هنر مفهومی (قسمت دوم)

Elisabeth Schellekens

مترجم: فهیمه سهیلی‌راد

کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، پژوهشگر

نیما چیتی

۳-پنج جستار (مضمون) فلسفی

۳-۱-معنی هنر

مشکل تعریف کردن و معنی کردن هنر، به هیچ وجه فقط برای هنر مفهومی یک نگرانی محسوب نمی‌شود. قضیه‌ای که ایجاد می‌شود ریشه در دو مشکل اصلی دارد: اول: طبقهٔ هنر یک نوع بسیار متنوع و ناهمگن است؛ و دوم: دیدگاه‌های متنوع دربارهٔ آنچه که معنی هنر باید شامل آن‌ها باشد.

در استاندارد (معیار) مفهوم، معنی چیزی است که شروط لازم و کافی را در اختیار ما می‌گذارد برای اینکه F، X باشد؛ به‌طوری‌که مثلاً شرط لازم و کافی برای اینکه یک عدد، زوج باشد آن است که (i) یک عدد صحیح و (ii) قابل تقسیم بر عدد ۲ باشد. در این مفهوم، پس معنی هنر باید دارای رئوس مطالب (طرح کلی) یک مجموعهٔ کامل از شرایطی باشد که در مورد هر چیزی که می‌تواند (به درستی) کار هنری قلمداد شود، قانع‌کننده باشد.

در معنی کردن و تشریح هنر با روشی شبیه این، هیچ کوتاهی نشده است. شاید برجسته‌ترین روش آن است که پیشنهاد شده هنر باید از روی شخصیت زیبایی‌شناسانه‌اش معنی شود؛ به‌طوری‌که، تقریباً، x یک اثر هنری است اگر و تنها اگر x یک تجربهٔ زیبایی‌شناسانه را به وجود آورد. با وجود مشکلاتی که این پیشنهاد در پی دارد (در ۳-۳ به اینجا برمی‌گردیم) پیدایش نوعی از هنر که عمیقاً بازنگرانه است و مشکل است که آن را به‌عنوان هنر مفهومی طبقه‌بندی کنیم کوشش می‌کند یک معنی جامع را برساند که بتوان به همهٔ هنرها، به‌خصوص نوع پیچیدهٔ آن، اطلاق کرد.

پس، آن بر شیوهٔ نئوویتگنشتاین[۱] که از تسلط فلسفهٔ هنر در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ ناشی شد و به شدت تحت تأثیر نظریه‌های زبان ضد ضرورت‌گرا[۲] (ذات باوری) قرار گرفت، قابل انطباق نیست. این شیوه، تفکری را مورد بررسی قرار داد که می‌گوید بعضی مفاهیم به‌خاطر طبیعتشان «اساساً رد شده» هستند (گالی،۱۹۴۸ ؛همچنین ویتز،۱۹۵۶). به عبارتی، آن تفکر حاکی از این است که شاید بعضی مفاهیم -شامل ورزش، بازی و هنر- در مناسبات شروط لازم و کافی، به سادگی دارای معنی نباشند. موریس ویتز[۳] می‌گوید: "هنر ممکن است یک مفهوم باز باشد. شرایط جدید همیشه به وجود آمده‌اند و مسلماً همیشه هم به وجود خواهند آمد؛ سبک‌های هنری جدید، جنبش‌های جدید پدید خواهند آمد که تصمیماتی خواهند گرفت... همین‌طور اینکه آیا مفهوم باید گسترش داده شود یا نه"(ویتز،۱۹۵۶).

تصویر شمارهٔ ۱: موریس ویتز

بدین ترتیب، معنی، به یک کاربست «کمتر سخت‌گیرانه» از تجزیه و تحلیل مفهومی تبدیل می‌شود و روش دیگر پیشنهاد شده به‌وسیلهٔ پیروان نئوویتگنشتاین مانند ویتز، عقیدهٔ تشابه زبانی است که برای شناختن و تعریف هنر و توضیح اینکه چگونه ما باید آن را از غیر هنر متمایز کنیم، تلاش می‌کند. در مواجهه با این سؤال که «آیا X یک اثر هنری است؟»؛ آنچه ما باید انجام دهیم این است که کوشش کنیم رشته‌هایی از تشابه با مثال‌های الگووار[۴] از یک اثر هنری را کشف کنیم. اگر بعضی تشابهات قابل توجه با چنین الگووارهایی مشاهده شد، ما می‌توانیم موضوع بررسی‌مان را، به درستی، یک کار هنری بنامیم.

این پیشنهاد، اگرچه جالب توجه است، اما خالی از مشکلات خاص خودش نیست. یک مشکل که در رابطه با این مسأله به وجود می‌آید این است که تشابه به سرعت -به طوری که تقریباً آن را بی‌فایده می‌کند- برای هر چیزی که در بعضی جنبه‌ها با چیز دیگری شباهت دارد، قابل تعمیم است. و لازم به ذکر است که این نوع گستردگی، چیزی «نیست» که با روش کار هنر مفهومی همخوانی داشته باشد. اگرچه هنر مفهومی اعتقاد دارد که هر موضوع می‌تواند یک اثر هنری باشد، اما نمی‌گوید که هر موضوع، یک اثر هنری هست. اغلب، هنر مفهومی در کشف مرزهای بین زیبایی‌شناسی و کاربرد و منفعت، از نظر ادراکی، غیرقابل تشخیص از غیر هنر است؛ مانند «جعبه‌های بریلو»[۵]ی اندی وارهول[۶]، که از این جهت، هنر مفهومی اگر در حال ویران کردن روش شناسایی نئو ویتگنشتاین نباشد، در این راستا یک مشکل خاص ایجاد می‌کند.

تصویر شمارهٔ ۲: اندی وارهول

موضوعی را که قبلاً راجع‌به آن گفته بودیم حالا توضیح می‌دهیم؛ آرتور دانتو[۷] پیشنهاد خوبی کرده که در حقیقت یک شرح غیربیانیه‌ای

۱-Neo-Wittgensteinian: نظریه بازی های زبانی، محوری ترین بحث فلسفه متأخر لودویگ ویتگنشتاین (۱۸۸۹-۱۹۵۱)، فیلسوف اتریشی تبار انگلیسی، است. این نظریه در تقابل با نظریه تصویری زبان، که هسته فلسفه متقدم ویتگنشتاین است، بسط یافته است. بر اساس نظریه تصویری، زبان صرفا یک کارکرد دارد: تصویرگری واقعیت. ما می توانیم با شناخت حقیقت زبان، حقیقت جهان را دریابیم. در واقع، نظریه اخیر اساساً نماینده یک دیدگاه مدرن درباره زبان است. در مقابل، طبق نظریه بازی های زبانی، زبان پدیده ای چندبعدی است، از این رو، نمی توان آن را از دیدگاهی ذات گرایانه دریافت.

۲-anti-essentialist: ذات باوری دیدگاهی فلسفی است که اعلام می کند همه موجودات دارای ویژگی یا ویژگی های ذاتی (بنیادی، جوهری، ماهوی) خود هستند. جوهر هر چیز سبب می شود که آن چیز همان که هست باشد و باقی بماند.

۳-Morris Weitz: (۱۹۱۶-۱۹۸۱)، زیبایی شناس آمریکایی.

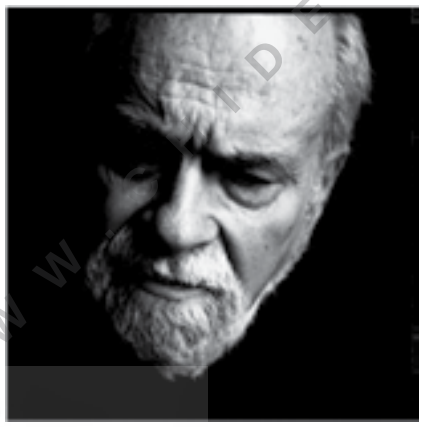
4-paradigmatic

5-Brillo Boxes

۶-Andy Warhol: (۱۹۲۸-۱۹۸۷)، هنرمند، نویسنده، و فیلم‌ساز پیشرو آمریکایی، از بنیان‌گذاران هنر پاپ دههٔ ۱۹۵۰ در ایالات متحده.

۷-Arthur Danto: (۱۹۲۴). فیلسوف تحلیلی، هنرمند و منتقد هنر. ارائه دهندهٔ نظریه «مرگ هنر»

است؛ او می‌گوید: "چیزی می‌تواند اثر هنری نامیده شود که ترجیحاً دارای یک ویژگی مشهود باشد". قابل ذکر است، آثار هنری آن جایگاه را در برتری پیوندهایشان به زمینهٔ تاریخی و اجتماعی به دست می‌آورند؛ که در «دنیای هنر» به وسیلهٔ روش‌ها و سنت‌های هنر،میراث‌زیبایی‌شناختی‌ما،نیات‌هنرمندان و غیره انتخاب شده.



تصویر شمارهٔ ۳:آرتوردانتو

در اینجا نظر کلی چنین است که آثار هنری، با یک زمینهٔ اجتماعی و زیباشناختی ایجاد شده‌اند و همچنین موجودیت یک اثر هنری، نتیجهٔ روابط اجتماعی خاصی است. همان‌طور که هنر مفهومی به ما نشان می‌دهد، هنر و غیر هنر می‌توانند از نظر ادراکی، غیرقابل تشخیص باشند و همچنین صرفاً به وسیلهٔ خصوصیات ظاهری نمی‌توانند از هم تفکیک شوند.

فارغ از اینکه چگونه این نظر گسترش پیدا کرده، امکانی که هنر مفهومی برای فیلسوفان فراهم کرده تا به استنتاج بپردازند این است که هر معنی موفقیت‌آمیز یا درواقع نظریهٔ مبنایی هویت هنر، باید قادر باشد جنبه(های) ماهیتی هنر را از خصوصیات غیر آشکارش تفکیک کند. چیزی که هنرمند به اثرش القا می‌کند معنا است و همان معناست که ما به عنوان مخاطب از آن بهره‌مند می‌شویم؛ و این معنا، همان اصل کلیدی است تا جایگاه اثر را به عنوان هنر تعیین کند (برای اطلاعات بیشتر به ۴-۳ رجوع کنید). همان‌طور که به زودی در جزئیات بیشتر، خواهیم دید هنر مفهومی اثر هنری را به‌عنوان مفاهیمی در نظر می‌گیرد که به وسیلهٔ چیزی، معنا و اندیشه‌ها را انتقال می‌دهد؛ ترجیحاً یک ابژه، که می‌تواند تجربیات خوشایند و رضایت‌بخشی را (اغلب از نظر حسی) در طی دوره‌های نامحدودی از زمان، به وجود بیاورد. گاهی اوقات این آثار مفهومی، ماهرانه به دست انسان‌ها ساخته می‌شوند، زیرا اگر هنر منحصراً مربوط به بیان معنا بود پس هنرمندان در مورد هرچه که خود شیء هنری را به‌وجود می‌آورد، و با هر شیوهٔ خاصی که نمایش داده می‌شود تعهدی ندارند. مجدداً جعبه‌های بریلوی وارهول را مثال می‌زنیم؛ همهٔ آنچه که یک هنرمند مفهومی نیاز دارد انجام دهد تبدیل یک ابژهٔ(چیز) غیرهنری به یک چیز هنری است؛ فقط به‌گونه‌ای‌که آن را با معنی و مفهوم القا و به عنوان هنر عرضه کند.

تصویر شمارهٔ ۴:جعبه‌های بریلوی وارهول

منصفانه است که بگوییم در پروژهٔ هنر مفهومی، تلاش برای رسیدن به معنایی دقیق و موشکافانه از هنر، کاملاً اشتباه و نادرست است. برای یک سبک هنری که مجدانه به دنبال برهم زدن تصورات ما برای ارایهٔ تعریفی از هنر است، به نظر می‌آید جستجوی تعریفی قاعده‌مند بیهوده است و نمی‌تواند نتیجه‌ای در برداشته باشد (و حتی اگر هم بتواند، قدرت تفسیری کم یا نامعتبری خواهد داشت). آیا هنوز ممکن است امیدی برای تعریفی از هنر وجود داشته باشد که با استناد بر ابعاد فلسفی هنر مفهومی، آن را قابل فهم سازد؟

اخیراً یک دیدگاه دربارهٔ این مضمون به وسیلهٔ دیوید دیویس[۸] بسط و توسط هنر مفهومی جانی در آن دمیده شده است؛ آن دیدگاه می‌گوید که چنین تعریفی از هنر فقط درصورتی می‌تواند ارائه شود که ما به هنر به عنوان یک روند خلاق و آفرینشگر، یا مجموعه فعالیت‌هایی فکر کنیم که نمودی مادی داشته باشد؛[یعنی انتظار داریم] ترجیحاً محصول نهایی آن روند، چنین چیزی باشد(دیویس،۲۰۰۴). پس احتمالاًاین نظرات، ماندنی‌ترین آموزه‌ای است که با توجه به معنی هنر، از هنر مفهومی آموخته می‌شود [درحالی‌که] در مقایسه با یک تحلیل مفهومی از هنر -که دست نیافتنی است- [سخنان

۸-DavidDavies:دانشیارفلسفهٔدانشگاه‌مگ‌گیل‌کانادا،نویسندهٔآثاردرزمینه‌زیبایی‌شناسی‌هنر(تئاتر،هنرهای‌تجسمی، ادبیات،فیلم،موسیقی.

تصویر شمارهٔ ۵: والتر دی ماریا

دیویس] آنقدرها هم عمیق به نظر نمی‌آید؛ تا حدی که [به نظر می‌رسد تاکنون] ما به سادگی، در نگاه به اثر هنری دچار اشتباه می‌شدیم. شاید آنچه ما باید به آن نگاه کنیم روند خلاقانهٔ [آفرینش اثر هنری] است نه نمود مادی آن.

۲-۳-هستی‌شناسی هنر

ادعای هنر مفهومی که: «هنر، صرفاً چیزی نیست که ما در گالری‌ها یا موزه‌ها آن را مشاهده می‌کنیم»، می‌گوید: آن عقیده‌ای که هدفش ارایهٔ معنی است باعث به وجود آمدن گروهی از سؤالات پیچیدهٔ هستی‌شناسانه می‌شود. مردود دانستن رسانهٔ هنری سنتی، همراه با «ماده زدایی» ابژهٔ هنری (فارغ بودن اثر هنری از ماده)، ما را وادار می‌کند دربارهٔ آنچه قبلاً تا اندازه‌ای جنبه‌های ظاهری غیر پیچیدهٔ رویداد هنری به نظر می‌رسید، تجدید نظر کنیم؛ از قبیل «چیزی که باید در ارزیابی هنری، توجهمان را بر روی آن‌ها متمرکز کنیم، چیست؟» یا «آیا حقیقتاً چیز (یا مجموعه چیزهایی) وجود دارد که ما باید در ارزیابی هنری به آن پی ببریم؟» و «آیا برای موجودیت یک اثر هنری، داشتن یک وسیلهٔ بیانی[۹] شرطی ضروری است؟»

در اولین مرحله، هنر مفهومی ما را به بازنگری تصور رایج وامی‌دارد که ارزیابی مناسب و اشتغال با یک اثر هنری باید شامل یک تجربه صریح و دست اول از خود آن اثر باشد. اینجا از جملات فرانک سیبلی[۱۰] استفاده می‌کنیم که می‌گوید: "مردم مجبور به دیدن زیبایی یا هماهنگی یک کار، شنیدن حزن یا شوریدگی و شیدایی موسیقیائی‌اش، توجه به جلوهٔ آرایش رنگ، احساس قدرت، فضای آن یا عدم قطعیت در لحن و حال و هوای داستانش هستند». ممکن است توجه آن‌ها بی‌درنگ به این خصوصیات جلب شود، یا شاید آن‌ها را فقط پس از دیدن‌ها، شنیدن‌ها یا خواندن‌های مکرر و با کمک منتقدان درک کنند (دریابند). اما با اینکه مردم این خصوصیات را از راه حواس پنجگانه‌شان برای خودشان درک می‌کنند، لذت زیبایی‌شناسانه، ارزیابی و داوری [هم] پشت آن‌هاست... کار مهم، باید دیده، شنیده یا احساس شود(سیبلی،۱۹۶۵).

بدین ترتیب به طور کلی فرض بر این است که اگرچه ما مسلماً با نگاه کردن به یک کارت پستال یا پوستر لبخند ژوکوند [مونالیزا] از لئوناردو داوینچی، دریافتی خواهیم داشت، اما برای یک قضاوت درست و معتبر دربارهٔ شخصیت هنری داوینچی، تجربهٔ دیدن بدون واسطهٔ اثر اصلی، ضروری است. اما اگر [حتی] با دیدن اثر اصلی، به یک تجربهٔ ادراکی دست اول نرسیم، فرضیهٔ سنتی آشکارا مورد تردید واقع می‌شود. باید صریحاً گفت که اگر اثری مانند «کیلومتر عمودی زمین»[۱۱] کار والتر دی ماریا[۱۲]، این روش [تجربهٔ ادراکی بدون واسطه] را به کار نمی‌گیرد، [پس] از تجربهٔ مذکور چه چیزی عایدمان می‌شود؟ درست‌تر اینکه، چطور ما می‌توانیم به صورت ادراکی به یک اثر هنری بپردازیم که ادعا می‌کند فقط یک اندیشه است؟

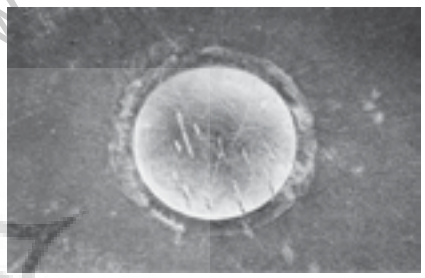
9-medium

۱۰-Sibley Frank: (۱۹۹۶-۱۹۲۳)، فیلسوف و پروفسور انگلیسی، یکی از زیبایی شناسان برجستهٔ سنت فلسفهٔ تحلیلی.

11-Vertical Earth Kilometer

۱۲-Walter De Maria: (۲۰۱۳-۱۹۳۵)، هنرمند مجسمه‌ساز و موسیقی‌دان آمریکایی در زمینهٔ هنر مینیمال، مفهومی و لندآرت.

تصویر شمارهٔ ۷: گرنیکای پیکاسو



تصویر شمارهٔ ۶: dimarya vertical

پیکاسو، یک ابژهٔ فیزیکی باشد یا مانند قوبلای‌خانِ[۱۶] کولریج[۱۷]، یک ساختار زبانی باشد، یا شاید مثل چشمهٔ دوشامپ، یک عمل از نوع خاص باشد (دیویس، ۲۰۰۴).

شاید ضروری‌ترین مسأله، مربوط به ادعای هنر مفهومی دربارهٔ فارغ بودن اثر هنری از ماده است. آیا چنین ادعایی حاکی از این نیست که نه تنها رسانهٔ هنری سنتی در هنر مفهومی مردود شمرده می‌شود بلکه تکذیب صریح هنر در حالت کلی است؟ یک روش سازگار برای نظریهٔ رسانه در هنر مفهومی، با کمک یک تمایز میسر شده که توسط دیویس، بین مدیوم فیزیکی[۱۳] و مدیوم فضایی[۱۴] مطرح گردیده است (دیویس، ۲۰۰۴).

جالب توجه این است که مدیوم فضایی نه تنها شامل ابژه‌های فیزیکی (مثل نقاشی‌ها و مجسمه‌ها) است بلکه اعمال، حوادث و چیزهای معمولاً پیچیده‌تر از ابژه‌های فیزیکی صریح را نیز تشکیل می‌دهد. دیویس می‌گوید: "محصول کار یک هنرمند روی یک مدیوم فضایی، وسیلهٔ بیانی خواهد بود که از آن طریق، یک بیان هنری ویژه، اظهار می‌شود... آن وسیلهٔ بیان شاید همانند گرنیکا[۱۵]ی

13- physical medium

14- vehicular medium

15- Guernica

تصویر شمارهٔ ۸: ساموئل تیلور کولریج

اعتقاد به این مدیوم فضایی در هنر، شاید حداقل فیلسوف‌ها را به نظری مجهز کند تا به وسیلهٔ مردود شمردن رسانهٔ فیزیکی بتوانند بر پرمدعایی این موضوع، حتی هنر مفهومی، که آن الزام را برای همهٔ رسانه‌های هنری انکار می‌کند، فائق آیند.

16- Kubla Kahn

۱۷- Samuel Taylor Coleridge: (۱۷۷۲-۱۸۳۴)، شاعر و منتقد ادبی سبک رومانتیک و فیلسوف انگلیسی.

واضح است که هنر مفهومی اولین گونهٔ هنر نیست که موضوعات فشردهٔ هستی‌شناسانه از این نوع را ایجاد کند. روی هم رفته، موسیقی و هنر ادبی —خواه سنتی باشند یا آوانگارد- وضعیت روشن دیگری ارائه نمی‌کنند. در محافل فلسفی، مباحثی که انتخاب می‌شوند، مثل یک داستان یا اثر موزیکال از قبیل یک سونات، به طور گسترده مورد بحث قرار گرفته‌اند؛ به اعتقاد اکثریت، این مباحث، نمی‌توانند فقط کلمات و جملات روی صفحه باشند که هنگام اندیشیدن به اثر هنری به فکرمان می‌رسند(دیویس ۲۰۰۱ ،اینگاردن ۱۹۷۳ ،ولهیم ۱۹۸۰). براساس این نظر -که آثار هنری از قبیل قطعات موسیقی و آثار ادبی در بهترین شکل، در مناسبات کلی یا «انواع»[۱۸] فهمیده می‌شوند- دیدگاهی که تقریباً در دو دههٔ آخر به‌طور گسترده مورد بحث بوده، بر اساس تفکری بنا شده که نه تنها آثار هنری موسیقایی و ادبی، بلکه «همهٔ» آثار هنری جزو «انواع» محسوب می‌شوند. اگر بخواهیم دقیق‌تر بگوییم، آن‌ها را باید به عنوان «انواع حادثه یا عمل» باور داشت (کاری،۱۹۸۸). بر اساس این تئوری، اثر هنری به این ترتیب خودش چیز مادی نیست بلکه ترجیحاً راه رسیدن هنرمند به ساختار بنیادی مشترک بین همهٔ نمونه‌ها یا اجراهای آن کار است.

درحالی‌که رویکرد کلی، به‌عنوان نقطهٔ آغازین، آشکارا با برتری سودمندیِ هنر مفهومی سازگار است و این مسأله به اصل و ماهیت پروژهٔ مفهومی نیز نزدیک است؛ یعنی ادعایی که می‌گوید: "آثار هنری با هر «مرکز ارزیابی» به‌خصوص، یکی (برابر) دانسته نمی‌شوند". با این وجود، اگر دیدگاهی که می‌گوید آثار هنری نوعی رویداد هستند، با تنوع هستی‌شناسانهٔ هنر مفهومی منطبق شود، ممکن است اصلاح بیشتر رویکرد کلی، نیازمند آن باشد که پذیرفته شود [که در این صورت، ادعای بالا حاصل می‌شود.] بدین منظور، دیویس این رویکرد را به‌جای «انواع حادثه»، در قالب اتفاقات جزئی و ظاهری بیان کرده است. این موضوع همچنین بیشتر بر مفهوم هستی‌شناسانهٔ روند خلاق هنری یا مجموعهٔ کنش‌های انجام شده‌ای تأکید می‌کند که یک هنرمند سرانجام به «مرکز ارزیابی» اعتقاد پیدا می‌کند.

همان‌طور که گفته شد، حتی اگر یک نوع مدیوم هنری به اندازهٔ کافی برای هنر مفهومی جامع باشد، مشکلات دیگری هستند که گریبان‌گیر ادعاهایی می‌شوند که مربوط به ماده‌زدایی فرضی ابژهٔ هنری است. بدیهی‌ترین آن مشکلات این است که کسی ممکن است سؤال کند: توسط (مجموعه) چیز(های) مادی‌ای که تعداد زیادی از هنرمندان مفهومی به شکل غیرقابل انکاری با استفاده از آن‌ها کارهایشان را به ما ارائه می‌دهند، چه نقشی ایفا می‌شود؟ (اگر اصلاً چنین نقشی وجود داشته باشد). به عبارتی، ما باید چه چیزی از آن ابژه بسازیم (از بدن انسان گرفته تا یک ویدئوی ضبط شده) که حداقل گاهی اوقات انتقال‌دهندهٔ عقیده‌ای باشد که می‌گوید "چگونه یک اثر هنری می‌تواند معتبر باشد؟" پس به نظر می‌رسدکه یک تفسیر فلسفی خوب نیازمند آن است که بتواند شرح دهد چگونه چیز مادی‌ای که مرتباً به مخاطب ارائه شده، در حقیقت وابسته به خود اثر هنری است. آیا مدیوم فضایی، سازندهٔ اثر هنری هست؟ و اگر چنین است دقیقاً چطور این مدیوم به طرز کامل با ادعای ماده زدایی [اثر هنری]، تطبیق پیدا می‌کند؟

۳-۳-ارزش زیبایی‌شناسی هنر

زیربنای آن دعوی که ما برای ارزیابی شایستهٔ یک اثر هنری، نیازمند داشتن یک روش مواجههٔ علمی با آن هستیم، این است که خصوصیات مشخصی، مربوط به ارزش اثری هستند که فقط توسط چنین روشی می‌تواند به درستی دریافت شود. اینجا، خصوصیات مبحث، عموماً ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه هستند و فرضی که الزام علمی را برمی‌انگیزد، این است که ارزیابی آثار هنری لزوماً یک عامل زیبایی‌شناسانه را شامل می‌شوند (نه ضرورتاً به خودی خود زیبایی، بلکه چیزی که به هرحال از نظر زیبایی‌شناسی خوشایند یا با ارزش باشد).

18- types

به هرحال، یکی از برجسته‌ترین مشخصات هنر مفهومی -مثلاً برای جایگزین کردن بازنمایی تصویری با نمود معنایی کارهایی را آغاز می‌کند- این است که این هنر عملاً کوشش نمی‌کند که آثار زیبا یا حتی باارزش زیبایی‌شناسانه به وجود بیاورد. هنر مفهومی، هنر تفکر است: این هنر، موضوعات عقلانی و معرفتی را به ارزش زیبایی‌شناسی ارجح می‌داند. به گفتهٔ تیموتی بینکلی[۱۹]، زیبایی‌شناسی سنتی منحصراً به ماهیت ادراکی معطوف شده و این مسأله، زیبایی‌شناسی را به اغراق و بررسی «کار هنر» سوق می‌دهد؛ این امر زمانی اتفاق می‌افتد که توجه زیبایی‌شناسی سنتی تقریباً از هزاران جنبهٔ دیگر فعالیت پیچیدهٔ فرهنگی که آن را «هنر» می‌نامیم منحرف می‌شود(بینکلی،۱۹۷۷).

تصویر شمارهٔ۹: تیموتی بینکلی

حال می‌توانیم ببینیم که الزام علمی با توجه به کارهای هنر مفهومی شکست خورده؛ زیرا هدف هنرمند این نیست که خصوصیاتی به کار هنر ببخشد که لزوماً باید فقط تجربه شوند تا قابل درک و ارزیابی کامل باشند. اگر برای ارزیابی مناسب آثار مفهومی، باید نیازی براساس روش‌های تجربهٔ کامل وجود داشته باشد، پس لازم است الزامی [هم وجود داشته] باشد که تأثیرات این فقدان زیبایی‌شناسانه را بررسی کند. شاید آن الزام، نوعی ارزیابی علمی باشد که به‌جای تمرکز روی یک تجربهٔ ادراکی از ویژگی‌های زیبایی‌شناسی، سبب شود درگیری ذهنی خلاقانه‌ای با ایدهٔ اصلی کار هنری ایجاد گردد.

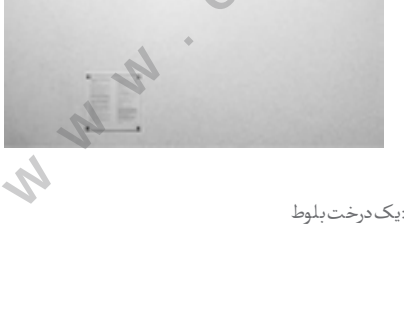
۱۹- Timothy Binkley: (۱۹۴۳)، استاد، هنرمند و فیلسوف آمریکایی درزمینهٔ هنرمفهومی وزیبایی‌شناسی.

پس سؤال فلسفی اصلی که در این مبحث به وسیلهٔ هنر مفهومی برجسته شده این است: «آیا هنر نیاز دارد که ارزش زیباشناختی داشته باشد؟» به نظر بینکلی و در حمایت از هنر مفهومی، کسی ملزم نیست که دربارهٔ هنر براساس ارزش زیبایی‌شناختی فکر کند؛ گرچه «بسیاری از هنرها، ارتباط برقرار کردن در یک فضای زیبایی‌شناسانه را انتخاب کرده‌اند»؛ «هیچ دلیل علت و معلولی وجود ندارد برای توضیح اینکه چرا هنر باید خودش را برای خلق اشیاء زیبا محدود کند. شاید هنر، بیان در یک فضای معنایی را به یک فضای زیبایی‌شناسانه ترجیح دهد؛ به این دلیل که معنای هنری در یک ابژه یا حادثهٔ فیزیکی تجسم نمی‌یابد.»(بینکلی،۱۹۷۷).

به هرحال هیچکس چنین دیدگاه لیبرالی را دربارهٔ تفکیک بین زیبایی‌شناسی و هنر تأیید نکرده است. کسی ممکن است سؤال کند که اگر هدف هنر، داشتن ارزش زیبایی‌شناختی نیست پس از چه طریقی می‌توان هنر را از غیر هنر جدا کرد؟ پس ما چه محدوده‌ای را هنوز می‌توانیم هنر بنامیم؟

در این مورد دیدگاهی که هرکس تصمیم می‌گیرد مورد قبولش باشد شاید با بحثی دربارهٔ معنی خاتمه یابد. اگر کسی بخواهد هنر را براساس تجربهٔ زیبایی‌شناسی معنی کند، این سؤال یک جواب قطعی پیدا می‌کند؛ یعنی هنر مفهومی به سادگی نمی‌تواند به‌عنوان یک نوع هنر در نظر گرفته شود:نکتهٔ منفی آن وضعیت این است که به هرحال همهٔ مجموعه مشکلات مربوط به کار با چیزهای مختلفی مثل طبیعت یا اشخاص است، که به‌ندرت به‌عنوان هنر شناخته می‌شوند؛ اگرچه آن‌ها این قابلیت را دارندکه‌باعث‌تجربیات‌زیبایی‌شناسانه(هنری) شوند. اگر کسی تحت تأثیر این نگرانی‌ها قرار گرفته و نتواند هیچ دلیل فلسفی قطعی برای حمایت از چنین دیدگاهی پیدا کند، هنوز آن مفهوم هنر که می‌گوید: هنر لزوماً زیباشناسانه نیست، پابرجاست.در این صورت کسی ممکن است دربارهٔ ارزش زیبایی‌شناسی به عنوان «یک» نوع ارزش هنری فکر کند که، درکنار ارزش اخلاقی، مذهبی، سیاسی، تاریخی و مالی، بعضی آثار هنری آن را دارند و بعضی دیگر فاقد آن هستند.

حال اگر هم اذعان شود که هنر نیاز ندارد زیبا باشد، هنوز شاید این اعتقاد وجود داشته باشد که هنر مفهومی به عنوان هنر «خوب» شناخته نمی‌شود زیرا هدفش ایجاد تجربیات زیبایی‌شناسانه نیست. این مسأله باید روشن باشد که وقتی هنوز شرایط کلی موفقیت‌آمیزی برای حفظ کردن پروژهٔ هنر مفهومی وجود دارد، نمی‌توان موضوعات خود عنر مفهومی را علیه خودش به‌کار گرفت. برای مثال، «یک درخت بلوط»[۲۰] اثر میشل کرایگ-مارتین[۲۱]، به این دلیل نمی‌تواند یک کار بزرگ هنری به حساب بیاید؛ زیرا در ایجاد یک نوع خوشایند از زیبایی که به هیچ وجه به پروژهٔ هنر مفهومی آسیب نرساند، ناکام است. همان‌طور که می‌دانیم هنر مفهومی دربارهٔ بیان معنی توسط یک مدیوم فضایی است، و تجربیات زیبایی را در اختیار مخاطبش قرار نمی‌دهد. هر حمله به این ویژگی بنیادی هنر مفهومی، یک اثر مجزا (انفرادی) را هدف‌گیری نمی‌کند اما یک فرم (سبک) هنری از این قبیل را مورد هدف قرار می‌دهد.



تصویر شمارهٔ ۱۰: یک درخت بلوط

۳-۴-تفسیر هنر

در بنیادی‌ترین سطح تحقیق، دو پرسش اصلی دربارهٔ تفسیر، در هنر به‌وجود می‌آید: ۱-ما با چه شیوه‌هایی آثار هنری را تفسیر می‌کنیم؟ و ۲-تفسیر آثار هنری چگونه است؟

در مورد هنر مفهومی، یک جواب قانع‌کننده به سؤال (۱)، بدون شک به عناصری مثل عناصر روایی متوسل خواهد شد که توسط هنرمندان یا کاردارها تهیه می‌شود (مثلاً کاتالوگ‌ها، تیترها، توضیح نمایشگاهی، برچسب‌ها و غیره)، روش اختصاصی درک (مثل دیدن یا شنیدن)، و آنچه ما دربارهٔ پس زمینهٔ آثار هنری و هنرمندان می‌دانیم و وابستگی به وضعیت هستی شناسانهٔ اثر خاص (در این مورد می‌توانیم بگوییم یک کار حاضر-آماده یا پرفورمنس). برای شرح روال و رویه‌های تفسیری ما، این عوامل می‌توانند به روش‌های مختلف توأمان به کار گرفته شوند.

در یافتن پاسخی برای سؤال (۲)، به هرحال توانائی‌های ذهنی مختلفی ذکر خواهد شد که ما در چنین شیوه‌های تفسیری به کار می‌بندیم (مثلاً قدرت تخیل و ادراک هنری، هم‌ذات پنداری)؛ و دقیقاً آنچه که هدف تفسیری ماست. این کار آن‌چنان که به نظر می‌رسد بدون مشکل نیست؛ کسی ممکن است سؤال کند آیا خود ابژه است که باید مورد ژرف‌نگری قرار گیرد؟ ویژگی‌های ابژه (و اگر اینطور است کدام ویژگی‌ها) یا فقط نیات و مقصود هنرمند؟ بعید به نظر می‌رسد که آن سؤال، پاسخ رضایت‌بخشی برای موضوع بالا پیدا کند که مورد قبول واقع شود. به عبارت دیگر «آیا مدیوم فضایی، تشکیل‌دهندهٔ قسمتی از اثر مفهومی هست یا نه؛ و اگر هست، چگونه؟»

دو سؤال فلسفی کلی بعدی دربارهٔ عقیدهٔ تفسیر هنری، یک بُعد پیچیده را در رابطه با هنر مفهومی به وجود می‌آورد. اول: کدام اطلاعات مربوط به تفسیر هنری باید بررسی شود؟ و شاید مهم‌ترینش این باشد که کدام دامنهٔ «معنی مورد نظر هنرمند» باید برای

20- An Oak Tree

۲۱-Michael Craig-Martin: (۱۹۴۱)، هنرمند مفهومی ایرلندی.

تعیین تفسیر مناسب به حساب آورده شود. دیدگاه‌ها و اختلاف نظرهای زیادی در مورد این موضوع وجود دارد. در مقالهٔ «سفسطهٔ تعمدی»[۲۲]، ویمسات[۲۳] و بردسلی[۲۴] در رابطه با نوع نشانه‌ای هنرهای ادبی بحث می‌کنند که مرتبط با تفسیر چیزی است که در این سؤال مطرح شده. (ویمسات و بردسلی ۱۹۴۶) بدین ترتیب نیت یا طراحی هنرمند هیچ اهمیت تفسیری ندارد و به این دلیل، برای حمایت از موضوع هنر مفهومی، این وضع مشکل به نظر می‌رسد. وقتی که ما به آثاری مانند جعبه‌های بریلوی وارهول می‌پردازیم، جایی که چشم غیرمسلح در نگاه اول نمی‌تواند تشخیص دهد که آن یک کار هنری است، پس ما نیاز داریم بدانیم که وارهول قصد داشته جعبه‌ها به عنوان «هنر» دیده شوند.

تصویر شمارهٔ ۱۱: بردسلی

حال حتی اگر ما با نقطه نظر اخیر موافق باشیم و اعتقاد داشته باشیم که در تفسیر هنر مفهومی نیاز است مقصود هنرمند به طریقی به حساب آورده شود، سؤال‌های بعدی در اینجا هنوز مستلزم توجه ما هستند. مهم‌ترین سؤال این است: آیا مقصود هنرمند همیشه باید به عنوان عامل قطعی در تفسیر اثر در نظر گرفته شود؟ و همیشه تفسیر «باید» شامل آن باشد؟ در کل، دو بخش اصلی از وضعیت تعمدی حاضر، وجود دارد. از یک طرف، رویکرد جدیدی وجود دارد که معتقد است نیت و مقصود هنرمند، معنی یک اثر هنری را تعیین می‌کند و بدین ترتیب نمی‌تواند در تفسیر هنری نادیده گرفته شود —یا در واقع کنار گذاشته شود- (مثلاً کارول، ۱۹۹۲). از طرف دیگر، دیدگاهی وجود دارد که نیت هنرمند باید در ساختار بهترین تفسیر هنری ممکن به کار برده شود (مثلاً لوینسون، ۱۹۹۲).

از آنجا که مقصود هنرمند همهٔ آن چیزی است که ما باید آن را بی‌کم و کاست بررسی کنیم حداقل در اولین نگاه اجمالی، شاید به نظر برسد که هنر مفهومی برای نخستین رویکرد در تفسیر، یک وضعیت مستحکم‌تر ارائه می‌دهد؛ در کارهایی مثل اثر سادهٔ رابرت بری[۲۵] به‌نام «همهٔ چیزهایی که من می‌دانم اما در لحظه به آن‌ها فکر نمی‌کنم[۲۶]» (۱۹۶۹).

22-The Intentional Fallacy

۲۳- Wimsatt: ویلیام ویمسات، استاد فلسفه و عضوکمیته زیست‌شناسی تکاملی و مبانی مفهومی علم دانشگاه شیکاگو.

۲۴- Beardsley: Aubrey Beardsley، اوبری بردسلی، (۱۸۹۸-۱۸۷۲)، هنرمند در زمینه زیبایی‌شناسی و هنر نو، اهل بریتانیا.

۲۵- Robert Barry: (-۱۹۳۶)، موسیقی‌دان اهل ایالات متحده آمریکا.

26- All the Things I know But of which I am Not at the Moment Thinking

تصویر شمارهٔ ۱۲: رابرت بری

با این وجود، برای بعضی هنرمندان مفهومی که همهٔ بار تفسیری را روی دوش تماشاگر می‌گذارند، آن مسأله به آسانی نمی‌تواند به نتیجه‌گیری برسد. هرچند وقت یکبار به ما گفته نمی‌شود معنی خاص اثر هنری کاملاً در دستان ما قرار دارد؟ که این جمله یعنی: «معنی اثر هنری همان چیزی است که برای شما معنی می‌دهد».

این قضیه، ما را به سوی دومین سؤال سوق می‌دهد که به طور خاص مربوط به نوعی از هنر است که بیان یک ایده یا معنی را به معرض نمایش می‌گذارد. به عبارت دیگر آیا بیش از یک تفسیر صحیح و اختصاصی، از یک اثر هنری می‌تواند وجود داشته باشد؟ باز هم چند نظریه خودشان را به عنوان کاندیداهای واجد شرایط در رابطه با این مسأله عرضه می‌کنند. یک نظریه حول ایده‌ای متمرکز شده که می‌گوید تعدد یا تفاسیر متفاوت صحیحی از یک اثر هنری می‌تواند وجود داشته باشد و دیگری معتقد است که همان اثر هنری نمی‌تواند به یک تفسیر اصلی یا برتر نسبت به سایر تفاسیر محدود شود.

به هرحال در مقابل این دیدگاه، رویکرد دیگر این شیوه را دارد که عملاً همیشه فقط یک تفسیر، بهترین است که برتر از هر تفسیر دیگر است (مثلاً بردسلی، ۱۹۷۰). ماتیو کِیران[۲۷] درمورد هدف تفسیر هنری چنین گفته: «تفسیر هنری، به وجود یک معنای واقعی از یک اثر هنری منحصر شده»(۱۹۹۶). وقتی هنر مفهومی به نظر می‌رسد اساساً بر مبنای چیزی مانند باز بودن تفسیر (مانند دیدگاه نخست) قرار دارد، روشن نیست یک نوع از هنر که ادعایش، تفکر بودن است، درواقع چگونه می‌تواند بر چنین ابهامی منطبق

۲۷- Matthew Kieran: پروفسور انگلیسی در زمینهٔ فلسفه و هنر.

تصویر شمارهٔ ۱۳: ماتیو کِیران

باشد. به علاوه، هرکسی می‌تواند شک کند که واقعاً از «یک» ایده چند تفسیر می‌تواند امکان‌پذیر باشد؟

دلایل خوبی برای این اعتقاد وجود دارد که در بین آنچه باعث ایجاد همه سؤالات فلسفی هنر مفهومی می‌شود، تفسیر مشکل‌ترین [مسأله] از یک دیدگاه ذاتی است؛ معمایی که می‌تواند در مناسبات زیر قرار گیرد. اگر اثر مفهومی یک تفکر است، پس خیلی محتمل است که تفسیر هنری عمل فهمیدن آن تفکر باشد. (اندیشه‌ای که هنرمند، اثر را بر مبنای آن خلق کرده است.)

به عبارتی دیگر، اگر دعوی ماده زدایی هنر مفهومی را جدی بگیریم، فقط برداشتی از تفسیر برایمان باقی می‌ماند که به مقصود هنرمند و ادعای آن مقصود محدود شده؛ که همان ادعا، تفسیر جایز و صحیح را برای آن اثر خاص تعیین می‌کند.

همان‌طور که گفته شد، بر این اساس ما اغلب به‌وسیلهٔ هنرمندان مفهومی تشویق شدیم که نگاهی شخصی و در نتیجه تفسیری مختص به این نگاه داشته باشیم و نسبت به ابزار مورد استفاده و بیان دیدگاه تفسیری خود، محتاط نباشیم. به عبارت دیگر، از ما خواسته شده؛ به عبارت دیگر، از ما به عنوان مخاطبان خواسته شده بر اساس تفکر نهفته در یک اثر، تفسیری کاملاً تازه و جدید برای یک اثر هنری ارائه دهیم؛ که این کار چیزی نیست به‌جز ایده‌ای که، در تعریف، مستلزم آن است که دربارهٔ چیزی یا مرتبط با چیزی باشد.

به این ترتیب اگر اندیشه، هنر است پس تفسیر خاص من از آن اندیشه، چگونه می‌تواند در هر کجا تقریباً معتبر باشد؟ به نظر می‌رسد تا این نظر بخواهد انسجام کامل پیدا کند، هنر مفهومی باید از هر ادعایی که اثر هنری واقعی را چیزی بیش از تفکر نمی‌داند دست بردارد؛ یا از ادعایی که وظیفهٔ تفسیری را برعهدهٔ مخاطب می‌گذارد. (هنر مفهومی باید از هر دو ادعا دست بردارد: اول اینکه: اثر هنری واقعی، چیزی بیش از تفکر نیست؛ و دوم: وظیفهٔ تفسیری برعهدهٔ مخاطب است.)

۵-۳- ارزش معرفتی هنر

در جستجوی بیان یک تفسیر معنایی از یک مدیوم فضایی، هنر مفهومی در درجهٔ اول، هدفش دارا بودن ارزش معرفتی است تا ارزش زیبایی‌شناسی. به‌وسیلهٔ ارزش معرفتی، آنچه که دارای معنی است صرفاً ارزش یک اثر هنری است که شاید [نسبت به سایر ارزش‌ها] در افزایش دانش و درک ما از بعضی موضوعات، باورها یا رویدادها برتری دارد. جالب توجه اینکه، به نظر می‌رسد هنر مفهومی می‌پندارد که زیبایی‌شناسی از ارزش معرفتی هنر می‌کاهد یا از آن ارزش محروم می‌سازد پس سعی می‌کند هر دو نوع ارزش (تقریباً) انحصاری را به هم نزدیک کرده و مشترکاً عرضه می‌کند.

تلاش برای تفکیک زیبایی‌شناسی از معرفت، دور از فعالیت‌های تحقیقی اخیر در حوزه‌های فلسفی است. در بخش اول «نقد قدرت داوری» کانت، بین داوری‌های زیبایی‌شناسی و معرفتی، یک تمایز صریح و روشن ترسیم شده. به هرحال چند جنبش هنری روی مسائل مربوط به تقسیم بین ارزش زیبایی‌شناسی از یک طرف و ارزش معرفتی از سوی دیگر، به همان اندازه موشکافانه که هنر مفهومی این کار را انجام داده است، پافشاری کرده‌اند. در حقیقت، هنر مفهومی اعتقاد دارد که «فقط» آن نوع ارزش زیبایی‌شناسی مشروع و قابل قبول است که معرفتی باشد و این نظر باعث می‌شود که

هنر مفهومی مسائل را برای خودش مشکل کند.

آشکارا، هنر مفهومی تنها نوعی از هنر نیست که ممکن است تا این اندازه بر اهمیت ارزش معرفتی تأکید داشته باشد -هدف برخی سبک‌های دیگر، این است که ارزش معرفتی را «به اضافهٔ» ارزش زیبایی‌شناسی داشته باشند- و اکثر ما موافق هستیم که بخشی از علتی که هنر را ارزشمند می‌یابیم آن است که اغلب موجب شناخت و دانش می‌شود. قابل ذکر است که ما داستان‌ها را می‌خوانیم، نقاشی‌ها را نگاه می‌کنیم و به موسیقی گوش می‌دهیم نه تنها به دلیل حس خوشایندی که ممکن است ایجاد کند بلکه به این خاطر که باعث می‌شود ما انسان ارزشمندتری باشیم. هدف هنر فقط دربارهٔ تزئین نیست؛ اغلب آن واقعاً چیزی به زندگی ما اضافه نمی‌کند که نتوان به آسانی از طرق دیگر به دست آورد؛ مثلاً مشاهدهٔ چیزی زیبا یا خوشایندی گوش دادن به چیزی آهنگین بسیار لذت بخش خواهد بود. به‌طورکلی، هنر می‌تواند به صورت خردمندانه و قابل توجه چراغ راه تجربیات ما باشد.

تصویر شمارهٔ ۱۴: کلایو بل

از آنجا که این ادعا غیرقابل بحث به‌نظر می‌رسد، بعضی فیلسوف‌ها انکار کرده‌اند که هنر باید یا دارای ارزش معرفتی باشد یا در جستجوی به دست آوردن آن باشد. شاید اکسپرسیونیست‌هایی مانند کلایو بل[۲۸] و راجر فرای[۲۹] اعتقاد دارند که هنر باید فقط در جستجوی بیان معنی باشد و احساسات را برانگیزد(بل ۱۹۱۴ ، فرای ۱۹۲۰). اخیراً، جیمزیونگ[۳۰] از دیدگاهی حمایت کرده است که طبق آن، هنر«آوانگارد »، مانند هنر مفهومی نمی تواند هیچ دانش یا درک معناداری به وجود بیاورد (یانگ ۲۰۰۱) .

تصویر شمارهٔ ۱۵: راجر فرای

تصویر شمارهٔ ۱۶: جیمزیونگ

بحث یونگ روی نمونه آوری متمرکز می‌شود که او صرفاً در بطن بازنمایی معنایی قرار می‌دهد و نیز ارزش معرفتی که می‌تواند به آثار هنری مانند آثار مفهومی نسبت داده شود. نمونه، شکلی از ارجاع به ویژگی‌هاست با استناد به معانی یک نمونه (یا الگو). و یک الگو، نشانگر یک ویژگی است (غیراستعاری یا ادبی)، با دارا بودن آن ویژگی اصلی (یونگ، ۲۰۰۱). پس درمورد هنرمفهومی، یک اثر، نمایشگر یک تفکر یا مفهوم است. بدین ترتیب، مثلاً اثر تام‌ماریونی[۳۱] «عمل نوشیدن آبجو با دوست خودم بهترین شکل

۲۸-Clive Bell: (۱۸۸۱-۱۹۶۴)، منتقد هنری انگلیسی.

۲۹-Roger Fry: راجر الیوت فرای (۱۸۶۶-۱۹۳۴)، هنرمند و منتقد هنری انگلیسی.

۳۰-James Young: (۱۸۷۲-۱۹۴۸)، کارگردان، هنرپیشه، و فیلم‌نامه‌نویس اهل ایالات‌متحده آمریکا.

۳۱-TomMarioni: (۱۹۳۷)، هنرمند مفهومی آمریکایی.

هنر است»(۱۹۷۰)؛ -اثری که شامل هنرمند و دوستانش است که درحال نوشیدن آبجو هستند- این اثر، یک نمونه از اندیشه، در قالب اثر هنری است یعنی این کار هنری، برترین شکل هنر نسبت به همهٔ هنرهاست؛ و نام اثر، در حکم بیانیهٔ اثر است. به هرحال چیزی که یانگ خاطرنشان می‌کند، این نیست که "هر چیزی" (اثری) که مانند یک بیانیه باشد یا معنی‌ای داشته باشد، دارای ارزش معرفتی چشم‌گیری است. در مجموع ، بدین ترتیب ادعای یانگ این است که همهٔ بیانیه‌هایی که اثر هنری با خود دارد و آن نوع ارزش معرفتی که هنری همچون هنر مفهومی می‌تواند ایجاد کند، کاملاً واضح و بدیهی است به طوری که این آثار، به سختی سزاوار این هستند که تحت این عنوان [ارزش معرفتی] نام برده شوند.

این بحث روی تجربهٔ مشترک تعدادی از تماشاگران هنرمفهومی انگشت می‌گذارد که احساس کردند توسط آن هنر برایشان تعیین تکلیف شده یا فریب داده شده‌اند؛ بدین معنی که آثار مفهومی نه تنها زیبا نیستند بلکه یک نفر ممکن است بگوید آن‌ها حتی به ما بیش از سخنان مبتذل و کلیشه‌ای چیزی نمی‌گویند. پس واقعاً هنر مفهومی به چه درد می‌خورد؟

اگر راهی برای خروج از این تنگنا وجود داشته باشد، ما مجبوریم جسورانه با آن مواجه شویم و دربارهٔ (نوعی از) دانشی که ممکن است یک نفر از آن کسب کند، دقیقاً بحث کنیم. به این سؤال باید در رابطه با دو موضوع، نقداً جواب داده شود: یکی دربارهٔ «معنی» دانش(شناخت)؛ و دیگری در مورد «نوع» شناخت. اولی («معنی» دانش): شناختی که به وسیلهٔ هنر به وجود می‌آید و می‌تواند شامل [همهٔ ابعاد] اثر هنری باشد؛ نه تنها در مورد تکنیک‌های به کار گرفته شده، تاریخ هنر و سنت، بلکه همچنین دربارهٔ معنا و تفکراتی که آن اثر بیان می‌کند. دومی (نوع» شناخت): هنر می‌تواند یا موجب شناخت گزاره‌ای شود یا شناخت علمی یا آگاهی. از آنجا که شناخت گزاره‌ای بر دانش و شناختی مشتمل است که براساس گزاره‌ها به ما داده شده و می‌تواند یا راجع‌به خود اثر هنری باشد (مثلاً که در اعدام امپراطور ماکسیمیلیان نشان داده می‌شود)، یا واقعیتی در پس آن کار (مثلاً اینکه کارهای مخوف اغلب تحت لوای انقلاب‌های سیاسی انجام داده می‌شوند). نوع دوم از شناخت (شناخت علمی)، فرد را قادر می‌سازد که بتواند، بودن در یک حالت یا موقعیت مشخص را تصور کند؛ برای هم ذات پنداری، و برای فراهم کردن یک تجربه دست اول [برای اولین بار تجربه کردن] که برای مخاطب، تداعی‌کننده معنا و مفهوم خاصی باشد. (مثلاً چیزی مانند شاهد اعدام یک امپراطور بدنام بودن).

تصویر شمارهٔ ۱۷: تام ماریونی

باورهای معرفتی و ارزش‌شناختی، در بطن پروژهٔ مفهومی، سؤالات مهم متعددی را به‌وجود می‌آورند که مستلزم پاسخ‌های فلسفی ژرف و مستدل است. شاید مثال (نمونه‌آوری) هنوز بتواند با درگیرکردن مخاطب با اثر هنری هدفی هستی‌شناسانه را دنبال کند، برای آنکه به گونه‌ای غنی‌تر و خلاقانه‌تر، ما را به تفکر دربارهٔ سؤالات فلسفی در شیوه‌ای مشخص، وا دارد—شیوه‌ای که گزاره‌ها به تنهایی نمی‌توانند انجام دهند؟ شاید نکتهٔ کلیدی ارزش هنر مفهومی در ایجاد یک چالش عقلانی‌تر در ارتباط با اثر قرار دارد؛ ارزشی که به‌خاطر اندیشهٔ موجود در هر سؤال، قابل قبول و معتبر است. کاوش در این حیطه شاید هنوز به ما کمک کند که ببینیم هنر مفهومی، توانایی بیان کدام نوع ارزش معرفتی غیرمبتذل را دارد.

۴-سؤالات (پرسش‌های) آخر

سؤالات بیشتری حول این پنج موضوع فلسفی باقی مانده‌اند که در رابطه با هنر مفهومی بررسی شوند. باتوجه به قضایای موجود دربارهٔ معنی هنر، ما نیاز داریم به افزایش نگرانی‌هایی توجه کنیم که مربوط است به اینکه دقیقاً چطور ما هنر را از غیرهنر تفکیک می‌کنیم، و درواقع آیا اصلاً وجه تمایزی وجود دارد که قابل ترسیم باشد(اگر فقط مفهوم مد نظر باشد).

باید گفت، اگر هنر مفهومی گاه‌گاهی نه تنها از نظر ادراکی از غیر هنر قابل تشخیص نیست همچنین موضوعی است که ادعا می‌شود همه چیز می‌تواند یک اثر هنری بالقوه (یا قسمتی از آن) باشد. شاید این نتیجه، اجتناب‌ناپذیر است که بین هنر و غیرهنر نمی‌تواند به آسانی یک تمایز ذاتی (اصلی) وجود داشته باشد. پس، آیا کل پروژهٔ هنر مفهومی از این لحاظ، به سوی پایان طبقه‌بندی هنر سوق داده می‌شود؟

از منظر هستی‌شناسی، این مجموعه موضوعات حال و هوای تحمیل‌کننده و ستیزه‌جویانه‌تری پیدا می‌کنند: اگر هنر در همه حال دربارهٔ مطرح کردن اندیشه‌ها و خلق بیانیه‌ها باشد، یک نفر ممکن است از خود بپرسد که آیا ما در همه حال به آثار مفهومی نیاز داریم؟ مگر می‌شود که بیانیه‌ها به تنهایی آن وظیفه را تاکنون کاملاً خوب انجام نداده باشند؟ —درحالی که ما می‌دانیم و در زندگی روزانه‌مان به آن‌ها برمی‌خوریم-

تصویر شمارهٔ ۱۸: اثر تام ماریونی(hole-fire)

افزون بر این پرسش‌ها، مجموعه بحث‌هایی که ذکر شده‌اند دربارهٔ تفسیر، مقصود [هنرمند]، داوری و روشی که آن‌ها به هم مربوط شده‌اند (یا باید مربوط شوند)، هنوز فروکش نکرده‌اند (خاموش نشده‌اند). برای هنری که به همان اندازهٔ هنر مفهومی تابع بحث است، همیشه روشن نیست که آیا چیزی بیش از این برای تفسیر هنر مفهومی وجود دارد که به آن بگویند اندیشهٔ موجود در هر سؤال چیست؟ و اگر اینطور است ما هنوز می‌توانیم این [اندیشه] را «معنا»بنامیم؟

در پایان، ما باید از ارتباط بین زیبایی‌شناسی و ارزش معرفتی در هنر مفهومی چه نتیجه‌ای بگیریم؟- آیا باید نتیجه بگیریم که آن‌ها با هم در تعارض هستند یا هم‌تراز بوده و هردو از اهمیت خاص خود برخوردارند؟ اگر تنها نوعی از ارزش که برای اعتبار هنری اهمیت دارد، معرفتی باشد، اجتناب از موضوعات معنایی و هستی‌شناسی که در بالا ذکر شد، مشکل خواهد بود. همچنین این موضوع، نیازمند یک مفهوم تجدید نظری عمیق از هنر است که یک مخالف بنیادین برای خیلی از نظراتی است که شاید در پیوند با هنر، ما بیشترین استفاده از آن را کرده‌ایم: یعنی زیبایی و لذت زیبایی‌شناسی.

بدین ترتیب مرکز فلسفهٔ هنر مفهومی، روح محرک آن پروژهٔ مورد بررسی است؛ هنر مفهومی از طریق به چالش کشیدن ما، دعوت به مبارزه را برای تجدید نظر روی هر جنبه از تجربهٔ هنری رد می‌کند و این مسأله، کاملاً بر عهدهٔ فلسفه است که موضوعی را انتخاب و بر اساس آن سؤالاتی طرح کند که سبب ارتقاء کار هنر مفهومی شود.

هدف هنر مفهومی، مجدانه، آن است که روش تفکری جدید، محرک و الهام‌بخش باشد و فقط به این دلیل، فیلسوف‌های علاقمند به هنر نباید از آن سرسری و بی‌توجه بگذرند.■

منابع

1-Sanford incyclopedia of philasophy (2009)

2- https//leibniz.stanford.edu/friends/preview/conceptual-atr