مفهومی علاوه بر به‌کارگیری اشیای پیش‌ساخته و حاضرآماده و اشیایی که مرتبط با حوزهٔ آثار هنری نیستند، از مواد خام نیز بهره جستند که از جمله آنها هنرمندی چون کیت آرنت[۱۷] است. مارسل دوشان نیز در بیشتر آثار هنری خود به فهرست و قاب‌بندی موضوع و بیان ایدهٔ هنری خود می‌پردازد که کاملاً با خصوصیت شیء مصنوع دیکی هماهنگی دارد. به علاوه تأکید هنرمند مفهومی بر هنری‌بودن اثر خلق‌شده نیز شیء را به حوزهٔ آثار هنری راه می‌دهد.
خود مارسل دوشان در توصیف صحنهٔ عمومی هنر می‌گوید: «مخاطبان هنر به هیچ‌چیز جز جنبهٔ ظاهری نقاشی فکر نمی‌کنند. هیچ نوع آزادی در آموزش هنر وجود ندارد و هیچ‌گونه بحث فلسفی در هنر به‌میان کشیده نمی‌شود. من می‌خواستم هنر را در خدمت تفکر به‌کار بگیرم و تأکید کنم که این یک اثر هنری است چنان‌چه من بگویم» (De Duve, 1996).
این دیدگاه دوشان کاملاً با مصنوع‌بودن شیء منطبق است. همچنین جهان هنر، چنان‌که خود دیکی به‌طور مستقیم نیز به آن اشاره دارد، شامل هنرمند نیز می‌شود و مارسل دوشان به‌عنوان عضوی از جهان هنر و جهان هنر به‌عنوان نهادی اجتماعی صلاحیت اعطای شأن هنری به تمام اشیا را دارد. از دیدگاه براون «صلاحیت اعطای شأن اثر هنری چیزی است که تنها از طریق جهان هنر اتفاق می‌افتد. این صلاحیت از طریق رضایت جامعه کسب می‌شود. جهان هنر مانند یک ساختار جهانی و بین‌المللی برای هنر عمل می‌کند. تمام مدرسه‌ها، موزه‌ها، گالری‌ها و نظام‌های تجاری و حرفه‌ای را در بر می‌گیرد. جهان هنر قسمتی از یک نهاد حرفه‌ای است و بخش‌های آن به‌صورت حرفه‌ای عمل می‌کند، اما باید بدانیم غیروابسته و مستقل است. حتی شما هم شاید به‌وضوح ندانید که به‌عنوان عضوی از جهان هنر در اعطای شأن هنری دخیل هستید. جهان هنر عملکردی دارد که کاملاً فرهنگی است» (Brown, 2005).
با اینکه طرح نظریهٔ نهادی دیکی و فلسفهٔ هنر مفهومی هر دو تعریف گسترده‌ای به هنر دادند و از این طریق آثار هنری بی‌شماری به حوزهٔ هنری راه یافت، اما این آثار فارغ از هرگونه بار ارزشی است و خود جورج دیکی نیز همواره بر این مسئله تأکید دارد. شلی (Shelly, 2002) می‌نویسد: «هنر مفهومی در صورت‌های متنوع و متکثر به‌ظهور رسیده است و آنچه محور و قاعدهٔ همهٔ جلوه‌های صوری آن است همانا اندیشه و مفهوم خاص ضروری و پیچیدهٔ هنرمند است. اندیشه و مفهومی که

www.SID.ir

Archive of SID

با مفهوم به‌عنوان محتوای هنری متفاوت است و می‌توان آن را شکلی انتزاعی، کلی و پیچیده از اندیشه‌ای دانست که در ذهن هنرمند تحت تأثیر گفتمان‌های جامعه و نگرش هنرمند به موضوعات و مسائل مختلف به‌وجود آمده باشد. هنرمند یا خالق اثر آن را در قالب و ساختاری خودساخته و خودپسند در منظر دیدگان و اندیشهٔ مخاطب به‌نمایش می‌گذارد. چنین تعریفی اثر هنری را گسترده می‌کند، اما به معنای تفکیک هنر بد از خوب نیست».

پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ نظریهٔ نهادی و هنر مفهومی مقالات و پژوهش‌های فراوانی به‌صورت مجزا انجام گرفته است. این مقاله با نگاهی به مفاهیم بنیادی نظریهٔ نهادی هنر از سوی جورج دیکی و تطبیق آن با آثار خلق شده توسط هنرمندان مفهومی، به نحوهٔ شکل‌گیری و خلق چنین آثاری در دوران معاصر می‌پردازد. شاید برای نخستین‌بار به‌وضوح جورج دیکی (Dickie, 2001) به طرح بستر فرهنگی-اجتماعی اثر می‌پردازد. او به فعالیت و اعمال و رفتارهای کسانی که آنها را «جهان هنر» می‌داند اشاره می‌کند. این اعضا به گفتهٔ جورج دیکی (Dickie, 1997) قادر به اعطای شأن به شیء هستند.

ینال (Yanal, 1994) دربارهٔ طرح چنین دیدگاهی از سوی جورج دیکی می‌نویسد: «به‌نظر می‌رسد قرارگرفتن یک شئ در معرض دید جهان هنر آن را تبدیل به یک اثر هنری می‌کند». علاوه بر طرح بستر فرهنگی-اجتماعی دیکی در کتاب «هنر و ارزش» (۱۳۹۲) به تعریفی از ماهیت اثر هنری اشاره دارد یکی از خصوصیات مهم اثر هنری از دیدگاه جورج دیکی (۱۳۹۲) مصنوعیت شیء است. نوئل کارول در کتاب «درآمدی بر فلسفهٔ هنر» (۱۳۸۶) در توصیف شیء مصنوع از دیدگاه جورج دیکی اشاره می‌کندکه جورج دیکی مصنوعیت شیء را در تلاش هنرمند و اشارهٔ او به موضوع و فهرست و قاب‌بندی شیء می‌داند. در این راستا سمیع‌آذر (۱۳۹۲) در خلق یک اثر توسط هنرمند مفهومی اهمیت امضا و اعطای شأنِ هنری به اثر توسط او را مورد توجه قرار می‌دهد که کاملاً با دیدگاه جورج دیکی در مقالهٔ او (Dickie, 1984) با عنوان «حلقهٔ هنر» انطباق‌پذیر است. چنین رویکردی به اثر هنری توسط جورج دیکی اثر هنری را فاقد هرگونه بار ارزشی می‌کند (Stecker, 1986). در تحلیل نظریهٔ نهادی جورج دیکی بر رد هرگونه کیفیت زیبایی‌شناسی و بار ارزشی بر اثر اشاره می‌کند چنین رویکردی به اثر به نقد نظریه‌های هنری قبل می‌انجامد و کاملاً با دیدگاه جورج دیکی و آثار خلق شده توسط هنرمندان مفهومی چون دوشان و آرنت و .... مطابقت دارد. وود (Wood, 2002) با اشاره به محو شیء هنری توسط هنرمند به اهمیت ایده و اندیشهٔ او در خلق اثر اشاره می‌کند. به گفتهٔ شلی (Shelly, 2002) اهمیت نگرش هنرمند و توجه او به ارائهٔ ایده در شکل‌گیری اثر باعث گسترده‌شدن تعریف هنر شده است. همین مسئله کاملاً هم‌راستا با مؤلفه‌های بنیادین نظریهٔ نهادین جورج دیکی است. زیرا به‌واسطهٔ مؤلفه‌های طرح‌شده توسط جورج دیکی، اثر هنری تعریف تازه‌ای به‌دست می‌آورد و به گفتهٔ لنگ (Lang, 1997) تمامی معیارهای تعریف‌شدهٔ دوران مدرن به‌چالش کشیده می‌شود.

یافته‌ها

• تحلیل اثر مارسل دوشان، بر مبنای مؤلفهٔ شیء مصنوع در نظریهٔ نهادی جورج دیکی

چنان‌که پیش‌تر گفته شد کارول در تعریف شیء مصنوع نوشت: «لازم است که شیء مصنوع به‌نحوی محصول کار و کوشش انسان باشد، هرچند میزان این کوشش بی‌اندازه اندک باشد. آنچه محصول کار انسان بر روی مواد خام است نیز شیء مصنوع شمرده می‌شود، ولی از دیدگاه نظریه‌پرداز نهادی اگر کسی صرفاً موضوع مورد ظرش را قاب‌بندی یا فهرست کند، این نیز شیء مصنوع است. اثر پیش‌ساخته چنان‌که به‌منظور نمایش ارائه شده باشد شیء مصنوع است و حتی اگر هنرمند به موضوع مورد نظرش اشاره کند و بگوید که این شیء هنر است» (کارول، ۱۳۸۶، ۳۵۵).

طبق برداشت نوئل کارول شیء مصنوع در آرای جورج دیکی باید با برداشتی آزاد تشریح شود. چنین برداشتی از شیء مصنوع در آرای جورج دیکی بسیاری از آثار هنر مفهومی را در حیطهٔ درک و ارزیابی قرار می‌دهد. برای مثال، مارسل دوشان در سال ۱۹۱۳ اشیای حاضرآماده و پیش‌ساخته را که هیچ ارتباطی با هنر نداشت و حتی برای تبدیل‌شدن به اثر هنری نیز خلق نشده بود وارد حوزهٔ هنر کرد. مارسل دوشان بدون دلیل خاص و تنها به دلخواه خویش اشیای پیرامون را انتخاب و سپس به‌عنوان یک اثر هنری در گالری ارائه داد. این اشیا هیچ‌گونه کیفیت ظاهری و جلوه‌های زیبایی‌شناسی ندارند، اما به اعتبار هنرمند و ارائه در موقعیت و مکان هنری، در قلمرو آثار هنری جای دارند. از آن جمله آثار می‌توان به اثر هنری «چشمه» (فواره) که درواقع یک توالت مردانهٔ حاضرآماده است اشاره کرد. این اثر یکی از مهم‌ترین آثار حوزهٔ هنر مفهومی به‌شمار می‌آید که هنرمند آن را به‌عنوان یک شیء مصنوع هنری خریده و خود به‌عنوان عضوی از جهان هنر به آن شأن اعطا کرده است. اعطای شأن شیء را از حالت اشیای پیش‌ساخته و حاضرآماده مانند توالت‌های دیگر کارخانه جدا و به یک اثر هنری تبدیل می‌کند. این انتخاب حاصل تلاش هنرمند است که به نقل از نوئل کارول یکی از الزامات شیء مصنوع هنری به‌شمار می‌آید. پس بر مبنای آرای جورج دیکی، مارسل دوشان به‌عنوان هنرمند که عضوی از اعضای جهان هنر شمرده می‌شود، تنها با اعطای شأن هنری به شیء مد نظر، آن را به اثر هنری تبدیل کرده است. اگرچه آثار مارسل

www.SID.ir

Archive of SID

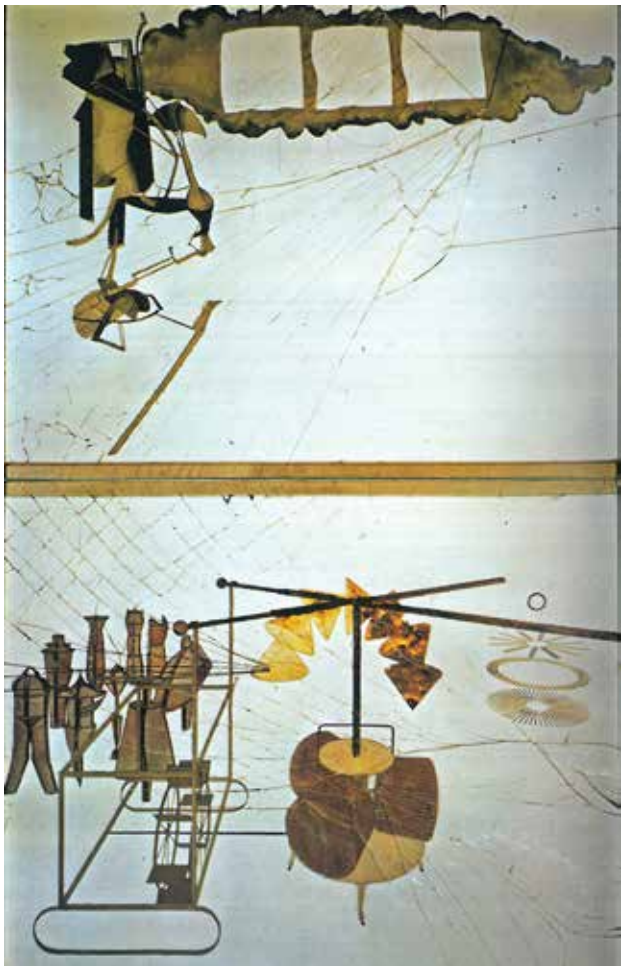
دوشان کیفیت زیبایی‌شناسانه ندارد، به گفتهٔ جورج دیکی کافی است که خود هنرمند بدان شأن هنری دهد و آن را در موقعیتی مانند گالری یا موزه قرار دهد. در این صورت با قرارگرفتن یک شیء یا اثر در معرض دید اعضای جهان هنر، آن شیء به اثر هنری تبدیل می‌شود. دیکی می‌نویسد: «من سعی کردم موضوعی 'انسان‌شناختی‌تر' را پیش گیرم و بر پدیده‌های فرهنگی اعمال و رفتارهایی که به جهان هنر مربوط می‌شوند تمرکز کنم. چنین دیدگاهی 'نظریهٔ نهادی هنر' نامیده می‌شود. یعنی اثر هنری واقعیت هنری است که به‌گونه‌ای خلق شده که در معرض دید افراد متعلق به جهان هنر قرار داشته باشد» (Dickie, 2001, 7).

دیکی معتقد است اثر هنری کاملاً با آفرینش یک واقعیت هنری مرتبط است. درواقع شأن و اعتبار هنر از طریق خلق نوعی معین از واقعیت هنری بشر صورت می‌گیرد. این نوع واقعیت هنری واقعیتی است که از قرار معلوم نوعی خاص از شیء است، یعنی نوعی شیء است که به‌گونه‌ای خلق شده است که در معرض دید تمامی اعضای هنر قرار دارد.

بنا بر اعتقاد جورج دیکی اگر این امکان فراهم آید که اثر هنری خلق شود و هرگز در معرض دید کسی قرار نگیرد، جزء این تعریف به‌شمار نمی‌آید، پس با قرارگرفتن اثر در معرض دید جهان هنر به اثر هنری تبدیل می‌شود (Yanal, 1994).

علاوه بر ایدهٔ هنرمند و انتقال آن به مخاطب و اعطای شأن توسط جهان هنر، نفی شیء هنری نیز از اهداف اصلی هنر مفهومی است. چنین مؤلفه‌ای کاملاً با آرای جورج دیکی دربارهٔ نقد نظریه‌های ذاتی هنر هماهنگ است. نفی چنین مؤلفه‌ای از سوی جنبش مفهومی، لزوم صفات و کیفیات زیبایی‌شناسی اثر را از میان می‌برد. چنین ساختارشکنی‌ای در دوران هنری پست‌مدرن تنها با شناخت آرای جرج دیکی امکان‌پذیر است، زیرا انتخاب کاملاً آزادانه از اشیای پیرامون توسط هنرمندی چون مارسل دوشان و دیگران، بدون درنظرگرفتن قواعد و معیارهای هنری دوران مدرن که در آن همواره بر تناسب، تقارن، نظم و کیفیات زیبایی‌شناسی تأکید می‌شد خود انقلابی بزرگ در تحلیل آثار هنری به‌شمار می‌آید. لنگر (Langer, 1957, 126) می‌نویسد: «یکی از خصوصیات مهم هنر مفهومی که می‌توان در آثار مارسل دوشان نیز مشاهده کرد نفی شیئیت و عینیت مادی اثر است. همین امر باعث به‌زیرکشاندن بوم‌های نقاشی به‌عنوان شیء چشم‌نواز مدرن شد. هنر مدرن غایت اثر هنری را شیء هنری دانست، اما آنچه هنر مفهومی در تاریخ ثبت کرد اهمیت ایده و اندیشه است. به‌نظر می‌رسد دیگر عناصر زیبایی‌شناسی مطرح نیست و آنچه اهمیت دارد قصد هنرمند و نیت او در خلق اثر هنری است. همین نفی شیء هنری دیدگاه مخاطب مدرن را نیز به‌چالش کشید. اینجاست که مخاطبی با معیارهای نوین پا به عرصهٔ هنر گذاشت. مخاطبی که دیگر به دنبال معیارهای تعریف‌شدهٔ دوران مدرن نبود. درواقع، هنرمندان مفهومی تفکری آزاد را به مخاطبان خویش هدیه کردند».

نقد و به‌چالش‌کشیدن نظریات زیبایی‌شناسی دوران مدرن در تمام آثار مارسل دوشان تکرار شد. او در اثری دیگر با نام «شیشهٔ بزرگ» (تصویر ۱) که از روش کولاژ استفاده کرده است و هنگام حمل شیشهٔ آن شکست، بدون درنظرگرفتن چنین پیشامدی، حتی به تحلیل و ارزیابی این اثر دست زد. مارسل دوشان با نمایش چنین اثری به مخاطبان اثر هنری گوشزد کرد که تنها معیار تحلیل اثر هنری قضاوت‌های زیبایی‌شناسانه نیست. کمیفیلند (Camfield, 1989, 81) چنین می‌نویسد: «مارسل دوشان در 'شیشهٔ بزرگ' که تابلویی به شیوهٔ نقاشی پشت شیشه است صحنه‌ای موهوم شامل چند لباس آویزان با کولاژ کاغذ و پلاستیک را به نمایش گذاشت و اگرچه هنگام حمل تابلو به آمریکا شیشه شکست، او با همان وضعیت آن را نمایش داد. او این اثر را به‌عنوان قطعهٔ ناتمام معرفی کرد و برای رمزگذاری اثرش بعدها نوشته‌هایی به‌تحریر درآورد. درواقع حاضرآماده‌ها نقطهٔ آغازی برای بی‌تفاوتی زیبایی‌شناسانه نسبت به شیء بوده‌اند که در تمام آثار مارسل دوشان تکرار می‌شوند».



تصویر ۱. «شیشهٔ بزرگ» اثر مارسل دوشان. مأخذ: سمیع‌آذر، ۱۳۹۲، ۳۱.

www.SID.ir

Archive of SID

این اثر و دیگر آثار هنری مارسل دوشان این تفکر را به مخاطب القا کرد که صفات و کیفیات زیبایی‌شناسی نمی‌تواند شرط لازم و کافی برای تبدیل‌شدن یک اثر به اثر هنری باشد. این دقیقاً نکته‌ای است که جورج دیکی در آرای خود به آن اشاره دارد. او بر این ادعاست که نظریات هنری پیش از نظریهٔ نهادی فرضیه‌ای مبتنی بر فطری‌بودن هنر را طرح کرده‌اند.

همچنین جورج دیکی در آرای خود به جهان هنر با نوعی زندگی فرهنگی اشاره دارد. اعمال و رفتارهای جهان هنر نیز در چنین بستری شکل می‌گیرد. اثر نیز در چنین بستری خلق می‌شود. بنابراین بین مفهوم اثر هنری و بستر فرهنگی پیوند وجود دارد. این بدان معناست که به یک اثر با وساطت یک گروه فرهنگی شأن هنری اعطا می‌شود و به اثر هنری تبدیل می‌شود و از آنجا که جورج دیکی می‌گوید تمام فعالیت‌های فرهنگی آگاهانه است، پس بسیاری از آثار هنری در زمینه‌ای فرهنگی با فعالیتی فرهنگی و آگاهانه شکل گرفته است. به‌زعم جورج دیکی «کسانی که چنین فعالیت‌هایی را انجام می‌دهند آگاه هستند یا می‌توانند آگاه باشند که این فعالیت‌ها جنبه‌هایی از زندگی فرهنگی گروه آنهاست (Dickie, 2001, 30).

تحلیل اثر باربارا کروگر بر مبنای مؤلفهٔ بستر فرهنگی و اجتماعی (جهان هنر) در آرای جورج دیکی

در این راستا آثار هنری باربارا کروگر[۱۷] تنها با ادراک چنین بستری قابل‌تحلیل است. او با نگاهی انتقادی از مسائل پیرامون خویش به خلق آثاری در بستر فرهنگی-اجتماعی پست‌مدرن دست می‌زند و با بهره‌گیری از نماد، اثر خویش را متضمن قراردادی در زمرهٔ فعالیت‌های فرهنگی می‌کند. باربارا کروگر در نمونهٔ مشهوری از اثر هنری خود این نوشتار را به‌کار می‌برد: سمیع‌آذر می‌نویسد: «'من خرید می‌کنم، پس هستم'، که به‌صورت جناس به جملهٔ معروف دکارت 'من می‌اندیشم، پس هستم' کنایه دارد، تصویر دستی است که مستطیلی قرمزرنگ متناسب با یک کارت اعتباری را نشان می‌دهد. عبارت نوشته‌شده بر آن نشان‌دهندهٔ فراسوی این کارت و مفهوم حقیقی آن در جامعهٔ معاصر است. در دنیای مدرن این کارت بیانگر اعتبار مالی و سطح اجتماعی افراد است. کروگر پیوسته نقش رسانه‌ها در القای نظرگاه‌های خاصی در بستر فرهنگی در سه موضوع قدرت، هویت و جنسیت را تحلیل می‌کند» (تصویر ۲) (سمیع‌آذر، ۱۳۹۲، ۹۴).

این اثر باربارا کروگر نوعی نقد به بستر فرهنگی-اجتماعی دوران مدرن است. ارائهٔ قراردادهای جدید و نفی شیئیت و انتقال ایدهٔ هنرمند و به‌چالش‌کشیدن ذهن مخاطب نیاز به بستر فرهنگی-اجتماعی‌ای دارد که جهان هنر در آن به فعالیت فرهنگی می‌پردازد. از این رو در آثار باربارا کروگر کاملاً به پدیده‌های زندگی فرهنگی اعضای جهان هنر اشاره می‌شود. اعضای جهان هنر در چنین بستری می‌توانند آثار باربارا کروگر را مورد نقد و تحلیل قرار کنند. به این آثار به محض قرارگرفتن در چنین بستری شأن هنری اعطا می‌شود و به اثر هنری تبدیل می‌شوند.

نگاه انتقادی به جریان‌های هنری مدرن در آثار باربارا کروگر و انتقال چنین ایده‌ای به مخاطب یادآور نوعی نفی شیء هنری و رد کیفیات زیبایی‌شناسی است که نه‌تنها در آثار کروگر، بلکه چنان‌که پیش‌تر گفته شد در آثار مارسل دوشان نیز به‌چشم می‌خورد.

تحلیل اثر کیت آرنت بر مبنای چیستی هنر و نفی شیء هنری در نظریهٔ نهادی جورج دیکی

یکی دیگر از هنرمندان مفهومی که در اجرایی کنایه‌آمیز به محو هنرمند در آفرینش اثر هنری دست می‌زند کیت آرنت[۱۸] است. او در اثری به‌عنوان «خودخاکسپاری» (تصویر ۳) از هنر عکاسی بهره می‌گیرد و سعی در نشان‌دادن محو هنرمند در خلق اثر هنری دارد. کیت آرنت در اثر هنری خودخاکسپاری یا خودمدفون‌کردن نُه عکس گرفته است که در آنها هنرمند به‌تدریج درون خاک فرومی‌رود. در آخرین عکس هنرمند که خود کیت آرنت است به‌طور کامل در خاک مدفون می‌شود. تصاویر متوالی اجرای کیت آرنت استعاره‌ای از شرایط قریب‌الوقوعی است که پس از محو شیء هنری به محو خود هنرمند منجر شده است. خودخاکسپاری پرتره‌ای نمادین و طنزگونه از سرنوشت مؤلف مدرنیست است که به دست هنرمند مفهومی به‌تاراج می‌رود. او درشرح پروژهٔ عکاسی خودخاکسپاری می‌گوید: «اشارهٔ مستمر به محو شیء هنری

تصویر ۲. «من خرید می‌کنم، پس هستم» اثر باربارا کروگر. مأخذ: سمیع‌آذر، ۱۳۹۲، ۹۶.

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۳. «خود خاکسپاری» نُه قطعه عکس روی کاغذ، اثر کیت آرنت، ۱۹۶۹. مأخذ: سمیع‌آذر، ۱۳۹۲، ۱۱۲.

ناگزیر به این پندار منجر می‌شود که خود هنرمند نیز عاقبت ناپدید خواهد شد» (Wood, 2002, 37).

درواقع آرنت علاوه بر فلسفهٔ نفی شیء هنری از دیدگاه هنرمندان مفهومی، به محوشدن تدریجی حضور هنرمند در خلق اثر اشاره دارد. حال سه رأس مثلث اثر هنری که در ارتباط با هنرمند و مخاطب است با چنین دیدگاهی خدشه‌دار می‌شود. چنین اثری و آثار مشابه فرهنگ تجاری و روشنفکری دوران مدرن را که به خلق دنیای هنری مرده و تقلیدی و توهمی و تصنعی پرداخته است دگرگون می‌کند. این حرکات ساختارشکن روحی انقلابی در هنر ایجاد می‌کند.

آنچه هنرمندان مفهومی چون کیت آرنت خلق می‌کنند به هنر زندگی استمرار و پویایی می‌دهد، زیرا تفکر ارزش‌مدارانه در برخورد با هنر و اثر هنری که سال‌ها نه، بلکه قرن‌ها بر آثار هنری سایه افکنده بود به‌واسطهٔ آثاری چون خودخاکسپاری که هدفش ضد هنر و ارزش‌های مدون و تعریف‌شده است به‌چالش کشیده می‌شود.

به‌علاوه خلق چنین آثاری رویکرد منتقدان و مخاطبان هنری را در برخورد با آثار هنری تغییر می‌دهد و به خلق منتقد و مخاطبی جدید در عرصهٔ هنری منجر می‌شود؛ منتقد و مخاطبی که در برخورد با اثر هنری نقشی متفاوت برعهده دارد.

همواره در آرای دیکی مقولهٔ ارزش‌گذاری‌نکردن اثر هنری اهمیتی ویژه دارد. دیکی می‌نویسد: «من تعریف نهادی (هنر) را برای بهره‌گیری از عنصر ارزش‌گذاری به این شرح اصلاح می‌کنم: در یک اثر هنری مفهوم درجه‌بندی آن عبارت است از یک مصنوع هنری ارزش‌مدار که برای ارائه به عموم عالم هنری خلق شده باشد. این تعریف هنر دربرگیرندهٔ ارزش‌گذاری است به‌صورتی که متضمن میزان ارزش نیست. بلکه هنر را تا بالاترین حد ارزش‌گذاری رها گذاشته است. لذا این اصلاح به ما اجازه می‌دهد از هنر خوب و بد و متوسط بدون مشکل سخن به‌میان آوریم» (دیکی، ۱۳۹۲، ۱۷۴).

به‌نظر می‌رسد اثر هنرمندان مفهومی همچون کیت آرنت نیز کاملاً ضد ارزش‌های مرسوم هنری تلقی می‌شود. اگرچه جورج دیکی همواره بر ارزش‌مداربودن اثر هنری تأکید دارد، این بدان معنا نیست که قصد او طبقه‌بندی و تفکیک آثار هنری است، زیرا او هیچ‌گاه از اثر هنری والا یا اثر هنری خوب و بد سخن نمی‌گوید و هدف او پاسخ به چیستی هنر است.

طبق آرای جورج دیکی، اثر خودخاکسپاری از این رو یک اثر هنری قابل‌پذیرش است که جهان هنر آن را پذیرفته است و به‌محض اعطای شأن هنری توسط آنها در زمرهٔ آثار هنری قرار گرفته و به مقوله‌ای ارزش‌مدار تبدیل شده است.

اما اگر در راستای خلق اثر هنری‌ای چون خودخاکسپاری موفقیتی به‌دست نمی‌آمد و این اثر به توافق جهان هنر نمی‌رسید چه اتفاقی می‌افتاد؟ زیرا دلایل بسیاری برای ناموفق‌بودن یک اثر می‌تواند وجود داشته باشد. مثلاً اگر آرنت از هنر عکاسی مدد نمی‌جست و به اجرای موقت و گذرا دست می‌زد، آیا این اثر به‌عنوان یک اثر هنری خطاب می‌شد؟ آیا می‌توان این اثر هنری را به هر نحوی بد یا حتی غیرهنری خواند؟ دیکی اعتقاد دارد اگر مانند نظریه‌های پیشین، اجرای چنین اثری از لحاظ زیبایی‌شناسی فراتر نمی‌رفت و چنین اثری موقعیتی گذرا داشت، تعبیر «اثر شکست‌خوردهٔ هنری» برای آن مناسب نبود، زیرا باز هم اشاره به هنربودن آن اثر دارد. او تعبیر اثر غیرهنری را نیز رد می‌کند و این تعبیر را تعبیری کلی می‌داند، زیرا از دیدگاه دیکی آثار هنری شامل همهٔ ابژه‌هایی است که از درجهٔ خوبی از حیث هنری برخوردارند. پس اگر اثری با هدف خلق هنری ایجاد شده باشد، یک اثر هنری است و نمی‌توان آن را اثر غیرهنری دانست. براساس چنین دیدگاهی از سوی دیکی حتی اگر آرنت در اثر خود به خلق موقعیتی موقت وگذرا دست می‌زد، چون در صدد خلق اثری هنری بود این اثر هنری قلمداد می‌شد. از سویی دیگر، اگر کسی در ارائهٔ اثر خویش ناموفق باشد، بهتر است از آن به‌عنوان اثری که به‌اشتباه معروف به اثر هنری شده است یاد شود نه اینکه آن را غیرهنری یا اثر شکست‌خوردهٔ هنری نامیده شود.

جورج دیکی در کتاب «هنر و ارزش» می‌نویسد: «فرض من این است که برای آن دسته از ابژه‌هایی که افراد برای خلق هنر کوشش کرده‌اند ولی ناموفق بوده‌اند باید اصطلاح و عبارتی برگزینیم. شاید تعبیر 'به‌اشتباه -معروف به- آثار هنری' با واژگانی از جمله 'هنر'، 'به‌اشتباه'، 'معروف به' با اتصال واژگان به‌وسیلهٔ خط تیره مناسب جلوه کند تا این استنباط پیش آید که این اصطلاح ربطی به آثار هنری ندارد» (دیکی، ۱۳۹۲، ۱۵۹).

www.SID.ir

Archive of SID

پس در زمینهٔ ناموفق‌بودن یک اثر هنری دیکی معتقد است تنها اثری با ارزشی نامشخص عرضه شده است. درواقع عنصر ارزش‌گذاری آن‌قدر توانمند نیست که خوب‌بودن اثری را از لحاظ زیبایی‌شناسانه تضمین کند. البته او این دیدگاه را به نظریهٔ نهادی و تاریخی و کلیهٔ نظریات ذاتی هنر از جمله تقلید نیز تعمیم می‌دهد. او اعتقاد دارد که نظریه‌های هنری شاید دربرگیرندهٔ ارزش باشند، اما تضمینی برای خوب‌بودن یک اثر هنری نیستند. او بحث را تا جایی پیش می‌برد که می‌گوید: «من اعتقاد دارم مفهوم هنر ارزش‌گذارانه نخواهد بود، اما سزاوار ارزش‌گذاری است. پس یک اثر هنری در مفهوم درجه‌بندی آن عبارت است از یک مصنوع هنری ارزش‌مدار که برای ارائه به عموم عالم هنری خلق و آفریده شده است» (Dickie, 2001).

پس تعریف از هنر دربرگیرندهٔ ارزش‌گذاری است، اما متضمن میزان ارزش نیست، بلکه هنر را تا بالاترین حد ارزش‌گذاری رها گذاشته است. چنین دیدگاهی، در آرای جورج دیکی و متقابلاً در آثار هنرمندان مفهومی عنصر زیبایی‌شناسی و ارزش را بی‌معنا می‌کند.

در دوران کلاسیک و دوران مدرن آثار هنری بر قواعد چشم‌نواز بنیان می‌شدند، صفات و کیفیاتی که شاکلهٔ اثر هنری را می‌ساخت به مخاطب حس زیبایی‌شناسی را انتقال می‌داد، بنابراین مرزی مشخص میان آثاری که چنین خصوصیاتی داشتند و آثاری این‌گونه خلق نشده بودند به‌وجود می‌آمد. از این نظر منتقدان و مخاطبان اثر به‌راحتی می‌توانستند اثری را والا یا نازل خطاب کنند، چنین معیارها و ضوابطی در نسل‌های متمادی میان هواداران آثار هنری دست به دست می‌شد و هنر را از هنری مستمر و پویا به هنری قراردادی بدل می‌کرد. در این راستا، نبوغ و خلاقیت کم‌رنگ و کم‌رنگ‌تر می‌شد و جای آن را کاربرد ابزارها و تکنیک‌های هنری می‌گرفت. خلق آثاری چون «خودخاکسپاری» کیت آرنت معنای اثر هنری را تغییر می‌دهد و به نفی کیفیات زیبایی‌شناسانه در خلق اثر هنری می‌انجامد. از آنجا که نفی صفات ظاهری آثار به ارزش‌گذاری‌نکردن می‌انجامد نظریهٔ نهادی دیکی کاملاً با هدف هنرمندی چون کیت آرنت مطابقت دارد.

بنابراین، تمام آثار هنرمندان مفهومی از جمله کیت آرنت در حیطهٔ آثار هنری قرار می‌گیرد و به‌عنوان مقوله‌ای ارزش‌مدار بررسی می‌شود.

نقد ارزش‌گذاری اثر هنری در آرای جورج دیکی

جورج دیکی به ابژه‌ای خوب و متناسب اشاره دارد که در نظریهٔ نهادی ابهاماتی دارد. تأکید جورج دیکی بر نقد نظریه‌های هنری مبتنی بر فرم و بیان و تقلید و صفات و کیفیات زیبایی‌شناسانه که شامل نظم و تقارن و ... می‌شود، تعریف او را از ابژهٔ خوب و متناسب تنها به حیطهٔ شیء مصنوع و اعطای شأن هنری توسط جهان هنر مرتبط می‌کند.

جورج دیکی برای اینکه مفهوم ابژهٔ خوب و متناسب مخاطب را گمراه نکند به شرح مختصری از آن در کتاب «هنر و ارزش» پرداخته است. او می‌نویسد: «برخی از آثار هنری از موارد بازنمایی هستند و از این رو شاید در اینجا هنر باید از ابژه‌های خوشایند و دلپذیر زیبایی‌شناسی به‌وسیلهٔ بازنمایی و تجسمی‌شدن تمیز داده شود. لیکن در اینجا مثال نقض مشهوری وجود دارد که باید به آن توسل جست. شاید تمام از ابژه‌های خوب و متناسب از حیث زیبایی‌شناسی که هنر هستند بیان احساس به‌شمار آیند. باز نیز در این مثال نقضی وجود دارد. شاید اعضا و ارکان زیرمجموعهٔ آثار هنری آن میزان متنوع و متکثر باشند که همه‌چیز را به غیر از هم‌پوشانی تشابه در بر داشته باشند. اما محدودهٔ طبقهٔ آثار هنری هم به آن میزان نفوذپذیر است که هر نوع چیزی با بهره‌گیری از ارتباط همانندجویی به‌عنوان آثار هنری جلوه‌نمایی می‌کند. به‌منظور جلوگیری از ورود بی‌رویهٔ این از ابژه‌ها به دنیای آثار هنری، نظریهٔ نهادی می‌تواند تعریفی ارائه دهد. یک اثر هنری در مفهوم درجه‌بندی خود عبارت است از یک از ابژهٔ خوب و متناسب از حیث زیبایی‌شناسی و مصنوعی هنری که برای ارائه به عموم عالم هنری خلق شده است» (دیکی، ۱۳۹۲، ۱۵۸ و ۱۵۹).

با چنین تعریفی اگرچه به‌طور حتم ابهام دربارهٔ ابژهٔ خوب و متناسب برطرف نمی‌شود، اما آن را از نظریه‌هایی چون بیان و فرم و ... جدا می‌کند. اما این به معنی ارزش‌گذاری اثر هنری نیست. جورج دیکی همواره به‌دنبال تعریفی از هنر بوده است و آنچه برایش اهمیت دارد تفسیر و تحلیل یک اثر هنری است و کاملاً بی‌توجه به هنر خوب یا هنر بد است. به‌زعم دیکی: «یک اثر هنری لزوماً به میزان خاصی ارزشمند نیست، اما از نوع ابژه‌ای است که سزاوار ارزش‌گذاری می‌باشد. این موضوع سطحی و پیش‌پاافتاده‌ای نیست، زیرا همه چیز سزاوار ارزش‌گذاری نیست. برای مثال، در یک وادی اخلاقی، کسی که دیگری را به‌قتل می‌رساند معمولاً از حیث اخلاقی مورد ارزش‌گذاری و سنجش قرار می‌گیرد. اما کشتن غیربشر همچون کوسه سزاوار ارزش‌گذاری نیست. با این طرز نگاه، هنر از آن دسته مواردی خواهد بود که سزاوار ارزش‌گذاری است. درواقع می‌گویم خصیصهٔ زیبایی‌شناسی تنها یکی از جنبه‌های هنر است. که سزاوار ارزش‌گذاری است. دیکی می‌نویسد: «من تعریف نهادی (هنر) را برای بهره‌گیری از عنصر ارزش‌گذاری به این شرح اصلاح می‌کنم: در یک اثر هنری مفهوم درجه‌بندی آن عبارت است از یک مصنوع هنری ارزش‌مدار که برای ارائه به عموم عالم هنری خلق شده است. این تعریف هنر دربرگیرندهٔ ارزش‌گذاری است به صورتی که متضمن میزان ارزش نیست، بلکه هنر را تا

www.SID.ir

Archive of SID

بالاترین حد ارزش‌گذاری رها گذاشته است. یادآور می‌شوم که تزریق ورود ارزش‌گذاری به این معادله به نوعی بازگشت به کاربرد «اعطای شأن هنری» در روایت پیش از نظریهٔ نهادی است» (دیکی، ۱۳۹۲، ۱۷۴).

درواقع دیکی به دنبال ارزشی بی‌طرفانه از هنر بوده است. او تأکید دارد که اگر آثار هنری به‌عنوان آثار صرف ارزشمند تعریف شوند، آن‌گاه سخن‌راندن از هنر بد و بی‌ارزش دشوار یا ناممکن خواهد بود. از این رو او اعتقاد دارد که نظریهٔ اصلی دربارهٔ هنر به معنای ارزشی بی‌طرفانه از هنر مرتبط است. این نظریه به اعضای طبقهٔ آثار هنری مربوط می‌شود. برخی از اعضا عالی، برخی معمولی و برخی بد هستند. البته فعالیت عام آفرینش آثار هنری فعالیتی ارزشمند است، اما همین اعضای طبقهٔ آثار هنری هستند که نظریهٔ نهادی بر آنها متمرکز است. در ضمن چنین نیست که تمام فراورده‌های یک فعالیت ارزشمند لزوماً ارزشمند باشند، هرچند درصدی معین از آنها چنین خواهد بود. او همچنین تأکید دارد که عبارت «اثر هنری» می‌تواند به شیوه‌ای ارزشی استفاده شود: «بنابراین، یک معنای ارزشی دربارهٔ 'اثر هنری' وجود دارد. با وجود این، تعریف دیکی از اثر هنری از قرار معلوم معنایی پایه‌ای و غیرارزشی از این عبارت را به‌چنگ می‌آورد که البته تمام آثار هنری‌ای را در بر می‌گیرد که معنایی ارزشی برای آنها و نیز تمام آثار متوسط و بد به کار می‌رود» (Stecker, 1986).

چنین تعریفی از سوی جورج دیکی به طرح مسئلهٔ چیستی هنر می‌انجامد و اثر هنری را به‌عنوان یک مصنوع هنری ارزش‌مدار، رها از هرگونه ارزش‌گذاری بر مخاطب آشکار می‌کند. درواقع طبق چنین نظریه‌ای اثر به‌عنوان یک اثر خوب یا بد یا والا تحلیل و بررسی نمی‌شود.

حال با نگاهی اجمالی به جدول ۱ می‌توان به مطابقت مؤلفه‌های بنیادین نظریهٔ نهادی با آثار برخی هنرمندان مفهومی پی برد.

نتیجه‌گیری

ورود اشیای بدیع که هیچ‌گونه صفات و کیفیات زیبایی‌شناسی ندارند به دنیای هنر بنیان نظریه‌های هنری مبتنی بر فرم، بیان، تقلید و ... را متزلزل کرد. استفاده از اشیای پیش‌ساخته و حاضرآماده به نفی شیء هنری و رد ساختارهای زیبایی‌شناسی مدرن انجامید. انتخاب اشیایی که نه هنری هستند و نه برای هنر خلق می‌شوند و تنها با اعطای شأن هنری از سوی جهان هنر به اثر هنری تبدیل شده‌اند کاملاً با آثار هنرمندان مفهومی همچون مارسل دوشان، باربارا کروگر و کیت آرنت منطبق است. هدف مشترک هنرمندان مفهومی از خلق آثارشان و جورج دیکی و نظریهٔ نهادی‌اش، نامحدودکردن تعریف هنر و آثار هنری است. با نظری اجمالی در آثار هنرمندان مفهومی، به‌نظر می‌رسد تطابق زیادی میان این دست آثار با مؤلفه‌هایی چون شیء مصنوع و جهان هنر و بستر فرهنگی-اجتماعی که چارچوب نظریهٔ نهادی را بنا می‌کند، وجود دارد. مجموعه‌ای از فعالان و متخصصان هنری به اثر هنری شأن اعطا می‌کنند، از این رو این اثر نوعی ویژگی ارتباطی دارد و با مقولهٔ ارزش هیچ ارتباطی ندارد. درواقع ارزشمندبودن اثر هنری در آرای جورج دیکی به‌عنوان پیامد هنر و نه پیشامد آن مورد توجه است. چنین دیدگاهی کاملاً با فلسفهٔ هنر مفهومی منطبق است. درواقع آنچه در آرای جورج دیکی و آثار هنرمندان مفهومی به‌وضوح دیده می‌شود تعریفی گسترده دربارهٔ چیستی هنر است. طرح مقولهٔ چیستی هنر با نظریه‌هایی که تنها به‌دنبال ارزش‌گذاری آثار هنری هستند کاملاً متفاوت است.

جدول ۱. تطبیق مؤلفه‌های نظریهٔ نهادی جورج دیکی با آثار هنرمندان مفهومی: مارسل دوشان، کیت آرنت و باربارا کروگر. مأخذ: نگارندگان.

هنرمندان مفهومی / مؤلفه‌های نظریهٔ نهادی	مارسل دوشان	کیت آرنت	باربارا کروگر
نقد نظریه‌های ذاتی هنر و طرح نظریهٔ فرهنگی	- نفی شیء هنری - نفی کیفیات و صفات زیبایی‌شناسانه در هنر مدرن	- نفی شیء هنری - محو تدریجی هنرمند یا خالق اثر ـ نفی شیء هنری	- نفی شیء هنری - توجه به بستر فرهنگی-اجتماعی در خلق اثر هنری و نقد خصوصیات جامعهٔ مدرن
جهان هنر (مجموعه‌ای از مدرسان، گالری‌داران و هنرمندان، فیلسوفان و ... است)	- توجه به ایده و اندیشهٔ هنرمند - انتخاب شیء دلخواه هنرمند و تبدیل آن به شیء تنها به‌واسطهٔ قاب‌بندی و امضای هنرمند به‌عنوان عضوی از جهان هنر	- ارائهٔ اثری با کیفیت ضدهنری - قرار گرفتن در معرض نقد ـ توجه به ایده و منتقدان و عموم اندیشهٔ هنرمند	- نقد اعمال و رفتارهای جامعهٔ مدرن با توجه به فراهم بودن بستر فرهنگی ـ اجتماعی پست مدرن جهان هنر
شیء مصنوع	- استفاده از اشیای پیش‌ساخته و حاضرآماده	- بهره‌گیری از مواد خام و مصالح در شکل‌گیری اثر هنری	- قاب‌بندی و اشاره به موضوع مد نظر هنرمند
اعطای شأن هنری	- امضای اثر توسط هنرمند به‌عنوان عضوی از جهان هنر	- نقد و ارزیابی اثر هنری با قرار گرفتن اثر در گالری	- ارائهٔ اثر به اعضای جهان هنر که به نقد، ارزیابی و تحلیل آن منجر می‌شود

www.SID.ir

پی‌نوشت‌ها

۱. George Dickie
۲. institutional theory
۳. mimesis
۴. experssion
۵. formalism
۶. conceptual art، هنر مفهومی اصطلاحی برای توصیف گرایش‌های پس از دهۀ ۱۹۶۰ در عرصه‌های معماری، هنر و ادبیات و فلسفۀ پست‌مدرن است که از سویی در آن ایدئولوژی مدرن نقد می‌شود و آن جزمی و محافظه‌کار دانسته می‌شود و خواستار نوآوری مداوم است. از سوی دیگر، برخلاف ایدئولوژی‌های مدرن بازگشت مستقیم و صریح به سنت و تاریخ در آن جایز شمرده می‌شود. به‌طور کلی پنج خصلت عام و مرتبط با یکدیگر را می‌توان در گرایش‌های متنوع پست‌مدرن تشخیص داد: کثرت‌گرایی، التقاط‌گرایی، خودآگاهی، متن‌گرایی، فردگرایی (پاکباز، ۱۳۸۵، ۱۲).
۷. ready made
۸. artifact
۹. Art and Value
۱۰. art world
۱۱. Donto
۱۲. apperciation
۱۳. object
۱۴. Marcel Duchamp، نقاش فرانسوی (۱۸۸۷-۱۹۶۸)، از هنرمندان مفهومی که با تأکید بر ایده و تفکر هنرمند اشیای حاضرآماده و پیش‌ساخته را وارد گالری هنری کرد.
۱۵. fountain
۱۶. Carol
۱۷. Barbara kruger
۱۸. Keith arnatt

فهرست منابع

• Brown, R. (2005). A Critique of George Dickie's What is Art?. Retrieved from https://hub.wsu.edu/andersen/2005/03/01/a-critique-of-george-dickies-what-is-art/
• Camfield, W. (1989). Marcel Duchamp. Houston: Menil Collection.
• Carol, N. (2007). An Introduction to the Philosophy of Art. (Translated by Saleh Tabatabai). Tehran: Madrese-ye Eslami-ye Honar.
• De Duve, Th. (1996). Kant after Duchamp. Cambridge Massachusetts: MIT Press.
• Dickie, G. (1974). Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis. New York: Cornell University Press.
• Dickie, G. (1984). The Art Circle. Evanston: Chicago Spectrum Press.
• Dickie, G. (1997). Art: function or procedure- nature or culture? Journal of Aesthetics and Art Criticism, 55(1), 19-28.
• Dickie, G. (2001). Art and Value. Oxford: BlackWell.
• Dickie, G. (2013). Art and Value (Translated by Mohammad Rouhani). Tehran: Matn Publication.
• Hanfling, O. (2010). What is art? (Translated by Ali Ramin). Tehran: Hermes Publications.
• Langer, S. (1957). Problems of Art. New York: Charles Scribner's Sons.
• Pakbaz, R. (2006). Encyclopedia of Art. Tehran: Nashr-e Farhang-e Moaser.
• Sami Azar, A. (2013). Conceptual Revolution. Tehran: Nazar Publishing.
• Shelly, J. (2002). The character and role of principles in the evaluation of art. British Journal of Aesthetics, 42(1), 35-71.
• Stecker, R. (1986). The end of an institutional definition of art. British Journal of Aesthetics,26 (2), 124-132.
• Wood, P. (2002). Conceptual Art. London: Tate Publishing.
• Yanal, R. (Ed.) (1994). Institutional Art: Reconsideration of George Dickies. PA: The Pennsylvania State University Press.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوۀ ارجاع به این مقاله:

اصغرپور ساورویی، سمیرا؛ حاتم، غلامعلی و اسلامی، شهلا. (۱۳۹۸).مطالعۀ مؤلفه‌های بنیادی نظریۀ نهادی جورج دیکی در آثار مفهومی هنرمندان (مطالعۀ موردی؛ آثار مارسل دوشان، باربارا کروگر و کیت آرنت). *باغ نظر*، ۱۷(۸۴)، ۱۹-۲۸.

DOI: 10.22034/bagh.2020.138073.3660
URL: http://www.bagh-sj.com/article_105773.html

www.SID.ir