Journal of Philosophical Investigations
Print ISSN: 2251-7960 Online ISSN: 2423-4419
Homepage: https://philosophy.tabrizu.ac.ir

Analysis of Danto's Historical-Hegelian Narrative of the Transfiguration of the Commonplace into Artwork

Farid Rahnama[1] | **Amir Nasri**[2]

[1] Corresponding Author, PhD Candidate of Philosophy of Art, Bu Ali Sina University, Iran. E-mail: f.rahnama@richt.ir
[2] Associate Professor of Philosophy of Art Department, University of Allameh Tabataba'i, Iran. E-mail: amir.nasri@yahoo.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 23 February 2022
Received in revised from 3 June 2022
Accepted 14 June 2022
Published online 13 August 2023

Keywords:
Arthur Danto, Socio-cultural context, Interpretation, Historicism, Subjectivism, Essentialism, Artwork

ABSTRACT

Arthur Danto in order to achieve the definition of art, while rejecting previous views and clearly opposing the essentialism of the concept of art, seeks a new explanation in challenging contemporary artworks with a completely different view. By turning away from Kant's point of view, which dominated the theories of art until the middle of the 20th century, he bases his theory under the influence of Hegel and based on the historical context of the process of transfiguration of the ordinary object to an artwork. Based on this, a historical, cultural, and social context is necessary for the objects to acquire the legitimacy of being an artwork. From his point of view, a new narrative of an ordinary thing emerges through the artist's way of looking at the ordinary thing (in the historical context) and the way he presents it, and he transforms it into an embodied concept and meaning, which leads to the transformation into a work of art. The excessive emphasis of his theory on subjectivism causes personal interpretations and relativism. This article follows the question of "what makes a work of art, a work of art?", by examining and explain Danto's opinions, while pointing to the works of art referred to by him, I try to describe the factors influencing his theory to finally analyze some of the flaws in this perception of the concept of art.

Cite this article: Rahnama, F. & Nasri, A. (2023). Analysis of Danto's Historical-Hegelian Narrative of the Transfiguration of the Commonplace into Artwork. *Journal of Philosophical Investigations*, 17(43), 47-65. http//doi.org/10.22034/jpiut.2022.50535.3133

© The Author(s).
http//doi.org/10.22034/jpiut.2022.50535.3133
Publisher: University of Tabriz.

Extended Abstract

Introduction

Arthur Danto in order to achieve the definition of art, while rejecting previous views and clearly opposing the essentialism of the concept of art, seeks a new explanation in challenging contemporary artworks with a completely different view. By turning away from Kant's point of view, which dominated the theories of art until the middle of the 20th century, he bases his theory under the influence of Hegel and based on the historical context of the process of transfiguration of the ordinary object to an artwork. Based on this, a historical, cultural, and social context is necessary for the objects to acquire the legitimacy of being an artwork. From his point of view, a new narrative of an ordinary thing emerges through the artist's way of looking at the ordinary thing (in the historical context) and the way he presents it, and he transforms it into an embodied concept and meaning, which leads to the transformation into a work of art. This article follows the question of "what makes a work of art, a work of art?", by examining and explain Danto's opinions, while pointing to the works of art referred to by him, I try to describe the factors influencing his theory to finally analyze some of the flaws in this perception of the concept of art.

Transfiguration

According to Kant's view, which cast a shadow on the artistic space for centuries, an object is considered a work of art that has certain proportions in its components and formal structure (tangible form), in such a way that the relationships between the elements and components of the object, finally make it to look beautiful. Being autonomous (absence of reference to moral, political, social, etc. issues,) as well as universality (in all times and places and for all cultures), were considered to be intrinsic to the work of art. But based on Hegel's doctrine, Danto examines the conditions of becoming a work of art in a historical course arising from socio-cultural contexts.

Furthermore, Danto follows the opinions of Adorno, who foretells the commodification of the artwork in the near future, and his insistence on the liberating role of social-critical art. Danto also believed that both everyday consumer objects and mass-produced goods, through the artist's way of looking and his/her special selection can have cultural and aesthetic values. This puts art in a close relationship with society's issues.

Therefore, Danto considers the understanding of the artistic process to be more of a socio-cultural issue and not the aesthetic or artistic value of a work, nor its formal and skillful structure. We are not only dealing with a certain definition of artwork, but another approach to the ordinary object, based on a completely different perception and interpretation. A new reading of the ordinary thing that has nothing to do with the visual appearances of objects and is derived from a new perspective that we find with the subject; Of course, not with the subject itself, but with its content and meaning. Therefore, the ordinary object transfigures not in its external qualities but in its theoretical layers and concepts.

The centrality of Danto's theory is not the pure object itself, but the relationship between it and the background content that historically provided the conditions for the realization of the work of art. From his point of view, this is not related to the specific choice and narrative of an individual (artist) of an object, because socio-cultural conditions and the intervention of institutions and media are necessary to call it art.

In criticizing the previous philosopher for the essentialist conception of the concept of art, he considers general characteristics such as distance from reality, expressiveness, meaningfulness, interpretability and aboutness for the work of art. Contemporary challenging artworks have questioned the apparent boundary between the artwork and real objects. Especially in the case of two identical objects (Brillo boxes of Andy Warhol), which one of them is an artwork and the other is an ordinary object (even the border between the artwork itself, for example, the difference between drawing and painting, etc. became controversial). With the discussion of the identity of the artwork, the need to define art becomes necessary to identify and recognize the artwork.

Criticism of Danto

The nature of art is very complex and beyond categories such as history, society, politics, language, etc., or form, content, style, etc. The nature of art is an abstract concept, it is fluid and it is not easily defined and does not lend itself to analysis. The process of art is not conventional and is not predetermined. Basically, the meaning in a work of art is not a definite thing, and a specific meaning is not necessarily desired, but we are witnessing multiple meanings, there is no single meaning, but multiple meanings.

Since understanding the intellectual content of the artwork and achieving its meaning, requires an active action from the observer, the excessive emphasis of his theory on subjectivism, causes personal interpretations and relativism. Also, considering that Danto's theory of art focuses on the distance between the artwork and the real world (the artwork is not a real object), the relationship of the work with the real world is questioned, and with the characteristics that he attributes to the artwork, he is caught in a kind of essentialism.

Conclusion

Danto notices the distance between artwork and real objects and he beliefs artworks have a meaningful content in them, and to understand this content, it is necessary for the audience to be aware of the historical background of the artwork. In order to understand the meaning of the artwork, interpretation will be necessary. Now, the way the audience interprets the artwork, becomes problematic; the risk of distorting the meaning of the artwork and misunderstanding makes it difficult to determine the identity of the artwork. Worst of all, personal perceptions and relativism threaten art theories. According to Stern, we reach a point where: what we call art depends on what we think

پژوهش‌های فلسفی
شاپا چاپی: ۷۹۶۰-۲۲۵۱ شاپا الکترونیکی: ۴۴۱۹-۲۴۲۳
Homepage: https://philosophy.tabrizu.ac.ir

تحلیلِ روایتِ تاریخی– هگلیِ دانتو از استحالهٔ شیء روزمره به اثر هنری

فرید رهنما[۱] | امیر نصری[۲]✉

[۱] دانشجوی دکترای فلسفه هنر، دانشگاه بوعلی سینا. ایران. رایانامه: f.rahnama@richt.ir
[۲] دانشیار گروه فلسفه هنر، دانشگاه علامه طباطبایی. ایران. رایانامه: amir.nasri@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۰۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۳/۱۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۲۴
تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۵/۲۲

کلیدواژه‌ها:
آرتور دانتو، زمینهٔ اجتماعی-فرهنگی، تفسیر، تاریخ‌گرایی، سوژه‌محوری، ذات‌گرایی، اثرِ هنری

چکیده

آرتور دانتو (۲۰۱۳-۱۹۲۴) فیلسوفِ معاصر، برای دستیابی به تعریفِ هنر، ضمن ردِّ دیدگاههای پیشین و مخالفتِ صریح با ذات‌گراییِ مفهومِ هنر، با نگاهِ کاملاً متفاوتی، درصددِ تبیینِ رویکردی جدید در مواجهه با آثار هنریِ چالش‌برانگیزِ معاصر است. او با روی‌گردانی از دیدگاهِ کانتیِ مسلّط بر نظریه‌های هنر تا اواسطِ قرنِ بیستم، نظریهٔ خود را تحتِ تأثیرِ هگل و بر مبنای زمینهٔ تاریخیِ روندِ ارتقایِ شیء عادی به اثر هنری بنامی‌نهد. بر این اساس، زمینه‌ای تاریخی، فرهنگی و اجتماعی لازم است تا ابژه‌ها، مشروعیتِ اثر هنری بودن را کسب کنند. از نظر او به واسطهٔ نوعِ نگاهِ هنرمند (در بسترِ تاریخی) به شئ عادی و نحوهٔ ارائهٔ او، روایتِ تازه‌ای از یک امر معمولی پدید می‌آید و آن را به عنوان مفهوم و معنایی متجسّد درمی‌آورد که منجر به استحاله به یک اثر هنری می‌شود. از آنجا که درکِ محتوای فکریِ اثر و دستیابی به معنای اثر، کنشی فعّالانه از سوی ناظرِ اثر را می‌طلبد، تأکیدِ بیش از حدِّ نظریهٔ او بر سوژه‌محوری، تفاسیرِ شخصی را سبب می‌شود. همچنین با توجه به اینکه نظریهٔ هنرِ دانتو بر فاصلهٔ اثرِ هنری از دنیای واقعی تمرکز دارد(اثرِ هنری، ابژهٔ واقعی نیست)، نسبتِ اثر با جهانِ واقع، زیرِ سؤال می‌رود و با خصائصی که برای اثر هنری قائل می‌شود، خود به نوعی گرفتارِ ذات‌گرایی می‌شود. این مقاله در پیِ سؤالِ چه چیزی اثرِ هنری را اثرِ هنری می‌کند؟ با بررسی و توصیفِ آرایِ دانتو، ضمنِ اشاره به آثارِ هنریِ موردِ ارجاعِ وی، عواملِ مؤثر در نظریهٔ او را واکاوی می‌کند تا نهایتاً به تحلیلِ برخی ایراداتِ این تلقی از مفهومِ هنر بپردازد.

استناد: رهنما، فرید و نصری، امیر. (۱۴۰۲). تحلیلِ روایتِ تاریخی- هگلیِ دانتو از استحالهٔ شیء روزمره به اثر هنری. *پژوهش‌های فلسفی*، ۱۷(۴۳): ۴۷-۶۵.
http//doi.org/10.22034/jpiut.2022.50535.3133

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

مقدمه

مطابقِ دیدگاهِ کانتی که سده‌ها بر فضای هنری سایه افکنده بود، اثری، اثرِ هنری محسوب می‌شود که برخوردار از نسبتهایِ خاصی در اجزاء و ساختارِ فُرمیِ (صورتِ محسوس) آن باشد، به گونه‌ای که روابطِ بینِ اجزایِ تشکیل‌دهندهٔ اثر، در نهایت، قادر به متبادر ساختنِ زیبایی باشند. یعنی زیبایی با حواس مرتبط است. به عبارتِ دیگر، به واسطهٔ تأثیری که صورتِ ابژه، بر ما می‌گذارد، حکم به زیباییِ آن می‌کنیم. کانت می‌گوید: «وقتی حکم می‌کنیم که عینِ طبیعی یا اثر هنری‌ای زیباست، ... تأکید می‌کنیم که این عین، تأثیری بر ما دارد» (هولگیت، ۱۳۹۳، ۲۷). طبقِ این نگرش، هنرمند، به واسطهٔ نبوغِ خود و مهارتی که به دخل و تصّرف در ابژه‌های واقعی می‌انجامد، آثارِ بدیعی خلق می‌کند که واجدِ خصلتِ زیبایی‌شناسانه است «هنرهای زیبا باید ضرورتاً همچون هنرهای نبوغ، لحاظ شوند ... یعنی هنرِ زیبا، فقط به مثابه محصولِ نبوغ، ممکن است» (کانت، ۱۳۹۳، ۲۴۴-۲۴۳). خودآیین[1] بودن (عدمِ ارجاع به مسائلِ اخلاقی، سیاسی، اجتماعی و ...) و نیز عام و جهانشمول[2] بودنِ اثر (در همه زمانها و مکانها و برای همهٔ فرهنگها)، امری ذاتی، برای اثرِ هنری، به حساب می‌آمد. «زیبا چیزی است که بدونِ نیاز به مفهوم، به نحو کلّی خوشایند است» (کانت، ۱۳۹۳، ۱۲۲). این نوع نگرش به مفهومِ هنر، قاعدتاً اثر هنری را مجزا از بافت و زمینهٔ اجتماعی در نظر می‌گرفت که بعدها منجر به جنبشِ هنر برای هنر شد. اگر افلاطون، هنر را فاقدِ خصلتِ معرفت‌افزایی می‌دانست، کانت، در کلّ، نسبتِ هنر با معرفت را غیرضروری می‌انگاشت «حکمِ ذوقی به هیچ وجه، نه یک حکمِ شناختی و در نتیجه منطقی، بلکه حکمی زیباشناختی است» (کانت، ۱۳۹۳، ۹۹)؛ اما دانتو بر اساسِ آموزه‌هایِ هگلی، شرایطِ اثر هنری شدن را در یک سیرِ تاریخیِ برآمده از زمینه‌های اجتماعی- فرهنگی بررسی می‌کند. او روندِ استحالهٔ شیء به اثر هنری را وابسته به شرایطِ تاریخی دانسته و سعی دارد آن را بر اساس مستنداتِ تاریخی، موردِ تحلیل قرار دهد. از نظر او، تغییرِ ماهیتِ اشیای روزمره، حاصلِ اسلوبِ کاملاً جدیدی از نگریستن و در واقع نحوه‌ای از نگریستن به اشیاء (نگرش همراه با تأمّل) است که در بسترِ تاریخی- فرهنگیِ خاصی رُخ می‌دهد و باعث می‌شود این آثار به دنیای هنر راه یابند.

بر اساس جهان‌بینیِ هگل، سیرِ تحوّلیِ تاریخِ جهان باعثِ تحوّل در اندیشهٔ بشر در دوره‌های مختلف شده است «برخلاف کانت که تصوّر می‌کرد می‌تواند صرفاً به اتکاء مبانی فلسفی بگوید که طبیعتِ انسان چیست و همیشه چگونه باید باشد، ... تصوّر دگرگونی و تحوّل در سراسر تاریخ، در جهان‌بینی هگل، بنیادی است» (سینگر، ۱۳۷۹، ۳۹). دانتو هم عقیده داشت ماهیتِ هنر پس از تحوّل تاریخی‌اش، در دوران معاصر با پرسش از چیستیِ خود، نهایتاً به آگاهی از خود نائل شده است. او عمیقاً تحت تأثیرِ اندیشه‌های هگل، به‌خصوص پیش‌بینی او در مورد پایان هنر بود. اینکه هنر در نهایت در پیوند با اندیشه، به خودآگاهی رسیده و با فلسفه یکی خواهد شد. پیروِ نظرات تئودور آدورنو که از پیش، از کالا شدنِ اثر هنری در آیندهٔ نزدیک، خبر می‌دهد و اصرارش بر نقشِ رهایی‌بخشِ هنرِ انتقادی- اجتماعی، دانتو نیز اعتقاد داشت اشیای روزمرهٔ مصرفی و کالاهای تولید انبوه هم، به واسطهٔ نوعِ نگاهِ هنرمند و گزینشِ خاصِ او، می‌توانند واجدِ ارزشهای فرهنگی و زیبایی‌شناختی بشوند. این امر، هنر را در رابطهٔ تنگاتنگ با مسائلِ جامعه لحاظ می‌کند. از این رو،

[1] Autonomous
[2] Universal

دانتو فهم و درکِ فرآیندِ هنری را بیشتر امری فرهنگی- اجتماعی می‌داند و نه ارزشِ زیباشناختی یا هنریِ یک اثر و نه ساختارِ فرمی و ماهرانهٔ آن. ما صرفاً با یک تعریفِ معیّن از آثارِ هنری روبرو نیستیم بلکه رویکردی دیگر به شیء عادّی، بر مبنای برداشت و تفسیری کاملاً متفاوت روی می‌دهد. خوانش جدیدی از امر معمولی که ربطی به ظواهرِ بصری اشیاء ندارد و برآمده از زاویهٔ دیدِ نوینی است که با موضوع پیدا می‌کنیم؛ البته نه با خودِ موضوع بلکه با محتوا و مفهوم آن. بنابراین شیء عادی نه در کیفیاتِ ظاهری‌اش بلکه در لایه‌های تئوریک و مفاهیمش دچار تحوّل و دگرگونی می‌شود. جستجوی آنچه در اثر دیده نمی‌شود و به تعبیری کشفِ آن نیاز به نوعی بینش و تأمّلِ فلسفی دارد «به همین دلیل، کار منتقد، کشفِ روحِ اثر است» (دانتو، ۱۳۸۳: ۱۲). دانتو با همین رویکرد به حوزهٔ نقدِ هنر و فلسفهٔ هنر، نقد و تفسیری معناگرا را بنیان می‌نهد.

محوریتِ نظریهٔ دانتو، نه خودِ شیءِ محض، بلکه رابطهٔ بینِ آن و محتوایِ زمینه‌ای است که به لحاظِ تاریخی، شرایطِ محقّق شدنِ اثرِ هنری را فراهم آورده‌اند. از نظر او، این امر، صرفاً به انتخاب و روایتِ خاصِ یک فرد(هنرمند) از یک ابژه، مربوط نمی‌شود زیرا شرایطِ اجتماعی-فرهنگی و دخالتِ نهادها و مؤسسات برای هنر نامیدنِ آن ضرورت می‌یابد. او همچنین متذکّر می‌شود همیشه بینِ اثرِ هنری و جهانِ واقع، فاصله‌ای هست؛ از نظرِ او، اثرِ هنری، واقعی نیست. به عبارتی، شاید بتوان این‌طور گفت که ابژه‌هایِ جهانِ واقع، خودشان هستند درحالی‌که آثارِ هنری، «دربارهٔ[1]» چیزی هستند. او برای دستیابی به پرسشِ «چه چیزی اثرِ هنری را اثرِ هنری می‌کند؟» لزومِ تعریفِ جدیدی از هنر، برای تبیینِ هویتِ اثر هنری را ضروری می‌داند. او در انتقاد از فلاسفهٔ پیشین برای تصوّرِ ذات‌گرایانه از مفهومِ هنر، ویژگی‌هایی کلّی مانندِ فاصله داشتن از واقعیت، بیان‌گری، معناداری، تفسیرپذیری و دربارهٔ چیزی بودن را برای اثر هنری درنظرمی‌گیرد.

در این مقاله از طریقِ بررسی و مقایسهٔ برخی از آثار هنریِ موردِ ارجاعِ دانتو، تلاش می‌شود به صورتِ عینی و ملموس‌تر، عمده نظراتِ وی(که بیشتر در زمینهٔ هنرهای تجسمی هستند) ذکر شده تا در بخش انتقادها، برخی اِشکال‌های این طرزِ تلقی را مطرح نماییم. یادآوری می‌شود ارجاع بیشترِ گفتارهای این مقاله به کتاب *استحاله شیء روزمره*[2] دانتو، به دلیل این است که او بیشترِ نظراتش در باب این موضوع (شرایط و چگونگی تبدیل یک شیء عادی به اثر هنری) را در این کتاب آورده است.

پیشینه پژوهش

متاسفانه تنها یک کتاب از دانتو با عنوان *آنچه هنر است* با ترجمهٔ فریده فرنودفر از نشر چشمه وجود دارد. البته در این کتاب که آخرین کتاب او (۲۰۱۳) در زمان حیاتش است (پس از مرگش کتابی دیگر نیز از او با عنوان *ملاحظاتی در باب هنر و فلسفه* در سال ۲۰۱۴ منتشر شد) عمده‌ترین نظرات او به چشم می‌خورد. دانتو در این کتاب، مطالب آموزنده‌ای دربارهٔ ماهیتِ هنر و اهمیت تأمّل در مفاهیمِ هنرِ معاصر، مطرح کرده است و سعی نموده بسیاری از سوءفهم‌های رایج در بابِ هنر معاصر را تقلیل دهد. علاوه بر تنها کتاب موجود از دانتو در ایران، تعداد اندکی مقاله در زمینهٔ کتب و نظرات شاخص او به نشر رسیده است که از این میان مقالهٔ محمدرضا شریف‌زاده و

[1] Aboutness
[2] The transfiguration of the commonplace

اسماعیل بنی‌اردلان با عنوان مسئله «تشخیص کار هنری بر اساس نظریهٔ عالم هنر آرتور دانتو» است که در آن دانتو بهترین راه برای تعریف هنر را عبور از مقولهٔ سنتی آن می‌داند و نظریهٔ عالم هنر را به عنوان بدیلی برای مقولهٔ تعریف هنر و اثر هنری ارائه می‌دهد. همچنین ایشان در مقالهٔ دیگری با عنوان «تحلیل فلسفی در نظریهٔ عالم هنر آرتور دانتو» بار دیگر با نظریهٔ عالم هنرِ او، تکیه بر الزامِ رویکردِ فلسفی در هنر دانستن چیزی را بررسی می‌کنند. شریف‌زاده در مقالهٔ دیگری تحت عنوان «مرز میان نقد هنری و فلسفهٔ هنر در اندیشهٔ آرتور دانتو»، تلقّیِ دانتو از فلسفهٔ هنر را واجد خصیصهٔ تازگی یافته و برخوردِ منحصر به فرد او با مقولهٔ هنر و بازنمایی در بیان هنری معاصر را تبیین نموده‌اند.

سیما ذوالفقاری مقاله‌ای از دانتو با عنوان «هنر، فلسفه، فلسفه هنر» را ترجمه نموده‌اند که در آن دانتو تلقی سوژه‌محورِ خود را از هنر بیان می‌دارد که بر مبنای آن، سوژه، نه تنها اساسِ آفرینش اثر هنری، بلکه اساسِ ماهیت اثر هنری است و معتقد است برای آنکه چیزی اثر هنری تلقی شود، لازم نیست زیبا باشد یا تفاوتی با اشیای معمولی و مبتذل یا مصنوعاتِ سادهٔ کارخانه‌ای داشته باشد، بلکه کافی است که آن را به منزلهٔ اثر هنری عرضه کنند و بدین نیت به آن بنگرند.

همچنین هلیا دارابی مقاله‌ای دیگر از دانتو با عنوان «از زیبایی‌شناسی تا نقد هنری» را ترجمه نموده‌اند که در آن دانتو اعلام می‌دارد که زیبایی برای پرداختن به هنر پس از دهه ۱۹۶۰ روز به روز ناتوان‌تر شده است؛ پس زیبایی، نقشی در مفهومِ هنر ندارد. در واقع، این نظریهٔ دانتو در تقابل با دیدگاه قطعی و مُسلَّم کانت را بررسی می‌کند که نیّتِ اثر هنری، زیبایی است و حتّی اگر در این نیّت، موفق نباشد، وجودش مستلزمِ زیبایی است. در مقاله دیگری با عنوان «زیبایی درونی (سمپوزیوم: آرتور دانتو، سوءاستفاده از زیبایی» نوشتهٔ جاناتان گیلمور که فاطمه ناصری‌زاده ترجمه کرده‌اند، بحث بر سرِ تمایزِ محوری و فلسفیِ سوءاستفاده از زیباییِ بیرونی و درونی است. دانتو اظهار می‌دارد یکی از راههای توصیف این تمایز این است که بگوییم زیبایی بیرونی، زیباییِ لذّت‌آوری است که در خدمت لذّات فیزیکی قرار دارد و نمونه‌وار در طبیعت یافت می‌شود، جایی که برای دیدن زیبایی، چیزی بیش از توانایی دیدنِ آن لازم نیست. او یادآور می‌شود که در مقابل، زیباییِ درونی، منحصراً به دنیای هنر تعلق دارد، یعنی جایی که زیبایی با محتوای اثر پیوسته است و به عبارتی در بطن اثر هنری است. همچنین فاطمه تشکری در مقاله‌ای با عنوان «زشتی و زیبایی در آثار هنری معاصر بر اساس آراء آرتور دانتو»نظرات او را در حوزهٔ درکِ شرایطِ ظهورِ هنرِ معاصر، مطرح کرده‌اند. ایشان آورده‌اند که از نظر دانتو، هنر، پایان یافته است و ما واردِ دورانی به نام پساتاریخ شده‌ایم که به سببِ کثرت‌گراییِ حاکم بر آن، مرزِ میان هنر و غیرِ هنر از میان برداشته می‌شود.

مقالهٔ حاضر، علاوه بر بهره‌گیری از پژوهش‌های ارزندهٔ محققین و مترجمینِ پیش از خود، درصدد است ضمنِ نام بردن از عواملِ مهمِ(ذکر نشدهٔ) دیگری از شرایطِ تأثیرگذار بر اثرِ هنری شدنِ شیءِ عادی از نظر دانتو، برخی مشکلاتِ نظریهٔ وی را مطرح و پاره‌ای انتقادات از سویِ برخی منتقدین را نیز بیان نماید.

استحاله

دکارت اظهار کرد نمی‌تواند بین رؤیا و واقعیت تمایزی قائل شود چرا که بارها شده است که او در کنار شومینه بوده ولی در این هنگام از خواب برخاسته و خود را در رختخواب یافته و متوجه شده آنچه او واقعیت می‌پنداشته رؤیا بوده است و حال آنکه در رؤیای خود

می‌پنداشته که دارد واقعیت را مشاهده می‌کند. بنابراین، تفاوت گذاشتن بین رؤیا و واقعیت، کار آسانی نیست «و چون در این اندیشه، دقیق درنگ می‌کنم، با وضوحِ تمام می‌بینم که هیچ علامتِ قطعی در دست نیست که بتوان آشکارا میانِ خواب و بیداری فرق نهاد» (دکارت، ۱۳۹۲، ۳۱). دانتو نیز در مواجهه با آثارِ اندی وارهول به خصوص اثر مهمش جعبهٔ بریلو، پی‌می‌برد که تشخیصِ اثرِ هنری از یک شیء معمولی و پیش پا افتاده، به راحتی امکان‌پذیر نیست، پس قاعدتاً می‌بایست اتفاقی رخ داده باشد و فرآیندی بر شیء واقع شده باشد تا دو اثرِ کاملاً همسان و غیرقابلِ‌تمایز، یکی شیء صرف (موجود در قفسه‌های فروشگاه)، ولی دیگری اثری هنری محسوب شود. «پرسشِ فلسفی زمانی بروز می‌کند که با دو موضوعِ شناسایی مواجه باشیم که از هر نظر به هم شبیه باشند، اما در دو مقولهٔ فلسفیِ کاملاً متفاوت قرار گیرند» (دانتو، ۱۳۸۳، ۱۲۴).

از نظر دانتو، بین اثرِ هنریِ وارهول، با ابژهٔ واقعی که در فروشگاه‌ها یافت می‌شوند «فاصله» وجود دارد، فاصلهٔ اثر هنری با واقعیت باعث می‌شود، اگرچه در ظاهر، دو شیء، همسان به نظرآیند اما اثر هنری، بهره‌مند از ویژگی‌هایی درونی، ناملموس و معنادار است که منجر می‌شود بین آن با شیء عادی تفاوت قائل شویم. اثر هنری، همیشه در یک فاصله از ابژه‌های واقعی قرار می‌گیرد که در صورتِ درک و توجه به آن، تمایزش انکارناشدنی است. «دانتو اهمیتِ اثر هنری را با ویژگیِ زبان مقایسه می‌کند، او می‌نویسد آثار هنری به همان فاصلهٔ فلسفی از واقعیت می‌ایستند که کلمات ... بسیار شبیه ظرفیتِ زبان برایِ مدل‌سازیِ جهان است که ابژهٔ فلسفه می‌شود ...» (استرن، ۲۰۱۶، ۴۷۲).

تصویر ۱. جعبهٔ بریلو، اندی وارهول، ۱۹۶۴، تخته سه‌لا، ۴۳/۶×۳۵/۸ cm منبع: www.warhol.org

پس شیء روزمره در اثرِ تغییر و تحوّلاتِ بنیادینی، دگرگون می‌شود. بدون تغییر در ظاهرش، تحت فرآیندی که به معنا مرتبط است، به اثر هنری، تغییر شکل می‌دهد. در واقع، استحالهٔ هنر یعنی یک شیء معمولی به اثری هنری تعمید می‌یابد. دانتو برای بیانِ روند استحالهٔ یک شیء، بهترین مثال را در آثار وارهول مشاهده می‌کند. او بیان می‌دارد که وارهول به شکلی این جعبه‌ها را درست کرده بود که هیچ تمایزی(ظاهری) با جعبه‌های اصلی فروشگاه‌ها نداشتند. اما چگونه آنها به عرصهٔ دنیای هنر و به عبارتی به جایگاهِ اثر هنری بودن، ارتقاء یافته بودند؟ بنابراین هنگامی که هیچ‌گونه وجهِ امتیاز و برتری‌ای بین دو شیء نباشد، باید استحاله یا تغییراتِ بنیادینی رخ

داده باشد. حال آنکه از نظر دانتو، تعریفِ هنر باید شامل این اثر هم باشد. آثارِ اندی وارهول و شیوهٔ ارائه و اجرای او، با تعاریفِ پیشین از هنر، کاملاً بیگانه و ناهمخوان بود و اگر قرار بود آثار وی مطابق با قالبهای هنری پیشین تعریف شود، هرگز به عنوان اثر هنری شناخته نمی‌شدند. آثار او ویژگی‌هایی داشتند که با تعاریف پیشین جور درنمی‌آمد.

دانتو سال ۱۹۶۴ را سال پایان هنر می‌داند زیرا مرز میان شیء عادی و اثر هنری در واقعیت برداشته می‌شود؛ دیگر به لحاظ بصری فرقی بین آن دو نیست. بنابراین پرسش از ماهیت هنر مطرح می‌شود و به حقیقتِ درونیِ هنر توجه می‌شود. «ما همچنان با این سوال مواجهیم که چه چیزی یک بازنمایی را تبدیل به یک اثر هنری می‌سازد، در واقع این مسئله، منطقِ هویتِ هنری، به خودی خود حل نخواهد شد» (دانتو، ۱۹۸۱، ۱۲۷). وارهول نشان داد که هر چیزی می‌تواند اثر هنری باشد و هرکسی می‌تواند هنرمند باشد. آثار او شاهدی بودند بر عدمِ ماندگاری و جاودانگی اثر هنری و مدّعایی بر از میان برداشته شدنِ مرزِ هنر و زندگی. او نشان داد فهم هنر از راه تجربهٔ بصری نیست، در واقع، راه ویژه‌ای برای فهم هنر نیست. ما نه با خلقِ اثرِ هنری، بلکه انتخابِ آن توسط هنرمند روبرو هستیم و این نکته را یادآوری می‌کند که هنرها خصیصهٔ ذاتیِ مشترکی نمی‌توانند داشته باشند. اگرچه این به معنای حذفِ ذات‌گرایی نیست، اما این امر نشان داد که جابجایی تمرکز هنر، از دغدغه‌های درونی به مسائل بیرونی معطوف گشت. از نظر دانتو« هر تعریف ممکنی از هنر باید افزون بر ویژگی‌های آشکارِ ابژه، بر اساس ویژگی‌های پنهان آن نیز صورت‌بندی شود. این چیزی است که ذات‌گراییِ دانتو را از روایت‌های ذات‌گرایانهٔ سنتیِ هنر متمایز می‌کند» (جوانلی، ۱۳۹۸، ۲۲۹-۲۲۸)

تخیّل

دانتو همچنین دیدگاهِ نوینی از رابطهٔ تخّیل با استحالهٔ شیء عادی را مطرح می‌کند، بدین شکل که روندِ استحاله، نیازمندِ تخیّل‌کردن انسان است تا بتواند اشیاء را به چیزی غیر از آنچه که در واقعیتِ خودشان هستند، تشبیه یا تبدیل نمایند. عامل تخّیل است که باعث می‌شود ذهن ما از واقعیت‌های موجود فراتر رفته و تفاسیرِ خاصی از موقعیت‌ها را ارائه دهد. «در نظر بگیرید یک بچه می‌تواند با یک تکّه چوب بازی کند، این تکّه چوب می‌تواند یک اسب، نیزه، تفنگ، عروسک، دیوار، قایق یا هواپیما باشد؛ این یک اسباب‌بازی جهانشمول است» (دانتو، ۱۹۸۱، ۱۲۷). او می‌خواهد یادآوری کند که وقتی یک هنرمند، یک شیء عادی را به عنوان یک اثر هنری عرضه می‌کند، در واقع به همان شیوه‌ای عمل می‌کند که یک کودک به هنگام بازی می‌تواند چوبی معمولی را یک اسب پندارد. این عمل جز به یاریِ تخّیل، انجام‌پذیر نیست و کودک و هنرمند، هر دو از طریقِ کارکردِ تخّیل است که می‌توانند شیء معمولی را چیز دیگری ببینند. «امری بسیار جالب توجه در رابطهٔ میان هنر و رؤیا وجود دارد. بر خلاف درودگران و صنعتگران، نقاشان صرفاً به دانستنِ چگونگیِ نمودِ اشیاء نیازمندند. لازم نیست آنها قادر به ساخت جعبه باشند، بلکه بدون آگاهی از نحوهٔ ساختِ جعبه، می‌توانند تصویرِ آن را بکشند» (دانتو، ۱۳۹۵، ۶۲-۶۱).

عملکردِ تخّیل، منوط به کارکردهای شناختی و مرتبط با دانش انسان است. از نظر دانتو آگاهی و شناخت انسان از اشیاء، لازمهٔ فرآیند تخّیل است. در مرحلهٔ بعدی، ارتباطِ بین شناخت و تخّیل است که باعثِ پدیدآمدنِ آثار هنری می‌شود. فقدانِ هریک از اینها، مانعِ به وجود آمدنِ اثر هنری می‌شود. اینکه هم کودک و هم هنرمند، قادر هستند یک شیء معمولی را چیز دیگری ببینند، تنها به عامل

تخّیل مربوط نمی‌شود بلکه نیازمندِ قوۀ شناختِ انسان نیز هست چرا که پیش‌زمینۀ تخّیلِ امری، آگاهی از آن موضوع است. پس به هنگام ارائۀ اثری هنری که کاملاً با یک شیء عادی، همسان و مشابه هست، تخّیل و شناخت با هم، باعث می‌شوند این شیء، یک چیز دیگری معرفی شود؛ با همان شکل و شمایل اما به لحاظ ماهوی، متفاوت با آن.

به نظر دانتو بر مبنای نظر ارسطو، برای لذّت بردن از بازی، شخص یا کودک باید تفاوتِ واقعیت با خیال و به عبارتی اصلی و غیر اصلی(واقعی و غیر واقعی) را بداند. درک صحیح از واقعیت، لازمۀ تخّیل‌کردن است. «شخص می‌تواند وانمود کند که چیزی x است، تنها اگر بداند آن چیز، x نیست؛ و شخص می‌تواند وانمود کند که x ، f است، تنها اگر بداند آن x ، آن f نیست» (دانتو، ۱۳۹۵، ۱۲۹). دانتو معتقد است مخاطبِ اثر هنری هم، باید چیزی ابتدایی در مورد اصلِ موضوعِ اثر هنری بداند و از موضوع اصلی، حداقل اندک آگاهی داشته باشد تا قادر به درک و تفسیر مناسب از اثر هنری باشد. اگر آگاهیِ قبلی به موضوع نداشته باشیم، درک ما، مبهم و پندارگونه خواهد بود. «در غیر این صورت، تفسیر، صرفاً شبیهِ دیدن چهره‌هایی در ابرها است» (دانتو، ۱۳۹۵، ۱۳۰). تأکیدِ دانتو به فهمِ فاصلۀ بینِ محتوایِ خیالِ ما با ابژۀ واقعی و نیز آگاهیِ ما به همسان نبودنِ این دو، امری است که باعثِ اعتباربخشی به آثار هنری می‌شوند که تفاوتِ چندانی با شیء عادی ندارند درحالی‌که آثارِ هنری، مشروعیت خود را بنا بر نحوۀ درک، تلقّی و تفسیرِ ما کسب می‌کنند. آگاهیِ هنرمند و همچنین مخاطب از این تلقّیِ جدید از یک شیء معمولی، لازمۀ پدید آمدن اثر هنری می‌باشد، به نحوی که خوانشِ یک شیء معمولی به منزلۀ اثری هنری، بر این پیش‌فرض استوار است که شرایط و بسترِ این تغییرِ ماهیت، از جانب هنرمند و مخاطب کاملاً پذیرفته شده است.

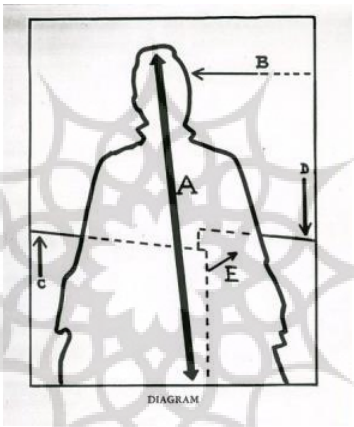
بیان‌گری

دانتو از ویژگیِ دیگری نام می‌برد که باعث تمایزِ دو شیء کاملاً همسان به لحاظِ فیزیکی می‌شود و آن جنبۀ بیان‌گریِ یکی در قیاس با فقدانِ آن، در دیگری است. به عبارت دیگر، آنچه شیء را اثر هنری می‌کند خصلتِ دربارۀ چیزی بودن است، یعنی توانایی بیانِ امری یا رویدادی است که ایجادکنندۀ تمایزِ اساسی بین آن دو است. اثرِ هنری دارایِ محتواست و این محتوا به هیچ وجه محسوس نیست بلکه از جانبِ هنرمند، فرض گرفته می‌شود و از سویِ مخاطب، موردِ پذیرش واقع می‌شود. البته این امر، حاصلِ معیارها و ارزشهایِ جامعه‌شناختی و تحتِ شرایطِ فرهنگی است که در زمان و مکانِ خاص، به واسطۀ هنرمند تبلور می‌یابد.

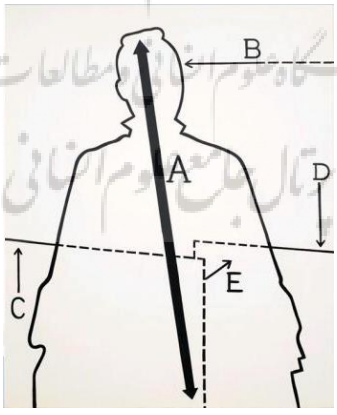
در اینجا او برای بیان بهتر منظورش، مثالی از دو موضوع کاملاً همسان می‌آورد که گرچه هیچ تفاوتِ ظاهری با هم ندارند و از نظر زمانِ ارائه نیز تقریباً نزدیک هستند اما به طرزِ غیرقابلِ‌باوری، اولی اثری عادی ولی دیگری اثری هنری قلمداد می‌شود. این مورد، طرحی نموداری (دیاگرامی) از خطوطِ پیرامونیِ زمخت و درشتِ سیاه و سفید از فلش‌ها و نمایشِ نسبتها و جهت‌های ترکیب‌بندی از نقاشی اصلی پُل سِزان توسط اِرل لورَن[1] در سال ۱۹۴۳ میلادی است که برای بیانِ شیوه‌های ترکیب‌بندیِ نقاشیِ سزان کشیده شده بود، همچنین برای بار دوم، توسطِ هنرمند روی لیختن‌اشتاین[2] در سال ۱۹۶۲ میلادی اجرا گردید.

[1] Erle Loran
[2] Roy Lichtenstein

تصویر ۲. پرترهٔ مادام سزان، سزان، ۱۸۸۷–۱۸۸۵، رنگ روغن روی بوم، ۷۲.۹×۹۲.۶ cm منبع: www.wikipedia.org



تصویر ۳. دیاگرام، ارل لورن، ۱۹۴۳ منبع: www.wikipedia.org



تصویر ۴. پرترهٔ مادام سزان، لیختن‌اشتاین، ۱۹۶۲ ۱۷۰×۱۴۰ cm منبع: www.wikipedia.org

این رویکردِ نموداریِ (دیاگرامی) لورن از آثار سزان، در تقابل با انواعِ نقدهای شاعرانه و هنریِ دیگر بود و سرد، تحلیلی و بی‌روح به نظر می‌رسید. این دیاگرام، وضعیتِ نحوهٔ قرارگرفتنِ بدن را نمایش می‌داد؛ بدون هیچ اشاره‌ای به رنگها و سطوحِ نقاشی‌شده. این نوع

طراحیِ خطوطِ پیرامونیِ اَشکال، از نظر لیختن‌اشتاین جالب آمد چرا که نوعی اغراق در ساده‌سازی محسوب می‌شد. این ساده‌سازیِ بیش از حدّ، ارجاعی به نوعِ نگاهِ سزان و ساده‌سازیِ اَشکال، در آثار اوست. این اثرِ لیختن‌اشتاین، به گونه‌ای ارتباطِ متقابل یا تعامل بین رویکردِ آوانگاردِ مدرنیسم با هنرِ کیچ[1] را نشان می‌داد.

دانتو شرح می‌دهد که چگونه ممکن است یک دیاگرام از اِرل لورن اثر هنری تلقی نشود؛ در حالی که همان دیاگرام توسط لیختن اشتاین تبدیل به اثر هنری می‌شود. از نظر او فرآیند مقایسه و تفاوت، یعنی مقایسهٔ ظاهری است که ما نمی‌توانیم چیزی مشاهده کنیم یا تفاوت‌ها را دریابیم. «ممکن است محتوای یکی عمیق‌تر از دیگری باشد، بدون این تفاوت در عمق (محتوا)، دستیابی به آن نوع از تفاوت که در پی‌اش هستیم، مقدور نیست» (دانتو، ۱۳۹۵، ۱۳۰). منظور دانتو این است که آنچه یک اثر هنری را با شیءای معمولی، متفاوت می‌سازد، صرفاً در فرم و اجزای بیرونی آن نیست و با چشم دیده نمی‌شود، بلکه نیازمندِ غور و تفحّص در روابط درونی و پیچیده‌تری هستیم که اثر هنری را به ظهور رسانده‌اند. هگل نیز به توجه به زیباییِ محتوایِ درونی اثر، در کنار ظاهر بیرونی اثر، تأکید داشت. از نظر هگل «می‌توان تخالف و تضادی را حل کرد که به طور مجرد در روح و طبیعت وجود دارد و برون و درون را وحدت بخشید» (هگل، ۱۳۶۳، ۱۰۵). به عبارت دیگر این دیدگاهِ جدید، تصوّر فرمالیست‌ها و ساختارگرایان از اثر هنری را زیر سؤال می‌برد که در جستجوی فرمِ ناب و زیبایی و تناسب در ساختار آثار هنری بودند. دانتو در مخالفت با زیباییِ ظاهری و بیرونیِ اثرِ هنری می‌گوید: «زیباییِ درونی منحصراً به قلمرو هنر تعلّق دارد، جایی که زیبایی با محتوای اثر پیوسته است. ... به طور مشخص صرفاً زیبایی درونی است که قرار است در انتقالِ معنای اثر، ایفای نقش کند» (گیلمور، ۱۳۸۶، ۱۶۵). آثار هنریِ ارزشمندِ بسیاری وجود دارند که ممکن است لزوماً زیباییِ بیرونی و ملموس نداشته باشند. درحالی‌که مبنا باید زیباییِ درونی یا همان معانی و مفاهیم موجود در اثر باشند و آثار هنری مدرن، بسیاری از مؤلفه‌ها را تغییر دادند. از نظر دانتو «دستاوردِ هنرِ آوانگاردِ ستیزه‌جو و شورشگر این بود که زیبایی را از تعریف هنر جدا کرد ... دستاورد دوم هنر آوانگارد این بود که کشف کرد هنر، امکاناتِ بسیار زیادی دارد و این امکانات با در نظر گرفتن مؤلفهٔ زیبایی به عنوان تنها ویژگی هنر از بین رفته‌اند» (تشکری، ۱۳۹۱، ۱۰۴-۱۰۳).

معنا

به تعبیر دانتو، هنر فعالیّتی اندیشمندانه است؛ نه چیزی که صرفاً حواسّ و عواطف را برانگیزد. به نظر دانتو مواجهه با آثار هنری، با حواسِّ بصری، مرتبط نیست، بلکه کاملاً یک مسئلهِ ادراکی است. اندیشه‌ای در پس هر اثر هنری است، او اثر هنری را معنای متجسّد می‌نامد. «هنرها معنا دارند، وگرنه انسان‌ها هنر نمی‌آفریدند، به ادراک آن نمی‌پرداختند و درباره‌اش سخن نمی‌گفتند. هنرها دارای ارزش و غایت‌اند، هرچند بر سر چیستیِ ارزش و غایتشان توافقی وجود ندارد» (پگلر، ۱۳۹۷، ۵۲). از نظر او شرط لازم و ضروری برای یک تعریفِ واقعی از اثر هنری این است که معنا داشته باشد. دانتو مدّعی است که اثر هنری، معانی تجسّم یافته‌اند. آنها معانی‌ای هستند که به شکل یک مادّه عرضه شده‌اند. اثر هنری مثل رمزگان است که می‌بایست بازگشایی شود؛ همچون مفهومی پوشیده و بسته که نیاز

[1] Kitsch Art

دارد گشوده شود و به سخن درآید. او در اینجا به وجودِ محتوا اشاره می‌کند و نوعِ خاصی از محتوا را دلیل بر تفاوت بین دو گونه از اثر هنریِ یکسان و مشابه از هر لحاظ می‌داند که یکی دارای این محتوای خاص است ولی دیگری فاقد آن. «اثر لیختن‌اشتاین آن نوع خاص از محتوا را داشت، در حالی که اثر اِرل لورن فاقد آن بود (به ابهام کلمه اثر توجه نمایید)» (دانتو، ۱۹۸۱، ۱۴۳-۱۴۴). او یادآور می‌شود که معانی و مفاهیم نهفته و نادیدنیِ آثار هنری هستند که آنها را به مرتبه‌ای فراتر از شیء‌ای عادی ارتقاء می‌دهند و چیزی ناملموس به شیء می‌افزایند که آن را از حالتِ شیءِ صرف بودن، به اثری متمایز، تغییر می‌دهند. از نظر او این امر اگرچه به چشم نمی‌آید اما به فهم می‌آید. او می‌گوید: «مقصود من از در نظر گرفتن دو معیار معنا و تجسم برای هنر این است که آگاهی را با هنر پیوند دهیم » (دانتو، ۱۳۸۳، ۱۵۹).

غیرتجربی بودنِ فلسفه برای دانتو، باعث می‌شود او، هنر را امری متافیزیکی بداند. در نظر او « این متافیزیکِ توصیفی که همان نگاهِ درونی و غیرِتجربی است، ماهیتِ رویکرد فلسفی و اهمیت آن را مشخص می‌کند» (شریف‌زاده و بنی‌اردلان، ۱۳۹۱، ۹۷). خودِ امرِ هنری چیزی نیست که بتوان آن را با یک ماده نشان داد؛ از جنس اشیاء نیست، ما قادر به لمس آن نیستیم. در واقع مفهومِ آن، به دست آمدنی نیست و این آن چیزی است که شاید بتوان متافیزیک هنر نامید. به این معنی که خودِ هنر را در کجا باید جستجو کنیم؟ چرا که امر هنری، مفهومی است که بصری نیست بلکه قابل ادراک است.

دانتو می‌گوید باز، خودِ محتوا هم نمی‌تواند دلیل بر تفاوت دو اثر کاملاً مشابه باشد چرا که هر دو اثر، در محتوا هم کوچکترین تفاوتی با هم نداشتند بلکه باید خاطرنشان کرد نحوهٔ بیان و چگونگی ارائهٔ محتوا، باعث تمایز دو اثرِ کاملاً مشابه است. به عبارتی طرز بیانِ موضوع، برخوردار از ویژگی‌هایی است که باعث می‌شود اثری متفاوت تلقی شود. از نظر او یکی از روشهای بیان اثر هنری، روش خطابی است. بیان خطابیِ موضوع قادر است بر ویژگی‌هایی تاکید کند تا تاثیر بیشتری بر مخاطب بگذارد. «کارکردِ خطابی است که باعث می‌شود مخاطبِ یک گفتمان، نگرشی خاص به موضوع گفتمان داشته باشد: باعث می‌شود موضوع، تحتِ پرتویی خاص مشاهده شود» (دانتو، ۱۹۸۱، ۱۶۵) او تأکید می‌کند هنرمند، لحنِ خاص و شیوه ارائه یا شگرد ویژه‌ای را برمی‌گزیند که مخاطب را ترغیب و یا حتی وادار می‌کند با یک شیء عادی و تکراری به عنوان اثری «جدید» مواجه شود و از چارچوب تجارب پیشین پا را فراتر نهد و آن را به مثابه تجربه‌ای «جدید» بپذیرد و در واقع پا به عرصه‌ای «جدید» بگذارد که در آن مفاهیم به گونه‌ای دیگر رخ می‌نمایانند.

او یادآوری می‌کند که ممکن است اینگونه به نظر برسد که هنرمند از فرمولِ بازنماییِ سادهٔ اشیاء استفاده می‌کند یا همان الگوی معمولی و لحنِ متداولی که به صورتِ روزمره به کار می‌رود را برمی‌گزیند؛ درحالی‌که هنرمند، موضوع را با شگردِ خاصی عرضه می‌کند که باعث می‌شود اثر هنری چیزی مشابه شیء روزمره به لحاظ ظاهری ولی در کلّیت، متفاوت با آن باشد. این امر، نیازمندِ هم‌فکری و همیاری مخاطب است که مفاهیم بسیاری را از پیش بداند و معانیِ نمادها و اشاره‌ها را به درستی درک و دریافت نماید. «مخاطب برای تشریک مساعی در فرآیند استحاله، می‌بایست پرتره را بشناسد، دیاگرام لورن را بشناسد و دلالتهای ضمنی خاص از مفهوم دیاگرام را بفهمد و سپس پرتره را در آن دلالتهای ضمنی بگنجاند» (دانتو، ۱۹۸۱، ۱۷۲). به عبارتی برای پی بردن به اهمیت دیاگرام لیختن‌اشتاین به مثابه یک اثر هنری (و نه یک دیاگرام ساده) بسیار ضروری است که بیننده تا حدودی تاریخ نقاشی را بداند یا حداقل از کمّ و کیفِ هنر نقاشی آگاه باشد، ژانرِ پرتره را تقریباً بشناسد، آثار پل سزان را قبلاً دیده باشد و نیز در جریانِ اصولِ ساده‌سازی در هنر مدرن باشد

تا آمادگیِ لازم برای ارتباط برقرار کردن با این اثر هنریِ غیر متداول و چالش برانگیز و درک تفاوتهای چشمگیر آن با یک دیاگرامِ صرف را داشته باشد.

از نظر دانتو، مرز استحالهٔ یک اثر عادی به اثر هنری، غیرملموس است. او مثال می‌آورد که مثلاً یک نویسنده که بر مبنای یک واقعهٔ تاریخیِ قتلِ‌عام یک خانواده، داستانی می‌نویسد؛ گرچه این داستان مبنای واقعی دارد ولی به هر حال نویسنده برای جذابیت داستانش برخی وقایع را تغییر می‌دهد و نکاتی را نادیده می‌انگارد یا مواردی را لحاظ می‌کند که باعث می‌شود این داستان، دیگر اثری واقعی تلقی نشود؛ یعنی یک واقعهٔ حقیقی، توسط یک نویسنده به اثری هنری استحاله می‌یابد. بدین شکل که نگرشِ نویسنده با دخل و تصرّف در واقعیت، یک امرِ واقعی و عادّی را که نمی‌تواند اثر هنری تلقّی شود، تبدیل به اثر هنری می‌کند. نویسنده یا هنرمند با امور روزمره و وقایع تاریخی سر و کار دارد اما این وقایع را آنچنان که هستند عرضه نمی‌کند بلکه با دخل و تصرّف و تغییراتی که ممکن است محسوس نباشند، باعث می‌شود اثری که هیچ مشخصه‌ای از امر هنری را در خود دارا نیست صرفاً به واسطه گزینش و انتخاب، توسط هنرمند و طرزِ خاصِ بیان او به اثری هنری استحاله یابد. به نظر دانتو، این امورِ تأثیرگذار در استحالهٔ اثر هنری، الزاماً محسوس و ملموس نیستند؛ بلکه اموری نادیدنی و تقریباً درک‌ناشدنی هستند.

بنابراین اثری که درباره واقعهٔ تاریخیِ قتلِ‌عامِ یک خانواده است، به عنوان یک رُمان (یا اثر هنری) خوانش می‌شود، نه به عنوان واقعه‌ای در صفحه حوادث یک روزنامه و در این اثر، نکات ادبی و مهارت‌های هنریِ نویسنده‌اش، مورد ارزیابی قرار می‌گیرد و منتقدان، آن را از دیدگاه اثری هنری در زمینه‌های نحوه شخصیت‌پردازی، نثر ادبی، زمان‌بندی وقایع، اوج و فرود داستان و ... مورد نقد قرار می‌دهند. در حالیکه همان واقعه که بلافاصله تیتر روزنامه‌ها شده و مفصّل با جزئیاتِ آن، در صفحات روزنامه‌ها درج شده، نمی‌تواند به خودی خود اثر هنری تلقّی شود و به شأن و جایگاه هنر ارتقاء یابد. «هر بازنمایی‌ای اثر هنری نیست، ...، در واقع تفاوت در آنجایی قرار گرفته است که اثر هنری همان روشی را به کار می‌گیرد که اثر غیر هنری برای ارائه و بیان محتوای خودش به‌کار می‌گیرد» (دانتو، ۱۹۸۱، ۱۴۷). دانتو اینگونه نتیجه‌گیری می‌کند که صرفاً یکی از دو موضوعِ یکسان، به واسطه امری ناملموس، شایستگی استحاله به اثر هنری را پیدا می‌کند. اگرچه هم نثر یک نوشتار روزنامه در شرح و بیانِ یک حادثه جنایی نظیر قتل و هم نثر یک رُمانِ پلیسی و جنایی کاملاً شبیه هم به نظر می‌رسند با این وجود، رمان برخوردار از ویژگی‌هایی است که روزنامه فاقد آن است؛ عناصری مثل طرحِ معماگونهٔ واقعه، ایجاد کردن حس تعلیق، آشکارساختن و برجسته‌کردنِ برخی جزئیات یا پنهان‌کردن و کم‌اهمیّت جلوه‌دادنِ برخی موضوعات، افزودن به گره ماجرا و ... که به عبارتی روحِ یک اثر هنری را تشکیل می‌دهند، چیزی نیستند که با چشم دیده شوند بلکه در لایه‌های زیرینِ روابطِ کلمات، پنهان گشته‌اند که در نثرِ روزنامه یافت نمی‌شود.

در آخر اینکه دانتو، آثار وارهول را سرآغازِ تحوّلِ بنیادین در تلقّیِ ما از هنر می‌داند و آن را مانند کمدیِ دل‌آرته (تئاترِ بداههٔ سدهٔ ۱۶ میلادی)، می‌داند که در قید و بندِ هیچ سَبکی نبود، کاملاً آزاد و رها بود، بازیگران باید مهارت و فنونِ پانتومیم می‌داشتند. نمایشی که با چند شخصیتِ محدود اجرا می‌شد و پویایی و ریتم سریع اجراها، شبیه نمایشِ تختِ روحوضی بود. هنرِ وارهول هم در قید و بند هیچ نظریهٔ زیبایی‌شناختی نبود؛ در عین حال سرشار از نوآوری‌های جسورانه بود. «جعبه‌های بریلو، مطالبه‌ای انقلابی و مضحک را

مطرح ساخت، نه با برانداختنِ محفلِ آثارِ هنری، به طوری که گویی از آن رهایی یافته است، بلکه با ادعای جایگاهی برابر با اشیای والا» (دانتو، ۱۹۸۱، ۲۰۸). آثار وارهول هم مدّعیِ هم طراز بودن با آثارِ هنری پیشین بودند.

انتقاداتی به دانتو

دانتو می‌گوید: «هنر لازم نیست که بازی، نقاشی، باغ، معبد، کلیسای جامع یا اپرا باشد. لازم نیست که زیبا یا اخلاقی باشد. لازم نیست که نبوغِ فردی را ابراز دارد یا از طریق نورانیّت، هندسه و تمثیل، سرسپردگی به پروردگار را به نمایش بگذارد» (فریلند، ۱۳۹۷، ۵۷). از نظر او، هنر، در چهارچوبِ جسمِ فیزیکی، منحصر و محدود نیست، بلکه او هنر را وضعیت یا حالت خاصی تلقی می‌کند که حاصلِ درک هنرمند از روابطِ بین پدیده‌های اطرافش است و نوعِ بیان و انتقالِ این حالت است که هنر و اثر هنری را پدید می‌آورد. بر همین مبنا می‌توان نگاهِ دانتو به هنر را (علیرغم میلش) مقوله‌ای کاملاً باز در نظر گرفت که این خود باعث می‌شود همچنان تفکیک اثر هنری از شیء عادی مبهم باقی بماند و وابسته به شرایط مختلفی باشد.

نظرات دانتو در تفکیک اثر هنری از اشیای معمولی، آنچنان باز و وسیع است که دامنه گسترده‌ای از آثار متنوع را (ذیل مقولهٔ هنر) در نظر می‌گیرد اما در مورد اینکه این آثار چگونه و بر اساس کدام معیار تبدیل به اثر هنری می‌شوند، واضح و آشکار مطلبی را بیان نمی‌نماید زیرا بر اساس دیدگاه وی، یک شیء، صرفاً با خوانشِ متفاوت یا تحت شرایط ویژه‌ای اثر هنری تلقی می‌شود. چنین برمی‌آید که دانتو اگرچه تلاش می‌کند از ذات‌گراییِ در تعریفِ هنر بگریزد اما به دلیلِ اینکه خودش نیز ناچار است معیارهایی مانندِ فاصله از واقعیت، معناداری، بیان‌گری و دربارهٔ چیزی بودن را برای هنر درنظر بگیرد، باز هم موفق نشده تعریف هنر را از چنگالِ ذات‌گرایی برهاند. در ضمن، خودِ این معیارها هم دقیق و واضح نیستند و بیشتر، کلّی و مُبهم‌اند. حال آنکه همین معیارهای تشخیص اثر هنری را منوط به شرایطِ مختلف (فرهنگی–اجتماعی) می‌کند که نیازمندِ عواملِ متغیّرند (لزومِ وجودِ هنرمند، مخاطب و بسترِ تاریخی). همچنین او به درستی نمی‌تواند به ما نشان دهد چگونه پیام و معنای اثر هنری از این آثار به مخاطب انتقال می‌یابند؟ به عبارتی مخاطب به چه نحوی باید به این معنا دست‌یابد؟ «نظریه هنر باز و گشوده دانتو به آثار و پیامها بفرما می‌گوید، اما چنان که پیداست تبیین چندان مناسبی از چگونگی انتقال پیام اثر هنری به دست نمی‌دهد» (فریلند، ۱۳۹۷، ۵۸).

متأسفانه، نظریهٔ وی کماکان معیار و محکِ دقیقی ارائه نمی‌کند و همه چیز وابسته به برداشتِ مخاطبِ اثر یا به عبارتی تفسیری است که از آثار هنری به میان می‌آید. بنابراین درصورتی‌که تفسیر، در مواجهه با آثار هنری، یگانه راه درک آنهاست، پس هر بیننده‌ای، تفسیر شخصی خود را از آن اثر خواهد داشت و هنرمند و مخاطب، یک نگرش واحد در مورد اثر هنری نخواهند داشت. پس ما همچنان با تعدّد معانی و خوانش‌های متعدد از یک اثر واحد روبرو هستیم. در عین حال از آنجا که تفسیر، مبتنی بر پیش‌فرضهای ذهنی است، این پیش‌فرضها با معانیِ ضمنی اثر، در هم آمیخته می‌شوند و چون آغشته و آلوده به دیگر داده‌های غیرمرتبط با اثر است، لذا مانع از ارائهٔ تفسیری موجّه و مرتبط می‌شوند. در همین راستا بر اساس اینکه مشاهده، مبتنی بر نظریه است؛ مواجهه با اثر هنری، آکنده از دریافتهای پیشینی است و خودِ این مسئله، راه را بر درکِ آثار آوانگارد می‌بندد چرا که آثارِ نو و ساختارشکن، در قالبهای پیش‌ساختهٔ ذهنی نمی‌گنجند و اینگونه آثار عملاً از دایرهٔ فهم مخاطب، بیرون خواهند ماند.

همچنین، قرار دادنِ اثر هنری، در خارج از جهانِ واقع و مفروض گرفتنِ فاصله، بالطبع، نسبتِ اثر با دنیایِ واقعی را مخدوش می‌کند. حال آنکه اثر، وابسته به جهانِ مادّی و برخاسته از قراردادهایِ اجتماعیِ دنیوی است تا اینکه مسئله‌ای ذهنی و برآمده از توافقِ مفروض بینِ هنرمند و مخاطب باشد. از نظر استرن، این فاصله «... به هیچ وجه ضروری نیست و می‌تواند توسطِ رسانه‌هایی که هنر در آن ساخته و استفاده می‌شود، فرو بریزد» (استرن، ۲۰۱۶، ۴۷۸). در واقع به نظر می‌رسد آنچه یک ابژهٔ مادّی را به مقامِ هنری بودن بَرمی‌کشد، نه حفظِ فاصله از جهانِ واقع، بلکه می‌تواند فرآیندهای پیچیدهٔ مابینِ مؤسسات و نهادهای هنری، رسانه‌ها و حتی خواستِ قدرت و نظامِ سلطه برای بهره‌برداری از هنر در راستای مقاصد و منفعتِ خود باشند. همچنین به نظر استرن، این فاصله «... تمایزِ فرهنگی بین هنرِ والا و هنر تجاری است و مربوط به تمایزِ بینِ اثر هنری و شیء واقعی نیست ... » (استرن، ۲۰۱۶، ۴۷۶، ۴۷۵). به همین منوال، استحاله نیز، مفهومِ صرفاً ذهنی نمی‌تواند باشد چرا که حاصلِ قراردادهای دنیوی و زمینی است. «این دنیای هنر است– محیطِ نظریهٔ هنر و تاریخ هنر– که بیان‌گریِ اثر و دربارهٔ چیزی بودن را ممکن می‌کند» (استرن، ۲۰۱۶، ۴۷۳). این‌چنین برمی‌آید که مفروض گرفتنِ فاصله، تنها برای برخی از انواعِ هنرها امکان‌پذیر است و این تلقّی از هنر، همچنان اسیرِ آن نوع نگاهِ کلاسیک است که ضوابط و ویژگی‌های هنر بودنِ اثر را در ادامه و تحتِ فضایِ تثبیت‌شدهٔ هنرِ گذشته، جستجو می‌کند. به عقیدهٔ استرن، قائل شدن به فاصله، «نتیجهٔ برتری دادن به انواعِ خاصی از هنر و هنرمندان (مجسمه و نقاشی ...) و انواعِ خاصی از شرایطِ پذیرش(موزه و گالری، منتقد و خبره) است» (استرن، ۲۰۱۶، ۴۷۷). با این‌حال، هنرهایی بدونِ فاصله از جهانِ واقع، می‌توانند وجود داشته باشند. استرن به نقل از والتر بنیامین می‌نویسد: «امکانِ تداومِ هنر با ابژه‌های واقعی، مانند معماری، وجود دارد» (استرن، ۲۰۱۶، ۴۷۸).

سوژه‌محور بودنِ نگرش دانتو در مورد هنر نیز باعث می‌شود این معانیِ حالِ حاضرِ آثار هنری، در آینده به درستی درک و فهم نشوند، چرا که هنر انگاشتنِ اثری، به فاعل شناسا (مخاطب) محوّل می‌شود؛ یعنی در هر عصر و زمانه‌ای، به گونه‌ای متفاوت، برداشت شوند و تفسیر و تبیینی کاملاً متضاد با خواستِ هنرمندِ آن اثر شکل بگیرد. به این دلیل که معنا، امری سربسته و پایان‌یافته نیست و پس از عَرضهٔ آثار هنری، همچنان به حیات خودش ادامه می‌دهد و به هیچ وجه وابسته به زمانهٔ اثر نیست. با وجود اینکه هر اثر هنری در دوره‌ای خاص خلق شده و لاجرم بیانگرِ ویژگی‌های همان زمانه است اما یکی از ویژگی‌های انکارناشدنیِ آثار هنری این است که همواره امکان کشف و برداشتِ مضامین جدید را همراه خود دارند.

بنابراین درصورتی‌که خواستارِ کنشِ فعّالانهٔ مخاطب، در مواجهه با آثار هنری باشیم، پیامدِ آن این است که هیچ‌گاه شاهدِ برداشتِ واحدی از یک اثر نخواهیم بود و گریزان بودن و لغزندگیِ معنای اثر هنری، پابرجا باقی خواهد بود. به عبارتی، دعوا بر سرِ هنر دانستن یا ندانستنِ اثری، حلّ‌نشده می‌ماند و محکّ و معیاری دستگیر مخاطب یا منتقد نمی‌شود.

والتر بنیامین، با دیدگاهِ هگل مبنی بر پایانِ هنر مخالف است، دیدگاهی که به گمانِ دانتو، آثارِ وارهول، آن را اعلام می‌کند. از نظر بنیامین «رسانه‌هایِ جدید و تغییراتِ هنر ... ناقوسِ مرگِ خودِ هنر نیستند، بلکه برای مفهومِ خاصی از هنرِ منوط بر هالهٔ[1] اثر هنری هستند» (بنیامین، ۲۰۰۸، ۲۸) به عبارتِ دیگر، تنها برای آن آثار هنری، به پایانِ رسیده است که در قالبِ برداشتِ کلاسیک از رسانهٔ

[1] Aura

هنر هستند. هایدگر نیز این نظریهٔ پایانِ هنر را نمی‌پذیرفت؛ چرا که به زعمِ او «این نظریه، تنها معطوف به فهمِ خاصی از اثر هنری می‌شود که به یونانیان برمی‌گردد و نه هنر به‌طور کلّی. مادامی که امکانِ بازنماییِ امر مطلق هست، هنر پایان نیافته است» (هایدگر، ۱۹۷۷، ۲۰۴).

ماهیتِ هنر بسیار پیچیده و امری فراتر از مقوله‌هایی نظیر تاریخ، اجتماع، سیاست، زبان و ... و یا فرم، محتوا، سَبک و ... است. سرشتِ هنر، مفهومی انتزاعی است، سیّال است، به راحتی به تعریف در نمی‌آید و تن به تحلیل نمی‌دهد. فرآیند هنر، قراردادی نیست و چیزی از پیش تعیین شده نیست. اصولاً، معنا در اثر هنری امری قطعی نیست و ضرورتاً یک معنای خاص، مورد نظر نیست بلکه ما شاهدِ چند معنایی هستیم، معنای یگانه وجود ندارد بلکه معنا متکثر است.

در جریان هنر، هنرمند، سرنوشتِ دیگری به شیء می‌دهد. هنرمندان بر مبنای قاعده و قانون دست به آفرینش هنری نمی‌زنند و تحتِ قواعدِ نظام‌مند و منسجم عمل نمی‌کنند. آنها خود، همواره زبان و قواعد جدیدی وضع می‌کنند، معیارها را دگرگون می‌کنند، مرزها را جابجا می‌کنند، حتی امور متناقض‌نما را با هم به کار می‌برند. دانتو از طرفی معنا را واحد و قطعی فرض کرده است و خواستارِ تفاهم مخاطبین آثار هنری و وحدتِ نظرِ آنها در درکِ معنای مورد نظرِ هنرمند است و از سویی دیگر دعوت به کنشِ فعّالانهٔ مخاطب می‌کند درحالی‌که، کنشِ فعّالانهٔ مخاطبینِ مختلف، برداشت‌های متعدد را نیز پدید می‌آورد. او این نکته را نادیده می‌گیرد که اثر هنری همچون موجودی ارگانیک است که حتی پس از اتمام و ارائه، همچنان به حیات خود ادامه می‌دهد و این امر موجب می‌شود همواره معانی جدیدی از آن برداشت شود.

باید خاطرنشان کرد که اثرِ هنری، الزاماً همچون یک پدیدهٔ فکری-فلسفی نیست که هنرمند در هیبتِ یک فیلسوف و نظریه‌پرداز ظاهرشود، بلکه هنرمند، در تعامل با محیطِ پیرامونش و شاید گاهی در واکنش به معضلاتِ اجتماعش، با استفاده از ابژه‌های واقعی، آثاری عرضه می‌کند که بسیار ساده و سرراست هستند و نیازی به تعابیر و تفاسیرِ عمیق از جانب مخاطب ندارند (مانندِ ساختِ مجسمه با بطری‌های پلاستیکی و ضایعاتِ بازیافتی). به نظرِ استرن «جایی‌که نظریهٔ هنر، خودش را مقدّم بر اجرایِ اثرِ هنری می‌گذارد مسلماً دیگر نظریه نیست، بلکه ایدئولوژی است» (استرن، ۲۰۱۶، ۴۷۹).

نتیجه

دانتو در ادامهٔ سنتِ تاریخی- هگلی، در جستجویِ اینکه چه چیزی اثرِ هنری را اثرِ هنری می‌کند، به جای توجه به خودِ اثرِ هنری، شرایطِ زمینه‌ساز برای تحقّقِ اثر هنری را برجسته می‌سازد. اگرچه او با رّدِ تعاریفِ ذات‌گرایانهٔ پیشین، عواملِ اصلیِ اثرِ هنری شدن را ذکر کرده و به زیبایی و با دقّتِ تمام، مراحلِ استحالهٔ ابژه به اثر هنری را رصد کرده است، با این‌حال، معیارِ دقیقی که بتواند در همهٔ شرایط، تبیینِ صحیحی از اثر هنری ارائه دهد، به‌دست نمی‌دهد؛ زیرا عواملی که او نام می‌برد، متغیّرند و بستگی به شرایطِ مختلفی دارند که به راحتی امکانِ درکِ وجهِ امتیازِ اثر هنری نسبت به دیگر اشیاء را برای بیننده (مخاطب) فراهم نمی‌کند، بلکه فرآیندِ درک را وابسته به زمینهٔ تاریخیِ اثر می‌کند.

با پایانِ دوران مدرن و به دلیلِ فروپاشیِ فراروایتها، من‌جمله روایتِ کلان از هنر، بحران در تعریفِ هنر، شدیدتر شد. به واسطهٔ تکثّرگراییِ دورانِ پست‌مدرن، آثاری پدیدآمدند که تحتِ سَبکها و مکاتبِ پیشین قرارنمی‌گرفتند؛ آثارِ هنریِ چالش‌برانگیزی که مرزِ ظاهریِ بینِ اثرِ هنری با ابژه‌های واقعی را زیرِسؤال بردند؛ به‌خصوص در موردِ دو شیءِ همسان که یکی اثرِ هنری ولی دیگری، شیءِ معمولی باشد (حتّی مرزِ بینِ خودِ آثارِ هنری، مثلاً تفاوتِ بینِ طراحی با نقاشی و ... مناقشه‌برانگیز شد). با مطرح شدنِ بحث از هویتِ اثرِ هنری، لزومِ تعریفِ هنر برای شناسایی و تشخیصِ اثر هنری، ضرورت می‌یابد.

دانتو متوجّهِ فاصلهٔ بینِ آثارِ هنری با اشیایِ واقعی می‌شود و تفاوت را در بیان‌گری و دربارهٔ چیزی بودنِ اثرِ هنری، مشاهده می‌کند. به زعمِ او، آثار هنری، محتوایِ معناداری را در خود دارند و برایِ درکِ این محتوا، آگاهیِ مخاطب از زمینه‌هایِ تاریخیِ اثرِ هنری شدنِ اثرِ هنری، ضرورت می‌یابد. برایِ درکِ معنایِ اثرِ هنری، لزومِ تفسیر پیش می‌آید. حال، نحوهٔ تفسیرِ مخاطب از اثر، مشکل‌ساز می‌شود؛ خطرِ تحریفِ معنایِ اثر و برداشت‌هایِ نابجا، باز هم تعیینِ هویتِ اثرِ هنری را دشوار می‌سازد. بدتر از همه آنکه، برداشت‌هایِ شخصی و نهایتاً نسبی‌گرایی، نظریه‌پردازی در حوزهٔ هنر را تهدید می‌کند. درصورتی‌که بر مبنایِ قاعدهٔ دانتو پیش‌رَویم، بهادادنِ بیش از حدّ به سوژه (هم هنرمند و هم مخاطب) و کم‌توجهی به ابژه (خودِ اثرِ هنری)، نقدی یک‌سویه را بنیان می‌گذارد که باعث می‌شود ویژگی‌هایِ اثرِ هنری را نه در خودِ اثر، به ما هو اثر، در نظر بگیریم؛ بلکه این ویژگی‌ها، صرفاً منوط به برداشتهای ذهنیِ (توافق شده) بینِ هنرمند و مخاطب شود تا آنجا که به گفتهٔ استرن، به جایی می‌رسیم که: «آنچه را هنر می‌نامیم، بستگی به آنچه فکر می‌کنیم، دارد.» (استرن، ۲۰۱۶، ۴۷۸). با توجه به معضلاتِ دستیابی به تعریفِ هنر و پیچیدگیِ درکِ روندِ اثر هنری شدنِ اثرِ هنری، این‌گونه به نظر می‌رسد که اتفّاقِ جمعی بر سرِ مفهومِ هنر، به آسانی میسّر نخواهد شد و تلاش‌های بیشتری را معطوف به خود خواهد کرد. از آنجا که گسترهٔ وسیعی از آثار، ذیلِ مفهومِ هنر، جای‌گرفته‌اند، تلقّیِ واحد از مفهومِ هنر و به دنبالِ آن، تعریفی جامع و مانع از هنر، اگر ناممکن نباشد، به جرأت می‌توان گفت امری بس سترگ خواهد بود و همچنان بابِ سؤالاتِ بسیاری، گشوده باقی خواهد ماند:

آیا همچنان، تعریفِ هنر، امری ناممکن خواهد بود یا سرانجام امکانِ دستیابی به تعریفِ هنر، میسّر خواهد شد؟

در صورتِ دستیابی به تعریفی جامع از هنر، آیا این تعریف، همیشگی خواهد بود؟

آیا همواره، ضرورتِ تعریفِ هنر، احساس خواهد شد؟

آیا با دستیابی به تعریفِ هنر، مشکلاتِ دنیایِ هنر، حلّ خواهد شد؟

آنچه اثر هنری را اثر هنری می‌کند، امرِ ثابت و بیان‌شدنی است یا فرآیندی در حالِ تغییر است؟

آیا مفهومِ هنر، امری کلّی و جهانشمول است یا نسبی؟

آیا نظریهٔ هنر، مقدّم بر اثرِ هنری است یا مؤخّر بر آن؟

صلاحیّتِ تعریفِ هنر برعهدهٔ فلاسفه است یا هنرمندان یا مؤسسات و نهادهای هنری یا وزارتخانه‌ها و سازمان‌های دولتی؟

References

Benjamin, W. (2008). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, translated by E. Jephcott et al, pp. 19-55, Belknap Press.

Danto, A. C. (2004). Art, Philosophy and Philosophy of Art, Translated by S. Zolfaghari, *The Quarterly Journal of Khyal*, 9, 122-129. (In Persian)

Danto, A. C. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press.

Danto, A. C. (2016). *What Art Is*, Translated by F. Farnoodfar, Cheshmeh. (In Persian)

Descartes, R. (2013). *Meditations on the First Philosophy*, Translated by A. Ahmadi, Samt. (In Persian)

Freeland, C. (2018). *But Is This Art?* Translated by K. Sepehran, Markaz. (In Persian)

Gilmore, J. (2007). Inner Beauty, Symposium: Arthur Danto, Abuse of Beauty, Translated by F. Naserizadeh, *The Quarterly Journal of Aesthetics*, 16, 163-172. (In Persian)

Giovanelli, A. (2019). *Aesthetics:* The Key Thinkers, Translated by A. Maziar and et al, Lega. (In Persian)

Hegel, G. (1984). *Introductory Lectures on Aesthetics*, Translated by M. Ebadian, Avazeh. (In Persian)

Heidegger, M. (1977). *The Origin of the Work of Art*, *Basic Writings*, edited by D. Krell, Harper.

Houlgate, S. (2014). *Hegel's Aesthetics (The Stanford Encyclopedia of Philosophy),* Translated by G. Narimani, Qoqnoos. (In Persian)

Kant, I. (2014). *Critique of Judgment*, Translated by A. Rashidian, Ney. (In Persian)

Pegler, K. (2018). *Big Questions in Aesthetics*, Translated by M. Karami, Kargadan. (In Persian)

Sharifzadeh, M. R. & Bani Ardalan, I. (2013). Philosophical Analysis in Arthur Danto's Theory of Art World, *The Quarterly Journal of Philosophical of Cognition*, 69, 95-126. (In Persian)

Singer, P. (2000). *Hegel*, Translated by E. Fouladvand, Tarh-e-No. (In Persian)

Stern, A. (2016). Aboutness and Aura: Toward a Benjaminian Critique of Danto, *The Journal of European Society for Aesthetics*, 8, 471-479.

Tashakori, F. (2012). Ugliness and Beauty in Contemporary Works of Art Based on the Views of Arthur Danto, *The Quarterly Journal of Aesthetics*, 24, 102-113. (In Persian)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی