

رای هریس

جدل بزرگ در باب هنر

ترجمه شده در گروه ترجمه اشتراکی

کلاه استودیو - اسفند ۱۳۹۸

جدل بزرگ در باب هنر

ترجمه شده در گروه ترجمه اشتراکی کلاه استودیو

بهار ۱۳۹۹



کلاه استودیو

جدل بزرگ در باب هنر

نویسنده: رای هریس

تیم ترجمه: سینا پ، همایون، کارن رشاد

حروفچینی، صفحه‌آرایی: کلاه استودیو

نشر کلاه استودیو

تاریخ، نوبت و محل نشر: تابستان ۱۳۹۹، نسخه الکترونیک

www.KolahStudio.com , Email: studio@kolahstudio.com

عنوان و نام پدیدآورنده: جدل بزرگ در باب هنر / تیم ترجمه اشتراکی کلاه استودیو
مشخصات ظاهری کتاب: - / الکترونیک

یادداشت: ص.ع. به انگلیسی: Roy Harris / *The Great Debate About Art*
موضوع: فلسفه، هنر- معاصر

نسخه پی.دی.اف

برای همکاری در پروژه‌های تیم ترجمه اشتراکی با ما تماس بگیرید
colab@kolahstudio.com

پیشگفتار

آنچه در اینجا به سادگی «جدل بزرگ پیرامون هنر» می‌نامم قرار نیست صرفاً یکی از دعاوی متعصبانه معمول باشد که طی دو قرن اخیر شاهد آن بوده‌ایم. این‌ها بیشتر تمایزاتی مبتنی بر مقاصد و تکنیک‌ها بوده‌اند که یک «ایسم» را از ایسمی دیگر مجزا کرده و همه به شکلی ملال‌آور توسط مورخین حرفه‌ای و متخصص جمع‌آوری و کاتالوگ شده‌اند؛ و همین مساله بدان معناست که تنها سبک‌ها و آثار بحث برانگیز و چشم‌گیر به مثابه نمونه‌های هنری مورد توجه قرار بگیرند.

«جدل بزرگ» به سطحی دیگر تعلق دارد: دغدغه آن مسایلی عمیق‌تر است. بحث در واقع بر سر مبنایی اساسی است که هر گونه تقابلی میان هنر و غیر هنر باید بر آن مبتنی گردد.

هر چند که این گفت وگو غالباً در حیطه هنرهای دیداری مفصل‌بندی گشته، اما نیم نگاهی نیز به ادبیات، موسیقی، رقص و اشکال دیگر هنر دارد. شگفت آن‌که تنها قشر محدودی از آنان که دستی- گاه جنجالی- بر جدل بزرگ داشته‌اند، به واقع مساله اصلی آن را دریافته‌اند. برخی دیگر به اشتباه پنداشته‌اند که این جدل، بر سر داده‌ها و معلومات است، مثلاً اینکه ببینیم فلان آثار در واقع آثار هنری هستند یا آثاری تقلیبی هستند که به عنوان هنر جا زده شده‌اند. آنان که اشتباه این مساله را در می‌یابند، اغلب به جهت مخالف لغزیده و به کلی اینگونه استنتاج می‌کنند که این جدل نه در باب هنر بلکه در باب کاربرد عنوان هنر توسط نظریه‌پردازان و منتقدین است. اما هر چند این مساله صحت دارد که آثار هنری نیز در خلاء زبانی موجودیت خود را از دست خواهند داد، جدل آنطورهایی که گفته می‌شود، صرفاً زبانی نیست.

قصد دارم با بازنگری برخی از برهه‌های برجسته در تاریخ این جدل پس از سال ۱۸۰۰، نشان دهم که در تمامی این دوران، مسایلی بنیادین و پرسش‌هایی ویژه، نه تنها از جانب هنرمندان بلکه مورخین هنری، منتقدین ادبی و موسیقی‌شناسان، مورد غفلت واقع شده است. این پرسش‌های بنیادین، پرسش‌هایی شناخت‌شناسانه^۱ هستند و بر محدودیت‌های دانش بشری نظر دارند.

این چنین پرسش‌هایی به ندرت در منظر عمومی قرار گرفته و معمولاً به انحائ گوناگون پنهان مانده‌اند. پیش زمینه اجتماعی کنونی در باب جدل بزرگ از این قرار است که معمولاً عموم مردم را به تجلیل از آثاری «غامض» جلب می‌کند که به خودی خود، نه جالب توجه و نه تجلیل برانگیز هستند. در حالی که تفاسیر ارائه شده از آن‌ها مملو از اصطلاحاتی است که برای اغلب افراد غیر قابل فهم و ناآشنا است.

باید متذکر شوم که از نقطه نظر شناخت‌شناسانه، این تاریخ شگرف جدل بزرگ پیرامون هنر و راهی که [این جدل] تا به امروز پیموده است، گواهی مهم در دست فیلسوف است تا دریابد چه چیز قابل شناخت هست و چه روش‌هایی برای شناخت ممکن خواهد بود؛ به زبانی دیگر، روشنگر آن است که هنر به چه ترتیب می‌تواند

در طیف نهاییِ دانش بشری قرار گیرد.

خواننده به طور مکرر متوجه بسامد مفهوم‌پردازیِ پریار^۲ «دوی»^۲ در بارهٔ هنر به مثابه «حالتی از دانش» خواهد شد. اما نوشتار دوی مربوط به بیش از نیم قرن پیش است، پیش از آن که جدل بزرگ با بسیاری از چرخش‌ها و پیچش‌ها که قصد بررسی آن‌ها را دارم مواجه گشته باشد.

از جان کیری^۳ و ترستان پالمر^۴ به خاطر نظراتشان بر نسخه‌های پیشین این متن، سپاسگذار هستم.

رای هریس

آکسفورد . اکتبر ۲۰۰۸

۲ John Dewey

۳ John Carey

۴ Tristan Palmer

هنر برای هنر

هنر برای هنر، و بی مقصد؛ همه مقاصد منجر به تحریف هنر می‌گردند
-بنجامین کنستانت^۱

موضوعات دانش تنوعی به گستردگی تنوع اشکال پرسش‌های بشری دارند (دانستن چیزی، دانستن چگونگی، دانستن چیستی، دانستن چرایی و ...). اما پرسش «اثر هنری چیست؟» و پاسخ احتمالی آن در کجای این الگوی شناخت‌شناسانه جای دارد؟

دکترین پر آوازه « هنر برای هنر» که نخستین بار در قرن نوزدهم بر سر زبان‌ها افتاد را می‌توان به مثابه ادعایی شناخت‌شناسانه مبتنی بر یگانگی اثر هنری و تعابیر مرتبط با آن تاویل کرد، که بر اساس آن تجربه هنری از تمامی اقسام تجربیات انسانی متمایز و مجزا می‌گردد.

تمامی جنبش‌های هنر مدرن، به نوعی ریشه در همین دکترین دارند. در واقع

^۱ Benjamin Constant

این یک دکترین مدرن بود که برای هنرمندان رنسانس، همانند میکلائو و لئوناردو سخت فهم، برای استادکاران سازنده بناهای قرون وسطایی سخت‌فهم‌تر و به همین ترتیب نزد معاصران ژولیوس سزار و اسکندر مقدونی، کاملاً بی‌معنا می‌نمود. امروز اما فهم تاریخی فوویسم، یا فوتوریسم، یا سورئالیسم، بدون صحبت از «مادیت‌زدایی»^۲ امروزی از اثر هنری، ناممکن است. بدین سبب، جدل بزرگ متعاقب همین دکترین در گرفته است. این نقطه تحولی در توسعه آگاهی هنر غرب است - یکی از آن نقاط تحولی که می‌توان بدون اغراق مدعی بود که هنر پس از آن «دیگر آن چیز سابق نیست».

گزاره لطیف، غریب اما گویای بنجامین کنستانت یعنی «هنر برای هنر» که در ۱۸۰۴ بیان گشت، هرگز توسط خود کنستانت یا پیروان وی به شکل عقلانی تبیین نگشت. منتقدانش از همین ابهام، برای کوبیدن نظریه او بهره گرفتند. نیچه این نظریه را به شکلی نکوهش‌گرانه مردود دانست و آن را به صورت کرمی که «دُم خود را می‌جود» تشبیه کرد و پیشنهاد کرد که بدین صورت تغییر داده شود «بی‌هیچ مقصدی جز مقصدی اخلاقی». پرودون آن را «موهن» خواند و اعلام کرد که [چنین نظری] «شرارت به ظریف‌ترین شکل و خبثت در ذاتی‌ترین حالت است». تئوفیل گوتیه^۳ که پیش از هر کس توانست گفتمانی منسجم و هم‌فاز با آن پرورش دهد، دفاع خود را بر منحط دانستن نگرش‌های ابزارگرایانه در باب هنر متمرکز کرد. جدل، بدین ترتیب دچار انحراف شد؛ چرا که تقابل اصلی با نظریه هنر برای هنر، نه از سوی ابزارگرایان، بلکه از جانب واقع‌گرایان اعمال شده بود. اسکار وایلد که هردو گروه ابزارگرایان و واقع‌گرایان را مردود می‌دانست (هنر به طور کلی بلا استفاده است)، با پافشاری بر این که «هنر هرگز بیانگر چیزی جز خودش نیست» نتوانست روشن‌گر نکته‌ای تازه در این جدل باشد و بدین ترتیب اظهارات وی بیشتر همچون دفاعیه‌ای برای نخبه‌گرایی مورد استفاده قرار گرفتند. کاندینسکی، با ارایه توضیح دکترین هنر برای هنر بر مبنای «رابطه میان هنر و روح»^۴ و «تخدیر به حد ناهوشیاری» لایه‌ای از عرفان خاص خویش را نیز به این آشفته‌بازار افزود. جریانی از کمال‌گرایی رمانتیک که دکترین هنر برای هنر ناچار است بر آن

۲ Dematerialization

۳ Theophile Gautier

۴ Soul

تاکید کند. والتر بنجامین آن را خداشناسی هنر^۵ می‌نامد. اما جذابیت تاکتیکی آن نسبت به خلوص و «طرز ارزش‌های بیرون‌زاد» منجر می‌شود که از جانب کلارک^۶ به مثابه «افسانه‌ای برای پیشگیری از سیاسی شدن هنر» مورد تردید واقع شود. در واقع همچون بسیاری از پروژه‌های رمانتیک، هدفی که دنبال می‌شود در ابهامی مفرط قرار گرفته است. مارکسیست‌ها همیشه آن را با تشکیکی عمیق نگرسته اند: بنا بر عقیده فیشر^۷، این یک «تلاش موهوم برای بریدن انفرادی (تک نفری) از جهان بورژوازی سرمایه‌داری و همزمان تأییدی بر اصل بنیادین آن یعنی «تولید برای تولید» است.

ابهام‌آلودگی مفرط، از ابتدای امر، مشکل شعار «هنر برای هنر» بوده است. از یک جنبه، منجر به قدرت آن بوده و کارکردی همچون یک فراخوان قابل اعتنا را برای آن دسته هنرمندانی داشته که می‌خواسته‌اند در مقابل این ایده که باقی جهان باید ها و نبایدها را به آنان دیکته کند، ایستادگی نشان دهند. اما از جنبه‌ای دیگر، منجر به سستی آن بوده؛ زیرا عدم توافق در جمع خود هنرمندان را غیر قابل اجتناب نموده است. در واقع حکم یک فراخوان انقلابی را دارد که طی آن هیچ یک از انقلابیون متوجه چرایی و چیستی هدف مبارزه نیستند. نزد نقاشی چون کوربه، که درباره کارکرد نقاشی هیچ تردیدی به خود راه نمی‌داد، انقلاب «بی‌فایده» بود. البته به نظر می‌رسد که نزد بسیاری دیگر نیز که حتی توجه کمتری به مساله هنر و هنرها داشته و بیشتر متوجه فعالیت‌های فردی خویش بوده‌اند، مساله به همین منوال است. خلاصه‌آن‌که گویا این مساله برای چندین هزار هنرمند، بی‌اهمیت یا شاید دارای درجه ناچیزی از اهمیت باشد.

سست‌ترین نوع دکترین هنر برای هنر، به طور موکد فقط به انواعی از هنر قابل اطلاق است که در آن‌ها تمایزی آشکار میان محتوا و اجرا قابل بازشناسی باشد. بدین ترتیب با تکیه بر این دکترین می‌توان مدعی بود که اجرا، به خودی خود، صرف‌نظر از محتوا، امتنان‌پذیر است. این دکترینی است که حتی محافظه‌کارترین نویسندگان یا نقاشان نیز، با آن ارتباط برقرار کرده یا حتی آن را تأیید می‌کنند؛

۵ une theologie de l'art

۶ Clark

۷ Fischer

دست کم در صورتی که آن را در قالب دو گزاره زیر ارایه دهیم. نخست آنکه هرچه موضوع انتخابی پیش پا افتاده یا ملال انگیز باشد، امر هنرمندانه را می‌توان در روش به کارگیری مواد و ابزار سراغ گرفت. (پس هنرمندانه بودن یک نقاش را باید در کیفیات نقاشانه‌ای از قبیل ترکیب بندی، شناخت رنگ‌ها، قلم‌گذاری، مهارت در پرسپکتیو؛ و هنرمند بودن یک شاعر را در چیرگی وی بر واژگان جستجو کرد و ...). گزاره دوم از این قرار است که گر چه اثر دارای یک موضوع مهم، نو، جدی یا تکان دهنده باشد، در صورتی که از مهارت اجرایی کافی برخوردار نباشد، اثر هنری نخواهد بود. پس آنطور که بیان شد، این دکترین نه تنها توجیه پذیر نیست بلکه غیر قابل بحث است. مگر نزد آن دسته هوادارانی که نگرشی چنان تنگ‌نظرانه به هنر داشته‌باشند که اهمیتی محض به چیسستی امر مورد بازغایی داده، چگونگی آن را مورد غفلت قرار دهند. به طور خلاصه، «هنر برای هنر» تحت چنین شکلی از برداشت می‌تواند به این گزاره بدل گردد: «هنر را باید در شگرفی تکنیکی دانست که هنرمند در خلق و اجرای اثر از خود به غایش می‌گذارد»

یکی از ناموفق‌ترین دفاعیات از دکترین هنر برای هنر را باید به طور غیر منتظره‌ای از قلم فورستر^۸ درست پس از جنگ جهانی دوم خواند. نکته غیرمنتظره در این باره، فقط زمان ارایه آن توسط فورستر نیست (کما اینکه دکترین مورد بحث، چیز تازه‌ای نبوده و دست کم بیش از یک قرن مورد بحث و جدل بوده است). بلکه آنچه جالب توجه تر است نوع تفسیری است که فورستر از معنا یا مدعای این دکترین ارایه داده.

هنگامی که فورستر مقاله خود را در این باره نوشت، به خوبی به عنوان یکی از رمان نویسان بزرگ انگلیسی زمان خود شناخته شده بود. او مقاله را در سال ۱۹۴۹، به عنوان طرح سخنرانی، به آکادمی هنر و ادبیات آمریکا در نیویورک ارایه کرد و کمی بعد آن را در یک جلد از مقالات جمع‌آوری‌شده (دو درود برای دموکراسی)^۹ دوباره چاپ کرد. بنابراین در اینجا ما یک شخصیت ارشد در دنیای ادبیات داریم که در سن هفتاد سالگی به یک موضوع بحث‌برانگیز می‌پردازد. موضوعی که می‌بایست در طول زندگی کاری خود به عنوان یک نویسنده با آن آشنا بوده و بارها در مورد

۸ Edward Morgan Forster

۹ Two Cheers for Democracy

آن فکر کرده باشد. به چه نتیجه ای رسیده بود؟ و چرا می پنداشت که نیاز است آنقدر دیر در مورد آن موضع عمومی بگیرد؟ فورستر دفاع خود از دکترین را بر این ادعای شبهه عرفانی متکی ساخت که فقط دو منبع ممکن از «نظم» ((order)) در کل کیهان موجود است (یا، او گاهی آن را «نظم» با حرف اول بزرگ ((Order)) نامیده است). یکی «نظم الهی» و دیگری «نظم زیباشناختی». این خود دعوی قابل توجهی در باب دانش بشری است. فورستر درست به آن دسته^{۱۰} تعلق می گیرد که به تعبیر دوی^{۱۱} هنر را «شکلی از دانش، فرای دانش زندگی روزمره و بلکه فرای علم» قلمداد می کنند. نظم اجتماعی و نظم علمی، نزد فورستر، موهوم تلقی می شوند. کار هنری (او آنتیگونه، مکبث شکسپیر و لاگرانژاته^{۱۲} از سورا^{۱۳} را نمونه می آورد) «احتمالاً تنها شیء مادی در کیهان است که از هارمونی درونی بر خوردار می باشد.»

برای اثبات این دعوی، هیچ تلاشی صورت نگرفته است. اما، در میان خطوط، می توان دریافت که آنچه فورستر از مواجهه با آن در تشویش است، همان چیزی است که وی «تهاجم فروکش ناپذیر علم» می نامد. او تاکید می کند که علم،

ما را به موتوراحتراق داخلی مجهز کرد و پیش از آن که ما آن را هضم کرده و به رنجی بسیار آن را با سیستم اجتماعی خود همساز کنیم، اتم را شکافت و هر نوع نظم نوین و نو رسی را متلاشی کرد.

نزد فورستر، آنچه «دانش علمی» نام گرفته، نوعی از «بت های بازار»، به معنای بیکنی آن، است. برای فهم مبنای این کراهت نسبت به علم، ناچار خواهیم بود تا به مطلبی از فورستر نظر کنیم مطلبی که هفت سال پیشتر به رشته تحریر در آورده بود. جستاری با نام «وظیفه جامعه در قبال هنرمند». فورستر در این مطلب با سیمایی گرفته به وضعیت هنر در بریتانیای پس از جنگ پرداخته است. او بریتانیایی پساجنگ را پیش بینی کرده است که هنر به شکلی فزاینده در آن، به نحوی از انحا، متکی به حمایت های دولتی باشد، در حالی که دولت - به شکل

۱۰ category

۱۱ Dewey

۱۲ la grande Jatte

۱۳ Seurat

افرادی که در قالب پروکراسی، مسئولیت یاران‌بیندی برای هنر را بر عهده دارند- خود با علت وجودی^{۱۴} هنر آشنایی نداشته باشد.

بدین ترتیب فورستر متعلق به آن دسته از کسانی است که دکترین هنر برای هنر را دال بر آن می‌بینند که هنرمند، به مثابه هنرمند، می‌بایست از هرگونه مسئولیت و الزام شهروندی رها گردد. در واقع مساله میان جامعه، به منزله یک کل، و هنرمندان* به منزله گروهی از متخصصین خوش قریحه است. متخصصینی که جامعه موظف است برای شکوفا شدن قریح‌شان هزینه و سرمایه‌گذاری نماید و در مقابل، آن‌ها هیچ تعهدی در قبال خدمت به جامعه نداشته باشند. این مساله امروزه نیز، که تداوم بسیاری پروژه‌ها، متکی به انواع و اقسام سرمایه‌گذاری‌های عمومی است، مطرح است. اما زمانی که کنستانت اظهارنامه بحث برانگیز خود را آماده کرد، راه زیادی در پیش بود. او چنین روزی را پیش‌بینی نکرده بود که نسخه لاتینی «هنر برای هنر» توسط هالیوود رسوده شود و در مقام شعار تبلیغاتی مترو گلدن-مایر مورد استفاده قرار گیرد.

هنر برای هنر در برابر فرضیه‌ای ابتدایی که ریشه در یونان و روم باستان دارد قد علم کرد. در سنت غربی، بحث پیرامون تلقی مسئولیت اجتماعی برای هنر، از افلاطون و ارسطو آغاز شده است. باور رایج مبنی برای این که افلاطون هنرمندان را از دولت‌شهر آرمانی خویش اخراج می‌کند (که برخی نویسندگان همچون گامبیج^{۱۵} در «تخیل و هنر» آن را تکرار کرده اند) تنها پر یک پرداخت نادرست از چند بند از کتاب جمهوری مبنی است. آنان که افلاطون مورد نکوهش قرار می‌دهند دسته‌ای از شعرا هستند که با فروش روایات و آثار ادبی غیر اخلاقی کسب در آمد می‌کرده‌اند. آثاری که فایده‌ای در تربیت و پرورش جوانان نداشته اند. او نه با شعر، بلکه با محتوای برخی اشعار مخالف است، درست به همان ترتیب که ممکن است امروز کسی از محتوای بسیاری از برنامه‌های تلویزیونی شکوه نماید بی‌آنکه قصدش زیر سوال بردن تلویزیون باشد.

نزد ارسطو، هنرها وجود دارند برای آنکه در خدمت جامعه باشند. نتیجه

۱۴ *raison d'etre*

۱۵ Ernst Gombrich

آنکه هر هنر یا هنرمندی که از خدمت به جامعه باز مانده یا ناتوان باشد، محکوم یا مورد تقبیح خواهد بود. نباید فراموش کرد که آرای افلاطون و ارسطو را باید در بستری مورد توجه قرار داد که طی آن «هنر» (به عنوان تخته) شامل طیفی گسترده از فعالیت‌هایی می‌شده که با تلقی ما از هنر در زمانه مدرن همخوان نیست. در آن دوران تمایز روشنی میان «هنر» و «علم» در میان نبوده است. در یونان و روم باستان، هنرها (آرته در لاتین) شامل مهارت‌هایی گسترده از کفاشی گرفته تا کشتی‌رانی، شعرسرایی و جنگاوری می‌شده است. از نظر سیمسرو کشت و کار و طب نیز از جمله هنر ها به حساب می‌آیند. او هیچ مفهومی دال بر «هنر های زیبا»، بدان گونه که از قرن هجدهم به این سو می‌شناسیم، در سر ندارد. رومیان هنرها را به « فنون لیبرال»^{۱۶} و فنون مقدماتی^{۱۷} تقسیم می‌کردند. دسته اول آنان که پی‌گیری و کسب آنان شایسته یک شهروند آزاد بود و دسته دوم که مختص همگان بود. این تقسیم‌بندی بر پایه ساحت و موقعیت اجتماعی و در مسیر مشاغلی ویژه بود.

طبقه‌بندی فنون در دانشگاه‌های قرون وسطی رویه خردمندانه‌تری داشت. در این دانشگاه‌ها، فنون لیبرال تنها به هفت فن محدود شده بودند: دستور، منطق، بلاغت، حساب، هندسه، نجوم و موسیقی. اما رنسانس تمام این‌ها را دستخوش تغییر کرد. تا میانه قرن ۱۸، که شاهد انتشار اثر بزرگ روشنگری فرانسه، یعنی دانشنامه^{۱۸} بود، فهرست فنون عامه همچنان محدود به هفت مورد مانده بود. البته نه همان هفت فنی که در دانشگاه‌های قرون وسطی تدریس می‌شد. دانشنامه آن فنون را چنین برمی‌شمرد: سخنوری، شعر، موسیقی، نقاشی، پیکرتراشی، معماری و حکاکی. بنابراین فقط دو مورد از این فنون، از عصر پیتر آبلارد^{۱۹} تا عصر ولتر دوام آوردند: سخنوری (فن بلاغت) و موسیقی. اما مارمونت^{۲۰}، معاصر جوان‌تر ولتر، که در جستار «هنر»، در ضمیمه سال ۱۷۷۶ دانشنامه مشارکت داشت، همچنان فقط دو برهان اساسی برای همه فنون در نظر می‌گیرد: فنون باید یا مفید باشند یا لذت‌بخش و یا هر دو.

۱۶ artes Liberales

۱۷ artes sordidi

۱۸ Encyclopedie

۱۹ Peter Abelard

۲۰ Marmontel

این همان پشتوانه‌ای است که مقصود از عنوان کردن «هنر برای هنر» نیز، باید با توجه به آن محک زده شود. این نظر بیان می‌کند که بر خلاف عقیده عمومی تمام قرون گذشته، نیازی به چنین برهان‌هایی وجود ندارد. هر هنر، هر اثر هنری، برهان خود است و هدفی بیش از این را دنبال نمی‌کند و به قضاوتی بیش از این تن در نمی‌دهد. این‌ها مجادلاتی هستند که عرصه را برای جدل بزرگ مهیا می‌سازند.

پرسشها و پاسخها

هنر، علم آزادیت. - ژوزف بویس^۱

«هنر برای هنر» اعلامیه‌ای در باب آزادی یا رهایی به نظر می‌آید و گویا بناست که چنین نیز به نظر آید. مورخان گاه می‌پرسند که [این گزاره] «از کجا آمده است؟». این قاعده در بخشی رمزگونه از خاطرات بنجامین کنستانت، ظهور یافته. همچون نوزادی که جلوی درب کلیسایی رها شده، تمام آنچه که ما پیرامون آن می‌دانیم از این قرار است که کنستانت، حین شام، مشغول صحبت با هانری کراب رابینسن^۲، نویسنده انگلیسی، راجع به کانت^۳ بوده. و همینطور می‌دانیم که رابینسن یکی از پیروان شلینگ^۴ بوده است. با مراجعه به آرای شلینگ، می‌توانیم، همانطور که انتظار می‌رود، به حد کفایت به اشاراتی در باب «هنر بالذات» دست پیدا کنیم. اما منظور شلینگ از این عبارت، زیر لایه‌هایی از ابهامات ایده‌آلیسم آلمانی پنهان شده. او خاطر نشان می‌کند که هنر «بازتابی است از چیزها بدانگونه که در ذات خود هستند» و تمام جهان اثری هنریست که «در خداوند

۱ Joseph Beuys

۲ Henry Crabb Robinson

۳ Emanuel Kant

۴ Shelling

اقبال عمومی اظهارنامه کنستانت در قرن ۱۹، تا حد زیادی ناشی از همان وضعیت یتیم‌وارگی آن است. نگرشی که گویی منتظر مانده تا هر کس که مشتاق به قلمک و پرورش آن باشد، سرپرستی اش را برعهده گیرد. و البته پدرخوانده‌ها و مادرخوانده‌های بسیاری برای چنین کاری مهیا بوده‌اند. در وهله اول، این اندیشه، توجیهی عمومی برای تمام نوآوری‌های هنرمندان به دست داد، به ویژه برای آن‌هایی که در تقابل با باورهایی ریشه‌دار پیرامون آنچه هنر «می‌بایست» آنگونه باشد یا آنگونه عمل کند، قرار می‌گرفتند. از امپرسیونیسم تا آرت-نو^۵ و بسیاری دیگر، تمام جنبش‌های «نو» از آن بهره بردند. قاعده کنستانت، مدلی برای پیکاسو فراهم آورد تا دوران آغازین کوبیسم را به مثابه «نقاشی برای نقاشی» تفسیر کند. این اندیشه می‌تواند در هیبت موضعی متقابل با «هنر به خاطر سنت»، «هنر به خاطر حاکمیت» و حتی «هنر به خاطر مردم» قلمداد گردد. قطعاً بسیاری آن را موضعی در مقابل ادعای جورج برنارد شاو^۶ می‌پنداشتند که «تمام هنرهای والا، نمی‌توانند چیزی باشند جز هدایت‌گر». تا جایی که به هنرمندان مربوط می‌شود، این اندیشه اغلب مهر تاییدی برای پیگیری امیال شخصی محسوب شده است. این نگرش، محافظه‌کاری در هنر را به قهقرا برد، بدین ترتیب که هر هنرمند انقلابی، در صورتی که قرار بود مورد نقد یا قضاوت قرار گیرد، فقط در دادگاه شخصی خود قابل قضاوت بود. تحت چنین نگرشی بود که فضایی در هنر شکل گرفت. فضایی که در آن، معیار پیشرفت در هنر بر ایجاد تجربه‌های متفاوت، غیرمرسوم و -اغلب- شوکه‌کننده مبتنی گشت. این اندیشه، مروج دیدگاهی بود که گویی جستجویی ابدی برای قالب‌های تازه بیان، جزئی ازلی در فطرت هنر است. نگرشی که در دوران پست‌مدرن نیز همچنان در اهتزاز باقی است.

یک پیامد کاملاً متفاوت این بود که این دکترین نوین، منجر به شکل‌گیری جستجویی به دنبال خاستگاه‌های اصلی روانشناسانه و فیزیولوژیک هنر شد. چیزی که به نوبه خود، درهایی را پیش روی فروید و پیروانش گشود. استدلال چنین بود که اگر هنر به خودی خود یکتا است، علتش باید این باشد که بر مبنای تشخیص

۵ art nouveau

۶ George Bernard Shaw

و واکنش به- ویژگی‌های «آرکیتایپی» مشخصی بنا شده، که الزاماً قابل مشاهده در پوسته یا سطح نیستند. ما پیش از این در نظریات بودلر هم شاهد این مساله هستیم؛ او اشاره می‌کند که چگونه کم‌دی زمخت گروتسک با کم‌دی لطیف رفتارها^۷ متفاوت است و بین آن تفاوت و تفاوتی که میان «مکتب هنر برای هنر» با «مکتب ادبی مشابه» موجود است، تناظر ایجاد می‌کند. نظر او بر این است که دنبال کردن هنر برای هنر، منجر به جستجو در پی شکل‌های آغازین هنر می‌شود که با نمودهای ظاهر سازانه‌تری که به نیازهای رایج امروز در جامعه افزوده شده و در حال پاسخ به آن‌ها هستند تفاوت دارد.

مشاهده زیرکانه بودلر تا دهه‌ها شیفتگی نسبت به هنر آفریقایی را که چنین تأثیری بر استودیوهای پاریس گذاشت، توضیح می‌دهد. ابراز توجه نه تنها نسبت به هنر مردمان «ابتدایی»، بلکه همچنین نسبت به هنر کودکان آغاز شد. همین تفکر را می‌توان به مثابه رانه‌ای برای کاستن ترکیبات دیداری، به مجموعه‌ای پایه‌ای از اشکال نیز تلقی کرد. (سزان اعتقاد داشت که برای کشیدن طبیعت، سه شکل کافیست: استوانه، کره و مخروط). این موضوع در به وجود آمدن هنر انتزاعی تأثیرگذار بود (که طی آن انتزاع به منزله نمایش سطحی بنیادین‌تر از تصویر، نسبت به آنچه در هنرهای دیداری متداول است، قلمداد می‌گردد). از این طریق، درک هنر معادل ارائه کردن تحلیلی از اشکال زیربنایی ساختار آن می‌گردد. اینجاست که همان «جوهره»‌ای که برای هنر مفروض است، باید مورد جستجو قرار گیرد.

پیامد سوم از همین حقیقت نشأت می‌گیرد که مکتب هنر برای هنر بی‌هیچ‌گونه هیاهویی بر سر تعریف به وجود آمد. این موضوع، چنین به ذهن متبادر می‌نماید که ارائه تعریف، چه بسا، غیرضروری یا حتی غیرممکن باشد. در حالتی اغراق شده، نفی نیاز به تعریف، تبدیل به نفی مشروعیت پرسش «هنر چیست؟» می‌گردد. پیکاسو جایی در پاسخ به این پرسش گفته است: «اگر من می‌دانستم، باید خیلی مراقب می‌بودم که نگویم». یکی دو نسل بعد، گاه هنرمندانی از عصر پست‌مدرن را می‌یابیم که به شکلی وسواس‌گونه به کلی از واژه هنر دوری می‌گزینند، احتمالاً برای این که مبدا حتی استفاده از آن به شکل ایجاد تعهدی تلویحی نسبت به برخی تعاریف به نظر آید. این طرز تلقی که ماهیت هنر

نمی‌تواند در واژگان بگنجد ارتباطات واضحی با تمایزی دارد که ویتهگنشتاین^۸ میان گفتن و نشان‌دادن قائل بود. روی هم رفته، آن‌ها به این نظریه می‌رسند که چیستی هنر قابل نشان‌دادن هست، اما هرگز قابل گفتن نیست. هیچ نقطه «بیرونی»ی وجود ندارد، که از آن منظر بتوان هنر را، بی تحریف، مشاهده و تشریح کرد.

مهم‌تر از همه موارد بالا، این بود که این مکتب هم موافقان و هم مخالفان را مجبور به بازنگری در پرسش «هنر چیست؟» نمود. هنر نمی‌تواند «به خاطر خودش» پیگیری، تحسین یا پرورش داده شود، مگر آنکه شفافیتی در رابطه با چیستی آن وجود داشته باشد. از سوی دیگر، حتی رد این دکترین، به منزله اندیشه‌ای فاقد اعتبار یا انحرافی، نیز مستلزم این شفافیت خواهد بود.

مکتب هنر برای هنر در بسیاری از جنبش‌های نوین هنری بازتاب یافته است، از نقد نو در ادبیات، نظریه تی. اس. الیوت پیرامون کارکرد «خودفرجام»^۹ و فرمالیسم روسیه گرفته، تا احیای «زیبایی‌شناسی خودآئین»^{۱۰} (بوهان بوجیچ)^{۱۱} در موزیکولوژی. البته بنا نیست که به جزئیات تمامی این تحولات بپردازم.

تمرکز خود را بر سه موضوع که به خوبی مستند شده و در مباحثات مدرن هنری حضور قابل توجهی دارند قرار خواهم داد. نخستین موضوع از این موارد، برای پاسخ به پرسش «هنر چیست؟»، تلاش می‌کند تا ارتباطی بین این پرسش و راه‌هایی که از آن طریق هنرها در جامعه معاصر رواج می‌یابند پیدا کند. موضوع دوم با آن به شکل پرسشی برخورد می‌کند که هر کس باید فراخور موقعیت خود به آن پاسخی دهد. موضوع سوم که از هر دو موضوع پیشین انتزاعی‌تر است، هنر را همچون پرسشی مفهومی که نسبت به تمام جنبه‌های اجرایی اولویت می‌یابد، مورد توجه قرار می‌دهد. هر سه پاسخ حاوی دلالت‌های معرفت‌شناسانه فراگیری خواهند بود.

۸ Wittgenstein

۹ Autotelic

۱۰ Autonomous Aesthetics

۱۱ Bohan Bujic

هنر و نهادگرایی

آثار هنری به دلیل جایگاهی که در یک بافت سازمانی دارند، هنر هستند. جورج دیکی^۱

نظریه‌گاه به اصطلاح نهادی^۲ هنر به طور خاص با کار دو نظریه‌پرداز آمریکایی، آرتور دانتو^۳ و جورج دیکی در ارتباط است. نهادگرایی اساساً ضد ذات‌گرایی است. این نگرش هیچ معیار درونی را که به وسیله آن یک اثر هنری می‌تواند به رسمیت شناخته شود، نمی‌پذیرد. به گفته دانتو، "اشیا، آثار هنری هستند، مادامی که دنیای هنری حکم می‌کند که باشند." این چیزی است که اهمیت دارد نه آثار "به خودی خود." به گفته دیکی، هنر یک "موقعیت اعطا شده" است، جایگاهی که توسط "برخی افراد یا افرادی که به نمایندگی از یک مؤسسه اجتماعی خاص (دنیای هنری) عمل می‌کنند" اعطا می‌شود.

علاقه اصلی دانتو و دیکی هر دو در هنرهای تجسمی است، اما مفهوم "دنیای

۱ George Dickie

۲ Institutional

۳ Arthur Danto

هنری" می‌تواند به هر یک از هنرها گسترش یابد. از این رو، ادعای اصلی به این صورت است: آنچه که یک اثر هنری (نقاشی، بازی، شعر، مجسمه‌سازی، موسیقی سازی و غیره) محسوب می‌شود، نه توسط خود هنرمندان و نه توسط عموم مردم بلکه توسط نهادهایی تعیین می‌گردد که برای تامین نیازها و منافع اجتماعی در این زمینه‌ها وجود دارد. چنین موسساتی شامل موزه‌ها، گالری‌ها، تئاترها، کتابخانه‌ها، ناشران، مدارس، آکادمی‌ها، سالن‌های کنسرت، مراکز نمایشگاهی، انواع سرپرستی‌ها، بازارهای هنری، مجلات تخصصی و مطبوعات عمومی می‌شوند. هنرمندان خودشان به چنین کانال‌های سازمانی تکیه می‌کنند - و عمدتاً از طریق آن‌ها کار می‌کنند، حتی زمانی که اظهار استقلال می‌کنند. چیزی که اجماع سازمانی، آن را به عنوان آثار هنری تایید و ترویج می‌کند، با وجود این که گاهی مورد مناقشه است، بقیه جامعه عموماً آن را پذیرفته‌اند، زیرا در این گونه موارد، ناظران، فروشندگان، منتقدان، سرپرستی‌ها، معلمان و مورخان به عنوان صاحب نظران جامعه‌شناسی شناخته می‌شوند. به طور خلاصه، به رسمیت شناختن آثار هنری بستگی به نظر آگاهانه دارد، این نظر از طریق دیدگاه‌ها و فعالیت‌های موسسات هنری معتبر اجتماعی و نمایندگان آن‌ها شکل می‌گیرد و پیمان می‌شود.

یکی از جاذبه‌های این تئوری این است که اجازه نسخه‌های مختلف را می‌دهد. ممکن است بین نظریه پردازان رقیب در این باره که کدام یک از نهادها در تعیین آنچه به عنوان هنر شناخته می‌شوند، نقش اصلی را ایفا می‌کنند، تفاوت‌هایی وجود داشته باشد. نظریه‌پرداز ممکن است موسسات مورد نظر یا سیاست‌های آن‌ها را تایید یا رد نماید. (مخالفت یا تمایل برخی از گردآورندگان و موزه‌ها به پرداخت مبالغ گزاف پول برای اشیای هنری در حراج، امری عادی است.) تولستوی هنگامی که از ظهور یک طبقه حرفه‌ای منتقدان هنری شکایت کرد، انتظار نظریه سازمانی را داشت. (او پرسید: چرا، آیا ما به کسی نیاز داریم که شغلش این است که به ما بگوید چگونه کار هنرمندان را تفسیر یا تقدیر کنیم؟)

نظریه سازمانی نیز می‌تواند به شکل "ضعیف" و شکل "قوی" ایجاد شود. در شکل ضعیف خود تنها می‌گوید که موسسات در هدایت سلیقه‌های عمومی تاثیر گذار هستند. در شکل قوی خود می‌گوید که نهادها، به طور جمعی، مشخص می‌کنند که هنر چیست و هنر، در هر زمانه، چیست. شکل ضعیف آن آنقدر جدی

نیست که بخواهد موجب عدم توافق گردد. این شکل قوی آن است که اساساً محل نزاع است. اگر هر دو نسخه درست باشند، به نظر می‌رسد که نتایج اساسی از آن پیروی می‌کنند. برای نمونه، رابطه میان هنر و جامعه به عنوان یک کل، کاملاً متفاوت از رابطه‌ای است که میان علوم و جامعه به عنوان یک کل به دست می‌آید. دانشمندان به مثابه افراد، در نهایت برای بررسی دقیق، قبول و تایید کار خود به عنوان "علم" به دانشمندان همکار متکی هستند؛ در حالی که، به نظر می‌رسد که هنرمندان به مثابه افراد، نمی‌توانند برای تایید جایگاه آنچه به عنوان "هنر" تولید می‌کنند، به هنرمندان دیگر متکی باشند. این حکم از سوی موسسات صادر می‌شود و نه از سوی هنرمندان.

بنابراین اگر می‌خواهیم بدانیم که چرا برخی چیزها آثار هنری محسوب می‌شوند و برخی دیگر آثار هنری نیستند، نباید به هنرمندان، اعلامیه‌های خودنوشته، اظهارات تلق‌آمیز دوجانبه و قضاوت‌های آنان در مورد اثر خویش رجوع کنیم بلکه باید به نهادهای مستقر (شناخته شده) در دنیای هنری مرتبط نظر کنیم. ما باید بررسی کنیم که این نهادها چگونه کار می‌کنند، چه کسی آن‌ها را اداره می‌کند و چگونه نقش اجتماعی خود را ایفا می‌کنند.

نظریه نهادی در نگاه نخست با یکی از مفروضات بنیادین مکتب هنر برای هنر برخورد می‌کند. به نظر می‌رسد که نظریه‌پرداز نهادی، با تنزل جایگاه هنرمند به مقام تولید کننده صرف برخی آثار، اظهار می‌دارد که هنر، در هر حال، توسط معیارهای بیرونی - به غیر از معیارهای هنرمند - قابل توضیح است. به این روش، اثر هنری می‌تواند همچون هر کالای اجتماعی دیگری مورد قضاوت قرار گیرد. خروجی هنرمند باید در رقابت با خروجی هر کارگر دیگری که مدعی شناخته شدن، توجه و یا مابه ازای مالی است، محک زده شود. تمام آنچه که در مورد هنر «خاص» است وجود نهادهایی خاص است که، البته به شیوه‌ای غیر رسمی و نه خیلی دقیق، به رسمیت شناختن تمایز بین هنر و غیر هنر را تنظیم می‌کنند.

نظریه‌های نهادی به هیچ وجه منحصر به هنر نیستند. نهادگرایی، نظریه‌ای از «نوع» کلی است. ما می‌توانیم نظریه‌های نهادی مذهب، قانون، اقتصاد، تاریخ و حتی خود جامعه داشته باشیم. یک راه نگاه کردن به آنچه که نهادگرایان ادعا می‌کنند این است که آن را چیزی بیش از یکی از کاربردهای رویکرد جامعه‌شناختی

عمومی‌تری که جامعه را مجموعه‌ای از نهادهای به هم پیوسته فرض می‌کند، نمی‌بینند. بنابراین اگر قرار باشد هنر به وجهی توسط جامعه شناخته شود، باید از طرف نهادهای خاصی مورد توجه قرار گیرد. بنابراین نظریه نهادی نه به عنوان اتخاذ یک موضع قابل توجه، بلکه به عنوان نوعی حقیقت ظهور می‌کند. آنچه بین یک جامعه و جامعه دیگر، در باب هنر، تفاوت دارد انعکاسی از تفاوت نهادهای مرتبط با هنر در این جوامع است. اما این در مورد مذهب، قانون و غیره نیز صادق است. هنر نیز از این قاعده مستثنی نیست.

همچنین ارتباطی کم‌تر آشکار بین نظریه نهادی و مکتب هنر برای هنر وجود دارد. نسخه دیگری از نظریه نهادی به عنوان تلاشی برای بازسازی تز "غیرقابل توصیف" آغاز شد؛ به طور خاص، ادعایی که در دهه ۱۹۵۰ توسط یک فیلسوف به نام موریس ویتز^۲ مطرح شد، این بود که هنر ذاتاً غیرقابل تعریف است. دیگری مخالفت خود با این دیدگاه را اینگونه بیان می‌کند که هنر، هر چیز که باشد، از مجموعه‌های دیگر فعالیت‌هایی که مردم به رسمیت می‌شناسند و نامی به آن‌ها می‌دهند، غیر قابل تعریف‌تر نیست. هنر در این زمینه با تجارت، سیاست، کار، سرگرمی، آموزش، و غیره تفاوتی ندارد. همه اینها مکتب هنر برای هنر را در کجا قرار می‌دهد؟ به نظر می‌رسد که یک مدافع سرسخت آن مکتب، در اینجا ناچار به انتخابی ناگزیر میان گزینه‌هایی نامناسب است. یک گزینه، مصالحه با نهاد است و نشان خواهد داد که در نهایت، هنرمندان حرف آخر را در این مورد نخواهند زد، حتی اگر اثر آن‌ها مفاد اولیه را فراهم کند. اما این عقب‌نشینی باعث می‌شود تا برخی ابهامات در مورد سهم هنرمند در درک ما از هنر باقی بماند.

گزینه دیگر، ادامه تهاجم و به چالش کشیدن نقش موسسات است. اما این حرکت ناشیانه و به طور بالقوه خودتخریب‌گر است، زیرا باید منتظر عواقب آن باشد چرا که در هنر هیچ گونه اجماعی حتی در میان خود هنرمندان نیست و که کارهای واقعی آن‌ها - اگر به عنوان نمودی از چیستی عینی هنر در نظر گرفته شود - آنقدر متنوع می‌شود که نمی‌توان آن را تحت هیچ نظم قابل فهمی، به جز ترتیبی که نهادهای فعال از طرف جامعه تحمیل می‌کنند، قرار داد.

اگر نظریه سازمانی درست باشد، به نظر می‌رسد که هیچ چیزی برای جلوگیری از تبانی بین نهادها، یا بین افراد تاثیرگذار درون موسسات، یا بین هنرمندان خاص و دیگران در زمینه آثار هنری مربوطه، در تحمیل اولویت‌های هنری خود بر عموم مردم وجود ندارد و طبق گفته برخی ناظران، این تنها یک احتمال نیست: همه اینها اغلب اتفاق می‌افتند. یک نمونه آن تبانی بین برنارد برنسون^۵، یکی از مقامات برجسته نقاشی رنسانس ایتالیا، و جوزف (بعدها بارون) دووین، دلال هنری بود. این همکاری عمداً به منظور افزایش اعتبار و شهرت برخی از آثار هنری و هنرمندان، به نفع مالی هر دو شریک به راه افتاد. یک نمونه جدیدتر، انتصاب جمعی از هنرمندان برگزیده خاص در جایگاه هیات امنای گالری تیت^۶ است. این منجر به وضعیتی می‌شود که به موجب آن هنرمندان مورد نظر در موقعیتی قرار می‌گیرند، که تیت آثار آن‌ها و هنرمندان دیگری را که در یک گالری تجاری نمایش داده می‌شوند خریداری کند. امروزه به طور معمول استدلال می‌شود که قدرتمندترین عوامل در دنیای آثار هنری، مالی هستند: تبانی بین هنرمندان، مراکز حراج و سرمایه‌گذاران برای رسیدن به اهدافی که صرفاً اقتصادی هستند تا خدمت به نهضت هنر. از طریق این مکانیزم، "هنر چیست؟" سوالی می‌شود که پاسخ آن، حداقل تا بخشی، توسط منافع تجارت‌های بزرگ تعیین می‌شود.

به طور کلی، به سختی می‌توان انکار کرد که در "دنیای هنر" به عنوان یک سیستم بسته با تعداد بسیار محدودی از نهادها و افراد درگیر، نه تنها مجال کافی برای اعمال غیراخلاقی و پس‌روی متقابل فراهم می‌شود، بلکه به جای اویت دهی به منافع هنر، ترویج اولویت‌هایی در خدمت منافع خود دنیا هنری، یا افرادی در دنیای هنر میسر می‌گردد. شخص دیر باور ممکن است بگوید که تنها چیزی که در مورد اصل "هنر برای هنر" اشتباه است، عدم موفقیت آن در تشخیص این مسأله است تعیین‌کننده معنای هنر چیست.

هنر و خودخواندگی^۱

اطلاق عنوان اثر هنری بر چیزی، ابراز نظری شخصی است. - جان کیری

در سوی مخالف جدل بزرگ پیرامون هنر، نظریه پردازان خودگرا قرار دارند. برای نظریه پرداز خودگرا، «شخص» است که حایز اهمیت است. جان کیری، جدی ترین طرفدار معاصر این نظریه، در کتابش با عنوان هنر به چه درد می خورد؟ می گوید:

«پاسخ من به پرسش «اثر هنری چیست؟» چنین است که «یک اثر هنری هر چیزیست که تا کنون کسی آن را اثری هنری پنداشته است، ولو اگر اثری هنری فقط برای همان یک نفر باشد.» علاوه بر این، معیارهای در نظر گرفته شدن هر چیزی به عنوان یک اثر هنری به اندازه تنوع موجود در نوع بشر متنوع خواهد بود.

یا به طور خلاصه: «هر چیزی می تواند هنر باشد، اگر فکر کنیم که [هنر] است.» کیری از نتایج این نظریه در زمینه خودش نیز صرفه نظر نمی کند و به

^۱ Idiocentrism

تفصیل شرح می‌دهد که چرا ادبیات را فراتر از سایر هنرها می‌داند و چه چیز در آثار ادبی وجود دارد که او آن‌ها را، به عنوان آثار هنری، مستوجب توجه ویژه‌ما می‌داند.

نظریه‌پردازی خودگرا جذابیت خود نزد یسپاری در عصر جدید را اثبات کرده و کشف دلیل این محبوبیت چندان دشوار نیست. این نظریه به هر کسی که در شرف هنرمند شدن باشد، حق تام می‌دهد که آثار خود را «هنر» تلقی نماید، بی آن که منتظر تایید هیچ نهاد و البته هیچ شخص دیگری بماند. [این نظریه] همزمان به باقی ما نیز حق برابری می‌دهد تا تایید خود را به هر دلیلی برای خود نگاه داریم. این که افراد مختلف برای در نظر گرفتن آثاری مشخص در مقام آثار هنری موافق باشند یا خیر، دیگر اتفاق مهمی محسوب نمی‌شود. در هر صورت، هیچ راه منصفانه‌ای برای قضاوت بین آن‌ها وجود ندارد: هنر چیزی است که هر کس باید به تنهایی در موردش تصمیم بگیرد.

در نگاه اول ممکن است چنین به نظر آید که این نظر راه را بر همه بحث‌ها سد می‌کند. اما نه کاملاً. بیشتر به این بستگی دارد که مرز تفاوت بنیادین میان خودگرایی و نهادگرایی کجا قرار داده می‌شود. کسری تفاوت اساسی میان اندیشه خویش و اندیشه یک نهادگرا، مانند دانتو را در تفاوت بین افرادی می‌بیند که نظرشان مهم شمرده می‌شود. او در این زمینه دانتو را تصدیق می‌کند که معیار اطلاق اثر هنری، «در خصوصیات فیزیکی اثر مورد بحث» گنجانده نشده؛ آنچه اثر مورد نظر را یک اثر هنری می‌کند این است که «کسی باید آن را اثری هنری در نظر بگیرد.» مخالفت او در جایی است که دانتو معتقد است این «کس» باید عضوی از جامعه هنر باشد:

اما به جز جامعه هنری، دیگر کسی به آن معتقد نیست. جامعه هنری اعتبارش را از دست داده. این داوری رواج یافته و البته جهانی شده است.

بسیان این موضوع بدین شکل، چنان تصویری ایجاد می‌کند که گویی اشتباه نهادگرایان این بود که از نظریه‌ای پشتیبانی نمودند که زمانی درست بوده، اما با گذشت زمان، به راحتی منسوخ شده است. اما تفاوت بین نظریات نهادگرایانه و خودگرایانه عمیق‌تر از آن است. اگر نظریه خودگرایی درست باشد، نظریه نهادگرایی

می‌بایست همیشه غلط بوده باشد، نه این که فقط با تغییر «هیئت داوری» یا از بین رفتن اعتماد به نهادهای منسوخ تلقی گردد. چرا که در قلب نظریه خودگرایی، مفهومی روان‌شناسانه وجود دارد که بر اساس آن تاثیر یک اثر هنری بر هر کدام از ما ذاتاً شخصی است. می‌توانیم تلاش کنیم تا شرحش دهیم، در موردش بحث کنیم یا آن را به مناظره بگذاریم، اما نمی‌توانیم به اختیار خود آن را با دیگران شریک شویم. اسمیت نمی‌تواند تجربه خود را از یک اثر هنری به جونز بدهد، همانطور که جونز نمی‌تواند درد دندان اسمیت را داشته باشد.

با مورد پذیرش گرفتن این تفکر، نظریه نهادگرایی دچار خطایی اساسی می‌شود - این خطا آن‌جا رخ می‌دهد که فرض می‌شود دسترسی به هنر با واسطه نیز می‌تواند محقق گردد. هر حکمی که ممکن است جامعه هنری در موردی خاص صادر نماید، دیگر عموماً نمی‌تواند به سادگی به عنوان نوعی از قضاوت هنری جمعی، به جامعه تحمیل شود. چرا؟ زیرا تجربه هنری هیچ عضوی از جامعه هنری، نمی‌تواند برای شخصی دیگر، حتی برای یک عضو دیگر از همان جامعه هنری، حایز اعتبار باشد. عقیده موجود در بطن نظریه خودگرایی همان است که در نمایشنامه سن‌خوان^۲ از شاو آمده: «با چه قضاوتی جز قضاوت خود می‌توانم داوری شوم؟»

بنابراین دوگانگی میان نظریه‌های خودگرایی و نهادگرایی عمیق‌تر از مبحث هنر می‌شود. خودگرایی نیز یک نوع کلی از نظریات است. همانند نهادگرایی، می‌توانیم نظریات خودگرایانه‌ای پیرامون مذهب، حقوق، اقتصاد و خود جامعه داشته باشیم. در مورد هر گروه مشخص، نظریه‌پرداز خودگرا همواره تلاش می‌کند تا آن را به مجموعه‌ای از افراد که در مقام فردی عمل می‌کنند، قضاوت می‌کنند و می‌اندیشند، بکاهد.

با این وجود، نخ اتصال ظرفی میان این اختلاف نظری وجود دارد. این اتصال جایی نمایان می‌گردد که نهادگرایان ناچارند تا شرایط کمینه یک نهاد، برای این که بتواند عملکرد یک نهاد را اتخاذ نماید، شرح دهند. نهادهای یکپارچه نیستند و در واقع نمی‌توانند باشند. همه موزه‌ها نمی‌توانند نمایشگاه مشابهی برگزار کنند.

همه تالارهای نمایش نمی‌توانند تئاترهای مشابهی به اجرا گذارند. همه منتقدان نمی‌توانند کتاب‌های مشابهی را نقد کنند یا نظر مشابهی پیرامون آن‌ها داشته باشند. بنابراین تعیین نقطه‌ای که یک اثر هنری در آنجا، آزمون نهادگرایانه را با قبولی پشت سر گذارده - برای نهادگرایان - پرسش‌برانگیز می‌شود.

اگر این پرسش به هیچ طریق سهل‌الوصولی قابل پاسخگویی نباشد، نظریه نهادگرایی دچار خطر فروپاشی به نظریه خودگرایی می‌گردد. مثالی از این موضوع را در مورد خود دیکی شاهد هستیم. او گرایش پیدا کرد تا تصدیق نماید که بسیاری از آثار هنری «فقط توسط یک نفر دیده می‌شوند» و آن یک نفر همان خالق آن‌هاست. (نقاشی هیچوقت به نمایش در نیامده، کتاب هیچوقت منتشر نشده، نمایشنامه هیچوقت روی صحنه نرفته.) بنابراین به نظر می‌رسد که به این صورت، خالقان آثار هنری می‌توانند صلاحیت نهادی اعطای عنوان «اثر هنری» به آفرینش‌های خود را داشته باشند. در این نقطه، یافتن هر گونه تمایز بنیادی بین مواضع دیکی و کیری دشوار می‌شود. دیکی حتی تصدیق می‌کند که «هر کس خود را عضوی از جامعه هنری قلمداد کند، عضوی از آن است.» پس تمایز ممکن است - هر چند به هیچ وجه واضح نیست - در جایی باشد که دیکی از ما می‌خواهد این شرط جزئی را درک کنیم: اگر دیگران در جامعه هنرنیز اثر را دیده بودند، با برشماری آن به عنوان هنر موافق می‌بودند. کیری - و به طور کلی نظریه‌پردازان خودگرا - در برابر چنین برهان‌هایی نیاز به دفاع ندارند.

اندیشه کیری تنها نسخه موجود از خودگرایی نیست. مقایسه بحثی که کیری در «هنر به چه درد می‌خورد؟» مطرح کرده، با آنچه در مقاله «هنر به چه درد می‌خورد؟» توسط دیوید لی^۲ مطرح شده، جالب توجه است. لی از عبارت هنر در مفهومی بسیار محدودتر استفاده می‌کند، به صورتی که اساسا برای اطلاق به نقاشی، پیکرتراشی و سایر هنرهای بصری در نظر گرفته می‌شود. بسیاری از نکات عملی او به سختی قابلیت تعمیم مستقیم به موسیقی یا نمایش را دارا هستند. در هر حال اگر قرار باشد موضوعی به طور کلی برای هنر مطرح گردد، باید مشخصا برای هر هنر نیز موضوعیت داشته باشد و بنابراین مقایسه‌ای بین کیری و لی

می‌تواند چیزهای مفیدی برایمان به همراه داشته باشد.

لی مشخصاً افرادی را که در حکومت (و سایر جایگاه‌ها) به تشویق و مجاب کردن بیشترین میزان افراد ممکن، در هر سن و سال، برای بازدید از موزه‌ها و گالری‌های هنری معتقد بوده و آن را خوب می‌دانند - یعنی به صورتی مفید قلمداد می‌کنند - مورد نکوهش قرار می‌دهد. او منتقد این «سوء برداشت» است که «هنر نوعی اکسیر می‌بخشد» یا نوعی «شریت نیروبخش» است یا این که یک «دوای حال‌خوب‌کن به اسم هنر» وجود دارد. او می‌پذیرد که قطعاً لحظاتی مرزآلود وجود دارد که جز از طریق تعمق در هنر حاصل نمی‌گردد، اما این لحظات بسیار نادر، بی‌ثبات و همیشگی دور از دسترس اغلب مردم هستند. او به تجربه خودش از چنین لحظه‌ای در بازدید از دیوارنگاره‌های تیه‌پولو^۴ در ویلا والمارانا^۵ نزدیک ویچنزا^۶ اشاره می‌کند. اما پرسه در موزه‌ها در جستجوی چنین لحظاتی صرفاً اتلاف وقت برای هر کسی خواهد بود. لی می‌گوید:

اصلاً معلوم نیست که افراد فکر می‌کنند با قدم زدن از میان نیم دو جین تمدن در موزه بریتانیا در چند ساعت می‌خواهند به چه چیز برسند. حقیقت این است که بسیاری از آن میلیون‌ها بازدیدکننده و امانده به نصف آنچه که ممکن است به دست آورند نیز نمی‌رسند، زیرا کسی به آن‌ها نگفته که باید تلاشی کنند.

او توصیه می‌کند که مسئولان با این واقعیت مواجه شوند که «اکثریت افراد جامعه کند ذهن، منفعل و تن‌پرور هستند و دیگر چنین وانمود نکنند که گالری‌ها و موزه‌ها به افرادی به جز متخصصان و عاشقان جان‌پرکف هنر متعلق‌اند.»

طبق نظریات لی، درگیری جدی با هنر کار دشوار است که نیازمند زمان و از خودگذشتگی بوده و بسیاری از مردم نمی‌توانند از عهده آن بر آیند. آنچه ما از یک اثر هنری درمی‌یابیم به آنچه که ما برای درک ارزش آن صرف کرده‌ایم بستگی دارد. او، به عنوان نمونه، از مدت مدیدی می‌گوید که طول کشید تا از مطالعه

۴ Tiepolo

۵ Villa Valmarana

۶ Vicenza

مجسمه‌های شکسته در پارتنون^۷ متوجه بشود که هیچ همسانی سبک‌شناسانه‌ای وجود ندارد و برخی از پیکرتراشانی که روی آن شاهکار کار می‌کرده‌اند، بی‌شک بهتر از سایرین بودند. بنابراین از مطالعه دقیق یک اثر، به ندرت ممکن است حقیقتی کلی پیرامون هنر حاصل شود؛ در این مورد، که هنرمندان بسیاری در قالب یک پروژه کار کرده بودند، تفاوت در کیفیت آثار اجتناب ناپذیر است.

قابل مشاهده است که چگونه استدلال‌های لی می‌تواند به صورت کلی به هر کدام از هنرها تعمیم یابد، اگرچه خود لی تلاشی برای این عمومیت دادن نمی‌کند. جزئیات «کار دشوار» مورد نیاز می‌تواند نسبت به الزامات هنر مورد نظر متفاوت باشد. کسانی که اشتیاقشان به نقاشی است، نیازی ندارند که گوش‌های خود را تربیت کنند، همانطور که کسانی که اشتیاق به موسیقی دارند، می‌توانند مثل یک خفاش نابینا باشند و باز هم از عهده هنر خود بر آیند. به هر روی، زمینه مورد بحث هر چه که باشد، به احتمال زیاد نظیری از مثال لی می‌تواند مصداق یابد.

بیشتر نوشته‌های لی پیرامون هنر و عامه مردم برای بسیاری از خواندگانش نخبه‌گرایانه به نظر می‌رسد. اما این قضاوتی اشتباه است. اگر بحث‌های او را کامل دنبال کنیم، متوجه خواهیم شد که اندیشه‌های او در واقع در راستای دفاع از خودگرایی است، نه نخبه‌گرایی. در همین راستا از حرف‌های لی دریافت می‌شود که هیچ کدام از ما زمان کافی برای صرف کردن در راه انجام تلاش‌های لازم برای تمام هنرها، یا حتی مطالعه یک هنر با عمقی مشابه یک متخصص نداریم. در نتیجه، به ناچار، تجربه هنری باید بین هر دو شخص متفاوت باشد و فقط خود فرد در موقعیتی است که به پرسش «اثر هنری (برای من) چیست؟» پاسخ گوید.

هنر و مفهوم گرایی

کار [هنری] فراتر از تجربه ادراکی مستقیم است. -داگلاس هوبلر^۱

پاسخ دیگر به این سوال که " اثر هنری چیست؟" از این قرار است که هنرمند به هیچ وجه نیازی به تولید نقاشی، شعر، سمفونی، یا قطعه‌ای مجسمه ندارد. چرا که کار هنری بر «ایده» متکی است. این اساس نظری "هنر مفهومی" است.

گاهی تصور می‌شود که کل مانیفست مفهوم‌گرایی در بیانیه شفاهی سال ۱۹۶۹ سول لویت^۲ وجود داشته باشد: "ایده‌ها به تنهایی می‌توانند آثار هنری باشند." اما این [گزاره‌ای] مبهم است. آیا به این معنی است که تنها «ایده‌ها» واجد شرایط آثار هنری هستند؟ یا فقط آن دسته از آثار هنری که شامل ایده‌های خاص (هنری) هستند؟

۱ Douglas Huebler

۲ Sol LeWitt

هر تفسیری که مد نظر قرار دهیم، منطق زیربنایی بر این فهم استوار است که سخن گفتن از شعار "هنر برای هنر" بی معنا است، مگر اینکه کسی بتواند تعریفی ارائه نماید که واقعا چه چیز یک اثر هنری را تشکیل می دهد. با جدا شدن لایه های متوالی از ویژگی های غیر ضروری، تجزیه و تحلیل به نقطه ای می رسد که نشان می دهد، در همان مرکز، تمام چیزی که ممکن است از یک اثر هنری باقی بماند یک مفهوم است. این درجه اعلاي امر ناگزیر است. بدون مفهوم، هنری هم نیست.

نگرش مفهوم گرا با نهادگرا در امتناع از پذیرش این مساله که اثر هنری بودن به ویژگی های فیزیکی اثر بستگی دارد، مشترک اند. این امر مانع از آن نشده که برخی از هنرمندان مفهومی، زبانی نهادستیز و آشکارا ناراضی را پذیرا باشند. با این حال، برخی دیگر از اینکه نگاهشان مقبول افتاده و کارهاشان توسط موزه ها و گالری های معتبر ترویج یافته، سود بسیار برده اند. بنابراین توصیف مفهوم گرایی به عنوان یک اصل مغایر با نظریه نهادی دشوار است. روی هم رفته، دلیلی وجود ندارد که چرا نهادها نباید ایده ها را منتشر کنند.

تحقق بخشی به آثار هنری، درها را به روی شرکت های متناقض، مانند نمایشگاه های هنری که در آنها نمایشی وجود ندارد، باز می کند (معروف ترین نمونه از آن نمایشگاه رابرت بری^۳ در آمستردام در سال ۱۹۶۹، جایی که هیچ اثری در آن دیده نمی شود). اگرچه برخی از نقش آفرینان پر شور تر آن، مفهوم گرایی را به عنوان یک پیشرفت بی سابقه در نگرش پیرامون هنر می دانند، محتوای فکری آن پیشرفتی در نظریه ای که در اوایل قرن بیستم تحت عنوان "آرمان گرایی" شکوفا شد، ندارد. آر. جی. کالینگوود^۴، یکی از مهم ترین طرفداران فلسفه هنر، این فرضیه اساسی را چنین بیان داشت: "هنر فعالیت اصلی و اساسی ذهن است، خاکی که از آن همه فعالیت های دیگر رشد می کنند." بنابراین هنر بر فلسفه، دین و دیگر اشکال تفکر اولویت دارد. با توجه به این موضوع، "برونی سازی" هنر در هر شکل ملموس، نقش دوم را ایفا می کند. برابر در نظر گرفتن نتیجه «مصنوع» و خود «اثر هنری» یک سو تفاهم عمل گرایانه و یک اشتباه منطقی است. این دو متفاوت هستند و اولی تنها «نمایشی» از دومی است. مصنوع یک شی خاص است که ممکن است فاسد یا

۳ Robert Barry

۴ R.G. Collingwood

خراب شود، در حالی که اثر هنری جاودانه و خلل ناپذیر است - چیزی که یک فرم افلاطونی یا ایده را تقریب می‌زند.

با این حال، ایده‌گرایی همیشه مورد این اعتراض قرار داشته که خوانشی که ارائه می‌دهد، نه خوانشی از هنر، بلکه به طور کلی از تفکر خلاق است. آیا هر فرآیند خلاقانه منجر به یک اثر هنری می‌شود؟ این مورد مشکوک به نظر می‌رسد و در هر صورت نیازمند بحث بیشتر است. مشکل اصلی مفهوم‌گرایی در بنیادی‌ترین شکل آن زمانی نمایان می‌شود که کسی این سوال را می‌پرسد "هنرمند چگونه این ایده‌های غیر مادی که هنر را تشکیل می‌دهند بیان کرده و ارتباط برقرار می‌کند؟" دست‌کم یک هنرمند مفهومی از تله‌پاتی استفاده کرد؛ اما هرگز به آن دست نیافت (بنا به گفته افراد شکاک، دلیل این امر این بود که آثار هنری تله‌پاتی به سختی قابل فروش بودند). برای جامعه‌ای که به تله‌پاتی اعتقاد ندارد، فرض بر این است که اثر هنری به حالت فیزیکی بیان، نیاز دارد. حتی اگر هنرمند خودمحور یک مونومانیاک است که با هیچ‌کس دیگری در ارتباط نیست، عقب نشینی به "ایده‌های ناب" خطر عقب نشینی به پوچی را دارد.

مفهوم‌گرایی اغلب مانند میزانی از بدفهمی نظریات هگل است. "بدفهمی" زیرا تمایز دقیق هگلی بین مفهوم (بگریف^۵) و ایده (ایده^۶) را نادیده می‌گیرد. از این رو، ما به سرعت از فلسفه هنر به چیزی بی معنی، که در نظریه‌پردازی مفهوم گرایانه سطوح مختلفی دارد، عبور می‌کنیم. در سطح بالا، تناقضات درونی آن شناخته می‌شود، و پیروزمندان به عنوان شکلی از بی‌خردی جشن گرفته می‌شود. در این سطح، این ادعای لویت را می‌بایم که "هنرمندان مفهومی عارفان هستند" که با بحث سر نیکولاس سروتا^۷ در این باره که درک هنر مفهومی به شکلی از تجربه مذهبی شبیه است، در ارتباطند. (این همان قدر شایع است که نوافلاطونی‌گری در آثار هنری مدرن) سطح بعدی توسط کسانی اشغال می‌شود که می‌خواهند یک رابطه ظاهری با حس مشترک را حفظ کنند و هنر مفهومی را براساس آن تعریف کنند به عنوان "کاری که در آن ایده در اولویت است و شکل مادی ثانویه است" کدام

۵ Begriff

۶ Idee

۷ Nicholas Serota

یک خوب خواهد بود، اگر کسی بتواند بگوید که کدام بخش از کار "ایده" است و کدام بخش "شکل مادی" است (میزان اثر داود از میکلائز چگونه است؟ اگر مجسمه تخریب می شد آیا "ایده" باقی می ماند؟ آن باقی ماندن تشکیل شده از چیست؟)

سطح پایینی توسط کسانی اشغال می شود که راضی به اصرار هستند که بین ایده اصلی و اجرای مادی آن تمایز وجود دارد - این تمایز به وضوح اساس خود را در این واقعیت پیش پا افتاده دارد که یک اثر هنری ممکن است توسط یک شخص یا افراد غیر از طراح آن ساخته شود. (این مورد همیشه در تئاتر، موسیقی و معماری سنتی بوده است.) در هیچ یک از این سطوح، جز آخرین آن‌ها، مفهوم گرای اعتقاد زیادی ندارد. برای مثال حتی در اینجا می توان پرسید که آیا اجرای یک سمفونی به اندازه خود سمفونی حق ندارد که یک اثر هنری تلقی شود (هر طور که ممکن است تعریف شود).

آیا مفهوم گرای نیز مانند نهادگرایی و ایدیوسنتریسم (خودخواندگی)، نوعی نظریه پردازی را نشان می دهد؟ پاسخ "بله" است. شاید زیرکانه ترین کاربرد آن در قلمرو سیاست باشد. برای مثال، مدافعان دموکراسی با این اعتراض که در عمل هرگز یک دولت کاملاً دموکراتیک وجود نداشته است و اینکه تبدیل اصول دموکراتیک به اشکال واقعی دولت همواره معیوب است، تحت تاثیر قرار نمی گیرند. وقتی آن‌ها از دموکراسی دفاع می کنند، از یک ایده دفاع می کنند (ممکن است دیدگاه‌های ضد و نقیضی درباره اینکه ایده چیست، یا اینکه چگونه می توان آن را به بهترین شکل به عمل سیاسی ترجمه کرد وجود داشته باشد، اما اینها پرسش‌های دیگری هستند).

جایی که تمامی اشکال نظریه مفهوم گرای - در سیاست، هنر، یا هر حوزه دیگری - در نقطه‌ای است که مدافعان آن‌ها ادعا می کنند که مفهوم به تنهایی، در انتزاع از هر گونه تحقق مادی، تنها امر حایز اهمیت است. با این حال، چیزی که اعتبار را محدود می کند - می خواهم پیشنهاد کنم - ممکن است در شرایط خاصی جالب شود. چه شرایطی؟ شرایطی که به نظر می رسد غیرممکن باشد دیگر چنین نیست. مثال کلاسیک از هنر دیداری مدرن، حاضر و آماده است. زمانی که برای

اولین بار ادرار مارسل دوشان^۸ در سال ۱۹۱۷ برای نمایش به نمایشگاه فرستاده شد، یک اثر هنری ناممکن به نظر می‌رسید. این امر ممکن است امروزه برای برخی افراد چنین به نظر آید، اما تعداد آن‌ها باید کاهش یابد، زیرا طی سال‌ها آن، جذب تاریخ هنر غرب گشته و به عنوان یک نقطه عطف شناخته شده است: یک نقطه عطف، به ویژه در در ایده‌پردازی پیرامون چیستی هنر. این قسمت می‌تواند به عنوان همتای یک آزمایش علمی کنترل‌شده در نظر گرفته شود که به منظور پاسخ به سوال «چه می‌شود اگر یک چیز مصنوع کاملاً غیرمحمتمل، به مثابه یک اثر هنری پیشنهاد شود؟» طراحی شده است. پاسخ این است که ممکن است -تدریجاً- مورد پذیرش واقع گردد. نه به این دلیل که ادرار دیگر ادرار نیست بلکه بدین سبب که کل چارچوب مفهومی که در آن ظاهر می‌شود تغییر کرده است. این امر نزدیکترین چیز به یک نمایش تجربی از اعتبار مفهوم‌گرایی است که به احتمال زیاد پیدا می‌کنیم.

مدرنیسم و مناظره بزرگ

غرب اولین تمدنی نیست که بنیان‌های خود را مورد بازبینی قرار داده و زیر سوال برده است، اما تمدنی است که در این امر بیش از همه پیش رفته. - کلمنت گرین‌برگ^۱

امروزه جدل پیرامون هنر عمدتاً زیر سایه توجه سه نوع نظریه مذکور در فصل‌های قبل انجام می‌شود. تمایز بین شکل مدرن مناظره نسبت به نسخه‌های ابتدایی آن توسط آن اجتماع ثلاثه (نهادگرایی، خودگرایی و مفهوم‌گرایی) ایجاد می‌گردد. در گذشته، سایر نظریات غالب بودند، از جمله نظریه‌ای که هنر را بیان زیبایی می‌دانست. ساده‌انگارانه است اگر بگوییم دیگر هیچکس بر این اعتقاد نیست که هنر تقلیدی از طبیعت است یا این که هنر بیان زیباییست. این نظریه‌ها اگرچه جذابیت تاریخی دارند، اما دیگر نقشی را که روزگاری در فراهم آوردن بستری برای مناقشات داشتند، ایفا نمی‌کنند. مناظره بزرگ از این مباحث عبور کرده

^۱ Clement Greenberg

است. مفاهیمی مانند «طبیعت» و «زیبایی» اگر هنوز کاربردی هم داشته باشند، کاربرد آن‌ها به گونه دیگریست.

برای مثال، غیر ممکن است که بتوان هنرمند یا منتقدی از قرن ۱۸ یا ۱۹ را متصور شد که به همان شیوه‌ای پیرامون زیبایی بنویسد که هنرمند فرانسوی، ژان دوفوفه^۲ پس از جنگ جهانی دوم می‌نوشت. او برداشت غربی سنتی از زیبایی را «کاملاً غلط» و ابداعی از فلاسفه یونان می‌داند:

من این برداشت از زیبایی را ابداعی ناکافی، نه چندان هوشمندانه و مخصوصاً نه چندان دلگرم‌کننده برای انسان می‌بینم. اندیشیدن به افرادی که به خاطر نداشتن یک بینی صاف یا فربه‌ی زیاد یا پیری از زیبایی محروم می‌شوند، غمناک است. من حتی این تفکر را که معتقد است نمود در صد جهانی که در آن زندگی می‌کنیم، از چیزها و مکان‌های زشت تشکیل شده، در حالی که چیزها و مکان‌هایی که صفت زیبایی به آن‌ها منتسب شده بسیار نادر هستند و رسیدن به آن‌ها بسیار دشوار است، باید بگویم که، من این تفکر را چندان جذاب نمی‌بینم. به نظرم می‌رسد که انسان غربی در صورت کنار گذاشتن این تفکر از فقدان رنج چندان نمی‌کشد. به عکس، اگر او آگاه شود که هیچ شیء زشت یا شخص زشتی در این جهان وجود ندارد، و هر شیء جهان می‌تواند برای هر کسی از طریقی منشاء جذبه و روشنگری شود، شکار خوبی نصیبش شده. فکر می‌کنم چنین تفکری زندگی را بیش از برداشت یونانی از زیبایی پربار خواهد کرد.

به شکل مشابه، دشوار است که هنرمندی از دوران قدیم را تصور کنیم که در حالی که به مفهوم هنر به عنوان تقلیدی از طبیعت متعهد است، این جذبه را در جدی که الگوی دیمین هرست^۳ در هزار سال^۴ (۱۹۹۱) قرار گرفته دنبال کرده باشد. اثری که در آن در یک محفظه شیشه‌ای بزرگ، یک سر گاو در حال فاسد شدن را می‌بینیم که کرم‌ها و مگس‌های زنده از آن تغذیه می‌کنند.

۲ Jean Dubuffet

۳ Damien Hirst

۴ A Thousand Years

هر چه که ممکن است در مورد اندیشه‌های دیووفه و هرست به ذهن برسد و فارغ از این که آثارشان را به عنوان هنر بپذیریم یا خیر، سخت است که بتوان در این مسئله شک کرد که موضوعاتی که آن‌ها مطرح کردند به هیچ وجه نمی‌توانست صد سال پیش مورد بحث باشد. چه چیزی این تغییر در تمرکز را توجیه می‌کند؟ کُری در کتابش، روشنفکران و توده‌ها^۵، استدلال می‌کند که عامل تعیین‌کننده، تحولی بود که در اروپا با ظهور آموزش عمومی در قرن ۱۹ شکل گرفت. این توسعه اجتماعی کاملاً غیرمنتظره، وضعیت روشنفکری اروپا را که به طور سنتی بر پایه همان آموزشی بنا شده بود که تا پیش از این عامه مردم از آن نهی می‌شدند، مورد تهدید قرار داد. واکنش روشنفکران این بود که تلاش کنند خود را از استفاده‌کنندگان آموزش سراسری که به تازگی به این حق دست یافته‌اند دور کنند. هنرمندان نیز می‌خواستند که به عنوان روشنفکر شناخته شوند، نه صرفاً به عنوان تولیدکننده مصنوعات. آن‌ها دست به دامن اشاعه دشواری و ابهام در تمام هنرها شدند. شعرایی را می‌بایم که قالب‌های شعری معمول را رها کردند، نویسندگانی که از شیوه روایت‌گری سنتی دست کشیدند، نقاشانی که تصاویری را زمخت و در هم ریخته می‌کشیدند، موسیقی‌دان‌هایی که قطعات موسیقی ناخوشایند می‌ساختند و رقصندگان که قیدهای باله‌ی مرسوم را پس می‌زدند. تمام مدل‌های کلاسیک زیر پا گذاشته یا نادیده گرفته شدند. جنجال پس از جنجال. بدین شکل یک بحران بزرگ در هنر ایجاد شد که نتیجه آن بردن دوباره هنر به خارج از دسترسی ذهنی عوام‌الناس بود - همانطور که برای نسل‌های قبیل نیز چنین بود. این بحران و عواقب آن به عنوان «مدرنیسم» شناخته شد.

این ویژگی هنر مدرن (و پست‌مدرن) است که نموده‌های آن به تفاسیری نظری با بیانی رازآلود نیاز دارد که فقط روشنفکران با آن آشنایند. این موضوع با آثار نوآورانه تولید شده در استودیوهای مونت مارتز پیش و پس از جنگ جهانی اول به رویای معمول تبدیل شد. امروزه نیز وقتی دور یک ساختمان عمومی باندپیچی می‌شود و ادعا می‌شود که یک اثر هنری است، یا توده‌ای آجر روی زمین گالری به عنوان یک مجسمه نمایش داده می‌شود، پدیده مشابهی را شاهد هستیم. چنین اثری معمولاً تفاسیر فراوانی را با ادعای فهمیدن «معنی» و چرایی اثر می‌طلبد و

برمی‌انگیزاند.

فوتوریسم جنبش مدرنیستی بود که صریح‌تر از همه، از تاثیر علم بر دیدگاه‌های سنتی نسبت به هنر استقبال کرد. آتکینز^۶ رویکرد فوتوریستی را به خوبی چنین جمع‌بندی می‌کند که «با دنیای قشنگ تازه خودرو، هواپیما و سینماهای تازه اختراع شده، سرمستانه در هماهنگیست.» زیبایی‌شناسی آن در بیانیه معروف مارینتی^۷ چنین مجسم شده که «یک خودروی غرآن... از پیروزی ساموتراس^۸ زیباتر است.» مارینتی مدافع تخریب تمام موزه‌ها، کتابخانه‌ها و تمام چیزهاییست که گرامیداشت هنر گذشته را تداوم می‌بخشند. طبق گفته اومبرو آپولونیو^۹، یکی از عوامل تاثیرگذار بر فوتوریست‌ها، کتاب لو شانتس مدرنس^{۱۰} (۱۸۵۵) از ماکسیم دو کمپ^{۱۱} است، «که حقیقتاً مدحی برای دانش و یورشی بر ایده‌آل‌های زیبایی‌شناسی یونانی بود.» اعلامیه نقاشان فوتوریست (۱۹۱۰) که توسط بوچونی^{۱۲}، کارا^{۱۳}، روسولو^{۱۴}، بالا^{۱۵} و سورینو^{۱۶} امضا شده است، اظهار می‌کند که «پیشرفت فاتحانه علم، ایجاد تغییرات ریشه‌ای در بشریت را ناگزیر می‌کند.» یکی از این تغییرات ناگزیر، انقلابی در درک بشریت از هنر بود. همین اعلامیه مخاطبانانش را تشویق می‌کند تا «علیه استبداد واژه‌ها شورش کنند» و از «جهانی که قرار است پیوسته و شکوهمندانه توسط علم پیروز تغییر شکل یابد» بهره‌مند شوند. در اعلامیه‌ای دیگر که بعدها در سال ۱۹۱۳ منتشر شد، مارینتی تصریح کرد: «فوتوریسم ریشه در نو شدن کامل ادراک انسان دارد که در اثر کشفیات بزرگ علمی رخ داده است.»

۶ Atkins

۷ Marinetti

۸ Victory of Samothrace

۹ Umbro Apollonio

۱۰ Les Chants Modernes

۱۱ Maxime du Camp

۱۲ Boccioni

۱۳ Carrà

۱۴ Russolo

۱۵ Balla

۱۶ Severino

کسی ادعا نمی‌کند که آموزش عمومی و واکنش روشنفکران به آن تنها عامل موثر بر مدرنیسم بود. اما دو شاهد مستقل به نظر تایید می‌کنند که این دو، عوامل مهمی بوده‌اند. یک شاهد، تاریخ دوران اولیه عکاسیست. ضدیتی که عکاسی در ابتدا از جانب نقاشان سنتی، دوستداران آن‌ها و منتقدان هنری با آن مواجه شد، فقط مربوط به این حقیقت نبود که دوربین یک ماشین است، بلکه موضوع اصلی این بود که دوربین ماشین‌آلاتی ارزان است که هر کسی می‌تواند آن را بخرد و بدون آموزش خاصی از آن استفاده کند. به این صورت تقریباً یک شبهه، انبوهی از تصویرسازان تازه مجوز گرفته‌ای ظاهر شدند که هیچگاه به مدرسه هنری نرفته بودند. این جمع در هنرهای بصری تقریباً قربینی است از قشر اجتماعی خوانندگانی که تازه باسواد شده و به ادبیات دسترسی پیدا کردند. در بسیاری از موارد افراد این گروه‌ها مشترک بودند و هر دو گروه توسط روشنفکران تحقیر می‌شدند. گفته می‌شد که عکاسی «ساده» تر از آن است که بخواهد شکل اصیلی از هنر باشد: هر کسی قادر به انجام آن است. فلیکس نادار^{۱۷} در ۱۸۵۷ ادعا کرد که می‌توان تئوری عکاسی را در یک ساعت و اصول عملی آن را در یک روز فرا گرفت. در مورد عملیات واقعی مورد استفاده هم نادار می‌گفت که «حتی کندذهن‌ترین افراد» می‌توانند در آن استاد شوند. فقط شکلی از هنر برای دمکراسی‌های لمپنی^{۱۸}.

شاهد دوم از انسان‌شناسی تطبیقی نشأت می‌گیرد. اگر آنچه را که در قرن ۱۹ در اروپا رخ داد با آنچه که در سایر بخش‌های جهان در حال وقوع بود مقایسه کنیم، در می‌یابیم که در چین، هند و سایر کشورها که برنامه آموزش عمومی برای باسوادی توده مردم وجود نداشت، ظهور ناگاهی مدرنیسم نیز دیده نمی‌شود. این‌ها کشورهایی بودند که زندگی مردم هم در آن‌ها هنوز تا حد زیادی از انقلاب صنعتی و فناوری‌های همراه آن متاثر نشده بود. این‌ها کشورهایی بودند که علم در آن‌ها هنوز به عنوان یک «ابردسته»^{۱۹} قابل توجه ظهور نکرده بود. هنرها مسیر سنتی خود را بدون مزاحمت ادامه دادند و اصحاب آن هنرها میلی برای به چالش کشیدن آن سنت‌ها از خود نشان نمی‌دادند.

۱۷ Félix Nadar

۱۸ lumpendemocracy

۱۹ Super Category

بنابراین تعبیر مدرنیسم، نه فقط به عنوان محصولی از آموزش عمومی که افق‌های اکثریت جامعه را وسعت بخشید، بلکه همزمان حاصل جدال موجود بین هنر و علم با هدف تسلط فرهنگی، بهترین تعبیر است. امروزه هنر به توجیه خود نیازمند است، امری که در دوران گذشته غیرضروری به نظر می‌رسید.

این موضوع ممکن است بتواند علت اندکی تمایل به طفره رفتن از برخی ادعاهای مطرح شده در مناظره بزرگ را نیز روشن کند. دوری بودن تعاریف گاهی توسط مدافعانشان هم پذیرفته می‌شود. مثلاً یکی اذعان می‌کند که تعریف نهادی خودش از هنر به صورت یک تعریف دوری و مغالطه‌آمیز است، اما اضافه می‌کند که «نیت بدی پشت آن نیست.» او از اتهامات جدی‌تر شانه خالی می‌کند، زیرا از نظر خودش، او تعریف خود را با حجم وسیعی از اطلاعات پیرامون هنر و نحوه عملکرد آن پشتیبانی کرده است.

اما آیا این کافیست تا نهادگرایان را به کلی رها کنیم؟ مسئله این است که جامعه انواع بسیاری از نهادها دارد. آنچه به هیچ وجه روشن نیست، این است که کدام یک از آن نهادها در تعریف نهادی هنر دخیل هستند؟ بنابراین اگر نتوانیم مشخص کنیم که کدام نهادها دخیل هستند و کدام نیستند، آنگاه مشکل تعریف آثار هنری نه تنها حل نشده، بلکه فقط به درازا می‌کشد. این موضوع مجدداً با اندکی فاصله به عنوان مشکلی در طبقه‌بندی نهادها بروز پیدا می‌کند.

مطابق گفته‌های دیگری، این امکان وجود دارد که یک نمایشگاه هم در موسسه هنر شیکاگو^{۲۰} و هم در موزه محیطی تاریخ طبیعی شیکاگو^{۲۱} برگزار شود. اما جایگاه آن به عنوان یک اثر هنری هم در هر جا به همین صورت تغییر می‌کند: «جایگاه نهادی یکی سازگار با اعطای اعتبار هنری است و جایگاه دیگری خیر.» اما یکی گواهی نمی‌آورد که نشان دهد چیزی که در موزه محیطی تاریخ طبیعی شیکاگو به نمایش در می‌آید نمی‌تواند در همان زمان و به همان صورتی که آنجا نمایش داده شده- به عنوان اثری هنری در نظر گرفته شود. بازدیدکنندگان حین ورود به موزه تاریخ طبیعی تعهدی نمی‌دهند که به آثار فقط به عنوان نمونه‌هایی از تاریخ

۲۰ Chicago Art Institute

۲۱ Chicago Field Museum of Natural History

طبیعی نگاه کنند.

مسئله‌ای مشابه برای نهادگرایان، موضوع سفالگریست. سفالگری ممکن است توسط گالری‌هایی که خود را «گالری هنری» می‌نامند به عنوان «هنر» تبلیغ شود. همچنین ممکن است توسط گالری‌هایی که خود را «گالری صنایع دستی» می‌نامند به عنوان «صنایع دستی» تبلیغ شود. از سوی دیگر ممکن است توسط خرده‌فروشی‌های مرکز شهر که تمایز خاصی بین هنر و صنایع دستی قائل نیستند هم تبلیغ گردد. با علم به این که امروزه انواع خاصی از سفالگری ممکن است گاهی صراحتاً به عنوان «هنر سفالگری» توصیف شوند، هیچکدام از این‌ها گرهی از مشکل باز نمی‌کنند. چرا که ممکن است دقیقاً همان اشیاء در جای دیگری به عنوان نمونه‌هایی از صنایع دستی سرامیکی به نمایش درآیند. همین ملاحظات به حوزه‌هایی مانند مبل‌سازی، شیشه‌گری، بافندگی و بسیاری موارد دیگر هم قابل تعمیم است. تمایز بین هنر و صنایع دستی حداقل از عصر ویلیام موریس^{۲۲} محل مناقشه بوده و غالباً موضوع ستیز تند کسانی قرار می‌گیرد در آن شأن حرفه‌ای خود را زیر سوال می‌بینند. نمایشگاه بزرگی که در سال ۱۹۷۳ در موزه ویکتوریا اند آلبرت برگزار شد، برای اجتناب از مناقشه، بالاچار با عنوانی به عمد دوپهلوی، «هنر صنعتگر» نامیده شد. راه حلی «نهادی» برای مسئله وجود ندارد؛ اتفاقاً نهادها با شکل امروزه غریبی خود، به آن دامن می‌زنند.

دشواری مشابهی درون نظریه خودگرایانه هنر بروز پیدا می‌کند. همانطور که ریچارد ولهام^{۲۳} اشاره می‌کند، گفتن این که طبق تعریف، یک اثر هنری، چیزی است که ما تمایل داریم آن را یک اثر هنری بپنداریم، خود برانگیختن همان اتهام استدلال دوری است: «از آن جهت که معرف، خود در تعریف معرف ظاهر می‌شود، به صورتی که امکان ساده شدن نیز نمی‌دهد.» اگر بگوییم که یک اثر هنری چیزیست که کسی زمانی آن را چنین اطلاق کرده است، همچنان باز هم چیزی پیرامون معنای اطلاق هنر به آن نگفته‌ایم. این تعریف به خودی خود نمی‌گوید که چگونه باید پیش رویم تا بتوان تعیین کرد که این چه نوع «اطلاقی» است. اگر همه حق نظر دادن در این موضوع داشته باشند، هر گونه امیدی به یافتن پاسخی روشن به سرعت از بین

۲۲ William Morris

۲۳ Richard Wollheim

می‌رود. یک برنامه تحقیقاتی وسیع به جا می‌ماند - برای تحقیق روی میلیون‌ها نظر مستقل- اما هیچ روشی برای پیشروی در آن ارائه نمی‌گردد. حتی اگر چنین چیزی مشخصاً دور باطل نباشد، باز هم ایجاد تعویق نامحدود دیگری در حل مسئله است.

نظریه مفهومی هنر هم چندان بهتر عمل نمی‌کند. چنین پیشنهادی که اندیشه‌ها به تنهایی می‌توانند اثر هنری باشند، به نظر چنین دلالت نمی‌کند که هر اندیشه‌ای، یک اندیشه هنری است. بنابراین تا زمانی که ندانیم چگونه اندیشه‌هایی که اثری هنری هستند را از غیر آن تمیز دهیم، ظاهراً نمی‌توانیم بیش از این پیشروی کنیم. آیا اندیشه ماری برای چینش حمام -فارغ از این که به چه شکل در جای خود پیاده خواهد شد- اثری هنریست؟ برای یک مفهوم‌گرا تضادی در این نیست که معتقد باشد اندیشه ماری اثری هنری بوده، حتی اگر چینش واقعی نهایتاً در حد سر هم بندی وسایل توسط یک تعمیرکار منزل شده باشد. چنین چیزی هم‌راستا با نظر مفهوم‌گرایان است که معادل قرار دادن اثر هنری با پیاده‌سازی آن را مردود می‌دانند. اما آنچه که هنوز مفهوم‌گرایان به انجام نرسانده‌اند ارائه هر گونه معیاری برای تعیین شأن اندیشه ماری است. نمی‌توان تصمیم‌گیری را صرفاً به ماری واگذار کرد، چرا که در این صورت مفهوم‌گرایی در خودگرایی ادغام می‌شود.

بنابراین نهادگرایان، خودگرایان و مفهوم‌گرایان هر سه، هر چند از راه‌های مختلف، می‌توانند متهم به مصادره به مطلوب در تعریفات خود شوند. نتیجه معمولاً فروکاستن مناظره بزرگ به گفتگوی بیست که کسی در آن گوش شنوا ندارد.

هنر و ضد هنر

چیزی که ما جشن می‌گیریم همزمان یک دلقک‌بازی و یک مراسم عشاء،
ریانی است. -هوگو بال^۱

هیچ سنتی تا زمانی که شروع به پرورش بدعت‌ها نکند، کاملاً بالغ نشده. در مورد هنر، صد سال به طول انجامید و تحریکات ناشی از یک جنگ جهانی در برابر مکتب هنر برای هنر سرانجام بدعت خود را به وجود آورد: [این] بدعت‌گذاری "دادا" نامیده می‌شد. اغلب به عنوان اعتراض علیه هنر وابسته به هیأت حاکم مورد سو تعبیر قرار می‌گرفت، اما دادائیسم بسیار بیش از آن بود. اغلب همچون یک مخالفت سیاسی و رد دولت بورژوا به نظر می‌رسید، اما بیشتر از آن هم بود.

دادائیست‌ها از پیش‌بینیان فوتوریست خود فراتر رفتند. فوتوریست‌ها نمی‌خواستند امکان هنر را در دنیای مدرن انکار کنند: برعکس، همانطور که کارلو

۱ Hugo Ball

کار^۲ در سال ۱۹۱۵ ادعا کرد، "تنها با فوتوریست ها است که هنر واقعی متولد خواهد شد."

واژه‌هایی که امروزه بیشتر در توصیف دادا به کار می‌روند عبارتند از شوک، خشم، شورش، سرخوردگی، نیهیلیسم و پوچی^۳. آخرین آن‌ها احتمالا مهم‌ترین آن‌ها است. در دست هنرمند دادا، پوچی از اینکه یکی از بی‌جهت‌بودن‌ها در هنر باشد به سمت نگرشی زیبایی‌شناختی، برای خودش، حرکت می‌کند. این مکتب‌اندیشگانی پوچی (آبرورد) بود که کار یک گروه کوچک و نسبتاً گمنام را به یک رویداد فرهنگی مهم تبدیل کرد.

اگر چه جنبش اصلی دادا عمر کوتاهی داشت، اما بهره‌برداری از پوچی در هنر، به ویژه در داستان‌های فرانتس کافکا و طی نسل‌های بعد، در "تئاتر پوچی"^۴ سال‌های بعد از جنگ جهانی دوم باقی ماند.

پوچی نموده‌های گوناگونی دارد. پوچی ممکن است در وهله اول به شکلی حساب‌شده در قالب عدم تطابق اثر با عنوان آن ایجاد گردد. نمونه آن عنوانی است که دوشان به ادرارش داد: "فواره"^۵. این تدبیر برای مدتی مدید از هدف اصلی خود دور ماند. در سال ۱۹۹۱، یکی از عزیزکردگان مفهوم‌گرایان به نام دیمین هرست جسد کوسه را که در مخزنی در یک محلول «فرمالدهید» شناور بود به نمایش گذاشت و آن را "عدم امکان مرگ در ذهن یک انسان زنده" نامید. در سال ۱۹۲۰، این کار یک نمونه از شرارت‌های دادا تلقی می‌شد. اما در پایان قرن بیستم، کارکرد بنیادین زبان هنر به نوعی مشروعیت بخشی همراه با شکوه و جلالی ترش‌روانه در آمده بود که تولید آن تنها از آوانگارد امروزی برمی‌آید.

بنابراین می‌توانیم بگوییم که نوید داده‌ناشدناس (دفترچه‌های راهنمای نمایشگاه «احساسات» (۱۹۹۷) در آکادمی سلطنتی تلاش دارد تا "تفسیر کند" که کوسه هیرست نوعی "تجلی مطلق ترس، مرگ و ناشناخته‌ها" است. اینجا به بحث اصلی

۲ Carlo Carra

۳ Absurdity

۴ Theatre of the absurd

۵ Fontaine

مان، یعنی جدل بزرگ، باز می‌گردیم. حال پوچی عنوان [اثر] تنها با یک چیز همخوانی دارد، که همانا پوچی تفسیر رسمی [آن] است.

تعارض درونی آگاهانه در خود اثر نیز منشا دیگری از پوچی است. مثال کلاسیک این مساله، اتوی مَن‌ری^۶ با یک ردیف میخ بیرون زده از سطح صاف آن است. مثال دیگر دوچرخه دوشان-مجسمه چرخ ۱۹۱۳ است که در آن یک چرخ دوچرخه بر روی یک پایه چوبی نصب شده است. این نوع پوچی نیازی به پشتیبانی کلمات ندارد: چنین پوچی‌ای به طور ذاتی در تعارض میان فرم و عملکرد است.

منشاء سوم پوچی، مهملات لفظی بیان‌شده در اظهارات پیرامون دادا است. از نظر داوِن اَدِس^۷ "کارهای دادا تنها به منزله ژست و اظهارات تحریک برانگیز عمومی وجود واقعی دارند. اولین بیانیه دادا (که در سال ۱۹۱۶ در سوئیس بی‌طرف در روز باستیل^۸، جشن سنتی انقلاب فرانسه اعلام شد) اعتراف کرد که:

دادا در چارچوب ضعف‌های اروپایی باقی می‌ماند، هنوز هم گه است، اما از این به بعد ما می‌خواهیم بارنگ‌های گوناگون گه بزیم تا باغ وحش هنر را با پرچم‌های همه کنسول‌گری‌ها تزیین کنیم.

در اینجا این مساله پیش‌نهاده می‌شود که شاید تداوم گذشته اجتناب‌ناپذیر باشد، حتی اگر چیزی بیش از استمرار دفع فضولات در میان نباشد. اما در بیانیه دوم با جزئیات بیشتر در سال ۱۹۱۸، گستره کامل گسیختگی با گذشته آشکار شد. پس از یک لاس زدن بازیگوشانه با نظریه‌های مختلف هنر به طور متوالی، از جمله اصطلاحات سه‌گانه ("هر کس هنر را به شیوه خود می‌سازد")، حقیقت در نهایت اعلام می‌شود: "ما هیچ گونه نظریه‌ای را نمی‌پذیریم" و این یعنی: هر نظریه‌ای، از جمله هنر برای هنر.

همراه با نظریه، بساط زبان و تعاریف کهنه نیز برچیده می‌شود. این مساله

۶ Man Ray

۷ Dawn Ades

۸ Bastille Day

در مانیفست سوم سال ۱۹۱۹، که طی آن خود واژه «هنر» توسط تزارا^۹ به عنوان «یک کلمه طوطی‌وار که با دادا، پلاسیرئوس^{۱۰} یا دستمال جایگزین شده‌است» توصیف شده، روشن تر می‌شود. لغت طوطی فقط یک صوت است بدون معنی. شاعران دادا اشعار آوایی، توالی‌هایی از صداهای محض آنچه بعدها «شعر نامنتزع»^{۱۱} نامیده شد، به وجود آوردند؛ این اشعار گاه به عنوان نوآوری بی باکانه در شعر تعبیر می‌شد، هرچند برعکس آنچه تعبیر می‌شد بود. آن‌ها شعر را با تهی کردن از معنا بی‌مصرف کردند.

پوچی حساب‌شده دادا را نباید با آن پوچی موجود در نمونه‌های بی شمار لفاظی‌ها و عبارت‌سازی‌های گزاف‌گویانه نقد هنری اشتباه گرفت. تظاهر به ناجورنویسی هنری، دست‌کم برای یک نسل، بخشی از عادات و فعالیت‌های اصلی طنزپردازی هنری بوده است.

مجموعه اصلی ریچارد اینگرم^{۱۲} در کتاب Private Eye's Book of Pseuds (۱۹۷۳) شامل مثال‌هایی این چنینی است. همچون منتقدی که در «سیاست‌مدار جدید»^{۱۳} به یک آلبوم بیتلز علاقمند می‌شود که " در آن خلوص پنتاتونیک تغزلی دست‌خوش تغییر می‌شود اما با حذف ریتمیک یا ابهام هارمونیک از بین نمی‌رود." و نمایشگاه هنری ماشین‌های تصادفی که به مثابه «مجسمه‌ها» توصیف شده اند و هر یک از آن‌ها یادآور برخورد بشر با تکنولوژی دست‌ساز خودش است. بعد از آن مقاله‌نویسی بود که از طوطی مرده در اسکیس نمایشی مانتی پایتون^{۱۴} به عنوان استعاره‌ای از خدا یاد کرد. نقد به معنای واقعی کلمه از هیچ‌کدام شانه خالی نکرد؛ یکی از اعضای برجسته دانشگاهی با حکایت‌های که طی اظهارات کاذبش در «ساندی تایمز» از سجاوندی «ساموئل بکت» ارایه داد، به آن چیزی که می‌خواست رسید ("نقطه‌گذاری‌های او، دلهره‌آور اما بی‌مهابا، تمام زمان و مکان او را به خود اختصاص داد...").

۹ Tzara

۱۰ Plesiosaurus

۱۱ Concrete Poetry

۱۲ Richard Ingram

۱۳ New Statesman

۱۴ Monty Python

مجموعه‌ای گران‌بها نیز در ستون دیوید لی^{۱۵} "خزعبلات هنری"^{۱۶} که اکنون سال‌ها در جریان است، یافت می‌شود. در سال ۲۰۰۸ این مجموعه شامل نکته‌های با ارزشی بود که بخشی از توضیحات نمایشگاهی در مرکز هنرهای معاصر مسکو که در ادامه می‌آید، از آن جمله است:

اتفاق سیال نمایش هیجان انگیزی از هنر ویدیو است، فرمی از هنر که خود نوعی معماری سیال است که بسیار نزدیک به سیالیت، شفافیت و ابهام زندگی درونی است. عصر پس‌ادبی ما، که در حال حاضر مجذوب "معماری سیال در فضای سایبری"^{۱۷} (مارکوس نوآک^{۱۸})، ویژگی سیال و ارتباطات روزمره بین مردم است، بر زیرساخت‌های کم‌وزن حرکتی، ساختارهای "موسیقیایی" نور، صدا و رنگ، توانایی برای تبدیل هنرهای تجسمی به نمایش‌های شهرسازی و یا نیاز واقعی به درک واقعیت به عنوان شبکه‌ای سیال از افراد، هنر و تکنولوژی تمرکز دارد.

این مثال به دلیل گرایش رایج نویسندگان خزعبلات هنری به نقل‌قول از نویسندگان دیگر شبیه به خودشان، که به منظور ایجاد یک اصالت ساختگی متکی بر خود-توجیه-گری حول جبروت پوچی زبانی ساخته شده‌است، جالب توجه است.

عجیب است که جیمز ال‌کینز^{۱۹} "در چه بلایی سر انتقاد هنری آمده‌است؟"^{۲۰} موفق به شناخت یا اظهار نظر در مورد پدیده خزعبلات هنری نمی‌شود اگرچه برخی از منتقدانی که او در مورد آن‌ها صحبت می‌کند، استادان این اصطلاح خاص هستند. اگر چه بی‌خردی در سخنان هنری اغلب شباهت زیادی به هم دارند ولیکن انواع مختلفی دارند. این اختلافات ظاهراً با میزان و سطح بی‌خردی موجود پوشیده شده‌است. تابش خیره‌کننده پوچی مثل چراغ‌های جلوی اتومبیل‌هایی که نزدیک

۱۵ David Lee

۱۶ ArtBollocks

۱۷ liquid architecture in cyberspace

۱۸ Marcos Novak

۱۹ James Elkins

۲۰ What Happened to Art Criticism

می‌شوند کور کننده است و چیزی را که در پشت آن قرار دارد نشان نمی‌دهد.

تفاوت مهمی میان پوچی یک گزاره و پوچی زبان بیان آن وجود دارد. "زیبایی حقیقت است، حقیقت زیبایی است" که کیت^{۲۱} گفته است، صرف نظر از محتوای شاعرانه این خط، یک گزاره بی‌معنا است و هیچ تفسیری وجود ندارد که بتواند آن پوچی را پنهان کند. اما گفته اسکار وایلد "هنر هرگز چیزی جز خود را بیان نمی‌کند"، راهی پوچ‌انگارانه برای طرح یک موضوع است. موضوعی که هرچند بحث برانگیز اما از پوچی بس فاصله دارد؛ یعنی اثر هنری را باید بر اساس ارزش هنری آن داوری کرد نه براساس معیارهای دیگر.

در هنرهای تجسمی، این فساد با ظهور روزنامه‌نگاری هنری به عنوان یک حرفه در طول قرن نوزدهم همراه است. اینجا جایی است که تاریخچه خرعبلات هنری شروع می‌شود. روزنامه‌نگاری هنری محملی برای بحث و تبادل نظر گروه‌هایی است که به تبلیغ یک هنرمند یا مکتب خاص اشتغال داشتند. روزنامه‌نگاری تبدیل به نوعی هواداری شد که واژگان تمام‌نشدنی تحسین و سرزنش را به مثابه یک امر ضروری حرفه‌ای قلمداد می‌کرد. در این شرایط، آنچه زمانی اصطلاحات مهم ارزیابی هنری بود به کلیشه مبدل شد. حتی بودلر در نشریه هنری خود، مصمم به ابداع تمایزی مضحک بین سورن‌تورالیسم^{۲۲} و آنتی سورن‌تورالیسم^{۲۳} است (برای توضیح اینکه چگونه نقاشی اینگره با نقاشی دلاکرو تفاوت دارد).

همزمان با ظهور روزنامه‌نگاری هنری، یک اتحاد نا میمون (خوش یمن نیست) بین مورخ هنری و تاجر هنری ایجاد شده است. این امر در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم با ورود به صحنه گروه‌های کلکسیونر و موسسات ثروتمند آمریکایی که مترصد صرف مبالغ هنگفتی برای غارت ذخایر هنری اروپا بودند به اوج خود رسید.

این تغییر در بازار چالش جدیدی را باخود به همراه داشت: چگونه در مورد هنر با عباراتی صحبت کنیم که افراد بی‌فرهنگ کله شق را متقاعد کند تا با دلارهای خود پیش بیایند. نخستین کسی که به فن بیان مربوطه تسلط یافته

۲۱ Keat

۲۲ Surnaturalisme

۲۳ Antisurnaturalisme

بود مهارت خود را با کسب ثروتی هنگفت از همین طریق نشان داد. او -برنارد برنسون^{۲۴}- اولین میلیونر مراودات هنری شد. برنسون، چشمی تیزبین و حافظه تصویری خوب با توانایی دقت به جزئیات داشت. اما حتی مهم‌تر از آن، استعداد بازی با کلمات و مراوده با دیگران را داشت.

گفته شده که یکی از همکاران تجاری او، جو دووین^{۲۵}، درباره برنسون اینگونه اظهارنظر کرده است: "اگر او تلاش می‌کرد می‌توانست کتاب آفرینش را بنویسد اما این بدان معنا نبود که او یک کلمه از آن را باور دارد." در عمل مهم نبود که چقدر برنسون به چیزهایی که ادعا می‌کرد باور دارد: مهم این بود که مشتریان به او باور داشتند. پیدا کردن کتابی همچون کتاب «زیبایی و تاریخ»^{۲۶} برنسون، که به این اندازه سرشار از یواهِ گویی باشد، دشوار است. هر صفحه‌ای را باز کنید و نمونه‌های انتخابی مانند "احساسات ایده‌آل شده ... آن‌هایی هستند که تنها در تخیل وجود دارند و با ظرفیت ابژه در تحقق بخشی به فهم ما از موجودیت آن و انقیاد به حیاتش تولید می‌شوند؛" یا

اثر هنری نه تنها برای همه زمان‌ها به عنوان یک لذت عمل می‌کند، بلکه امکانات دائمی ترقی زندگی را عرضه می‌دارد. اما از لحظه تکامل خود، برای نسل‌های آینده و سپس جامعه‌ای که در بطن آن ظاهر شده‌است، به عنوان یک مدل عمل می‌کند و از طریق حساس‌ترین اعضای خود به شکل دادن به خود تمایل پیدا می‌کند.

روزنامه نگاران هنری که هم عصران بودلر بودند هرگز در اظهار نظرات متعصبانه خود تردید نمی‌کردند ولی برنسون مکالمات دلالت‌آمیز خود را در یک نوع وقار آمیخته به احتیاط که به نمایشی از بی‌طرفی را ارائه می‌داد پوشانده بود و کار خود را در خفا به انجام می‌رسانید. تخصص او براساس توانایی تشخیص اصالت هنری بود - یک ویژگی ضروری برای خریداران خوب که فاقد هر گونه حس در تشخیص واقعی و اصل بودن چیزها بودند. پس مراوده‌های هنری برنسون که با دقت انجام می‌شد باید با یک تیر دو نشان را هدف قرار می‌داد. لازم بود مشتریان

^{۲۴} Bernard Berenson

^{۲۵} Joe Duveen

^{۲۶} Aesthetics and History

را قانع کند که نه تنها برنسون می‌دانست درباره چه چیزی حرف می‌زند بلکه آن‌ها هم می‌توانستند این موضوع را بفهمند و چیرگی برنسون را بپذیرند. اما قرار نبود بیش از حد متوجه شوند. باید هاله‌ای از ابهام پیرامون هنر عالی باقی بماند. (در غیر این صورت چرا ارزش این همه پول را دارد؟) از این رو برنسون بر آن است که به مفاهیم انتزاعی بپردازد که به سختی (به طور مبهمی) قابل فهم به نظر می‌رسند اما هرگز به طور دقیق تعریف نمی‌شوند. مانند احساس خیالی، اهمیت معنوی و ارزش ملموس (از این موارد، آخری به فرهنگ‌های تخصصی اصطلاحات هنری راه یافته است). اگر چه بسیاری از پیشنهادها برنسون بی‌معنی هستند اما این بی‌معنا بودن به نفع معامله (و سود آور) است.

با این حال، گفتار برنسونی به دوره‌ای تعلق دارد که هنوز در مورد عظمت هنر فاخر اختلاف چندان وجود ندارد؛ فهرست رسمی هنرمندان فاخر گذشته به خوبی شناخته شده است. از این رو، اصالت اسناد و درجه‌بندی "کیفیت" کار تخصصی، اهمیت زیادی دارد. وقتی به دورانی می‌رویم که همه یا بیشتر آثار فاخر روزهای گذشته کشف و خریداری شده‌اند، نقطه تمرکز تغییر می‌کند. چیزی که برای کلکسیونر ثروتمند باقی می‌ماند، محصولات هنرمندان معاصر است که اغلب بحسبرانگیز و بی ثبات هستند. در این جا موضوع بحث تغییر می‌کند و گفتگوی هنری باید با هدف متقاعد کردن خریداران به این موضوع معطوف شود که چیزی که «به مثابه هنر» برای فروش ارائه شده واقعاً هنر است، اگرچه مانند هنر (گران‌تر) گذشته به نظر نرسد.

این مشکل، مشکلی دشوار بود. ما، راجر فرای^{۲۷}، یک روزنامه‌نگار هنری دیگر را می‌بینیم که به چیزهای والاتر رسیده بود و سعی داشت قبل از جنگ جهانی اول با آن کنار بیاید. این مساله گاه او را به اظهار نظرهای انتقادی تنزل می‌دهد که به خاطر بیهودگی محض‌شان مورد حمله قرار می‌گیرند؛ او یکبار به دو اثر انتزاعی کاندینسکی اشاره کرد که در سال ۱۹۱۳ در لندن به نمایش گذاشته شد و گفت: "فرم‌ها و رنگ‌ها هیچ توجیهی جز درستی روابطشان ندارند."

فرم‌ها و رنگ‌های کاندینسکی "آزمایش" صحت را با موفقیت گذراندند و

بنابراین "حقانیت خود را برای آن چیزی که بودند ثابت کردند." در اینجا با تلاشی پوچی برای پوشانیدن ابتذال قضاوت دیده می‌شود. یک "دلیل" را باید تاییدیه تخصصی منتقد بر نقاشی‌های کاندینسکی دانست. تنها در این صورت است که آن‌ها "حقانیت" وجود دارند. اما از آنجا که نقاشی‌ها انتزاعی هستند این دلیل را نمی‌توان مانند گذشته در رابطه بین نقاشی و آنچه که به تصویر کشیده شده است جستجو کرد. بنابراین باید صرفاً و صرفاً آن را در روابط بین فرم‌ها و خود رنگ‌ها جست. منطق این اظهار نظر نشان می‌دهد که ناامیدی در حال تبدیل شدن به وحشت است. این امر به طور مبهم به یک اصل نامشخص از هارمونی زیبایی‌شناختی نیاز دارد. اما شاید این تنها از کسی مانند راجر فرای که توسط الهه‌ها انتخاب شده است انتظار می‌رود تا روشن‌گری هنری را به پایتخت غرق در جهل و عقب ماندگی بیاورد. چنین رسالت والایی مستلزم این است که فرد حتی مشاهدات جزئی را به شکلی الهام گونه ارائه دهد.

در پایان، منتقدان شروع به استفاده از فرمول‌های کهنه گذشته کردند. آن‌ها هنوز مشغول به همین این کار هستند. مثال زیر به صورت تصادفی از میان افراد مستقل انتخاب می‌شود (مارس ۲۰۰۸)، که منتقد هنری آن یک مجسمه‌ساز مد روز را به خاطر داشتن ایده ساختن قالب گچی از بدن خود تحسین می‌کند. ساختن حالت گچی بدن انسان! این ابتکار شگفت‌انگیز است. (در مجسمه‌سازی، این هنر به یونانیان باستان باز می‌گردد)، اما مانند تمجیدهایی که منتقد بر آن تحمیل کرده بود شگفت‌انگیز نبود. به ما گفته شده است که این آفرینش‌های قالب‌گیری شده با گچ، "زمزمه یک حس همگانی را دارند." و بیش از آن، "محدوده‌های نفس را در بوتۀ آزمایش می‌گذارند"، هر چیزی که با یک حس همگانی زمزمه کند، مطمئناً مورد تایید برنسون و فرای قرار می‌گرفت. اما در مورد آزمایش محدوده‌های نفس، شاید حتی افراد متعصب هم متقاعد شوند که ریخته‌گری روز شنبه در باغ، روش کم‌زحمت‌تری برای انجام دادن آن است تا شرکت در همه آن ماراتن‌های خیره. با این حال، در این سطح، ما هنوز با پوچی قابل‌درک سر و کار داریم. از این گذشته، پوچی نوشته هنری بیش از اندازه بد است که بتواند محدودیت‌های فهم و درک را بیازماید. در اینجا یک مثال از این دست آورده شده است:

در دوران پیش از روزگار مدرنیسم "پارسانه"، اذعان چنین نظری

می‌توانست این فرضیات را به همراه داشته باشد که وضع شرایط رسانه، نوعی برهان شفاف ایجاد می‌کند- حقیقتی غیرقابل تعرض که وحدت (مادی، منطقی) و خودآئینی بر آن مبتنی هستند- و اینکه چنین برهان روشنی به مثابه عملکرد قدرت بیننده در تحلیل، «بازتابی» است و به بازتوان بخشی خودآئینی شخص بیننده می‌انجامد.

وقتی متصدیان آکادمی، خود این گونه می‌نویسند، احتمالاً بر آن هستند که شوند که بهترین دفاع از هنر مبهم‌سازی است.

هیچ چیز در این نوع پوچی نمی‌توانست فراتر از پوچی آشکار دادا باشد. سهم دادا در این جدل بزرگ را نمی‌توان دست بالا گرفت. با این حال، عدم توافق قابل توجهی در مورد اینکه این تاثیر دقیقاً چه بود وجود دارد. بسیاری از منتقدان که مشتاق تاکید بر ویژگی انقلابی جنبش هستند، نمی‌توانند تجزیه و تحلیل کنند که انقلاب دقیقاً در کجای آن وجود دارد؛ نمایندگان دادا گاهی اوقات نه تنها به عنوان قهرمانان ضد هنر بلکه به طور کلی به عنوان قهرمانان خرد ستیزی ظاهر می‌شوند. به گفته یک فیلسوف، خردستیز گرایان "اغلب به نظر می‌رسد که از نوع غریبی عقل‌گرایی معکوس الهام می‌گیرند: پاسخ منطقی به یک جهان غیر منطقی این است که "غیر عقلانی عمل کنیم" و این می‌تواند با دادائیست‌ها متناسب باشد: پاسخ انسان به ناعقلانیت سال‌های جنگ ۱۹۱۴ تا ۱۹۱۸ به صورت واژگون کردن ارزش‌های هنری که جامعه اروپایی خود را به آن مفتخر می‌دانست ظاهر شد. بنا براین تمسخر هولناک این ارزش‌ها و جامعه پر ساخته از آن می‌توانست یک راه حل باشد.

این مساله که تخریب مجموعه‌ای از فرهنگ مستقر از طریق ایجاد آگاهانه کرد و کاری که به انکار اعتبار آن‌ها بیانجامد، این گونه روشن می‌شود که به زمان نسبتاً کوتاهی که لازم بود تا جنبش دادا توسط مورخان هنری در تاریخ هنر پذیرفته شود و مصنوعات آن تبدیل به قطعات و لوازم کلکسیونرها شود اندازه‌ای. همان اجتماعی که دادا ارزش‌های هنری آن را رد کرد، به قول آدس: "به طور مازوخیستانه ای خود را خواهان آن نشان داد که دادا را در آغوش بگیرد و پیشیزی برای آن آثار بپردازد تا آن‌ها را نیز به هنر تبدیل کند." نهادگرایان نیز ممکن است به این به عنوان مدرکی اشاره کنند که نشان می‌دهد چیزی که "هنر" است توسط

هنرمندان تعیین نمی‌شود. هر قدر هم که هنرمندان با شور و حرارت اعتراض کنند، شورش کنند یا به مبارزه پردازند، تعیین آنچه که باید به عنوان اثر هنری به شمار آید از توانایی آن‌ها خارج است و در دست آن‌ها نیست. علاوه بر این، آن‌ها قادر به مقاومت در برابر مشارکت خود در تاریخ رسمی نهادی که رد می‌کنند نیستند.

با این حال، هیچ یک از این موارد در باب اهداف جنبش و چگونگی پی‌گیری آن‌ها اطلاعاتی به دست نمی‌دهند. این هانس ریشتر^{۲۸}، یکی از افراد برجسته دادا بود که پس از سال‌ها، هنگامی که ضدهنر را به منزله تلاش برای «یافتن راهی جدید برای اندیشیدن، احساس و شناخت» توصیف کرد بیشتر به هدف نزدیک شد. به طور خلاصه، دادا چیزی بود که پیش از آن در سنت غرب تجربه نشده بود: [دادا] تجربه اصیل معرفت شناختی را پیش نهاد. دادائیست‌ها، با اقتباس حکم مشهور مارکس، متوجه شدند که فلسفه تا به آن زمان، فقط دانش بشری را به شیوه‌های گوناگونی تفسیر کرده بود در حالی که مهم‌ترین چالش دگرگون کردن آن بود.

هنر به عنوان آبر دسته

بیایید دنبال شباهت و قیاس در گونه و اشکال مختلفی که هنر در آن‌ها شکل می‌گیرد نباشیم. -تریستان تزارا

با نگاهی به گذشته، روشن است که مبارزان هنر برای هنر، هیچ آگاهی از این امر نداشتند که این آیین که آن‌ها بسیار مفتخر به اعلام آن بودند، یک فرآیند تاریخی را شکل می‌دهد که نه تنها منجر به آزاد شدن و رستگاری هنرمندان نمی‌شود بلکه منجر به فروپاشی و عدم پذیرش سرفصل سنتی خود هنر خواهد شد. ما هنوز در میان آوار ناشی از آن سقوط زندگی می‌کنیم. به دنبال دادا، که تناقضات داخلی هنر برای هنر را به نقطه بحران کشاند، مشخص شد که جدل بزرگ در مورد چه بود - و هنوز هم هست. درباره جایگاه هنر به عنوان یک سرفصل است. نهادگرایی، خودخواندگی و مفهوم‌گرایی را می‌توان به عنوان تلاش‌هایی برای حفظ موقعیت آن سرفصل در صورت مواجهه با حمله در نظر گرفت.

وظیفه معرفت‌شناختی این سرفصل‌ها ارایه یک طبقه‌بندی پیش‌بینی از اشکال دانش است. سرفصل‌هایی مانند محدود کردن خود به نمونه‌های غربی، هنر، علم، مذهب، تاریخ و قانون - رویکرد اجتماعی به پرسش‌های خاص را تعیین می‌کنند. زمانی که موضوع مورد اختلاف را یک واقعیت علمی قلمداد کنیم، رویکردمان کاملاً متفاوت خواهد بود با رویکردی که در برابر یک موضوع اعتقادی مذهبی اتخاذ می‌کنیم؛ اگر مساله داوری هنری مطرح باشد، استدلال‌های اتخاذ شده با استدلال‌های اتخاذ شده در صورتی که صحت تاریخی مد نظر باشد، کاملاً متفاوت خواهد بود؛ و غیره. بدین ترتیب، سرفصل‌هایی که مورد پذیرش جامعه قرار می‌گیرد، در کنار هم عمومی‌ترین چارچوب فکری برای سازمان‌دهی اشکال مختلف دانش در آن جامعه را فراهم می‌آورد و در عین حال پرسش‌های گوناگونی را که ممکن است پیرامون فعالیت‌های انسانی مطرح گردد، طبقه‌بندی می‌کند. مکتب هنر برای هنر خود بر جایگاه هنر به عنوان یک سرفصل تاکید داشت.

با این حال، ابردسته‌ها هیچ وجود پایدار یا جاودانی ندارند. آن‌ها در طول زمان تغییر می‌کنند و روش تغییر آن‌ها پیامدهای معرفت‌شناختی جالبی دارد. اشکال جدید دانش ظهور می‌کنند، در حالی که اشکال قدیمی دانش نادیده گرفته می‌شوند یا اهمیت خود را از دست می‌دهند. از این نقطه‌نظر، مقایسه آینده علم و هنر در زمان‌های اخیر جالب است.

کسانی که از مکتب هنر برای هنر دفاع کردند، به خوبی می‌توانستند تصور کنند که از فرمولی که برای موفقیت در دنیای مدرن در نظر گرفته شده‌است، پشتیبانی می‌کنند. به نظر می‌رسد که اصرار بر ارزش ذاتی در پی‌گیری "X" به خاطر "X" در مورد علم بسیار خوب عمل می‌کند.

"علم برای علم" هرگز به شهرت عمومی که "هنر برای هنر" به آن رسیده بود دست نیافت، اما این اتفاق ضمنی بود که به گسترش علوم در دانشگاه‌ها و بخش‌های تحقیقاتی اروپا و آمریکا در قرن نوزدهم کمک کرد. همچنین توضیح می‌دهد که چرا، در همان دوره، ما طیف کاملی از موضوعات جدید (از جمله روان‌شناسی و زبان‌شناسی) را که برای به رسمیت شناختن اعتبار علمی شان صف کشیده‌اند پیدا می‌کنیم. "علم برای علم" به طور دقیق نقطه مقابل هنر برای هنر بود: در واقع، اظهار داشت که اصلی‌ترین وظیفه دانشمندان، نه تعهد در قبال

جامعه بلکه در قبال جستجوی آزاد برای دانش علمی است (در هر شاخه‌ای از علم که ممکن است دانشمند در آن درگیر شود).

تفاوت این بود که در مورد علم، جامعه نیازی به متقاعد کردن برای فواید مناسبی که ممکن است از تامین مالی دانشمندان برای پی‌گیری تحقیقات خود حاصل شود، نداشت. زمانی که ای. ام. فورستر اظهارنامه دیرنگام خود را در دفاع از هنر برای هنر نوشت، آن را برای خوانندگانی می‌نوشت که درس جنگ با آلمان را فرا گرفته بودند؛ این علم پیشرفته برای بقای ملت‌ها در دنیای جدید ضروری بود. هنر هیچ کمک قابل قیاسی در شکست هیتلر نکرد. بین خطوط فورستر، ترس از آن مشهود است که علوم از این پس سهم‌درشتی از بودجه عمومی را در اختیار داشته باشند، در حالی که هنر به کمک خیریه متکی خواهد بود (امروزه به شکل درآمد حاصل از بخت‌آزمایی ملی توزیع می‌شود).

ورد مقدس "علم برای علم" هنوز هم در اوقاتی که دانشمندان با واهمه کسری یا تعطیلی بودجه مواجه شوند، مورد استناد قرار می‌گیرد؛ به عنوان مثال، در سال ۲۰۰۸، هنگامی که پرسش‌های عجیبی در مورد مفید بودن خرج کردن این مقدار پول در پروژه‌های شتاب ذره‌ای مطرح شد. حتی در صحبت‌های مشاور ارشد علمی سابق دولت که در مقام خود به عنوان رئیس انجمن پیشبرد علوم بریتانیا سخن می‌گفت، تردیدهایی مشهود بود. اما به محض اینکه این شک‌ها به وجود آمد، سازمان علمی با صدایی رسا پاسخ داد که پژوهش آزاد، فارغ از همه ملاحظات سودمندی و هزینه عمومی، جوهر علم است. همانطور که فونگ^۱ می‌گوید، آزمایش‌های پرهزینه با شتابدهنده‌های ذرات با هدف "نشان دادن علم در بهترین حالت خود" انجام شدند. به ما گفته شد که آن‌ها حتی ممکن است در پاسخ به سوالات غیرقابل فهم اما مهم مانند "منشأ عالم"، به درک و فهمی امیدوار کننده برسند. تا الان، نشانه کمی از موفقیت و پاسخ به سوالات دیده می‌شود. اما آن دسته از لفاظی‌های "علم برای علم" با کمترین یا هیچ مخالفتی مواجه شد.

پس چرا "هنر برای هنر" به ذهن و کیف پول مردم سود و منفعتی نمی‌رساند و تاثیر مثبتی نمی‌گذارد؟ پاسخ نهادگرایی کاملاً صریح است: موسسات حامی هنر

در مقایسه با موسسات قدرتمند حامی علم نسبتاً ضعیف و ناکارآمد هستند. اما این موضوع به سختی می‌تواند تمام داستان باشد. علوم، با وجود تنوع، به وسیله دانشمندان و ایستاده به "روش علمی" متحد شده‌اند و هیچ روش هنری قابل قیاسی وجود ندارد که به طور تمام در طیف هنر به کار گرفته شود. علاوه بر این، در هنر، استدلال "X برای X" به عنوان یک فریب معرفت شناختی نشان داده شده‌است در حالی که این در علوم به مراتب کم‌تر واضح و آشکار است، حتی اگر در هر دو مورد، فریب و رباکاری دقیقاً یکسان باشد.

"X برای X" همیشه تلاشی برای قبول یک سرفصل یا ایجاد برتری معرفت‌شناسانه‌ای فراتر از جایگاه عملی آن است. در هیچ حوزه فعالیت انسانی، هیچ ارزش ذاتی در تعقیب X برای X وجود ندارد. و هیچوقت هم وجود نداشته است. این تصور که ممکن است وجود داشته باشد، حتی در برابر بررسی دقیق عقل سلیم قد علم نمی‌کند. این بدان سبب است که نوعی انسان اشتیاقی به تلاش بی‌هدف ندارد.

اما در علوم، پیشرفت همواره در قالب پرسش و پاسخ ارایه می‌شود، به گونه‌ای که در هر کجا به هنر مربوط می‌شود، هیچ معنایی ندارد. هیچ‌کس تصور نمی‌کند که سمفونی‌ها مسائل را حل می‌کنند، یا تصاویر توضیحاتی را ارایه می‌دهند. در حالی که در علوم، پرسشی بی‌غرض به آسانی به عنوان هدف نهایی دانشمند در نظر گرفته می‌شود که منفعت عمومی اتفاقی آن کاملاً از اهداف فرعی هستند.

با این حال، در حقیقت، علم یک برنامه امتحانی کیهانی نیست که در آن به سادگی سوالاتی پرسیده شود تا ببینند آیا کسی می‌تواند به آن‌ها پاسخ دهد یا خیر. در تمام زمینه‌ها و موضوعات علم سوالات بیشماری هست که هرگز پرسیده نشده و نخواهد شد، چه رسد به اینکه جوابی داده شود. زیرا صرف وقت برای آن‌ها فایده‌ای نخواهد داشت. علی‌رغم آنچه به نظر می‌رسد، پی‌گیری دانش "به خاطر خودش" یک توصیف کاملاً گمراه‌کننده از چیزی است که به علم انگیزه می‌دهد. پرسش‌هایی که نزد دانشمندان جالب اند باید برای این جالب بودن برهانی داشته باشند، و آن برهان در هر مورد این است که می‌بایست طی یک برنامه فعالیت از پیش تعیین شده جستجو شود، که منجر به طرح آن پرسش شده‌است و برخی

اهداف که ممکن است با پاسخ دهی به آن‌ها، بر آورده گردند. سوالات به طور ناگهانی از آسمان صاف آبی رها نمی‌شوند و نمی‌توان آن‌ها را متن‌زایی کرد، یا از بدنه اصلی خارج کرد. پیشنهاد هر روند دیگری، دست‌وپختی برای یاوه‌سرایی معرفت‌شناسانه است. هیچ تقسیم کار جامعی وجود ندارد که طی آن طبیعت پرسش‌هایی را مطرح کرده و علم به آن‌ها پاسخ دهد. این انسان‌ها هستند که هم پرسش‌ها و هم افرادی را مطرح می‌کنند که به آن‌ها پاسخ دهند یا از پاسخ دادن به آن‌ها در مانده گردند.

موضع خودخواندگی به وضوح دارای دلالت‌های معرفت‌شناختی است. در جایی که هنر مد نظر است، تاکید می‌کند که تنها فرد می‌تواند بداند که یک اثر هنری چیست. اگرچه این دانش قابل تایید است اما نمی‌تواند با افراد دیگر به اشتراک گذاشته شود. شکلی از دانش است که منحصر به فرد است و از تجربه شخصی و در نتیجه از یک ترتیب متفاوت از دانشی که علم با آن در ارتباط است، نشأت می‌گیرد. مفهوم گرایی نیز پیامدهای معرفت‌شناختی دارد. هگل دست‌کم از آن‌ها آگاه بود، اگر چه تردید دارد که بتوان چیزی درباره «هنرمندان مفهومی» خودگمارده که در صحنه هنر مدرن رشد می‌کنند، گفت. هگل همچنین از تنش میان این ادعا که هنر خود یک پایان است و این تصور که هنر چیزی را بیان می‌کند که در ورای هنر قرار دارد، آگاه بود. اعضای متفکر و دقیق‌تر جنبش دادا نیز این موضوع را درک کردند. کسانی که این ایده که دادا چیزی بیش از تجلی پر سر و صدا و تبلیغاتی اکسپرسیونیسم نیست را رد می‌کردند. اصالت دادا هرگز در جستجوی اشکال جدید و ظالمانه بیان یک دیدگاه هنری شخصی نبود. این نکته مهم است. این نکته تفاوت اساسی در درک نقش معرفت‌شناختی پوچی و معنای "ضد-هنر" ایجاد می‌کند.

هنگامی که فوتوریست‌ها حرکت خود را "ضد هنر" توصیف کردند، به سادگی علیه گذشته به هیجان آمدند. دادائیست‌ها نیز گذشته هنری را رد کردند، اما آن‌ها به این دلیل که می‌خواستند از براندازی ارزش‌ها و تکنیک‌های سنتی هنر به عنوان اساس روش‌های جدید کشف واقعیت، هم از نظر فکری و هم حسی، استفاده کنند، با این کار مخالفت کردند. این نکته مهمی در انقلاب معرفت‌شناختی آن‌ها بود.

به همین دلیل، پرورش پوچی به مراتب فراتر از رضایت جزئی بورژوا بود. دادائیست‌ها نقاشی، ادبیات و موسیقی گذشته را به عنوان تلاش برای تحمیل

یکنواختی منظم و منطقی بر محصولات خلاقیت انسان می‌دیدند. دانش و دسترسی به دانش، همانطور که در سنت غربی تصور می‌شد، باید به نفع یک جامعه منظم، محدود می‌شد. این توجیه، از نظر دادانیستها، باید رد شود؛ نه تنها برای بی هدفی و لذت نمادین آن، بلکه به این دلیل که نظارت‌ها و قراردادهای ایجاد شده در طول قرون به گونه‌ای طراحی شده بودند که جنبه‌های بسیار خودجوش بودن انسان را که هر چند از نظر اجتماعی خطرناک بود و یا به طور بالقوه، کلید پیوند کامل تری با زندگی را در اختیار داشت، سرکوب کنند. تفاوت این بود که آیا دیوار را بدان سبب خراب می‌کردند که زشت است یا قصد آزار رسانی به سازنده را دارند یا دیوار مانع دید می‌شده. (ممکن است برای هر سه دلیل دیواری را خراب کنند اما دلیل سوم از مرتبه ای متفاوت از دو دلیل دیگر است)

هنرِ آی-اسپای^۱

شاید آن قاعده‌پردازی و عقلانیت هنرمندانه‌ای که جنبش دادا به آن پشت‌پا زد به بهترین شکل در تاریخ نقاشی تحت سنت غربی به تصویر کشیده شده باشد. جایی که هنر نقاش، تحت هژمونی زبان، ناچار به اتخاذ کارکردی تقلیدگرانه، به مثابه مهمترین غایت خود گشته است.

این همان گونه از قاعده‌پردازی است که پیش‌تر نیز در یونان باستان پذیرفته شده بود. بنا بر نقل سیسرو، زمانیکه زوکسیس هراکلیایی^۲ سفارش نقاشی نگاره هلن بر دیوار معبد هرا را دریافت کرد، اجازه خواست تا زیبا ترین یاکرگان شهر را در اختیار وی گمارند « بدان جهت که حقیقت از مدل فیزیکی به تصویر بیجان انتقال یابد».

۱ I Spy در واقع همان کتب موسوم به «بگرد و پیدایم کن»^۰ توضیح از مترجم

۲ Zeuxis of Herakleia

اگر این حکایت را قابل اتکا فرض کنیم، شکی باقی نخواهد ماند که چنین باوری دست کم از اصول یکی از مهمترین نقاشان دوران باستان بوده است. حتی نقل است که زوکسیس خوشه‌هایی از انگور را به قدری با تکیه بر جزئیات واقعی تصویر کرده بود که پرندگان آن‌ها را اشتباه گرفته و به آن‌ها نوک می‌زدند. چنین داستانی، جدای از سندیت تاریخی، نمونه‌ای از اهمیت تقلید واقع‌نمایانه در هنر های بصری است. همچنین نگرشی مشابه پیرامون تقلید جزئیات را می‌توان در هجویه دیوسکوریدس^۳ بر یکی از آثار مایرون^۴ الوترائی^۴ - مجسمه ساز شهیر دوران باستان یافت:

آه ای گاو، به عبث این گوساله را هل می‌دهی. چرا که او بیجان است؛
مایرون گاوساز، تو را فریفته.

زمانی که آنچه تصویر شده است بی‌واسطه قابل تشخیص بوده و اینگونه در نظر گرفته شده باشد، به نظر در پذیرش این مساله مشکلی نخواهد بود که ارجاع به تصاویر منقوش، همسان با ارجاع به خود چیزهای نقش شده در نظر گرفته شود. بنابراین یک تندیس زئوس را زئوس نام می‌نهند و انگورهای زوکسیس در واقع قرار نیست چیزی همانند انگورهایی باشند که زوکسیس نقش کرده است. این تحویل واژگانی سنت و رسم معمول متون یونانی در باب هنر، از زمان های دور است.

بدین ترتیب تطابق سه جانبه میان نام (یا توصیف)، ایژه و نگارش (نمایش) می‌تواند مبنای چیزی باشد که شاید هنر «آی اسپای» نامیده می‌شود. هنر «آی اسپای» تولید یک هم‌آراست را به عنوان ضابطه بازنمایی بصری در نظر می‌گیرد. به طوری که بیننده قادر باشد به روشنی واژه‌ای معین را به شکل تصویر شده نسبت دهد. بدین شکل که بیننده در برابر تصویر که در آن طرح یک اسب دیده می‌شود، واژه اسب را به زبان می‌آورد. هر طرحی که به لحاظ دیداری موجب القای واژه اسب به ذهن نباشد، به مثابه طرحی از یک اسب مورد قبول قرار نمی‌گیرد.

عنوان «آی اسپای» از یک بازی کودکانه گرفته شده است. یک بازی که کودکان

۳ Pedanios Dioskurides

۴ Myron of Eleutheræe

برای سرگرمی و فرار از ملال بعد از ظهرهای تعطیلی، به آن پناه می‌بردند (البته امروزه تلویزیون نگاه کردن جای آن را پرکرده است)

روش اصلی بازی «آی اسپای» بدین شرح است که یک نفر از گروه انتخاب می‌شود تا یک شئی قابل مشاهده در اتاق را در نظرگیرد. تنها سرنخی که از شئی مورد نظر به باقی افراد گروه داده می‌شود حرف اول نام آن شئی است. بدین ترتیب بازیکن منتخب بعد از انتخاب شئی اعلام می‌کند که «من با چشمان کوچکم چیزی را زیر نظر گرفته‌ام که با حرف... آغاز می‌شود». مثلاً اگر آن چیز یک کتاب باشد می‌گوید «من با چشمان کوچکم چیزی را زیر نظر گرفته‌ام که با حرف کاف آغاز می‌شود». بازی تا زمانی که یک نفر بتواند به درستی چیستی آن شئی را حدس بزند ادامه می‌یابد و طبیعتاً آن شخص برنده خواهد بود و برای دور بعد او است که باید شئی را زیر نظر گیرد. اگر هیچ کس موفق به حدس صحیح نشد، گروه می‌تواند اعلام کند که «واگذار کردیم» و بدین صورت همان شخص اول برای بار دوم می‌تواند شئی جدید را در نظر بگیرد. در واقع موضوع این بازی این است که شخص منتخب، شئی در اتاق را در نظر گیرد که کسی متوجه آن نیست یا از نظر ها دور مانده در حالی که در اتاق به وضوح قابل مشاهده است.

اهمیت این بازی شاید برای آنان که به آن عادت کرده بودند، چندان روشن نبوده باشد. اما این بازی حاصل یک هزاره تحول فرهنگی بود. تحولی که به کودک انسان توانایی چنین فعالیتی را داد. آنچه نیاز بود تسلطی خوب به زبان، الفبا، خواندن و نوشتن و دقت نظر بود. در واقع این بازی مختص جهانی است که هر چیزی را نام‌گذاری کرده است و همه بر سر نام‌هایی خاص متفق گشته‌اند و نوشتن آن‌ها را آموخته‌اند. در واقع این گونه بازی در یک جامعه پیشا الفبایی ممکن نبود.

موردی دیگر نیز وجود داشت. یک کتاب مصور به نام «ای اسپای» که بیشتر مختص آنانی بود که با فقدان همبازی مواجه بودند. در این صورت، کتاب، تصاویری را در پیش روی مخاطب می‌گذارد و این چالش را طرح می‌کند که، به عنوان مثال، چه تعداد از شئی که با حرف... آغاز می‌شود در تصویر قابل بازشناسی است. (پاسخ‌نامه‌ای در صفحه انتهای کتاب وجود دارد.) این کتاب‌ها با توجه به فرهنگ جوامع اشکال و انواع گوناگونی دارند. کودکی که با

یک کتاب مصور «آی اسپای» سرگرم می‌شود باید از چه توانایی برخوردار باشد؟ نخست، باید بتواند هم‌آراست‌های دو بعدی مشخصی را که از خطوط و سطوح بر صفحه تصویر شده‌اند بازشناسی نماید و با اشیای آشنا در جهان واقعی مطابقت دهد؛ بدان معنا که مشابهت یک شکل را به میز یا شکلی دیگر را به صندلی تشخیص دهد. سپس او می‌بایست بداند که نام این اشیاء چیست. پس بازشناسی شئی تصویر شده به تنهایی کافی نیست بلکه بازیگر ناچار است نام آن نوع شیئی را در زبان جامعه‌ای که بدان متعلق است دانسته و به کار ببرد. اما حتی این هم کافی نیست. او حتی باید متوجه باشد که این نام‌ها از چه حروفی تشکیل شده‌اند. در واقع اگر «جان کوچولو» بتواند تشخیص بدهد که چند گریه در تصویر هست، اما نداند که گریه با گاف آغاز می‌شود و نه کاف، نمی‌تواند بازی را ادامه دهد. در نتیجه، بازی‌گر باید یک نوع از هم‌آراستی خطی (اشکال) را به نوعی دیگر از هم‌آراستی خطی (کلمه) پیوند دهد. این واحد زبانی است که پیوند مورد نظر را برقرار می‌نماید. پس دانش زبان‌شناختی، دانش بصری و به علاوه دانش بر شیوه ویژه‌ای از ترسیم (که سبک تصاویر کتاب است) با یکدیگر ترکیب می‌شوند.

بنابراین با سه گونه از وابستگی متقابل مواجه هستیم: وابستگی تصاویر به اشیاء، وابستگی اشیاء به واژگان و وابستگی واژگان به حروف. اگر یکی از این پیوندها از میان برداشته شوند، هم خوانی فعالیت‌های مورد نیاز برای انجام بازی با کتاب «آی اسپای» فرو خواهد ریخت.

وقتی این سه وابستگی متقابل را مقایسه کنیم، احتمالاً متوجه نوعی عدم توازن میان آن‌ها خواهیم شد. دو فقره از این وابستگی‌های متقابل از جنس زبان هستند در صورتی که یکی از آن‌ها حاوی ارتباطی میان نقش و شئی یا تصویر و آنچه مصور گشته است. اما در صورتی که موضوع را با دقت بیشتری بررسی کنیم در خواهیم یافت که این استثنا نیز تنها ظاهری است.

===== p^{۶۷} =====

با نگاه کردن به یک کتاب مصور «آی اسپای»، در خواهیم یافت که تصاویر طوری طراحی شده‌اند که ملزومات بازی را فراهم آورند. به بیانی دیگر، هنرمند نه یک صحنه ویژه را از روی مشاهدات خود، بلکه صحنه‌ای تخیلی را سازماندهی

کرده است به طوری که نمونه هایی از عنوان معینی از اشیا را در خود جای دهد. چرا که آنچه بازی نیازمند آن است نه تشخیص گریه، صندلی یا کتابی ویژه بلکه تشخیص نوع یا دسته ای مشخص مثلاً یک گریه، یک صندلی یا یک میز است. این ویژگی هنر «آی اسپای» است. شکلی از تصویرکردن که مستلزم سنخیت سازی است.

سنخیت سازی مستلزم زبان است. آنچه حائز اهمیت است نه آن است که یک شئی از دید هنرمند با شئی دیگر مشابهت دارد یا خیر بلکه مساله اینجاست که آیا دو شئی یا بیشتر تحت یک نام یا برچسب قابل بازشناسی هستند یا خیر. هنرمند محروم از زبان در واقع از درک ملزومات طراحی یک کتاب «آی اسپای» قاصر خواهد بود. توصیف گری تصویری که به ظاهر کاملاً غیر کلامی محسوب می شود، به شکلی ظریف ریشه در زبان دارد.

از این گذشته، خود طراحی وابسته به زبان است. این مساله اهمیت می یابد که «کدام» زبان مبنای آن است. یک کتاب مصور «آی اسپای» مختص کودکان انگلیسی لزوماً متناسب با مصرف کودکان فرانسوی نیست؛ شاید دو جین از اشیا در آن با حرف «بی» آغاز شده باشند که در زبان فرانسه با حرفی دیگر آغاز گردند. بنا براین آگاهی هنرمند بر زبان و پرسش های مطروحه یک ضرورت برای طراحی چنین کتابی خواهد بود تا بتواند تعداد مناسبی از اشیا متنوع را با حروف متنوع در کتاب ارائه نماید.

هنر «آی اسپای» از کجا می آید؟ پیشینه آن را باید در سنت غربی یافت. سنتی که مطابق آن اهمیت اصلی نه تنها در توان این مساله است که چیز تصویرتوصیف شده است بلکه همچنین در توان گفتن این است که آن چیز چیست، صرف نظر از اینکه تا به حال نمونه آن را در «زندگی واقعی» دیده باشیم یا نه. این «یک سرباز رومی» است؛ این «یک ارژدها» است؛ این «یک کشتی مسافرتی» است و از این دست، تا بینهایت. اگر به یک تصویر سازی مرسوم قرن پانزدهم از یک کتاب ساعت ها نظر اندازیم، به نظر می رسد که پیداست که هنرمند ترکیب بندی اثر را از پیش طرح ریزی کرده و با خود گفته است: «یک رودخانه در پیش زمینه خواهم داشت با کناره ای سبز و یک چوپان در کرانه شرقی خواهم نشاندم. سپس چوپانی دیگر در کرانه غربی با چوبدستی در دست و سگی که در

میان نشسته و گوسفندی که در مرغزار پشت سر وی، به بیرون تصویر خیره شده است. سپس یک قلعه در سمت راست تصویر بر روی یک تپه، با راهی که با دروازه آن ختم می‌گردد و آن سوی رودخانه در پس زمینه شهری پیداست و دروازه شهر و فرشته‌ای در آسمان، درست در مرکز تصویر که پیام خود را در قالب پلاکاردی به چوپانان می‌رساند.

می‌شد بی هیچ دشواری طرح‌ریزی چنین نقاشی را به کمک واژگان به جای اشکال به انجام رسانید. کافی بود تا واژگان «چوپان»، «گوسفند»، «سگ»، «درخت»، «چوب‌دست»، «قلعه»، «مرغزار»، «رودخانه»، «آسمان» و ... را در جای مورد نظر بنویسیم. در واقع روش طرح‌ریزی ترکیب بندی نقاشانه به همین سادگی جایگزین کردن واژگان به واحد‌های بصری مرتبط است. به همین علت است که در این گونه هنر «آی اسپای»، بیننده اثر همیشه می‌تواند همین روند را برعکس انجام دهد و بگذارد تا چشمان در نقاشی جستجو کرده و برجسب‌های کلامی معین را در محل‌های مناسب قرار دهند تا به توصیفی از اثر دست یابند. حتی می‌توان یک فهرست اقلام و اشیای موجود در این آثار تهیه دید. فهرستی که نقاشی را به یک لیست ساده از واژگان مبدل نماید.

این به معنای سهل‌انگاری قرون وسطایی نیست. بسیاری از بهترین نقاشی‌های طبیعت بیجان قرن هفدهم، شاهکارهایی از هنر «آی-اسپای» هستند. در آن‌ها نیز، چشمان نظاره‌گر دعوت می‌شوند تا لیستی از اقلام موجود روی یک میز را مورد بازبینی قرار دهند: «نان»، «چاقو»، «ظروف»، «گوشت»، «شیشه»، «پارچ»، «رومیزی». این در واقع نوعی افراطی از سیاهه برداری اما با نگرش هنری است. شکی برای بیننده باقی نمی‌ماند که با چیدمانی آشکار از اشیائی مجزا مواجه است که در قالب یک ترکیب بندی ادغام گشته‌اند. در واقع ما قرار است مهارت نقاشانه هنرمندی چون پیتر کلس^۵ بلژیکی را تحسین نماییم، حتی اگر خود اشیا چیزی تحسین برانگیز را به ذهن متواتر نمایند. اما باز موضوع اینجاست که اگر نتوانیم تشخیص دهیم که هنرمند چه چیز را می‌خواسته به تصویر بکشد، نخواهیم توانست نکته تحسین برانگیز را تشخیص دهیم. در واقع یک شیی بدون نام، کاندیدای خوبی برای ورود به یک تابلوی طبیعت بیجان کلاسیک نبوده است.

شکی نیست که این مساله یکی از دلایلی است که طبیعت بیجان را برای اساتید هنر کوبیست چالش برانگیز و جذاب کرده بود. می توان دید که آنها هنر «آی اسپای» را از سر تا ته مورد کنکاش قرار داده اند. پیکاسو یک اثر «طبیعت بیجان با شمع»^۶ دارد که بیننده در آن ابتدا شمع را تشخیص می دهد اما برای تشخیص باقی اشیاء با چالش جدی روبرو خواهد شد. این یک بطری است که به کنار روی میز قرار گرفته؛ شاید باشد اما نمی توان اطمینان داشت. شاید یک کلید باشد؟ نمی توان به اطمینان گفت. کلیت ترکیب بندی یک دوئل زیرکانه و بازیگوشانه میان انتظارات بیننده «آی اسپای» است که تلاش می کند تا بتواند همه فرم های به تصویر کشیده شده را تحت نامی مشخص بازشناسی کند. کوبیست، از نظر گومبریش، نیامده تا یک شکلواره را شفاف سازی نماید بلکه آمده تا ادراک ما را با ابهام مواجه نماید». اما این نیمی از حقیقت است. چرا که کوبیست همچنین زبان را به چالش می کشد، همانطور که سورئالیسم.

به مجردی که هنر «آی اسپای» را به همان صورت که هست بپذیریم، شکی به جای نخواهد ماند که مرکزیت زبان در نگرش رسمی، ویژگی اصیل هنر تصویری غرب است. در قلب این سنت پیش فرضی مسکوت وجود دارد که تصویر کردن را نوعی دیگر از نام گذاری می داند، درست همانطور که در زبان شناسی غربی این پیش فرض را داریم که نام ها، پرچسب هایی بر اشیائی هستند که نام گذاری شده اند. اهمیت آن از طریق این واقعیت قابل محک است که تمامی بدعت های جدی در هنر مدرن اروپا طی قرون نوزده و بیستم حول چالش های مبتنی یا در تقابل با این پیش فرض رخ داده اند.

نقاشی و مجسمه سازی مدرن اغلب به شدت زبان گریز هستند. اما در واقع به قدری بر زبان گریزی پافشاری می کنند که، برعکس، مرکزیت زبان در این حوزه ها را مورد تاکید قرار می دهند. با تحت فشار قرار دادن ما برای ترک اتکا بر واژگان برای فهم آنچه می بینیم، ما را بر آن می دارند تا دریابیم که ما و همینطور هنرمند، تا چه حد به زبان متکی هستیم.

گامبریج همچنین یادآور می شود که « چشم بی گناه افسانه ای بیش

نیست». مقصود از بیگناه در واقع ارجاع به استفاده راسکین از این واژه است، او بود که می‌پنداشت کودک یک نقاشی را «سطحی تخت از لکه‌های رنگی یا چیزی شبیه با آن می‌بیند». شاید چشمان بیگناه افسانه باشد، اما اگر هم این گونه نبود، چشمان به محض آشنایی با زبان این بیگناهی را از کف داده بود. پیش از آن که واژگان پا در میانی کنند، بچه حتی لکه‌های رنگ بر سطحی تخت را نیز بازشناسی نمی‌کند. در واقع آنچه مامی‌بینیم از طریق ساحت آشکار خود، مستقل از عوامل دیگر، طبقه بندی نمی‌گردند.

«افسانه چشمان بیگناه» تنها افسانه درگیر این امر نیست. باورهایی کهن تر و قدرتمند تر نیز در باب زبان موجود هستند. اولین آن‌ها در کتاب سفر پیدایش پدیدار می‌گردد، جایی که گفته می‌شود آدم، به مخلوقات خداوند نام‌هایی اعطا کرد.

و خداوند چارپایان زمین و پرندگان آسمان را از گل آفرید و نزد آدم آورد
تا او نامی بر آن‌ها نهاده و هر آنچه آدم خطاب به مخلوقات زنده بر زبان
آورد، نام آن‌ها شد. و آدم بر همه دام‌ها و طیور نامی داد، و بر هر آنچه
چارپا بر روی زمین...

به مجردی که آدم این تکلیف نام‌گذارانه را به جای آورد و خداوند حوا را از دنده آدم شکل بخشید، تنها چیزی که موجب شد آدم و حوا در زمان ملال زندگی به بازی «آی اسپای» نپردازند، فقدان الفبا بود. شاید همین می‌توانست آنان را از گزند حوادث و نیرنگ مار برحذر دارد. اما گویی، نوشتن در برنامه درسی باغ عدن جایگاهی نداشته است. اما این همه به چه طریق با این گفته معمول که «یک تصویر گویا تر از هزار واژه است» هم خوانی داشته باشد؟ واقعیت این است که آنچه ارزش تصویر انگاشته می‌شود به شدت وابسته با نوع اطلاعاتی است که از آن انتظار داریم و زمینه‌ای که در آن جستجو می‌کنیم. یکی از نقاشی‌های «مونه» از کلیسای روئن^۶ به شما اطلاعات بسیاری از نمای سازه خواهد داد (دست کم از زاویه دید معین در شرایط نور پردازی معین) تا توصیفاتی که شاید بالزاک با واژگان از آن ارائه داده است. اما اطلاعاتی در باره زمان ساخت بنا یا حتی نام آن نخواهد داد.

چرا که برای انتقال این نوع از اطلاعات به واژگان نیاز هست، نه نقاشی بهتر یا دقیق تر. و اگر به نقاشی مونه، بدون اطلاعاتی از آن دست که تنها واژگان قابلیت ارائه آن را دارند، بنگرید، حتی نخواهید دانست که به چه چیز نگاه می‌کنید.

یک پاسخ سر راست « هنر برای هنر» بر آن است که آنچه حائز اهمیت است این است که به یک نقاشی نگاه می‌کنید و نقاشی به مثابه اثر هنری، قرار نیست به چیزی جز خودش پاسخگو باشد. پس همه اطلاعات کلامی در بهترین حالت نامرتب و در بدترین حالت پرت اندیشی سهل‌انگانه ای بیش نخواهند بود.

متأسفانه این پاسخ بر یک مغلطه استوار گشته است: اگر قرار باشد به هر شکلی از زمینه کلامی خارج گردیم، حتی راهی برای آگاهی بر وجود یک اثر نقاشی در میان نخواهد بود. این مغلطه در قلب گفتگوی مظنن در باب هنر جای گرفته است. آنچه در این باب مغلطه وار جلوه می‌کند از این قرار است که این فرضیه بر آن است که مصنوعات می‌توانند تنها از طریق بازرسی طبقه‌بندی گردند. بازرسی ای که به طور طبیعی چیستی و چگونگی هم خوانی آن‌ها را به انواع دسته‌ها آشکار خواهد ساخت. مبنای این فرض، اشتباه گرفتن ویژگی‌های یک مصنوع با ویژگی‌های تجلی مادی آن است.

همچنین یک مغلطه موازی نیز در جریان است که به ترتیب زیر است. هیچ چیز سه گوشه‌ای در باب واژه «سه گوش» وجود ندارد، نه در شکل بیانی و نه در شکل نوشتاری. به نظر می‌رسد که این مشاهده ابطال ناپذیر، نزد بسیاری از منتقدان، تفاوت میان ارتباط زبانی ارتباطی که ما در هنرهای دیداری با آن آشنا هستیم را جمع بندی کرده است. در نقاشی و طراحی، هنرمند باید سعی کند تا مفهوم سه‌گوش را با ارائه یک شکل که خود ویژگی‌هایی معین را داراست، به طوری که بیننده بتواند مستقیماً آن را تشخیص دهد، انتقال دهد. یا باید به کمک فرمی که «سه‌گوشه‌گی» از آن استنباط شود، این کار را به انجام رساند. در عوض، در ارتباط کلامی چنین ضرورتی در میان نیست. چه بسا، هیچ بازرسی یا تحلیل واژه «سه‌گوش» کسی را به ارتباط آن با یک مثلث واقعی نمی‌رساند. این یک نشانه اتفاقی است. این نشانه، بر اساس قرارداد، مفهوم سه‌گوشه‌گی را انتقال می‌دهد. این که چطور این کار انجام می‌شود می‌تواند رازآلود تلقی گردد، اما این راز به مثابه یک واقعیت غیر قابل تردید و مناقشه پیرامون روش کار زبان پذیرفته شده

است. این دوگانگی بنیادین میان واژه و امیاز دیداری به عنوان شالوده ضروری تمامی تاملات تکمیلی پیرامون این موضوع اختیار شده است.

بنابراین، طبق حکمت مرسوم، «گفتن» و «نشان دادن» دو شکل کاملاً متفاوت از ارتباط هستند. اولی همان است که زیربنای تشکیلاتی عمومی چون ادبیات، فلسفه، حقوق متعلق است که فعالیت‌هایی کلام‌محور هستند. دومی تشکیلاتی مثل نقاشی، مجسمه‌سازی و عکاسی هستند که می‌توانند با کلمات در هم آمیزند اما فرض بر آن است که به طور ذاتی منفک و متمایز از کلام باشند، چرا که هنرهای دیداری اصالتاً پیشا-زبانی و همین‌طور نا زبان‌شناسانه هستند.

برخی فیلسوفان قرن بیستم - به ویژه ویتگنشتاین در تراکتاتوس یا رساله منطقی-فلسفی^۸ به طول و تفصیل در باب تفاوت میان گفتن و نشان دادن نوشته است. این تمایز به خودی خود بدون توسل به مفهوم تصویر^۹ که خود ویتگنشتاین هم بدان متوسل شده، ممکن نیست:

ما برای خود تصویرهایی از امور واقع^{۱۰} می‌سازیم.

تصویر نماینده امور واقع در فضای منطقی، وجود و نا-وجود واقعیت‌های اتمی است.

تصویر یک مدل از واقعیت است.

ابژه‌ها در تصویر معادل عناصر تصویر هستند.

عناصر تصویر، در تصویر، نماینده ابژه‌ها هستند.

وجود تصویر منوط به این امر واقع است که عناصرش به شیوه‌ای روشن با یکدیگر ادغام شده باشند.

تصویر یک امر واقع است.

۸ Tractatus Logico-Philosophicus

۹ Bild

۱۰ Tatsachen

این که عناصر تصویر به شیوه ای روشن با یکدیگر ادغام شده اند، نشانگر آن است که چیزها بدانگونه با یکدیگر ادغام شده اند.

ویتگنشتاین بحث خود را بدین صورت ادامه می دهد:

یک امر واقع برای تصویر بودگی باید چیزی مشترک با آنچه به تصویر می کشد داشته باشد.

باید چیزی همسان در تصویر و امر به تصویرکشیده شده موجود باشد تا یکی در نهایت بتواند تصویر دیگری باشد.

ویتگنشتاین تا جای ادامه می دهد که به این ایده می رسد که یک گزاره باید شکلی منطقی داشته باشد که با آنچه اظهار می کند مشترک باشد. هر طور که کسی درباره این رویکرد (که خود ویتگنشتاین بعد ها آن را رد کرد) به آنچه معمولاً بازنمایی^{۱۱} خوانده می شود فکر کند، مبنای آن به کفایت شفاف است: فرض بر آن که تصویرها، تصویرهای چیزهایی هستند و این به تصویر کشیدن در واقع نیازمند داشتن چیزی مشترک با امر به تصویر کشیده شده است. (زین پس پرسش اصلی این خواهد بود که مشخص کنیم این مشابهت یا اشتراک بر سر چه اموری است.) از این گذشته این رویکرد، پیشبینیِ امر دیداری به امر کلامی را مسلم گرفته است، پیشبینی که در واقع صفی طویل از فیلسوفان که به افلاطون ختم می شود بر آن صحنه گذارده اند. کوتاه سخن، امر کلامی (گزاره ای) باید با ارجاع به امر تصویری (دیداری) فهمیده شود، و نه بالعکس.

بر خلاف اجماع خرد مرسوم، می توان این جدل را طرح کرد که این نوع از پیشبینی، خود یک محصول فرهنگی است که در واقع جلوه ای نادرست از تجربه ارتباطی ما ارائه می دهد. این جلوه نادرست نقشی مرکزی در هدایت مسیر گفتگوی مطنطن دارد. حقیقت این است که جهان های دیداری و کلامی ما، جهان هایی همساز^{۱۲} هستند. البته که می توانند جدا گردند؛ اما تنها زمانی این جدایی

۱۱ representation

۱۲ Integrated

دست‌اول خواهد بود که فرد این بخت‌برگشتگی را داشته باشد که از زبان و از بینایی جدا گشته باشد. به اختصار، دسته «تصویر» خود یک ساختمان زبانی است و به نوعی وابسته به واژه‌نامه‌ای است که آن را مفصل بندی نماید. و این، همانطور که دادائیسست‌ها به خوبی در یافته بودند، برای تمامی دسته‌های دیگر مصنوعات که در جهان مرسوم هنرهای دیداری پذیرفته شده‌اند، صادق است. گفتن و نشان دادن، از همان ابتدای کار فعالیت‌هایی همساز هستند. دانستن این که این یک چهره‌نگاره از ناپلئون است، وابسته به آن است که بدانیم فردی که در تصویر دیده می‌شود ناپلئون نام داشته است. دانستن این که این تصویر یک کتاب است، نیازمند آن است که بدانیم ایت چیزی که تصویر شده است، کتاب نام دارد. اگر این طور نبود، هیچ بچه شش ساله‌ای نمی‌توانست یک بازی به پیچیدگی کتاب مصور «آی‌اسپای» را در یک بعد از ظهر بارانی چهارشنبه در تعطیلات تابستانی، برای سرگرمی انتخاب کند.

حتی آنان که این را متوجه هستند، از طرفی دیگر، متوجه نخواهند بود که آنچه در باره رده «تصویر» صادق است، با رعایت تمامی تعدیل و تغییرها، برای فوق-رده هنرها، که مشمول تصویر می‌شوند، نیز صادق می‌کند. تفاوت، به سادگی، در این است که «هنر» نمی‌تواند به تصویر کشیده شود.

هنر و ابهام

درک تنگ‌نظرانه تقلید‌گه از همان ابتدا به عنوان هدف هنر ارایه شده است، مبنای یک بدفهمی جدی است که امروزه نیز شاهد استمرار آن هستیم. - آندره برتون

میراث معرفت‌شناختی دادا به شکلی نا همدیس توسط ورثه آنان ، سورئالیست‌ها، جذب و هضم شد. تحت رهبری خشک و موقر برتون، مسیر به هزارتوهایی فرویدی سرازیر شد. شاید رنه ماگريت تنها سورئالیستی بود که متوجه مقصد و آرمان دادا بود.

مولف کاتالوگ نمایشگاه رنه ماگريت در آرتس-کانسپیل^۱ در لندن به سال ۱۹۶۹ نوشت: « نقاشی های رنه ماگريت، شاید بیش از هر یک از نقاشی های دوران ما

، به خودیِ خود گویا هستند.» اگر این درست باشد باید گفت: وضع نقاشی های دیگر چقدر خراب بوده است.

آنچه نقاشی های ماگريت - متمایز از آنچه «غایش می دهند» - «می گویند» از بسیاری جهات از شفافیت به دور است. حتی شاید برخی از آنها به مشکلاتی اشاره دارند که به طور کلی بر سر راه گفتنِ شفافِ هر چیز وجود دارد.

یکی از این نمونه ها همان تابلوی مشهور ماگريت با عنوان «این یک پیپ نیست» است. این اثر معمولاً به مثابه نمونه ای از ابهام کلامی و تصویری عمدی انگاشته می شود که طی آن هنرمند قصد داشته تا ما را با پازلی از انواع برداشت های ممکن مواجه کند تا از بین آن ها انتخاب کنیم. اگر هدف وی همین بوده باشد، باید گفت که به طرز تحسین برانگیز موفق شده است. اثبات آن را می توان در تنوع برداشت ها و نقد های نوشته شده در باره آن یافت. ما ماگريت را می بینیم که به عنوان هنرمندی توصیف شده است که ابهام را «تکثیر» می کند (البته معلوم نیست که تکثیر ابهامات بر چه اساسی هنر انگاشته می شود، حال ماگريت باشد یا هنرمندی دیگر، مگر اینکه مقصود هنرمند نوعی گمراه کردنِ خودسرانه باشد).

ماگريت ، در هر حال، به تولید تعدادی از نسخه های دیگر از این اثر ادامه داد که شاید نقش یادداشت هایی یا حتی پیوست هایی بر آن را ایفا می کردند. از این جمله باید به طراحی هایی برای تصویر سازی مقاله میشل فوکو^۲ در باب نقاشی اشاره کرد؛ که در نسخه انگلیسی آن به سال ۱۹۳۵، نوشتار بدین صورت است: «این یک پیپ نیست» (البته پیپ در این نسخه یک پیپ دیگر است)؛ و «این یک سیب زمینی نیست» در ۱۹۶۴، که متن تحت یک نقاشی غریب از چیز شبیه به سیب زیرنویس شده است. بنابراین ما با یک فرمول کلامی-دیداری مواجهیم، که می توان نسخه های متفاوتی از آن استخراج کرد. اساس این فرمول پهلوی هم گذاریِ بـم تصویر «محرز از یک شئی کاملاً شناخته شده با زیرنویسی است که به نوعی منکر ارتباط تصویر با ابژه به تصویر کشیده شده است. شاید مفهوم گریبان این برداشت را ارائه نمایند که در این جا ، اثر هنری نه یک نقاشی ، بلکه خود فرمول ماگريت است»، برای مثال مفهوم مواجهه شکلی معین از بازنمایی

تصویرگرانه با متضاد کلامی آن. همه این مسایل زمانی بیشتر قابل درک خواهد بود که در یاپیم که ماگريت در ادامه جاده‌ای که دادا آن را صاف کرده بود، کلیت سنت معرفت‌شناسانه «آی اسپای» را هدف قرار داده بود؛ او قصد داشت تا پیش فرض مرسوم را که میان آنچه زوکسیس نقاشی می‌کند و ابژه نقاشی شده ارتباطی صریح و پرسش ناپذیر قابل بود به چالش بکشد. «این یک پیپ نیست» بیننده را ناچار با این سوال مواجه می‌کند که «بر اساس چه دانشی، ملزوم هستیم که این نقاشی را تصویرگر یک پیپ قلمداد کنیم؟»

اشاره ماگريت به این مطلب است که دانش، قابل تقلیل به چیزی مستحکم تر و ثابت تر از قرابت میان دو دسته از قرارداد های نیست، یک دسته کلامی و دسته ای دیگر دیداری. اما اگر مواصلت در جستجوی «روشی نوین برای اندیشیدن، احساس کردن و دانستن» در مطابقت با اهداف ضد هنر باشیم باشیم، اولین چیزی که باید بیاموزیم همانا زیر سوال بردن امر عقلانی بازنمایی به روش «آی اسپای» است که در واقع تحت سلطه زبان تعریف شده است. هنرمندان «ای اسپای» از زوکسیس گرفته تا رامبراند همه به همان نظام قراردادی دست یازیده اند که مخاطب را ناچار می‌کند تا سیاهه‌ای از ابژه‌های به تصویر کشیده شده تهیه نماید و در واقع از برجسب های کلامی برای فهم تصویر بهره برداری نماید. این همان سلطه ای است که هنرهای دیداری باید به تقابل با آن برآیند. نشانه های چنین شورشی را می‌توان در بسیاری از نقاشی های ماگريت مشاهده کرد. اثر «لا کله دو سونژ»^۳ یا کلید رویاها که در ۱۹۳۰ نقاشی شده است، متشکل از شش پانل است که هر یک شامل تصویر یک ابژه با واژه‌ای به صورت زیرنویس است. اما در هیچ یک از این کادر ها، تصویر و واژه، بر اساس اصول قرار داد آی اسپای، «همخوان» نیستند. آنچه به طرزی آشکار یک تخم مرغ را نشان می‌دهد «اقاقیا» زیرنویس شده، آنچه به وضوح یک کفش پاشنه بلند را نشان می‌دهد برجسب «ماه» خورده است، یک کلاه بولر را با واژه «برف» زیرنویس کرده، یک شمع را «سقف» نامیده و ... یک اثر دیگر در همین رده را می‌تواند با نام «پرسوناژ مارشان ور لوریزون» یا «شخص رو به افق»^۴ مشاهده کرد که در سال ۱۹۲۹ نقاشی شده است.

۳ La clef de Songes

۴ Personage marchant ver l'horizon

در این اثر افق به صورت یک توده ای بالشی سه گوش مبهم با واژه «افق» نقش شده است، در حالی که دیگر توده ها با واژگانی چون «اسلحه»، «صندلی» و «اسب» نامگذاری شده اند. این توده ها حاوی نوشتار ضخیم و حجیم بوده اند و بر تصویر «سایه» افکنده اند؛ با این حال اشکال آن ها هیچ دلالتی بر اسلحه یا صندلی یا اسب ندارد.

طنز داستان در اینجاست که ماگريت، خود به لحاظ تکنیکی در نقش کردن و طراحی با نگرش «ای اسپای» سر آمد تمامی اعضای گروه های دادا بود. به کاربندی آگاهانه پرداخت های دقیق و پر جزئیات در بازنمایی به شیوه «آی اسپای» به منظور ارجاع به اصولی که قرار بود به چالش کشیده شوند، همان ویژگی گویا در آثار ماگريت است. هنر «آی اسپای»، در نتیجه، همان نشانه شناسی را بر بازنمایی دیداری اعمال می کند که دستور زبان سنتی بر واژگان. در راستای آن سنت، که پیشینه آن دست کم به ارسطو و افلاطون می رسد، واژگان نماینده چیز ها هستند. بنابراین اگر ما موفق به تشخیص انگور ها در نقاشی زوکسیس نشویم، موفق نشده ایم که «معنا»ی آن را دریابیم. هم آراستِ نقش گشته نماینده انگوری است که تصویر شده. درست به همان منوال که واژه انگور «نماینده» میوه ای است که با آن اشاره دارد. بدین ترتیب این پرسش که یک تصویر بازنمایاننده چه چیز است درست مانند این است که بپرسیم که معنای یک واژه یا جمله چیست. تشخیص آنچه تصویر شده است، به معنای توانایی تدارک کلمه یا کلماتی مناسب برای توصیف آن است. در واقع، توانایی انجام همین عمل («این نقاشی یک انگور است») مبنای اصلی نشانه شناسی هنر آی اسپای بوده و در وهله اول ارائه دهنده این شاهد است که مخاطب «معنای» ن تصویر را دریافته است.

این خانه کاغذی، در مورد ماگريت، متزلزل می گردد. ضد هنر از طریق به عاریت گرفتن همان تکنیکی که هنر با آن شکل گرفته است بر هنر فائق می آید. چنانچه در این جا «ابهاماتی» وارد است، ابهاماتی است از سنجی متفاوت از آنچه اغلب منتقدین و مورخین هنری بدان پرداخته اند. ابهام نزد قهرمانان نظریه آی اسپای، مفهومی حیاتی است. بر طبق نظر ارنست گامبریج، ابهام حاوی کلید تمامی اشکال تخیلات دیداری است. گامبریج از «ابهام ذاتی تمامی ایماژها» سخن

به میان می‌آورد، برای نمونه او این ابهام را تنها مختص هنرمندان «ترومپله»^۵ که هدفشان فریب مخاطب است نمی‌داند. از نظر گامبریج با نگرستن در هریک یا تمامی تصاویر، ذهن ما نیازمند نوعی پوشش تخیلی در جهت گره‌گشایی از ابهاماتی است که چشم الزاما با آن‌ها درگیر خواهد شد. گامبریج می‌گوید که ما ناچاریم «آن رمزنگاره‌های اجرا شده بر بوم را رزمگشای کرده» و در این مسیر مجهز به «بی‌اعتنایی مان از تشخیص ابهامات موجود پشت حجاب وهم هستیم».

نباید از نظر دور داشت که گامبریج طی این مسیر معنایی دگرسان از اصطلاح «ابهام» را در نظر دارد. معنایی که تا حدودی از کاربرد معمول زبان‌شناسانه آن متفاوت است. زبان‌شناسان میان ابهام «واژگانی» و «دستوری» تمایز قائل هستند. ابهام واژگانی اغلب بدان جهت است که یک واژه حاوی چندین معنا تلقی می‌شود. بنا بر این جمله «شانه‌ها را بالا انداخت» مبهم است چرا که «شانه» هم به معنای وسیله‌ای برای شانه کردن موها است و هم اشاره به عضوی از بدن دارد. از طرفی دیگر جمله‌ای مانند «بوته‌ها و درختان جوان» دارای ابهام دستوری است، نه بدان لحاظ که واژه‌ای از واژگان آن دارای معنایی دو پهلوی یا مبهم است بلکه بدان جهت که به سادگی معلوم نیست که صفت جوان تنها به کیفیت درختان اشاره دارد یا بوته‌ها را نیز شامل می‌شود. نوع دیگری از ابهام یا کژتابی دستوری را می‌توان در جمله «من از راهنمایی شما پشیمانم» ملاحظه کرد. در اینجا روشن نیست که چه کسی دیگری را راهنمایی کرده است.

شاید ابهام دیداری چندان مشابهتی با ابهام واژگانی یا دستوری نداشته باشد. در واقع اگر ما مردی روی نردبان را در یک نقاشی مشاهده نماییم، به طوری که نتوانیم تشخیص دهیم که او در حال بالا رفتن یا پایین آمدن از نردبان است، در واقع ما با یک ابهام در عناصر دیداری موجود در نقاشی مواجه نشده ایم. یا مثلا در صورتی که نتوانیم تشخیص دهیم که حیوانی که در پیش زمینه تصویر شده است یک اسب است یا یک خر، مشکل می‌تواند از مهارت تصویرگری نقاش حاصل شده باشد یا حتی شاید به زاویه دید نقاش مرتبط باشد، یدین معنا که حیوان از زاویه‌ای نقاشی شده است که تشخیص هویت آن را دشوار یا ناممکن ساخته است. نمونه‌هایی از آنچه گامبرش «بازنمایی ناکامل» در نقاشی نامیده

است در واقع نه هم سان با ابهام واژگانی بلکه از جنس « شکل واج‌شناسانه » است. (درست می‌شنوم؟ گرم یا شرم؟). همچنین، یک نوع معمول از ابهام تصویری، یعنی اردک/خرگوش، که قرار است در واقع یکی باشد، یعنی یا خرگوش یا اردک در واقع چیزی شبیه به یک ابهام دستوری نیست. اردک/خرگوش در واقع چیزی کاملاً متفاوت است. چیزی در شکل عدم اطمینان در تشخیص یک کلیت و نه عدم اطمینان در چگونگی ارتباط میان اجزا. در لحظه ای که در طرح مزبور، یک اردک را می‌بینیم دیگر خرگوش مطرح نیست و اعضا نه اعضای یک خرگوش بلکه اعضای یک اردک هستند و بالعکس. اما در مثال ادبی « من از راهنمایی شما پشیمانم » انتخاب واژه اول به مثابه پایه جمله منجر به نادیده گرفتن باقی معنای جمله نخواهد شد، بلکه تمامی معانی دیر به قوت خود باقی مانده و در جمله ایفای نقش می‌نمایند. در واقع در این ابهام دستوری، هر طور که جمله را بخوانیم، کارکرد واژگان به قوت خود باقی خواهد ماند.

از نقطه نظر گامبرج، طراحی پرسپکتیو اروپایی بدان گونه که طی رنسانس اتفاق افتاد در صدد اعمال نظم ابهام زدایانه بر آمد، که نظام طراحی پیشین فاقد آن بود. اندازه ایزه های تصویر شده، به طور نظام‌مندی به موازات فاصله تصویری کاهش می‌یابد موجب تقویت توان بیننده در مکان یابی نسبی اشیا و عناصر تصویر می‌گردد. بدین معنا، طراحی پرسپکتیو یک « زبان » بصری است که قواعد صریح خود را داراست (برای مثال ما می‌توانیم روی موارد شکست یا نا همسازی پرسپکتیو در اجرای برخی آثار انگشت گذارده و آن‌ها را تشخیص دهیم).

البته پافشاری گامبرج بر ابهام و اوهام به مثابه کلید تحلیلی هنر دیداری پیامدهایی معرفت شناسانه دارد که او هرگز به شکلی صریح با آن‌ها مواجه نمی‌شود. هنرمند در مقام کسی که در برسازی و بهره‌برداری از شکلی معین از وهم مهارت یافته ظهور می‌یابد. شخصی که استاد این مهارت است که بیننده را به دیدن چیزی وادار کند که در واقع وجود ندارد. این بدان معناست که تصویر باید تنها به مثابه یک جایگزین دیداری از « واقعیت » به تصویر کشیده شده مورد قضاوت قرار گیرد. ماگریست، پیشاپیش در دهه ۱۹۳۰ خام‌اندیشانه بودن این رویکرد

نظری را به سخره گرفته است و با آثاری چون « این یک برش پنیر است »^۶ با نمایش نقاشی قاب شده یک تکه پنیر که در یک محفظه مخصوص پنیر قرار داده شده است، این بر همین نکته انگشت گذارده است.

پشت و رو

ما نه به دنبال جنبش، بلکه چیزی نایاب‌تر، افرادی اصیل هستیم.
-میشل تاپیه^۱

یک ابر دسته از پس ایجاد بدعت‌گذاری‌ها بر می‌آید. اما تا چه حد قابلیت تحمل تناقضات درونی را داراست؟ اعتبار علم، در صورتی که عالمان از تکیه بر «روش‌های علمی» سر باز زنند، تا کجا پا برجا خواهند ماند؟ در باره «جدل بزرگ در باب هنر» نیز، با همین مسأله عجیب مواجه هستیم.

بنیاد مستقر دنیای هنر مدرن انعطاف‌پذیری خود را در توانایی‌اش در جذب بحران دادا و بنا براین، خلع دادا از موقعیت «ضد-هنر»‌اش، نشان‌داده است. موفقیت این کار کارستان (که به طور کلی در هماهنگی میان دلالتان هنری و تاریخ‌نویسان هنری) گاه در نگاه به گذشته موجب غفلت در باب مقیاس دستاوردهای

۱ Michel Tapie

آن می گردد. اگر بخواهیم مقایسه‌ای با باقی ابردسته‌ها داشته باشیم، این مسأله‌شبهیه به آن می‌ماند که کلیسای ارتدکس، ادعایی مبنی بر آنتیسم را به مثابه یک دکترین مذهبی پذیرفته باشد.

البته، زمانی که تغییررویه مبنی بر پذیرش دادا به انجام رسید، راهی به سوی تکثیر نوعی تضادهای-درونی هنرمندانه ایجاد گشت. یکی از جالب‌ترین‌ها (از آن روی که نقش برجسته‌های زیانی در نگرش به امر هنر در دنیای امروز را به خوبی نمایان می‌سازد)، تمایزی است که در دهه ۱۹۷۰ میان «هنرین سایدر»^۲ و «هنر اوت سایدر»^۳ لحاظ شد.

این تمایز گذاری، در عمل، سوپرکاتگوری هنر را به دو زیرگروه متقابلاً مجزا تقسیم کرد. مفهوم «هنر اوت‌سایدر» ریشه در ترجمه نا دقیق از اصطلاح فرانسوی «آرت برات»^۴ دارد. این راجر کاردینال^۵ بود که در ۱۹۷۲ این اصطلاح را در کتاب خود استفاده کرد، هرچند که خود او نیز استفاده از عنوان «آرت برات» را ترجیح می‌داد. این در واقع ساخته و پرداخته ژان دویوفه^۶ هنرمند فرانسوی بود که علاقه‌ای شدید به نقاشی‌ها و طراحی‌های بیماران روانی داشت و مجموعه‌ای عظیم از آن‌ها را گرد آوری کرد.

در باره خصوصیت دویوفه با دنیای هنر مستقر زمانه، که او آن را «هنر فرهنگی» می‌خواند، هیچ جای شکی نیست. او نوشت:

کدام کشور هست که بخشی کوچک تحت عنوان هنر فرهنگی نداشته باشد، یک هیأت از متفکرین حرفه‌ای؟ اینان اجتناب‌ناپذیرند. از یک پایتخت تا پایتختی دیگر، این‌ها طوطی‌وار به شکل شگفت‌انگیزی و خستگی‌ناپذیری، یک هنر اسپرانتو، یک هنر تصنعی را در همه جا تکثیر می‌کنند. آیا می‌توانیم واقعا آن را هنر بنامیم؟ آیا این فعالیت، اصلاً ارتباطی با هنر دارد؟

۲ Insider Art

۳ Outsider art

۴ Art brut

۵ Roger Cardinal

۶ Jean Dubuffet

وقتی دو بوفه از عنوان آرت برات استفاده کرد، آنچه مد نظر او بود به شرح زیر است:

آنچه مد نظر است، هر کاری است که توسط مردمی تولید شده که به فرهنگ‌نرمندان آلوده نگشته باشند. کارهایی که طی آن‌ها از ادا و اطوارهایی که خاصه هنر روشنفکران است خبری نباشد یا به کمترین حد رسیده باشد. به طوری که سازنده‌ها (از باب موضوع، انتخاب مواد، روش‌های ترانه‌ش، ریتم‌ها، انواع دست‌خط و غیره) به جای دنبال کردن استرئوتایپ‌های هنر کلاسیک یا مد روز، از منابع خودشان الهام‌گرفته باشند. بدین ترتیب می‌توان شاهد عملیات ناب هنرمندانه، عاری از دست‌کاری و کاملاً بازآفرینی‌شده، توسط سازنده بود که به تمامی بر اساس تکانه‌های خودش عمل می‌کند.

چنین هنری را، در برخورد اول، باید در تولیدات افرادی جستجو کرد که از جریان اصلی جامعه بیرون رانده شده‌اند. چنین کسانی از نظر دویوفه، اصولاً در بیمارستان‌های روانی و زندان‌ها بستری هستند. علاقه او به چنین کسانی تحت تأثیر کتابی از هانس پرینزهوون در باب هنر مجنونین که در ۱۹۲۲ منتشر شد به وجود آمد (تصویرگری بیماران روحی^۷). دربرگیرندگی هنر تولید شده توسط کودکان نیز از دیگر ویژگی‌های بحث‌انگیزی بود که بر این اساس متکی است که افراد خردسال هنوز از زمان کافی برای رام‌شدگی در قالب جامعه برخوردار نبوده‌اند. (البته افرادی چون پل کله و واسیلی کاندینسکی پیش از او به هنرکودکان علاقه نشان داده بودند.)

مفهوم آرت برات از آغاز، همچون نقش خود دویوفه، مجادله‌برانگیز بوده است. شکاکان او را به اختراع یک نظریه زیبایی‌شناسی به منظور تبلیغ علایق شخصی و جلب توجه به اهمیت طیفی از کارهای خودش (حتی محدود) کردند. کالین رودز^۸ این گونه جمع‌بندی می‌کند:

دوفه، با آن فعالیت مداوم جمع‌آوری‌کردن و مجادله مستمر در دفاع از

۷ Bildnerei der Geistkranken

۸ Colin Rhodes

هنری که خارج از جریان اصلی تولید می‌شود، خود را در مقام داورِ آرت برات پنداشته و شمول در این حلقه دارای کیفیتی نسبی است. به این طریق یک جایگاه که در ابتدا از میل به فرار از قل و زنجیر بازار هنر نشأت گرفته بود، اکنون، به شکلی طنزآمیز، در تهدید تبدیل شدن به یک رسم «آلترناتیو» قرار گرفته.

فارق از هر قضاوتی که در باره ایده‌های دوبوفه داشته باشیم، گفتمان وی در زمینه «جدل بزرگ»، حایز جایگاه است، چرا که کار او سبب شد تا این پرسش که «اثر هنری چیست؟» باری دیگر مورد تامل قرار گیرد. به طوری که از بت شکنی دادا نیز فرا تر رفت. دوبوفه به ضدهنر علاقمند نبود، بلکه بالعکس به هنری «اصیل» یا اوت‌سایدرهای «اصیل» که تولید کننده آن باشند تمایل داشت.

مورخین هنر عجولانه اشاره می‌کنند که تمایل به هنر «بیرون از» جریان اصلی غربی به زمانی بس پیشتر از دوبوفه باز می‌گردد. چرا که پیکاسو و برخی دیگر از هنرمندان آوانگارد، خیلی پیش از به وجود آمدن اصطلاح آرت برات، نسبت به هنر پرمیتیو اشتیاق نشان داده بودند. شاید کسی اینگونه بپندارد که آن دسته آثاری که ریشه در دوردست ترین نقاط جهان دارد، دارای کیفیاتی است که در زمره «هنر اوت ساید» قرار می‌گیرد. اما آرت برات دوبوفه بر نظریه‌ای تقسیم‌گر تر و تعیین کننده تر تکیه داشت. این نظریه تمایز فلسفی میان امر طبیعی و امر مصنوعی را مورد ارجاع قرار می‌داد. اساس بحث بدین صورت بود که تمامی سنت های فرهنگی که مورد حمایت جامعه باشند، برای هنر مخرب یا انحرافی هستند. بدین ترتیب، ماسک های آفریقایی نه آثار هنری پرمیتیو بلکه به وضوح آثاری منتج از سنت فرهنگی دیگری هستند. هنر، نزد هم‌فکران دوبوفه، رانه‌ای درونی برای خلق ایماژها، و نزد تمام اینای بشر مشترک است.

در باره هنر کودکان، لازم است اشاره شود که روان‌شناسانی طی اواخر دهه ۱۸۸۰ کتاب ها و مقالات بسیاری به رشته تحریر در می آوردند.

بخش زیر از کتاب «عناصر طراحی» ۱۸۵۷ نوشته جان راسکین :

من گمان نمی‌کنم که توصیه به مشغول کردن کودک (زیر سن ۱۲ تا

۱۴) به هنر در هر شکل به جز انجام دادن داوطلبانه هنر، مناسب باشد. اگر استعداد طراحی در او باشد، خود به طور مستمر بر روی هر کاغذی که پیدا کند خط خطی خواهد کرد؛ و باید مجاز باشد تا با خواست آزاد خودش خط خطی کند

دویوفه، اگر هیچگاه راسکین را خوانده باشد، باید با این نظر او موافق باشد. اما احتمالاً زمانی که راسکین ادامه دهد این توافق همینجا تمام خواهد شد:

و اما به خاطر بروز هر گونه نشان از توجه، از زیبایی، در تلاش هایش مورد تحسین قرار گیرد. او باید مجاز باشد تا خودش را، با رنگ های ارزان قیمت سرگرم کند. تقریباً از همان سنی که به حدی از احساس رسیده که آن را طلب کند. اگر مدام با پی دقتی کاغذ را با خط های رنگی بی معنا خط خطی کرد، رنگ از او گرفته شود تا زمانی که بهتر انجام دهد؛ اما به محض آنکه شروع به کشیدن کت های سی قرمز رنگ بر تن سربازان یا پرچم های راه راه بر فراز کشتی ها و غیره شد، باید رنگ در دسترسش قرار گرفته باشد، بدون محدود کردن او در انتخاب سوژه برای آن اثر هنری تخیلی و تاریخی دارای میل نظامی، که کودکان دلبپذیر می دارند (عموماً به همان ارزشمندی که هنر تاریخی نزد بزرگسالان نشان دلبپذیر است)، کودک باید، توسط والدین، به آرامی به سمت کشیدن پرندگان یا پروانه ها یا گل ها یا میوه ها، به همان شکل بچگانه ای که احتمالاً نقاشی می کند، هدایت شود.

مدافع آرت برات ، در این نقطه ناامیدانه دست هایش را بالا خواهد انداخت. چرا که آنچه راسکین توصیف می کند- و توصیه می کند- دقیقاً همان پروسه فاسد شدن شوق طبیعی هنر در کودک ، توسط فرهنگ است. هنر ، نزد راسکین، یک « ابر دسته» اما کماکان زیر یوغ عرفانِ بازنمایی های «آی اسپای» است

دشواری مفهوم پردازی صاف و ساده دویوفه مبنی بر تمایز میان آرت برات و هنر «پرورش یافته» در این جاست که فرض مقدماتی آن در مقابل یک واشکافی جدی، دوام نخواهد آورد. برای اثبات این مساله که تمامی اینای بشر دارای شوق خودانگیخته و مشترک بیان هنری باشند، سندی در دست نیست. برای این مساله که نقاشی ها و طراحی های افراد روان پریش، بیش از آثار هنری هنرمندان کارآموخته،

به سرچشمه‌های پنهان روانشناسانه هنر بشری نزدیک است، نیز سندی در دست نیست. برعکس، پژوهش نشان می‌دهد که آنچه اشخاص روان‌پزش طراحى کرده یا نقاشى می‌کنند، در غالب اوقات متأثر از نقاشى‌ها و مجسمه‌های متعارفى است که دیده‌اند.

در صورتى که آرت پرات را با هنر اوت‌سایدر یکى بپنداریم، مشکلات نظرى دوچندان نیز خواهد شد. در این صورت، وجه تمایز از خود هنر به جایگاه اجتماعى افرادى که آن را تولید کرده‌اند تبدیل شده است. در حالى که دست کم عده‌ای «اوت‌سایدر» اجتماعى (مثلا میان آنانکه در زندان‌ها یا بیمارستان‌های روانى بسترى هستند) وجود دارند که توانایى تولید تصاویری را دارند و آثاری را خلق می‌کنند که از آثار هنرمندان «این‌سایدر» قابل تفکیک نیستند. مشکل زمانى دشوارتر مى‌شود که گویا قرار است هنرمندان «اوت‌سایدر» توسط «این‌سایدرها» کشف و معرفی گردند (هنر آن‌ها در گالری‌ها نمایش داده می‌شود و توسط مجموعه‌داران خریداری می‌شود و ...). پس آنان جایگاه «اوت‌سایدر» خود را از دست می‌دهند. گاه نیز ادعا شده است که با تغییر جایگاه هنرمند از بیرون حلقه جامعه هنری به درون آن، دگرگونی‌هایی کیفی در آثار وی هویدا می‌شود. اما برای اثبات این ادعا نیز مستندات کافی ارائه نشده است.

به نظر می‌رسد امروزه اجماع بر آن است که آثار تولید شده توسط نقاشانی که به عنوان نقاشان «ناییو» (نابلد) شناخته می‌شوند و تحت آموزش هنری قرار نگرفته‌اند، فقط به صرف این‌گونه بودنشان یک اثر هنری اوت‌سایدرِ خالص قلمداد نمی‌شوند. بنابراین نقاشی‌های آماتور هنری روسو (معروف به لودونیه به معنای کارمند گمرک)، که پیکاسو به آن‌ها ابراز علاقه می‌کرد به تدریج راه خود را به گالری ملی و موزه متروپولیتین و موزه اورسای باز کردند. هیچ چیز نمی‌تواند موکد تر از این پذیرش تدریجی شان در عرصه هنر این‌سایدر را نشان دهد. روسو حتی از سال ۱۸۸۶ در «سالون دس ایندپندانس» به نمایش گذاشته می‌شد. اما این روشن نمی‌کند که جایگاه نقاشی‌های روسو به مثابه هنر، در صورتی هرگز نمایش داده نشده بود یا در انزوا در می‌گذشت، پی آنکه توسط چهره‌هایی با نفوذ و مشهور تر از خود معرفی شود، چه می‌بود. به عبارتی دیگر، در اینجا نوعی شک باقی می‌ماند که حاصل سردرگمی یا ابهام در معیارها است: آنچه قرار است در اساس

پرسش باشد در باب منبع الهام و تکنیک، جای خود را به اتخاذ ملاحظاتِ داده است که مربوط به پذیرش عمومی اثر می‌شود. تمامی این‌ها گندم به آسیاب نهادگرایی ریختن است.

آنچه نظریه‌پردازان هنر «اوتسایدر» تمایلی به بحث در باره آن ندارند این است که آیا مهم است که خود اوتسایدر مورد نظر در باره اثر چه فکر می‌کند. آیا اصلاً مهم است که انگیزه اوتسایدر اصلاً ارتباطی به هنر نداشته باشد؟ برای یک «اوتسایدر» کامل - مثلاً، کسی که هیچ آشنایی با سنت هنری معمول یا روش‌های آن نداشته باشد - این که بگوییم یک «اثر هنری» اینگونه یا آنگونه است چه معنایی دارد؟ این چه نوع قضاوتی خواهد بود؟ یا شاید دسته‌بندی هنر اوتسایدر از اول تا به آخرش یک دسته [ساخته و پرداخته] اینسایدر است.

در نهایت، تمایز میان «اینساید» (درون) و «اوتساید» (بیرون، به دور از انکه بتواند توضیحی در باره تک تک آثار هنری بدهند به سهولت جدل بزرگ را به سمت بن‌بست می‌کشاند. خود دویوفه، یکی از مقصرهای اصلی این مساله است. او دست کم به دو دلیل مقصر است. او در طول حیات خود از نمایشگاه‌های آرت‌برات حمایت می‌کرد و رفته رفته اقدام به نمایش عمومی کلکسیون هنر روان‌پریشان خود کرد. دیدن آرت‌براتِ اصیلی که در جهان آشنای حاکمیت هنری پذیرفته شده باشد به خودی خود خیانت به هدف است.

بدتر از آن: همچنین دویوفه اینسایدر به فراق سال دست به نقاشی کردن با منشی زد که مدعی بود دارای ویژگی‌های «اوتسایدر» هاست. برای مثال او سطوحی از ملات ترکیبی گل و شیشه‌های شکسته می‌ساخت و با خراش دادن و کندن اشکالی را بر آن نقش می‌کرد. تصاویر او نشان دهنده پرهیزی محتاطانه از ویژگی‌هایی بود که حاوی شباهت یا آشنایی با انتظارات فرهنگی نباشند. در نتیجه - ناگزیر در دنیای ظلمانی هنرمدرن - اصطلاح آرت‌برات به جایی رسید که به کار خود دویوفه تعلق یافت. سبک دویوفه، در هر حال، بسیار از یک آنیست نابلدانه فاصله داشت. درست بالعکس، نشان‌گر نظارتی دقیق و تلاشی چیره‌دستانه برای دستیابی به افه‌های تصویری ویژه‌ای است.

این پیدایش آرت برات بود که عموم مخاطبان را متقاعد ساخت که رهبران

دنیای مد گرایانه هنر ، سر انجام عرصه را واگذار کرده‌اند. بسیاری تشخیص هرگونه شایستگی هنری در خط‌خطی‌ها و رنگ‌مالی‌های ظاهراً اتفاقی که به صرف ناتوانی در سازش با استاندارد های قابل شناسایی رقابت تکنیکی مورد تمجید قرار گرفته‌اند را غیر ممکن دانستند. شاید دویوفه توانسته باشد هنر را پشت و رو کند. اما هزینه مغالطه‌آمیز آن دستاورد، این بود که پس از آن تفکیک دیداری میان درون و بیرون ناممکن گشت.

در دفاع از جایزه ترنر^۱

هر هنری زمانی مدرن بوده است. - نیکولاس سروتا^۲

هیچ چیز واضح‌تر از هیاهوی به دقت طرح‌ریزی‌شده و به طرز حوصله‌سربری قابل پیش‌بینی حول برنده سال جایزه ترنر، وضعیت فعلی جدل بزرگ را بر ملا نمی‌کند. موافقان و مخالفان خودگرایی، نهادگرایی و مفهوم‌گرایی همگی نقش‌های تمرین‌شده خود را بازی می‌کنند. حالا دیگر مردم، که همه قبلاً شاهد این چیزها بوده‌اند، از ملال خمیازه می‌کشند.

خود جایزه در ظاهر نام نقاش بزرگ بریتانیایی، جوزف ویلیام ترنر^۳ را گرامی می‌دارد اما همانطور که بسیار اشاره شده است یک نقاش امروزی که بتواند همانند

۱ Turner Prize

۲ Nicholas Serota

۳ J. M. W. Turner

ترنر نقاشی کند هیچ شانسی در رسیدن به فهرست نامزدهای این جایزه هم ندارد. رقابت برای دریافت این جایزه از ۱۹۸۴ آغاز شد و از ۱۹۸۸، مدیر جنبالی گالری تیت، سر نیکولاس سروتا (که در دوران دانشجویی‌اش رساله‌ی کارشناسی ارشد خود را در مورد ترنر نوشته بود)، در جایگاه مغز متفکر آن قرار گرفت. نشان شوالیه در سال ۱۹۹۹ به سروتا اعطا شد. او از ۱۹۸۸ تا ۲۰۰۷ در مقام رئیس هیئت داوران ترنر و تنها عضو دائمی آن بوده است. سلیق متعصبانه هیئت داوران که از قضا اغلب مشابه نظرات شناخته‌شده سروتا در رابطه با هنر بود، مخالفانی را غالباً با انگیزه استهزاء این جایزه برانگیخت تا جوایزی موازی (مثلاً «جایزه واقعی ترنر»، «جایزه ضد ترنر» و «جایزه غیر ترنر») با هدف اعتراض به راه بیندازند. با این کار، آن‌ها احتمالاً بدون قصد قبلی در جایزه‌ای مشارکت کردند که به چیزی فقط کمی بیشتر از یک سیرک رسانه‌ای تنزل پیدا کرده بود در حدی که حتی مفسران رسانه نیز این نظر را تایید می‌کردند. پول این جایزه که هم‌اکنون ۴۰۰۰۰ یورو است، توسط حامیان مالی تامین می‌شود که شامل شبکه ۴ تلویزیون نیز می‌شود. کل رویداد به عنوان یک «مضحکه سالانه» (برایان سوئل^۴، استاندارد عصرانه^۵) و حتی تحقیرآمیزتر از این، به عنوان «آشغال مفهومی» (۲۰۰۲، کیم هاولز^۶، معاون وقت در وزارت فرهنگ، رسانه و ورزش) توصیف شده است.

تبلیغات و جنجال حساب‌شده، نقش مهمی در موفقیت یا دست‌کم جلب شهرت جایزه ترنر داشته است. در سال ۲۰۰۱، سلبریتی‌ای که برای اهدای جایزه انتخاب شد ستاره پاپ، مدونا بود که در طول (پخش) مراسم، از کلمه «مادرجنده‌ها» استفاده کرد و چنان جنبالی ایجاد شد که در نهایت شبکه ۴، توییحی رسمی از طرف کمیسیون مستقل تلویزیون دریافت کرد. در سال ۲۰۰۶، عکسی از سروتا گرفته شد که در آن پوستری ضد سروتا را در دست داشت که سروتا را در حال بررسی یک شورت آویزان روی بند نشان می‌داد که از خود می‌پرسد آیا جنس آن «امین^۷ اصل» است یا نه. در همان سال، حتی یکی از داوران با زیر سوال بردن روند انتخاب فهرست نامزدها در معرض عموم و طرح این سوال که آیا «همه‌اش نمایش

۴ Brian Sewell

۵ Evening Standard

۶ Kim Howells

۷ Emin (Tracey Emin)

است؟» سکوت را در هم شکست.

با توجه به تاریخچه فوق، بدیهی است که در هر جا که ربطی به جایزه ترنر داشته باشد، تشخیص ملاحظات صنعت نمایش و سرگرمی از بحث‌های پیرامون هنر اصلاً آسان نیست. اما اگر کسی بخواهد از آنچه که در مورد وضعیت فعلی منظره بزرگ وجود دارد چیزی بیاموزد، لازم است برای انجام این تشخیص تلاش کند. به همین صورت، لازم است که نه تنها از عوامل شخصیتی، بلکه از عوامل شبه سیاسی/اقتصادی حول حمایت شخصی یا دولتی از هنر نیز تا حد توان اجتناب کند که چنین عواملی سبب گمراهی‌اند. جالب است که انگار هم مدافعان و هم مخالفان جایزه ترنر خود را ملزم می‌بینند که در دفاع از موضع خود پیرامون هنر، رساله‌هایی منتشر کنند. حتی اگر با عقیده برگر^۸ موافق باشند که «مشاهده مقدم بر کلام است»، باز هم وقتی کار به توجیه دیدگاهشان می‌رسد بلافاصله به کلمات متوسل می‌شوند.

باید پذیرفت که خود برگر هم از تناقض نهفته در الزام به تفصیل توجیهات کلامی جهت اثبات مقدم بودن تجسم در هنر غافل نبود. از آنجایی که او آن تناقض را تشخیص می‌داد، کتاب او راه‌های مشاهده^۹ شامل مقاله‌هاییست که او خود آن‌ها را سه «مقاله مطلقاً تصویری» می‌نامد. این مقاله‌ها صرفاً از تصاویر پشت سر همی از چند نقاشی معروف تشکیل شده‌اند. به گفته برگر، این تصاویر «قرار است به اندازه مقاله‌های کلامی پرسش ایجاد کنند.» اما نتیجه کار در نهایت علیه خود است. اتفاقاً «مقاله تصویری» دقیقاً در ایجاد هر گونه پرسشی ناموفق است. چنین مقاله‌ای بیننده را وامی‌گذارد تا در یک بازی حدس و گمان، برای خود سؤالاتی را مطرح کند که اصلاً «پیام» این مقاله قرار بود چه باشد. ارائه هر پاسخی به این پرسش‌ها که برمی‌انگیزند، جای خود دارد. درست است که مشاهده ممکن است به درستی مقدم بر کلام باشد، اما تقدیمی بر استدلال‌ها ندارد. هر دو سوی مناقشه جایزه ترنر به روشنی می‌بینند که برگر کجا اشتباه کرده است. در واقع شاید بتوان گفت مناظره بزرگ اکنون دیگر از جایی که در دهه ۱۹۶۰ بود گذر کرده است. کسی فکر نمی‌کند که راه حل ساده، دعوت مردم به «مشاهده برای خودشان» است. ممکن

۸ Berger

۹ Ways of Seeing

است تا حدی مهر تاییدی بر این حقیقت هم باشد که امروزه اغلب چیز کمی در منظر مشاهده وجود دارد. (برنده در سال ۲۰۰۱، نمایشی متشکل از یک اتاق خالی ارائه داد که در آن نورها در بازه‌هایی خاموش و روشن می‌شدند.) این موضوع بررسی استدلال‌های مورد نظر را بیشتر جالب توجه می‌کند.

روشن‌ترین تفسیر از فلسفه پشت جایزه ترنر توسط معمار اصلی آن، سروتا، در سخنرانی‌اش با عنوان «چه کسی از هنر مدرن می‌ترسد؟» در یادبود ریچارد دیمبلی^{۱۰} در سال ۲۰۰۰ ارائه شد. سروتا با اقرار به این که هنر مدرن یک «مشکل» است شروع کرد. او حتی به نتیجه یک رسیدگی توسط نهاد کارمندان کشوری در ۱۹۸۷ اشاره کرد که در آن مقرر شده بود حقوق مدیر گالری تیت باید مشابه حقوق دریافتی مدیران موزه ویکتوریا اند آلبرت و گالری ملی باشد چون «مدیر تیت باید با مشکل بسیاری دشوار هنر مدرن دست و پنجه نرم کند.»

سروتا برای تشریح این «مشکل بسیار دشوار»، سه تیترا از روزنامه‌ها را که برای اعلام برنده سال قبل جایزه ترنر منتشر شده بودند نقل کرد: «شهرت بدون لیاقت» (ساندی تلگراف)، «(TATE TRENDIES BLOW A RASPBERRY)» (ایبسترن دیلی پرس)^{۱۱} و «هنر برای ۱۰۰۰ سال یکی از نیروهای بزرگ تمدن‌ساز ما بود. امروز گوسفند داخل شیشه و تخت‌های خاک‌آلود تهدیدی‌اند که همه ما را به بربرها تبدیل کنند» (دیلی میل)^{۱۲}. (عنوان «گوسفند داخل شیشه» مربوط به اثر دیمین هرست با عنوان دور از گله [۱۹۹۴] است، که یک گوسفند مرده شناور در مخزنی از فرمالدهید را نشان می‌داد. عنوان «تخت‌های خاک‌آلود» هم اشاره‌ایست به اثر تریسی امین در جایزه ترنر با عنوان «تخت من» است که متشکل از یک تخت نامرتب، با ملحفه‌های سراسر کشیف، بطری‌های ودکا، شورت‌های چرک و کاندوم استفاده شده بود.)

اگر بر اساس این مقدمه^{۱۳} عجیب قضاوت کنیم، به نظر می‌رسد که «مشکل» سروتا چیزی بیش از یک واکنش خصومت‌آمیز از جانب مطبوعات نیست. اما

۱۰ Richard Dimbleby

۱۱ Eastern Daily Press

۱۲ Daily Mail

۱۳ entrée en matière

سرورتا این خصومت را نشانه‌ای از رویکرد «عمیقاً بدگمان» عموم نسبت به هنر مدرن می‌بیند.

چرا باید این چنین باشد؟ چرا هنر مدرن ظاهراً انقدر حل نشدنیست؟ آیا هنرمندان همان امپراطورها هستند که در لباس جدید جولان می‌دهند؟ در ریشه چنین ترسی از فریب خوردن یا اغفال شدن چه چیزی نهفته است؟ آیا این هنریست که می‌تواند برای افراد بسیاری معنا داشته باشد یا فقط معنایش برای افراد محدودی مثل منتقدان، متصدیان موزه‌ها و کلکسیون‌دارهاست که یک گروه خصوصی را تشکیل می‌دهند؟

به این ترتیب سوء برداشت‌های جامعه به طور غیرمستقیم به یک یا چند علت از «فقط» سه علت ممکن نسبت داده می‌شوند: عدم موفقیت در درک هنر «دشوار»، عدم اعتماد نسبت به حسن نیت نسل کنونی هنرمندان و پس زدن نخبه‌سالاری و احتمالاً هر سه. همزمان هم تا حدودی فرض می‌شود که دفاع از هنر مدرن منوط به امکان متحد کردن این سه سوء ظن است.

اولین چیزی که در مورد این رویکرد گفتمان به ذهن می‌رسد، دوگانگی موجود در آن است. هیچوقت به ذهن سرورتا خطور نمی‌کند که اذعان کند شاید نقد مطبوعات بر شرکت‌کنندگان جایزه ترنر ۱۹۹۹ درست بوده باشد و احتمال دارد که داوران انتخاب بدی داشتند. چنین احتمالی اصلاً اجازه ندارد که بروز پیدا کند. ثانیاً، هیچ گواهی وجود ندارد که نشان دهد مشاهده واکنش خصومت‌آمیز مطبوعات می‌تواند برای حامیان جایزه ترنر کاملاً خوشحال‌کننده باشد، یا حتی این که موفقیت این رویداد به طریقی وابسته به برانگیختن چنین واکنش‌هایی است. خلاصه این که چنین تحلیلی از «مشکل»، به شکل ساده‌لوحانه‌ای عامه مردم را چشم و گوش بسته قلمداد می‌کند.

راه حل سرورتا نیز چنین است. او ابتدا تعریف می‌کند که به عنوان یک بچه مدرسه‌ای، زندگی‌اش چگونه با یک بازدید از گالری تیت دگرگون شد. او در این بازدید نمایشگاهی را دید که در آن از آثار دوران کمال پیکاسو و ماتیس تا آثار دوران

جوانی آلن جونز^{۱۴} و دیوید هاکنی به نمایش در آمده بود. تاثیر این یک نمایشگاه شگفت‌انگیز بود:

به ناگهان، هنر دیگر فقط ترنر و کانستابل یا لئوناردو و میکلا آنژ نبود، بلکه اشیائی با ابعاد قابل توجه و رنگ‌های درخشان بود که با احساسات، موضوعات و مسائل دهه شصت سر و کار داشتند.

سروتا اشاره می‌کند که چنین تجربه‌ای در کمین جوانانی است که اولین بازدید خود را از نمایشگاه جایزه ترنر یا هر نمایشگاه مشابهی انجام دهند و این قابلیت را دارد که بلافاصله درک محدود فرد از چیسستی هنر را گسترش دهد. برای سروتای جوان، آن درک محدود ظاهراً بر پایه آشنایی قبلی‌اش با هنر قرون گذشته بود. سروتا به شناسایی این دشواری می‌پردازد که قطعاً این هنر گذشته است که انتظارات مردم پیرامون هنر را شکل می‌دهد. مثلاً با ارائه:

تجربه فضا، نور و رنگ در کلیسای جامع شارتر^{۱۵}، زیبایی عضلانی تن یک مرد جوان در طرحی از میکلا آنژ، وقار دختری که در نقاشی ورمیر^{۱۶} نامه‌ای را می‌خواند، درخشندگی طبیعت در اسکچ رنگ روغنی از کانستابل، اما برای بسیاری از مردم، همچنان سخت است که متوجه بشوند چگونه می‌توان به کیفیت‌های مشابهی در هنر دوران خودمان دست یافت.

باز هم ریاکاری پشت این بحث قابل توجه است. حقیقت این است که «در دوران خودمان» بسیاری از هنرمندان -احتمالاً اکثر آن‌ها- همچنان آثار هنری با «کیفیت‌های مشابهی» تولید می‌کنند. با این حال از نظر سروتا این آثار «هنر دوران خودمان» به حساب نمی‌آید. در واقع منظور این است که هنر «متعلق به دوران خودمان» محدود به نوعی از آثاری هنریست که توسط نامزدیایی که به دقت برای جایزه ترنر انتخاب شده‌اند تولید شده باشد.

در این مقطع است که دکترین آشنای «مشاهده مقدم بر کلام است» برای اولین

۱۴ Allen Jones

۱۵ Chartres Cathedral

۱۶ Vermeer

بار در گفته‌های سروتا ظاهر می‌شود. اگر چه اشاره واضحی به برگردن نمی‌شود، اما بی‌شک از آن الهام گرفته شده:

کنجکاو، علاقه و اشتیاق من به هنر ابتدا نه به واسطه الگو گرفتن از والدین و نه از کتاب‌ها، سخنرانی‌ها یا تاریخ، بلکه از طریق روبرو شدن با خود آثار هنری برانگیخته شد و اطمینان دارم که این اتفاق نیفتاد. از نظر من، هیچ جایگزینی برای مواجهه رودرو با نقاشی، مجسمه، عکس، چیدمان هنری یا فیلم، برای تجربه تمام و کمال ثبت شدن آن‌ها روی چشم، تن و خیال وجود ندارد.

عقیده مورد ادعای سروتا در مورد موزه‌ها از این‌ها سرچشمه می‌گیرد. کارکرد موزه‌ها «فراهم کردن فضایی برای چنین تجربه‌ایست».

اینجاست که همه نظریات اساسی سروتا پیرامون روانشناسی هنر کم کم به یکدیگر می‌رسند. کلید همه چیز در آن لحظه وجدآوری است که چشمان فرد گشوده می‌شود. بحث ما در اینجا نه قانع شدن، بلکه کشف و شهود است. کسی که کور است هیچوقت نمی‌تواند چشمانش را به دیدن باز کند. بحث‌های کلامی مطلق هم هیچگاه کوری آن‌ها را درمان نمی‌کند. بازتاب باورهای مذهبی نیز در همه این‌ها غیرقابل چشم‌پوشی است. وقتی سروتا با «توضیح» معنای اثری از مایکل کریگ-مارتین^{۱۷} با نام «یک درخت بلوط» ادامه می‌دهد، حضور این بازتاب‌ها پررنگ‌تر هم می‌شود. همانطور که سروتا شرح می‌دهد، این اثر فقط از «یک لیوان آب روی یک طاقچه شیشه‌ای حمام» تشکیل شده است. چطور این مجموعه از اشیاء دم دستی روزمره یک اثر هنری را شکل می‌دهند؟ توضیحات سروتا چنین است:

در متنی که در کنار اثر قرار گرفته است هنرمند اظهار می‌کند که «این یک نماد نیست. من ماده فیزیکی لیوان آب را به ماده یک درخت بلوط تغییر داده‌ام... ظاهرش را عوض نکردم... درخت بلوط واقعی کاملاً فیزیکی اینجا حضور دارد اما در قالب یک لیوان آب.» ممکن است که از اثر کریگ-مارتین «خوشمان» نیاید اما این مطمئناً به ما یادآوری می‌کند که فهم تمامی

هنرها، از جمله نقاشی، به ایمانی راسخ نیاز دارد، مشابه اعتقادی که طی آن در مراسم عشای ربانی، نان و شراب استحاله یافته اند و به جسم و خون عیسی مسیح تبدیل می‌شوند.

به این صورت همانطور که صرفاً گشوده شدن ناگهانی چشم فرد به روی هنر، به تبدیل و تحول مذهبی تشبیه شده است، تامل در اثر هنری نیز به صورت شرکت در یک آیین مذهبی تعبیر می‌گردد.

تئوری سروتا در مورد هنر به عنوان یک تجربه شبه‌مذهبی، قانع گذشته از آن که قانع کننده باشد یا نباشد، از این بابت جالب توجه است که در نوع خود یک تئوری است، یعنی به مجموعه‌ای از گزاره‌ها تجزیه می‌شود و اگر قرار است اصلاً نقشی در جدل بزرگ داشته باشد چنین تحلیلی ضروری است. با این وجود، جالب‌تر این است که فرآیندی که این تئوری طی می‌کند تا بتواند از مجموعه‌ای گزاره به نظریه‌ای قابل ارائه تبدیل شود، مانند آنچه در مثال‌های اخیر ذکر شد، همزمان همان فرآیندی است که طی آن شروع به از هم گسیختگی نیز می‌کند. مشکل عمده‌ای که سروتا از آن طفره می‌رود واضح است: وقتی مردم با رستی متشخص لیوان آب مایکل کریگ-مارتین را تعبیر می‌کنند، چگونه بفهمند که یک «درخت بلوط واقعی به شکل کاملاً فیزیکی آنجاست»؟ جواب این است که باید توضیحاتی را که هنرمند کنار اثر قرار داده بخوانند. بدون کلمات، چشم دوختن به آن شیء هیچوقت نمی‌تواند نتیجه‌بخش باشد. تبدیل لوازم حمام به اثر هنری کاملاً وابسته به زبان است.

علاوه بر این‌ها، ایمان راسخی که سروتا دارد آن را در واقع طلب می‌کند، ایمان به کشیش اعظم است، یعنی مدیر موزه. او مسئول است تا اطمینان حاصل کند که کلیسا (=موزه) فضایی وقف ممکن کردنِ بروز تجربه هنری باقی می‌ماند. خلاصه این که به این صورت، نظریه سروتا پیرامون هنر در برابر منطق نهادگرایی بی چون و چرا تسلیم می‌شود.

نظریه سروتا هر چند به تمامی نهادگرایانه است (همانطور که از رئیس پردرآمد یک نهاد دولتی توقع می‌رود)، با این حال دو وجه اشتراک مهم با خودگرایی نیز از خود بروز می‌دهد. با طرح این پرسش که خود سروتا چطور می‌داند که درخت بلوط

کاملاً فیزیکی در لیوان آب حضور دارد، بلافاصله وجه اشتراک اول آشکار می‌شود. پاسخ این است که «حضور دارد، زیرا که هنرمند می‌گوید». در غیر اینصورت، سروتا ممکن بود مانند بقیه ما روزها به این لیوان آب شفاف چشم بدوزد و به هیچ آگاهی بیشتری نرسد. پس نهایتاً فقط خود هنرمند است که درباره معنای اثرش حکم می‌دهد.

وجه اشتراک دیگر که وقتی از جانب مدیر یک گالری بزرگ دولتی مطرح می‌شود شاید حتی بیشتر تعجب‌آور باشد، در این اذعان سروتا نهفته که می‌گوید وقتی با چیزی غیرمنتظره مواجه می‌شود، چقدر بازنگری در اندیشه‌هایش پیرامون هنر برایش دشوار است.

بسیار برایم رخ می‌دهد که وقتی با اندیشه یا تصویری نو مواجه می‌شوم، کاملاً احساس سرگشتگی کنم. [...] بازدید از یک استودیو همیشه اندوخته‌هایم را محک می‌زند. مرا دائماً به یاد شرایطی می‌اندازد که اغلب مردم در آن با هنر معاصر رودرو می‌شوند. حالتی از «ندانستن»، «درک نداشتن»، از خود بیخود شدن یا به چالش کشیدن شدن توسط چیزی ناشناخته. [...] اما فهمیده‌ام که عمیق‌ترین بینش‌ها دقیقاً در همان زمان‌هایی شکل گرفته که بیشتر از همیشه در دریافت‌های خودم به چالش کشیده شده‌ام.

همانطور که چند سطر بالا نشان می‌دهد، «چالش» یکی از مفاهیمی است که سروتا پیش از همه در دفاع از هنر مدرن از آن کمک می‌گیرد. ظاهراً مواجهه با چالش‌ها «چیز خوبی» است. گویا او متوجه نیست چگونه چنین فرضی به ناچار او را به درون جبهه خود خوانده‌گرایی می‌کشاند. چرا که، از قرار معلوم، همه چالش‌هایی که او در استودیوها با آن‌ها مواجه می‌شود ارزش توجه ندارند. ضمن این که «چالش» خود مفهومی کاملاً خودخوانده‌گرایانه است. ممکن است چیزی برای یک نفر چالش‌برانگیز باشد اما کس دیگری از مشاهده آن صرفنظر کند یا حتی موفق به مشاهده نشود.

در نهایت می‌توان گفت که کل مثال یک درخت بلوط رویکرد مفهومی به هنر را در رادیکال‌ترین شکلش نشان می‌دهد. ما هیچوقت امکان «دیدن» آن درخت بلوط را نخواهیم داشت؛ تداعی کردن جنس آن از طریق لیوان آب صرفاً عملیاتی

ذهنی است.

آنچه نظریه سروتا در مورد هنر را بدیع — و به اندازه هنرمندان محبوبش، «متعلق به دوران ما» — می‌کند، موفقیت در ایجاد ترکیبی آشفته از نهادگرایی، خودخواندگی و مفهوم‌گرایی — سه مبنای هنری اساسی قرن بیستم — است.

علمی به نام هنر

نقاشی یک علم است و باید به مثابه یک پرسش‌گری در باب قوانین طبیعت پی‌گیری شود. - جان کنستابل

یک راه برخورد با رازها و ایجاد گفتگوها این است که نشان دهیم راه حلی «علمی» در میان است. آیا می‌توانیم دلیلی اقامه کنیم که چرا، در بنیان، نباید پاسخی برای این پرسش در میان باشد که «یک کار هنری چیست؟». به بیانی دیگر، آیا ابردسته هنر قابل جذب شدن در ابر دسته علم هست؟ حتی طرح این مساله هم برای اینکه شخصی همچون ادوارد مورگان فورستر را دچار اختلال فشار خون نماید کافی است.

این که علم در حال حاضر نیز از بسیاری جهات با کارهای هنری در ارتباط است ادعای گزافی نیست. از آن جمله، در بازشناسی تقلب‌ها یا مرمت نقاشی‌ها

و از این دست موارد. همچنین اینکه پیشرفت‌های علمی را مبنای پیدایش اشکال نوین هنری و توسعه آن‌ها بدانیم نیز سخنی گزاف نیست.

اختراع عکاسی (علیرغم اکراه و مقاومت‌های اولیه در پذیرش آن به مثابه هنر) یک نمونه واضح برای اثبات این نظر است. در چنین مواردی هنرمند یا هنرجو به شکلی مستقیم از نتیجه کار یک عالم استفاده می‌کند. البته چنین ترتیبی از ارتباط میان هنرمند و عالم به خودی خود منتج به علم هنر نخواهد شد.

شاید بتوان یکی از اولین حرکت‌ها به سمت علم هنر را در یونان باستان و نزد فیثاغورسیان جستجو کرد: کشف ارتباط دقیق ریاضی میان نت‌های موسیقایی و نسبت موجود میان طول سیم‌ها با ارتعاشات حاصل شده از آنها. بر این اساس، زمانی که طول در نسبت ۲:۱ قرار دارد یک اکتاو تفاوت در نت حاصل می‌شود؛ در نسبت ۳:۲ یک پنجم و به همین ترتیب. همانطور که آندرو بارکر^۱ در مبحثی پیرامون متون یونانی، در باب نظریات هارمونی و آکوستیک بیان کرده است، فیثاغورسیان به هیچ روی قصد توضیح در باب موسیقی را نداشته اند بلکه تا جایی به موسیقی توجه داشته‌اند که بیانگر مشاهدات آنان پیرامون نظم عالمگیر کائنات بود.

نظمی که در موسیقی یافت می‌شود، نظم ریاضیاتی است؛ اصول هم‌آهنگی یک سیستم هارمونیک هم‌پایه، همان اصول ریاضیاتی است و از آن روی که این اصول هستند که یک ساختارمندی زیبا و ارضاکننده را بوجود می‌آورند، چه بسا همین نسبت‌های ریاضیاتی یا برخی مصادیق آنها باشد که زیربنای نظم ستودنی کائنات و آن نظم که جان آدمی بدان کشش دارد را تشکیل داده است.

در اینجا، کاربرد واژگانی چون زیبا، ارضاکننده و ستودنی، خبر از دخالت سطحی بنیادین از حساسیت هنرمندانه دارد.

مفهوم جهان به مثابه یک «اثر هنری» کیهانی، به ویژه در قالب مذاهب توحیدی، تاریخی ژرف در سنت تفکر غرب داشته است. سنتی که هنرمند را بی

هیچ دریغی، در زمرهٔ خداوند یهودی-مسیحی کتاب مقدس می‌خواند.

اما پیوند میان موسیقی، نظم کیهانی و آیین مذهبی، تا پیش از دوران توسعه نیز به خوبی برقرار گشته بود. آنگونه که بارکر می‌نویسد، در «موسیکا»^۲ سودو-پلینی^۳، نویسنده مدعی است که

این عمل در مقام عبادت است و از اهم درجات نزد بشر بر خوردار است که آدمی سرود ستایش و بندگی نزد خدای خویش به جای آورد. خدایی که تنها آدمیزاد را توان تکلم داده است. زمانی که هومر می‌گوید «آکاییان تمامی روزی را به سرود ستایش نزد پروردگار گذرانیدند، سرود شکرگزاری خوانان، در مناجات آپولوی قادر، و او شنید و شادمان گشت.» پس اکنون بشتابید، ای مجاهدان موسیقی، و به همراهان ما بازگویید که کدامین کس، نخست موسیقی را به کار گرفت، زمان چه پیشرفت‌های در آن محقق ساخت، و چه کسانی، در میان آنان که درکی از علم موسیقی دارند، به شهرت دست یافتند.

گرچه تلاش برای تمایز قایل شدن میان هنر موسیقی و علم موسیقی در آن مقطع تاریخی نوعی آنارونیسم یا ناپهنگامی تاریخی خواهد بود، اما روشن است یونانیان بر یک چیز آگاه بوده‌اند: هرچند کشف نسبت های هارمونیک توسط فیثاغورسیان، کشفی سترک بود اما در واقع چیزی جز ارتباط آن با فیزیک صوت را توضیح نمی‌دهد. بدین ترتیب قدم بعدی در توضیح، نزد یونانیان مشاهده گرا، باید بررسی علل فیزیکی بوده باشد. اما با توجه به فقدان ابزار اندازه‌گیری اصوات، طی چنین قدمی می‌توانسته کاری سترگ باشد. (که به همان علت، ضعفی بزرگ در زبان‌شناسی یونانی نیز بود).

معهد این قدمی است که با آن مواجه گشته ایم. در یونان باستان هیچ منبع حاکم بر موسیقی پیشنهاد دست‌کشیدن از وظیفهٔ توضیحی را پیش ننهاده است. آن هم با این استدلال که ما موجودات میرا را یارای دست یابی به این توضیح نیست که چرا برخی از الگوهای صوتی- و نه الگوهایی دیگر- نزد خدایان خوشایند جلوه

^۲ De Musica

^۳ Pseudo-Pliny

می‌کنند. (این، هر چند ناکافی، دست کم مشکل را از نظرگاه هنرمندانه مورد توجه قرار می‌دهد.)

در هر حال، یونانیانی بوده‌اند که به این نکته پی‌برده بودند که احتمالاً مطالعه فیزیک اصوات، پاسخگوی برخی از پرسش‌ها در باره موسیقی نخواهد بود. هر آنکه کتاب نوزدهم «مشکلات»^۴ در مجموعه‌های سودو-ارسطویی^۵ را جمع‌آوری کرده است (گویا فردی از شاگردان خود ارسطو) فهرستی از این پرسش‌ها ارائه داده است. خود ارسطو نیز در بخش هشتم کتاب «سیاست» صادقانه اعتراف می‌کند: «حکم قطعی در باب ذات موسیقی یا اینکه چرا باید به آن دانش داشت، آسان نیست.» ارسطو سه امکان ارائه می‌دهد. یکی اینکه موسیقی آرامش‌بخش و سرگرم‌کننده است. دوم آنکه موسیقی «هادی به کمال» است بدان معنا که به طریزی مفید در شکل‌دهی به فعالیت ذهنی موثر است. سوم آنکه موسیقی ترکیبی از دو مورد پیشین است: هم سرگرم‌کننده است و هم تاثیراتی نافع بر شخصیت و جان فرد می‌گذارد؛ و این مورد اخیر، انتخاب ارجح ارسطو است.

البته که نتیجه‌گیری ارسطو، همچون اغلب اوقات، دقیقاً به پرسش اصلی نظر ندارد. دغدغه بنیادین وی- دست کم در مبحثی که در سیاست عنوان می‌کند- معطوف به توجیه تاثیرات موسیقی به مثابه بخشی از آموزش و پرورش است. هیچ تلاشی مبنی بر پیوند زدن تاثیرات روان‌شناسانه موسیقی با علل فیزیکی آن در کار نیست و به نظر می‌رسد که مشکل اصلی در باب موسیقی به منزله شکلی از هنر، جایی در همین شکاف واقع شده باشد.

گفته نیز در اوایل قرن نوزدهم میلادی، زمانی که به پرسش رنگ در هنرهای دیداری می‌پردازد، با یک چنین بن بست مواجه می‌شود. داستان‌گفته از این نظر جالب توجه است که او خود از عدم صلاحیت علمی خود در زمینه‌های علمی مرتبط با بحثش واقف است و دائماً از این بابت عذرخواهی می‌نماید. با این وجود، باز کار خود را به منزله خدمتی قابل توجه به دنیای علم رنگ و هنرهای دیداری قلمداد می‌کند. (دانشمندان هم‌نسل یا نسل‌های پس از او به چنین نظری قائل

۴ Problems

۵ Pseudo-Aristotelian

گفته، پس از مطالعهٔ مساله طی دورانی چندین ساله، کتاب «تئوری رنگ»^۶ خود را در سال ۱۸۱۰ انتشار داد. او اعلام کرد که بی هیچ توضیحی،

از فیلسوفان، یک سپاس طلبکاریم، بدان سبب که پدیدهٔ رنگ را تا به نخستین سرچشمه‌هایش دنبال کرده اند، تا حدی که بتوان دریافت تحت چه شرایطی ظاهر می‌شوند و هستند و هیچ توضیحی در این باب، فرای آن قابل ارایه نیست.

او انتظار امتنانی مشابه از جانب هنرمندان نیز دارد چرا که

با ورود به این نظریه از جانب نقاشی، از جانب زیبایی شناسی رنگ به طور عام، دیوانی کارا و شایسته برای هنرمند فراهم آورده ایم. [...] توانسته ایم از پس معرفی تاثیرات رنگ ها بر چشم و ذهن بر آییم، با این دید که آن ها را برای مقاصد هنری در دسترس ترک کنیم.

این موضوع که شاید هنرمندان پیش از دانشمندان، قدردان او بوده اند را شاید بتوان با استناد به این موضوع پذیرفت که «تئوری رنگ» توسط چارلز ایستلیک^۷، نقاش ویکتوریایی، به سال ۱۸۴۰ به زبان انگلیسی ترجمه شد. از نظرگاه علم مدرن، شکاف عمیقی در نظریهٔ گفته موجود است که ناشی از غفلت تام از مسالهٔ طول موج است.

گفته پیش از انتشار رساله اش، تصور نمی‌کرد که اساتید بزرگ رنسانس و شاگردانشان بر چگونگی مواجهه با رنگ روی بوم نقاشی دچار جهل بوده باشند. اما معلوم است که می‌پنداشته که استادی آن ها جنبهٔ شهودی داشته است: آنان اصولی را که خود به طور ناآگاهانه به کار می‌گرفتند، «فهم نکرده بودند». این - توضیح علمی آن اصول - همان چیزی است که گفته در رسالهٔ بلند پروازانه‌اش دنبال کرده است.

۶ Theory of Colours

۷ Charles Eastlake

این موضوع کنجکاوانه^۸ «توضیح علمی» است که رساله^۹ «تئوری رنگ» را جذاب کرده است. آنچه گوته فراهم آورده در واقع شمای انتزاعی ارتباطات میان رنگها است که او را بر آن داشته تا چنان قواعد هارمونی را از آن استخراج نماید. به طوری که «زرد با سرخ-آبی همنشینی دارد»، «آبی با سرخ-زرد» و «سرخ با سبز». تا آنجا که به هنر مربوط می‌شود، از زمان ارسطو تا آن زمان، با گوته نیز، پیشرفتی جدی رخ نداده است. به بیانی دیگر هنوز هیچ تلاش جدی برای ایجاد پیوند میان علت و معلول اتفاق نیافتاده است. تفاوت میان گوته و ارسطو در آنجاست که او طیفی محدود تر از معلول ها را شایان توضیح دانسته است. گوته هواخواه هنر «آی اسپای» است. یعنی آنچه برای او جذاب قلمداد می‌شود همانا توانایی هنرمند در تولید مشباهت‌هایی تکان‌دهنده با واقعیت است. او خود می‌گوید که «کار اصلی نقاش، همیشه تقلید نمود واقعی سایه‌روشن هاست.» اما به محض آن که با اشکالی از هنر مواجه شوم که با چنین تقلیدی بیگانه باشند هرگونه توضیحی مبتنی بر نظریه^{۱۰} تقلیدگرانه، از درجه اعتبار ساقط خواهد شد. حتی اگر توضیحات -در محدوده^{۱۱} خودشان- متقاعد کننده بوده باشند باز تمامی این توضیح، صرفاً محدود به یک تکنیک هنری خواهد بود.

جایی که تکنیک ها مد نظر باشند، ضرورت اصلی در تشخیص تمایز میان امکانات علمی تحلیل‌گر (مثلاً عکاسی با اشعه ایکس، شیمی رنگ دانه ها) و امکانات علمی هنرمند است. با این حال اشتباه گرفتن یک تحلیل تکنیکی با رایه^{۱۲} توضیحی از هنری که آن تکنیک از آن گرفته شده باشد، همچون وسوسه ای، از دوران رنسانس تا به حال با ما بوده است. «دی پیکتورا»^{۱۳} ی آلبرتی^{۱۴} که در ۱۴۳۵ نوشته شده است به منزله^{۱۵} متنی مرجع برای تمامی آثار نقاشی غربی پس از خود توصیف شده است. این اثر را می‌توان به منزله^{۱۶} متنی مورد خوانش قرار داد که برای نخستین بار توضیحی علمی از روش های خلق توهم دیداری پرسپکتیو^{۱۷} سه‌بعدی بر صفحه^{۱۸} دویعدی رایه^{۱۹} داده است. (و برخی خواهند پرسید، که اگر این علم نیست، پس چه می‌تواند باشد؟) خود آلبرتی بی شک اعتقاد داشت که صلاحیت^{۲۰} نقاشانه بدون اتکا بر فهم ریاضیات ناممکن است. اسپنسر^{۲۱} می‌گوید:

۸ De pictura

۹ Alberti

۱۰ Spencer

در نگرش تکساختی مورد نظر آلبرتی، اشعه‌های دیداری که از چشم به سمت شیء ساطع می‌گردند به شکل هرم فرض شده‌اند. یک اثر نقاشی در مفهوم آلبرتی، همانا باید محل تلاقی این هرم با صفحه پیش رو در فاصله‌ای مشخص از چشم باشد. با چنین رویکردی نسبت به بینایی و کار هنری، هندسه تنها روش اتخاذ قطعیت بر دانش است. آلبرتی، با استفاده از هندسه مسطح مبتنی بر روش نقشه‌برداری، به تحلیل بینایی پرداخته است و از این تحلیل به سنتز خود می‌رسد.

لازم به ذکر است که آلبرتی از کشش به سمت پرسش «علمی» پیرامون این مساله که که آیا شعاع‌های نور از چشم به سمت شیء ساطع می‌شوند یا از شیء به سمت چشم شانه خالی می‌کند. گویا به پندار او، وظیفه توضیح این مساله به عهده دیگران است: روشن شدن این مساله برای هنرمند تفاوتی نخواهد کرد زیرا در هر صورت، هندسه مربوط به دید ثابت خواهد ماند. او، علاوه بر این از شرکت در «جدل فیلسوفانه»^{۱۱} در باب چیستی رنگ نیز طفره می‌رود.

چرا که گویی به هنر مربوط نمی‌شود: تا جایی که به نقاش مربوط می‌شود، همه آنچه حائز اهمیت است عبارت از شناخت رنگ‌ها و روش استفاده از آن‌ها در نقاشی است. اینجا، در آلبرتی ۱۴۳۵: ۹/۱، تمامی آنچه ذهن‌گفته را به خود مشغول کرده بود مورد بی‌اعتنایی قرار گرفته است. این نکته‌ای جالب توجه است، بدان سبب که آلبرتی نیز همچون‌گونه دلبسته هنر «آی اسپای» و تقلیدگرانه بود. او خود در ابتدای رساله‌اش بر این مساله، که نقاش به تمامی متوجه باز نمایی چیزی است که از طریق نور قابل مشاهده باشد^{۱۲}، پافشاری کرده است.

اولین درسی که می‌توان از این مقایسه آموخت ساده است. پیش از آنکه بتوان به توافقی در باب این مساله دست یافت که آیا توضیحات علمی کار هنری قابل دوام هستند یا خیر، باید در این مساله به اتفاق نظر رسید که کدام شکل از علم موجود و مناسب بوده است و البته برای چه کسی. آلبرتی به وضوح پنداشته بود که هندسه مسطح علمی مناسب برای توضیح طراحی پرسپکتیو است. اما نتوانسته بود چیزی در تفکر معاصر پیرامون رنگ بیابد که به یاری آن چگونگی استفاده

۱۱ illam philisophorum disceptationem

۱۲ Nam ea solum imitari studet pictor quae sub luce videantur

از رنگ را توضیح دهد. از سویی دیگر، گوته می‌پنداشت که نظریه مناسبی برای رنگ‌ها وجود دارد.

(نظریه خود او) که قدرت توضیح همه موارد توضیح‌پذیر در باب کاربرد رنگ در هنر را داراست. با این وجود، هر دو نظرگاه، به فرضیاتی مسلم در باب چیستی کار هنرمند تکیه دارند (مقصود در هر دو مورد صرفاً بازنمایی دقیق امر قابل مشاهده است).

موضوعی دیگر، که چندان کم‌اهمیت‌تر از موضوعات دیگر نیست، از این قرار است که دست کم آلبرتی متوجه این مساله بوده که استفاده از علم هندسه مسطح صرفاً برای توضیح یک تکنیک ترسیمگری کارآمد هست. نزد وی، این قدم، تنها قدمی کوچک در راه توضیح چیستی هنر نقاشی است. باقی بخش‌های «د پیکتورا» به توصیف وظایف نقاش به شکلی کاملاً متفاوت اختصاص یافته است. به طور اخص به منظور توضیح مفهوم «استوریا» و تاثیر «ایستوریا» بر بیننده. هر گونه چیره دستی تکنیکی بر پرسپکتیو تحت انقیاد این هدف برتر قرار می‌گیرد که ویژگی اومانیزم رنسانس است. اسپنسر می‌نویسد: «زمانی که تمامی موارد مطلوب زیباشناسی آلبرتی در قالب یک اثر هنری جمع شوند جان بیننده را به تسخیر خواهند کرد و او با کسب چنین تجربه [دیداری] ارتقا خواهد یافت». هیچ راهی وجود ندارد که جذب درس‌هایی از هندسه مسطح منجر به این گونه وضعی گردد یا حتی توضیح دهد که حصول چنین چیزی از چه روشی ممکن است.

در باره گوته، در نگرش وی

اثر هنری باید برون‌ریزی نبوغ باشد، هنرمند باید جوهر و فرمش را از درونی‌ترین اعماق وجودش احضار نماید، بر موادش همچون فرمانروایی تسلط داشته باشد و از تاثرات خارجی تنها در جهت تکمیل قدرت‌هایش بهره‌گیرد.

گوته به خودش زحمت استناد «علمی» درباره چگونگی به کارگیری این قدرت‌ها برای نیل به مقصود هنر را نمی‌دهد، همانگونه که تلاشی برای توضیح کاربرد تئوری رنگ خود در زمینه پزشکی یا رنگرزی پارچه به خرج نمی‌دهد.

در سال ۱۹۱۰، هیودسن ماکسیم^۳ یک شیمی‌دان آمریکایی و برادر مخترع مسلسل ماکسیم، مدعی شد که موفق به توضیح دقیق علم شعر گشته است. ایده اصلی وی از این قرار بود که واژگان می‌توانند همان رفتارهایی را از خود نشان دهند که در واحدهای بنیادین فیزیک و شیمی قابل مشاهده است. او نوشت:

موضوع تحقیقات در هر زمینه ای که باشد، چه شعر، بیولوژی، اخلاق یا
نبرد بمب افکن ها، باید از یک روش اسلوب علمی مشابه پیروی کرد.

هدف او از طرح این مساله، تقابل با اندیشه

آن سانتیمتالیست هایی بیان کرد که اصول شعر را چیزی تعالی بخش،
غیر قابل درک و غیرقابل توضیح می دانند، در حالی که برای توضیح آن فقط
به روش ساده علمی نیاز است.

روش علمی او به راستی ساده بود. این روش شامل جمع آوری «اصول پیچیده
و ناهمگون نخستین» و سپس استدلال «از ساده تا پیچیده» است. ماکسیم به
همین شیوه توانست عنصر بنیادین شاعری را به مثابه اصوات گفتار فردی مشخص
نماید.

دیوید هاکنی در سال ۲۰۰۱ نتایج تحقیقی را منتشر کرد که بر مبنای آن تمامی
آنچه پیشتر به نبوغ هنری اساتید پیشین ارتباط داده می شد حاصل به کارگیری
چند نوع ویژه از دستگاه های مکانیکی بود. او با تکیه بر تجربه هنری خود متقاعد
شده بود که برخی ظرایف کاری اساتید بزرگ تاریخ نقاشی نمی تواند از تکنیک
های طراحی دست-آزاد و نقاشی ناشی شده باشد. هاکنی مدعی شد که بسیاری از
هنرمندان غربی از اوایل قرن پانزدهم به این سوی از آینه ها، لنز ها و ترکیبی از این
دو برای انعکاس تصاویر بر روی بوم نقاشی و ساخت و ساز صحنه ها بهره گرفته اند.
در واقع ضبط تصاویر و عناصر بر کاغذ یا بوم به وسیله این دستگاه ها ممکن
می شده است. هاکنی معتقد است که این یافته منجر به حل یک پازل در تاریخ
هنر اروپایی شده است: چرا ناگهان با آغاز رنسانس بود که هنرمندان طراحی دقیق
و ظریف طبیعت را به طوری که هیچ کس پیشتر بدان نائل نیامده بود را آموختند.

این ادعای هاکنی اغلب اوقات با عکس العمل منفی مواجه شده است. گفته شد که او هنرمندان بزرگ گذشته را متهم به «تقلب» کرده است - اتهام به عدم صداقت در حالی که این افراد برای دفاع از خود حاضر نیستند. در اینجا باید به دو پرسش بسنده کنم. یکی در باب بهره‌گیری هاکنی از شواهد و دیگری اینکه آیا، در صورتی که ادعای هاکنی صحت داشته باشد، تفاوتی در این مساله خواهد داشت که چه چیز یک نقاشی را به یک اثر هنری خوب مبدل می‌کند.

بعید نیست که گفته شود، آنچه هاکنی به مثابه گواه نظریه خویش بدان ارجاع می‌دهد به هیچ عنوان ویژگی‌های یک گواه علمی را دارا نیست. به عنوان نمونه، هاکنی مدعی است که یک پرتره کوچک «خانم گودینو»^{۱۴} اثر انگره به سال ۱۸۲۹ با استفاده از «کامرالوسیدا»^{۱۵}، یعنی یک دستگاه دوربین عکاسی بسیار اولیه که برای اولین بار در ۱۸۰۶ تولید و روانه بازار شده است به اجرا در آمده. هاکنی معتقد است که به سادگی می‌توان متقاعد شد که این نقاشی در دو مرحله طراحی شده است چرا که سر مدل، در نسبت با شانه‌ها، لباس و دستان از حیث اندازه، مقیاسی مشترک وجود ندارد. چنین تغییر مقیاسی زمانی رخ می‌دهد که هنرمند مکان کامرالوسیدا را تغییر داده باشد که منجر به تغییر در اندازه بزرگنمایی خواهد شد. هاکنی برای نشان دادن این مساله، تصویر سر مدل را به میزان ۸٪ کوچک تر کرده و از مخاطب در خواست می‌کند که در باره تناسب سر با بدن در تصویر باسازی شده قضاوت نمایند.

می‌توان شکاکانه پاسخ داد که هر چند داستان جذابی است اما در نهایت هیچ سند علمی در کار نیست؛ چرا که در نهایت برای نتیجه‌گیری علت عدم تناسب دو بخش از یک نقاشی به یک قضاوت ذهنی بسنده شده است. در حالی که می‌توان از این نتیجه‌های دیگری نیز، به جز اینکه انگره از دوربین استفاده کرده است گرفت.

اما نکته جالب توجه در زیر پوسته براهین هاکنی، همانا بحث ضمنی پیرامون ارزش هنرمندان است. فرض مسکوت این بحث، به طور کلی اینگونه است که

۱۴ Madame Godinot

۱۵ cameralucida

طراحی انگره، در صورتی که هنرمند از این ناهمخوانی در مقیاس اجتناب کرده بود، می توانسته پرتره بهتری باشد: او «می بایست» تلاش می کرد تا جوری نقاشی کند که سر مدل ۸٪ کوچکتر از کله فعلی باشد.

در اینجا است که باری دیگر همان مفروضات تقلیدگرانه هنر «آی اسپای» خود را ظاهر می سازند: طراحی به جا مانده از انگره نسبت به ظاهر بیرونی مدل، «صادق» نیست. یک قضاوت پنهان هنری: این هیچ ارتباطی به تکنیک های به کار رفته ندارد، مگر نشان دهد که انگره هنوز با تکنیک های به کار گیری کامرالوسیدا به خوبی آشنا نبوده است.

هم اکنون لازم است توجه داشته باشیم که مواجهه با نوعی تفسیر کنجکاوانه از چیهستی «علم» و کارکرد آن، در نوشته های نظریه پردازان هنری، چیز جدیدی نیست.

به اعتقاد گامبریج، به عنوان نمونه، علم یک «نهاد» است که تحت آن «ما واکنش ها و پاسخ های خود در قبال نگرش عقلانی را به طور نظام مند عرضه می داریم.» این توسل به عقل به منزله ستون فقرات علم، سرچشمه ای نسبتاً متاخر دارد. این مساله بار اول در سال ۱۹۱۶ صریحاً از جانب آلفرد نورث وایتهد در ابلاغیه ای به «موسسه علوم انگلستان» مطرح شد. وایتهد تصریح کرد که «علم به شکلی بنیادین منطقی است.» این آشکارا یک ادعای پروپاگاندگونه، یا تلاشی بازنگرانه، برای جایگزین کردن تعریفی معقول تر و دیرپا تر از علم به منزله رصد موشکافانه طبیعت است. اظهارنامه وایتهد، بخش از یک کارزار وسیع تر بود که منجر به تفوق علوم در کسب جایگاهی تعیین کننده ای شد که امروزه شاهد آن هستیم. اگر علم به طور بنیادین منطقی باشد پس انکار هر نتیجه گیری که از طرف دانشمندان معتبر اتخاذ شده باشد به مثابه انکار منطق خواهد بود و به همین سبب دست کم در محیط آکادمیک مورد پذیرش نخواهد بود. اما کردنش در برابر زبان متداول علوم، به شیوه ای که گامبریج انجام داده است، پرسش های بسیاری را در باب این مساله بی پاسخ خواهد گذاشت که چطور قرار است یک هنرمند یا منتقد هنری «پاسخ ها یا واکنش ها» یی هنرمندانه به یک نظریه عقلانی عالمانه

داشته باشد. معمولا نوروفیزیولوژی^{۱۶} (که در اواخر دهه ۱۹۵۰ و طی دهه ۱۹۶۰ شروع شد و شکل گرفت) به مثابه یکی از گام‌های اساسی در کاربرد علم در هنرهای دیداری قلمداد می‌شود. نوروفیزیولوژی امکان توضیح این مساله را ایجاد کرد که تکنیک‌های سنتی هنرمندان در نقاشی یا طراحی علیرغم اسلوب کاری آنها که معمولا بسیاری از جزئیات سایه روشن و نور را حذف می‌کرده است چگونه توانسته به نوعی «شباهت» قابل تشخیص به موضوع مورد نظر دست یابد. نتیجه اینگونه شد که هنرمند نادانسته ظواهری را که در یک نظم معین طبیعی می‌دیده است در نظام دیداری مغز خود منعکس می‌کرده است. بنا بر نظر ریچارد یونگ^{۱۷}:

طی اسکچ زدن، هنرمند در تطابق باهمان قوانین بصری اما در جهت‌ی متضاد با روند انتزاع بینایی عمل می‌نماید. او با خطوط پیرامونی آغاز می‌کند و سرانجام به تصویری می‌رسد که ارزش‌های نور و فضا را در خود جای داده است

سه نوع مشخص از انتزاع در بازنمایی بدن انسان عبارتند از نشان‌دادن فرم و «کانتور»، نشان دادن مفصل‌بندی اندام، مستقل از کانتور، و نشان دادن حرکت. از این سه، حالت نخست مبتنی بر خطوط پیرامونی است، دومی مبتنی بر پرکردن خطوط محوری و سومی بر ایجاد ارتباطی معین میان این محورها است. این فرایند - در ترتیبی وارونه- همان چیزی است که هنگام مشاهده، توسط چشم رخ می‌دهد. به بیان کلی، آنچه رخ می‌دهد می‌تواند به مثابه انتخاب و تقویت/اغراق در برخی ویژگی‌ها، در حین چشم پوشی از باقی ویژگی‌ها تلقی گردد.

براین اساس، تکنیک اتخاذ شده توسط برخی هنرمندان، غیر معمول یا مبتکرانه به نظر می‌رسد. برای مثال، آلبرشت دورر^{۱۸} به منزله پیش قراول هاشورزنی متقاطع در چاپ چوب مطرح بود که پیش‌تر به مثابه نوعی از کانتور زنی شناخته می‌شد در حالی که به اعتقاد یونگ، پونتالیسم^{۱۹} سورا^{۲۰} تلاش داشت تا کانتور

۱۶ Neurophysiology

۱۷ R. Jung

۱۸ Albrecht Dürer

۱۹ Pointalism

۲۰ Seurat

زنی مبتنی بر خط را به طور کلی از میان بر دارد. استنباط رجحان یک تکنیک هنری بر دیگر تکنیک‌ها به حیث «طبیعی تر» بودن آن، زمانی که افه‌های تصویری ویژه‌ای مورد نظر باشند، طی چنین فرایند تحلیلی جذاب به نظر می‌رسد.

یونگ نتایج محتاطانه زیر را ارائه داده است:

به طور عام، اهمیت و زیبایی هنر تنها نزد کسانی که قادر به درک آن هستند و دیدن را آموخته‌اند روشن است. خود هنرمند علاقه‌ای به پروسه دیدن نداشته است و بررسی مکانیزم دیداری را به فیزیولوژیست می‌سپارد. داونچی، که خود کاشف برخی قوانین کنتراست (درخشندگی) دیداری است، در این امر که هم دانشمند بود و هم هنرمند یکتا است. تلاش‌های بی‌حاصل نئو-امپرسیونیست‌ها برای ایجاد یک نظریه نقاشانه مبتنی بر فیزیولوژی کنتراست رنگ‌ها، خود نشانگر محدودیت پیوند میان هنر و فیزیولوژی است. تکنیک‌های مدرن «آپ آرت»^{۱۱}، که با آزادی عمل بسیاری از خطای دیداری و ادراک حرکت بهره می‌گیرند به یک زمینه بسته محدود هستند.

اگر چه دانستن برخی از اصول بینایی و کاربردهای آن‌ها در هنرهای دیداری می‌تواند برای هر هنرمندی مفید باشد با این حال تناسب قوانین فیزیولوژیک با هنرهای دیداری و ارزش‌های زیبا شناختی چهار محدودیت است. هنر نسبت به علم از درجه آزادی بیشتری برخوردار است. با این که دانشمند قادر به توضیح اصول یا مرزهای ویژه‌ای از درک دیداری اشکال هست اما علم قادر نیست که باید‌ها و نباید‌ها را به هنرمند دیکته کند. در واقع سرحدات هنرهای دیداری تنها باید توسط خود هنرمند خلاق ایجاد شوند.

به نظر می‌آید که فلسفه حاکم بر این ارزیابی تلخ اینگونه باشد که « بگذار کفاش، همان که از دستش بر می‌آید بکند». تعمیم‌هایی به این خودسرانگی که « خود هنرمندان نیز علاقه‌ای به پروسه بینایی ندارند» به نظر مبتنی بر جهل است؛ یا دست کم باید از نظر هنرمندانی چون راسکین، ماگريت، جیاکومتی و هاکنی،

که همگی از جهاتی گوناگون ایجاد تصاویر دیداری را به مثابه روشی، نه فقط برای فهم آنچه قابل رویت است، بلکه برای فهم آنچه دیدن خواننده می‌شود، دنبال می‌کرده اند این طور به نظر آید. حتی گامبرج هم «انکار نمی‌کند که کشف ظاهر واقعی چیزها از طریق یادگیری طراحی یا هنر، تجربه‌ای لذت‌بخش یا رهایی بخش است» شاید مشکل در این باشد که که «دیدن» برای یک دانشمند، تنها در فرایندی مکانیکی محدود می‌شود که عبارت از انتقال ایماژهای دیداری از چشم به مغز است.

برخی نظریه پردازان بر آن هستند که تمامی قضاوت‌های کیفی می‌توانند مورد ارزش‌گذاری‌های علمی قرار گیرند. این تجربه که برای مثال، کارشناسان شراب می‌توانند بازی خورده و یک شراب را بر دیگری ارجحیت دهند، در حالی که شرابی یکسان را در دو دسته بندی، یکی لوکس و دیگری خیلی دم دستی در اختیارشان می‌گذارند. چنین مثالی قرار است به ما بفهماند که قضاوت‌های ما می‌توانند تحت بسیاری از ملاحظات نامربوط به امر مورد قضاوت قرار گرفته باشند. آیا چنین چیزی به طور عمومی در باره قضاوت‌های هنری نیز صادق است؟ شاید بتوان نمونه‌هایی مشابه با تست شراب را با نقاشی یکی دانست. آیا وجود یک امضای پیکاسو پای یک تابلو، یا به فروش رسیدن یک مجسمه با قیمت یک میلیون پاند در حراجی هنری، می‌تواند منجر به این گردد که مردم، به خطا، شایستگی هنری برای آن متصور شوند؟

احتمالش زیاد است که این گونه شود. شکی نیست که قضاوت در باره کیفیت شراب، مبتنی بر برجسب روی بطری، نمونه یک خود-فریبی است. اما این بدان معنا نیست که درها به روی یک علم گشوده گشته تا دقیقاً به ما بگوید که قضاوت‌های ارزش‌گذارانه ما دقیقاً چه هستند.

حتی در صورتی که مثال تست شراب مد نظر ما باشد، خام‌اندیشانه است که قبول کنیم که این تجربه اثباتی علمی مبنی بر اشتباه بودن قضاوت افرادی مشخص فراهم آورده باشد. چرا که از این پیش‌فرض برخوردار است که یک شراب مشابه به مزاق افراد مختلف یک جور مزه می‌کند. درست برعکس، این تجربه نشان دهنده این است که این، فرض علمی به جایی نیست.

راهی دیگر وجود دارد که طی آن علم می‌تواند به نظریه هنر ورود نماید. تنها کمی زمان لازم داشت تا فیلسوفان هنر، به سراغ داروین رفته و به ذهنشان خطور کند که «توضیح» علمی هنر را به مثابه محصول فرگشت ارایه دهند. «دنيس داتن»^{۲۲} در غریزه هنر^{۲۳} که در سال ۲۰۰۹ نوشته است پیشنهاد توسعه نظریه ای را می‌دهد که خود او جسورانه «زیبایی‌شناسی داروینی» نامیده و عبارت است از پیش برد تلاش دودلانه داروین برای پیوند دادن موسیقی به انتخاب شریک جنسی. او به شکلی تایید گرانه یکی از تخمین های داروین را نقل قول کرده:

تمامی این فاکت ها تا آنجایی که به موسیقی و گفتار شورانگیز مرتبط است، در صورتی که در نظر داشته باشیم که تُن‌ها و ریتم های موسیقایی نزد اجداد نیم-انسان ما به فصل جفت گیری به کار می‌افتاده اند، یعنی زمانی که تمامی انواع حیوانات نه تنها در شور عشق بلکه در حس شدید حسادت، رقابت و فتح غرق هستند، قابل توضیح و تفسیر خواهند بود.

این، البته داروین در بدترین حالت آنتروپومورف نمایی است. بحث داتن زمانی متقاعد کننده می‌بود که صدا های تنور اپرایی میتوانست به همان اندازه که رقیبانی مذکر را که هرگز یک نت را هم درست ادا نکرده اند جلب کند، می‌توانست به جذب جفت بینجامد. یا اگر ویولن‌نوازان خانواده‌های بزرگ‌تری از باقی کسانی داشتند که اصلاً علاقه ای به موسیقی ندارند. علاوه بر این، ایجاد تناسب میان پیشرفت های تاریخی اشکال گوناگون موسیقی با سناریوی «تنازع بقا» دشوار به نظر می‌رسد.

همانگونه که یکی از منتقدین دانتون اشاره می‌کند، مشکل تمامی این نگرش های شبه-داروینی این است که هنرمندان غالباً با فراق بسال آنچه می‌خواهند را انجام می‌دهند، در حالی که «عوامل عمده هیچ ارتباطی با مکانیزم های داروینی تنازع بقا ندارند.»

دانتون مدعی است که ما هنوز همان روحیه اجداد پلیستوسن خود را، با همان غریزه هنری دست‌نخورده داریم، گویی بدون وقفه در طی نسل ها انتقال

^{۲۲} Denis Dutton

^{۲۳} The Art Instinct

ژنتیکی یافته و به ما رسیده است. به نظر می‌رسد که حتی داروین نیز به سختی قبول کند که این فرضیه برای بخشی زیباشناختی به مثابه مبنای کار برده شود.

دانشمندانی همچون ویلسن^{۲۴} هستند که مدعی کشف « قوانین ذاتی زیبایی» و « قوانین اپیژنتیک»^{۲۵} هنر شده اند.

الهامات هنری که برای همه اتفاق می افتد اما میزان آن در افراد مختلف متفاوت است از چاه‌های آرتزین طبیعت بشری برون می‌ریزد. آفریده های آن باید مستقیماً و بدون توضیحات تحلیلی به مخاطب ارائه گردد. بدین ترتیب خلاقیت به کامل‌ترین معنای آن امری اومانستی است. کارهای ارزشمند آنانی هستند که بیش از همه از صفای این سرچشمه بر خوردار باشند. نتیجه آن که حتی عالی‌ترین آثار هنری را می‌توان اساساً با دانش بر قوانین اپیژنتیکی فرگشت بیولوژیکی، که هادی آن‌ها هستند، درک کرد.

ویلسن برای توضیح روند پیشرفت موندریان به سمت هنر انتزاعی، حتی به الگوهای امواج مغزی، آنگونه که در موج‌نگارهای مغزی دیده می‌شود، متوسل می‌شود. او معتقد است که موندریان در این تصور که توانسته نقاشی کردن را از ملازمت فرم‌های سنتی هنر رها سازد، در اشتباه بوده است. « او در برابر قوانین پایه‌ای موروثی از دوران باستان، که مشخص‌کننده زیبایی شناسی انسانی هستند وفادار می‌ماند.»

این گفته‌ها بیشتر گراف‌گویی‌های شبه‌علم هستند. موجب شگفتی نیست که نتوانسته نظریه‌پرداز خودمحوری به جدیت «کیری» را تحت تأثیر قرار دهد. او در میان باقی صحبت‌هایش اشاره می‌کند که ویلسن حتی نتوانسته است به این پرسش که چرا افراد مختلف به یک اثر هنری مشخص واکنش‌های متفاوتی نشان می‌دهند پاسخ دهد. کیری نسبت به تلاش‌های عصب شناسان و روان‌شناسان برای توضیح هنر، از طریق ارجاع به واکنش‌های مغز نسبت به انواع محرک‌ها، خوشبین نیست. تمامی این رویکردها بیشتر مناسب زمانی است که در باره یک کار معین

۲۴ E. O. Wilson

۲۵ Epigenetic

و برای تجلیل و تمجید آن‌ها به کار گرفته شود. به عنوان نمونه، تلاش زکی^{۲۶} برای توضیح این مساله که چرا اثر «درس موسیقی»^{۲۷} از «ورمیر»^{۲۸} یک اثر هنری عالی است، به طور کلی از پس توضیح منحصر به فرد بودن آن به مثابه یک اثر هنری بر نمی‌آید.

کری، کمابیش، به این نگرش پوپر-وار^{۲۹} که علم می‌تواند از راه منفی به هنر خدمت رساند (مثلا از طریق پرده‌گشایی از نظریه‌های غلط)، باور ندارد. او برای نمونه به نظریه هنر «کلایو بل»^{۳۰}، که زمانی مورد توجه قرار گرفت، اشاره می‌کند. بل ادعا کرده بود که برای دیدن یک نقاشی به منزله هنر، باید محتوای بازغایانه آن را نادیده گرفت. کری می‌نویسد:

در هر حال پیشرفت‌ها در زمانه علم مغز، از زمان بل تا کنون، توانسته به شکل جالبی روشن‌گر پیشنهادات وی باشد. در یافته‌اند که تمديد آسیب در بخشی از مغز موجب ناتوانی بیمار در تشخیص عینیات گردد. جهان تنها در هیات الگوهای خط و رنگ ادراک شده و از قوانینی ناشناخته و رموز تبعیت می‌کند. دقیقا آنطور که بل انتظار داشت. ... چنین وضعیت‌هایی البته که برای بیمار آزاددهنده است. همانطور که بل ادعا می‌کند، این‌بیش از آنکه مقصود هنر باشد، یک محرومیت تراژیک است. آنان که ترجیح می‌دهند نقاشی‌ها را به دید «فرم معنامند» نگاه کنند، البته که، آزادند که هر کار می‌خواهند بکنند، اما باید متوجه باشند که زیبایی‌شناسی آنها، متعلق به مغز آسیب‌دیده است.

کری ادامه می‌دهد که، اما استنادات بر آسیب مغزی نمی‌تواند اثبات هیچ چیز در باب نظریه بل باشد. به اعتقاد بزرگان «آرت برات» جنون شخص را به سرچشمه هنر نزدیک‌تر می‌کند، نه دور تر؛ این «هنجارمندی» است که طبیعت حقیقی هنر را خدشه دار می‌کند. اگر کسی دویوفه را متهم می‌کرد که زیبایی‌شناسی

۲۶ Zeki

۲۷ The Music Lesson

۲۸ Vermeer

۲۹ Quasi-Popperian

۳۰ Clive Bell

جنون را نمایندگی می‌کند، احتمالاً پاسخی که دریافت می‌کرد این بود که «دقیقاً!»
 . زیبایی شناسی آسیب مغزی به چنین بن‌بستی مواجهه است. آنچه علم آسیب
 مغزی به ما می‌گوید، چیزی است در باره ناهنجاری و نه در باره هنر.

با اینکه به نظر نمی‌رسد کُری - به شکلی شگفت‌انگیز- از پافشاری بر
 نظرش ابایی داشته باشد، خود-خواندگی از اساس با این نگرش که علم می‌تواند
 پاسخگوی سؤالات اساسی در باب هنر باشد، سازگار نیست. چرا که علم به ناچار
 با تعمیم‌هایی سروکار دارد که بر طیفی از جوانب استوار هستند. اما اگر هنر،
 آنگونه که خود-خوانده گرایان معتقدند، از اساس موضوعی مربوط به فرد به تنهایی
 است، فهم اینکه علم چگونه از پس آن بر خواهد آمد، دشوار است.

پافشاری برای پرونده خود-خواندگی، حتی پیش از آنچه کُری مبذول داشته،
 ممکن است. تا جایی که این فاکت را، حتی در باره فرد، در بر گیرد که تجربه
 هنرمندانه پایدار نیست. همانگونه که نظریه‌پردازانی چون «لی» بیان کرده اند،
 شخص می‌آموزد که هنر را گرامی دارد.

نتیجه ای که از این دیدگاه استخراج خواهد شد، گریز ناپذیر است. منطق
 منحنی یادگیری ایجاب می‌کند که در نقاطی مختلف از منحنی، قضاوت شخص
 در باره فاکتورهایی که یک اثر هنری را اثری هنری کرده است متفاوت خواهد بود.
 این تنها به معنای آن نیست که قضاوت یک فرد با افراد دیگر متفاوت است بلکه
 بدین معناست که قضاوت همان فرد در زمان‌های مختلف، متفاوت است. از این
 هم گذشته، بازبینی همان اثر بعد از مدت زمانی، تحت شرایطی متفاوت، هیچگاه
 دقیقاً تجربه هنری مشابهی را به همراه نخواهد داشت و این ناهمخوانی است که
 هیچ جای‌پای مطمئنی برای علم مهیا نمی‌سازد.

اگر قرار بود چیزی به نام علم هنر وجود داشته باشد، اولین کاری که باید انجام
 دهد این است که تعریف خود-خواندگی هنری را کنار گذاشته و جزئی را برقرار سازد
 مبنی بر این که همه چیز نمی‌تواند اثر هنری باشد، یعنی ضوابطی را برای رسیدن
 به طبقه «آثار هنری ممکن» تعیین نماید. هیچ دانشمندی تا به حال چنین کاری
 نکرده است. حتی به نظر نمی‌رسد هیچ دانشمندی به وسوسه انجام چنین کاری نیز
 دچار گشته باشد. فهم این روی گردانی به هیچ روی دشوار نیست. وضع قانونی

که اجرای آن غیر ممکن باشد پذیرفتنی نیست.

اگر یک «علم هنر» ناسازگار با خود-خواندگی باشد، گویی با مفهوم‌گرایی ناسازگار است. چرا که اگر اثر هنری واقعی یک مفهوم باشد- یعنی از اجرا یا مصنوع منفک باشد- مطالعه هنر به طور کلی از محدوده علم خارج خواهد بود. مفهوم‌هایی که الهامبخش رامبرانت یا کویا برای خلق آثارشان بوده اند، جدای از اینکه چه باشند یا نباشند، قابل ارایه به یک آزمایشگاه علمی، برای بررسی و تحقیق نخواهند بود.

دست آخر، علم هنر با نهادگرایی نیز سازگار نیست. چرا که اگر منزلت یک اثر به مثابه اثر هنری توسط نهادهایی که در جهت منافع خودشان رفتار می‌کنند تعیین گردد دیگر نیازی به بررسی علمی نخواهد بود. آن وقت وظیفه جامعه شناس خواهد بود.

پایان‌نگاشت

دست کم از زمان هگل، پیام‌آوران سرنوشت خبر از پایان هنر می‌دهند. در کتاب آرتور دانتو، فصلی بانام «پایان هنر» به چشم می‌خورد. سخنرانی‌های سال ۱۹۹۵ او تحت عنوان «پس از پایان هنر» به انتشار درآمدند. کتاب هانس بلتینک^۱ با عنوان «پایان تاریخ هنر؟»^۲ از آلمانی به انگلیسی ترجمه شد اما عنوان آن بدون علامت سوال بود. گویی نظر بر آن است که پایان خود هنر کفایت نمی‌کند. ویکتور بورگین^۳ نیز با این عنوان وارد ماجرا شد «پایان نظریه هنر».

احتمالا خوانندگانی باشند که می‌پندارند این کتاب یک نمونه دیگر است که به این فهرست اندوه‌بار اضافی شده است.

۱ Hans Belting

۲ Das Ende der Kunstgeschichte?

۳ Victor Burgin

اگر چنین است، کتاب را با دقت و توجه کافی نخوانده اند. از منظر حال حاضر نویسندگان، اینکه نقاشان در آینده ای نزدیک دست از نقاشی بکشند بعید به نظر می آید، یا اینکه موسیقی دانان از نواختن موسیقی دست بکشند یا رمان نویسان نوشتن رمان را فرو گذارند. و البته به نظر هم نمی رسد آثارشان از مورد توجه و بررسی بودن باز بماند. آنچه مهم است این که بحث ها بر سر چه مساله ای و قضاوت ها بر کدام مبنا استوار هستند.

آنچه مورد بحث من بود از این قرار بود که جدل بزرگ اکنون مرده است چرا که قرار بود بر پایه پذیرش یک «ابر دسته» باشد، که آن نیز سقوط کرده است. تهنشین گشتن این حقیقت، نیازمند زمان است. در نتیجه، ممکن است که جدل برای مدتی دیگر توسط آنان که نفعی از ادامه یافتن آن می پرند، ادامه یابد. اما به زودی این مساله اهمیت خود را از دست خواهد داد.

به اندازه کافی مدرک وجود دارد که بدانیم چه عاقبتی برای ابردسته هایی که سقوط می کنند رخ خواهد داد. برای مثال ابر دسته «مذهب» یکی از آن ها است. از زمان سقوط آن در قرن نوزدهم، اصلی ترین مباحثی که مورد جدل قرار می گرفت به سرفصل های دیگر تعلق یافته است. سرفصل هایی چون اخلاق، اقتصاد، سیاست و نژاد. اما دیگر کسی پیدا نمی شود که برای این مفاهیم ابعادی مذهبی قائل باشد. این ها به مثابه جنبه هایی از مناسبات میان موجودات بشری مورد توجه قرار گرفته اند، نه به مثابه مساله ای در باب مناسبات میان خدا و انسان. به طور مشابه، توضیحاتی که زمانی از جانب یک ابردسته برای این مفاهیم ارائه می شد، اکنون از درجه اعتبار ساقط گشته اند و جای خود را به توضیحاتی دیگر داده اند. امروزه هیچ کس نمی گوید که زمین لرزه تجلی خشم الهی است: تفسیری مذهبی جای خود را به توضیحی ژئولوژیک داده است.

تاریخ همیشه در تلاش است که با خود همپایی کند. گفتمان یک ابردسته منسوخ، به تدریج در گفتمان هر آنچه جایگزین آن شده باشد ادغام می گردد. شبیه ترین سناریو برای مساله هنر بدین گونه است که زبان هنری به زبان رسانه ای مبدل خواهد شد. در حال حاضر نیز نشانه های این رخداد قابل مشاهده است، چرا که تلویزیون نقش اصلی یک کانال اطلاعاتی را در زندگی مردم بازی می کند. پس این بنا به تصمیم غول های تلویزیونی خواهد بود که کدامین چیز را به مثابه

هنر به مردم نمایش دهند یا کدامین فرد هنرمند «سلبریتی» سال خواهد بود و به فهرست های مجازا تهیه شده «محبوبهای تمام زمانها» خواهیم رسید. به رجز خوانی های رسانه ای بسیار پیرامون مسابقات هنری، جایزه ها، فستیوال ها، کویز ها و تماشای مخاطبان برای قرار دادن هنر ها در موضع قیاس با ورزش و دیگر اشکال سرگرمی توده ها. «منتقدان» هنری به مرور مبدل به خدمتکاران صنعت فرهنگ خواهند شد، هرچند که هم اکنون نیز بسیاری همین کار را می کنند. جیمز الکنینز به اکراه اخیر آنان در باب قضاوت پیرامون آثار هنری اشاره کرده است. آنان به پشت توضیحات و تفاسیر پناه می برند تا از کشیده شدن به بحث مبتنی بر اطلاعات راستین پیرامون اثر مورد پرسش پرهیز کرده باشند. این - از نظر من - بدین علت است که سقوط ابردسته آنان را بی هیچ اندیشه روشنی در باب چیستی «اثر هنری» رها کرده است.

اما هنربه مثابه سرگرمی (هر نوع سرگرمی از تلویزیون گرفته یا رادیو یا در نشریات آخر هفته) دیگر آن هنر (طوری که مد نظر دکترین هنر برای هنر بود) نیست. درس شناخت شناسانه ای که باید از جدل بزرگ گرفت این است که دانش نمی تواند از ابر دسته چشم پوشی کند. هیچ نوع از «دانش» وجود ندارد که بتواند جدا از زمانه و مقتضیات (مثلا موقعیت های تاریخی و شرایط وضع دانستن) در حالت معلق وجود داشته باشد. دانستن این که «یک اثر هنری است» وابسته به داشتن چارچوبی شناخت شناسانه است که در بطن آن هر دو موضع ادعای شناخت و انکار آن موجود باشد. زمانی که چنین چارچوبی که تحت آن بتوان به جدل پرداخت وجود نداشته باشد، ادعای آن بی خردانه خواهد بود.

زمانی که ابردسته ها سقوط می کنند، تمامی ساختار شناخت با آن ها سقوط می کند. مباحثی که پیش تر معتبر بودند، فریبندگی خود را آشکار می سازند. آنچه زمانی به مثابه فعالیت های خود آئین مشخص می شد اکنون ناچار است تا حدی عقب نشینی نماید که زیر سقف حمایتی تشکیلات و پیشه های نزدیک به خود پناه گیرد.

نهادگرای بی شک این اظهار نظر را به مثابه پیروزی نهاد گرایی برداشت خواهد کرد و می گوید آنچه امروز در حال رخ دادن است همانا ادغام دنیای های متنوع هنر زیر چتر دنیای رسانه، به مثابه یک نهاد غول پیکر و مقتدر تر از نهاد

های پیشینی است که از هنر برای هنر حمایت می‌کردند. اما این مصادره فرهنگی بدان معنا نیست که ابردسته هنر نجات یافته و در نقش یک بازنشسته کهنه‌کار و محترم باقی خواهد ماند. درست برعکس، این مصادره به معنای مرگ هنر است.

به نظر من، با نابودی هنر، مفهوم پردازی دوی در باب هنر به مثابه نوعی از دانش دیگر پذیرفتنی نخواهد بود. چالش کنونی برای نظریه‌پردازان هنر بر سر مفصل‌بندی تمامی چیزهایی است که در آن مفهوم پردازی حایز ارزش اند؛ اما در شرایطی که دیگر متکی به زبان بازی‌های جذاب آن ابردسته ای نباشد که دیگر یارای پشتیبانی از این مفاهیم را دارا نیست. ■

برای همکاری در پروژه‌های تیم ترجمه اشتراکی با ما تماس بگیرید
colab@kolahstudio.com