Explaining the Relationship between Pop Art and Pragmatism

Abstract

One of the most important features of Pop Art is its critical approach to idealistic aesthetics. In addition to this characteristic, one can find other characteristics in Pop Art that show the relationship between Pop Art and the philosophical school of pragmatism. Pragmatism, as a philosophical school, takes a critical approach to the philosophy of idealism. Pragmatism looks for the practical consequences of affairs and establishes evaluation criteria dependent on these results. According to the followers of this approach, a proposition is true if it can be considered valid in the context of a practical effect. In other words, the meaning of a proposition should be sought in its practical consequences. The philosophers of pragmatism, like the idealists, were not indifferent to the theory of art and beauty; John Dewey was one of the most important philosophers of this school. His book Art as Experience proposes pragmatic features in the theory of art. According to these features, pragmatism can be considered one of the trends influencing art in the second half of the 20th century. At the same time, Pop Art, as one of the important artistic currents in the second half of the 20th century, seems to have a significant relationship with the philosophical school of pragmatism. An accurate understanding of Pop Art depends on the detailed evaluation of its pragmatist characteristics. In its main purpose, the current research seeks to identify and analyze this relationship. Therefore, the questions addressed by the current research can be stated as the followings: - In addition to its critical opposition to idealist aesthetics, what pragmatic qualities does Pop Art contain, and what kinds of thought and philosophical foundations underpin this pragmatic quality? - How can the processes of ideation, topic selection, execution, and presentation in Pop works be understood in relation to the philosophical school of pragmatism? - What changes in valuation and critical judgment result when idealist aesthetics give way to a kind of public aesthetics? With these questions in mind, the necessary data have been collected through documentary methods and written sources which have been analyzed qualitatively. Based on the obtained results, we can conclude that Pop Art is influenced by the philosophy of pragmatism in addition to the critical approach to idealistic aesthetics. In addition to the theoretical foundations of the Pop movement, pragmatism also influences the process of ideation, the choice of topic and content, formal qualities, and performance of the works. In the context of the execution of the works, the use of techniques borrowed from commercial printing or what was introduced under the general title of "process abbreviation" expresses a pragmatic quality. The Pop movement influenced by pragmatism gives art a practical character and considers it a medium of communication. In addition, according to pragmatism's approach to art, Pop Art can be said to have a dialogue-oriented characteristic, so it cannot be evaluated by mere aesthetic criteria. Therefore, it can be acknowledged that in art criticism, valuation and judgment become relativistic and descriptive criticism.

Keywords
Pop Art; Pragmatism; Relativist Critique; Idealistic Aesthetics

Received: 3 Sep 2023
Received in revised form: 20 Apr 2024
Accepted: 22 Apr 2024

Aliakbar Jahangard iD
Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Art and Architecture, Shiraz Branch, Islamic Azad University, Shiraz, Iran. E-mail: ali.jahangard@iau.ac.ir

Doi: https://doi.org/10.22059/jfava.2024.364780.667177

Citation: Jahangard, Aliakbar (2024). Explaining the relationship between pop art and pragmatism, *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 29(2), 99-109. (*in Persian*)

© **The Author(s)**
Publisher: University of Tehran

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی ● دوره ۲۹ ● شماره ۲ ● تابستان ۱۴۰۳

تبیین نسبت و هم‌سویی هنر پاپ و پراگماتیسم

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۶/۱۲
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۲/۰۱
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۲/۰۳
علی اکبر جهانگرد: استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر و معماری، واحد شیراز، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران.
E-mail: ali.jahangard@iau.ac.ir
Doi: https://doi.org/10.22059/jfava.2024.364780.667177

چکیده

از مهم‌ترین شاخصه‌های هنر پاپ رویکرد انتقادی آن نسبت به زیبایی-شناسی ایدئالیستی است؛ علاوه بر این برخی نشانه‌ها حاکی از آن‌اند که می‌توان بین این جریان هنری و مکتب فلسفی پراگماتیسم قایل به نسبت‌هایی بود. با توجه به اینکه پراگماتیسم به دنبال پیامدهای عملی امور است و معیار ارزیابی را وابسته به نتایج می‌داند، به نظر می‌رسد که بتوان آن را با خصوصیت‌های کارکردی هنر پاپ درنسبت دانست. پژوهش حاضر در هدف به دنبال شناخت و تحلیل نسبت‌های میان هنر پاپ و پراگماتیسم است؛ بر این اساس داده‌های ضروری به روش اسنادی گردآوری شده‌اند که در نهایت بعد از توصیف به روش کیفی مورد تحلیل قرار می‌گیرند. تلاش شده است تا در تحلیل داده‌ها، میان شاخصه‌های پراگماتیسم و هنر پاپ مطابقت صورت گیرد. براساس نتایج می‌توان چنین اذعان داشت که هنر پاپ به عنوان یکی از مهم‌ترین جریان‌های هنری نیمه دوم سده بیستم علاوه بر مبانی نظری، از سیر ایده‌پردازی و انتخاب موضوع تا نوع متریال و کیفیات فرمی و اجرایی آثار در نسبتی مشخص با اندیشه پراگماتیستی است. نکته‌ی دیگر اینکه با توجه به نظریه‌ی هنر پراگماتیستی و تأثیرپذیری هنر پاپ از آن، همزمان نقد هنر هم از نقد ارزشی و داورانه گذر کرده و رویه‌ای نسبیت‌گرا و توصیفی اتخاذ می‌کند.

واژه‌های کلیدی
هنر پاپ، پراگماتیسم، نقد نسبیت‌گرا، زیبایی‌شناسی ایدئالیستی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

استناد: جهانگرد، علی اکبر (۱۴۰۳)، تبیین نسبت و هم‌سویی هنر پاپ و پراگماتیسم، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۹(۲)، ۹۹-۱۰۹.

© نگارنده(گان)
ناشر: دانشگاه تهران

مقدمه

مبانی نظری جریان پاپ و عملکرد هنرمندان آن را می‌توان در تضاد با زیبایی‌شناسی ایدئالیستی و نظریه هنر آن دانست. به نظر می‌رسد هنر پاپ در بسیاری از وجوه و کیفیات خود نقد زیبایی‌شناسی ایدئالیستی را به عنوان یک هدف اصلی دنبال می‌کند. این مسئله بر ایده‌پردازی و انتخاب موضوع، تکنیک اجرایی و حتا نحوه‌ی ارایه آثار در این هنر موثر بوده است. لارنس الووی[۱] به عنوان یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان هنر پاپ به‌طور خاص این هنر را از نظریه تا عمل، در راستای نقد نظام زیبایی‌شناسی ایدئالیستی و نخبه گرایی حاکم بر آن معرفی می‌کند.[۲]

اما شناخت ماهیت وجودی یک جریان هنری فقط به صورت تقابلی و در راستای نقد جریانی دیگر، منتج به شناختی دقیق نخواهد شد؛ در نظر گرفتن خصوصیات ایجابی هر پدیده‌ای، به‌طور حتم درک دقیقتری از آن را به دنبال دارد. یک جریان در حوزه اندیشه و هنر، صرف کیفیت انتقادی، بدون در نظر داشت «برنهادی» مشخص فاقد عاملی مهم جهت استمرار و ماندگاری است. هنر پاپ هم از این قاعده مستثنا نیست و شناخت دقیق آن علاوه بر رویکردهای انتقادی، در گرو کاوش در بستر اندیشگی خاص آن است. جریان پاپ اگر چه ریشه در لندن و گروه مستقلین[۳] دارد، اما دوام و استحکام خود را بیشتر در آمریکا می‌یابد و به نظر می‌رسد در بستر فلسفی و اندیشگی حاکم در آمریکا درک کیفیات نظری و حتا فلسفی آن امکان‌پذیرتر است.

مهم‌ترین جریان فلسفی آمریکا تا دهه ۶۰ م ـ یعنی تا زمانی که هنر پاپ جایگاه خود در سپهر هنر را تثبیت می‌کند ـ را باید بدون تردید مکتب پراگماتیسم[۴] دانست. تأثیر مکتب پراگماتیسم در نظام فکری و فرهنگی آمریکا امری انکارناپذیر است و به نظر می‌رسد هنر پاپ هم در برخی خصوصیات ایجابی خود متأثر از این جریان بوده است. تبیین مبانی نظری هنر پاپ با اصول فلسفه پراگماتیسم امری است که به تشریح جزییات و کیفیات در هر دو جریان نیاز دارد که این مهم را می‌توان صورت مسئله اصلی پژوهش حاضر قلمداد کرد. در این راستا پرسش‌های پژوهش حاضر را می‌توان در سه مورد دنبال کرد:

- هنر پاپ علاوه بر کیفیت انتقادی خود در برابر زیبایی‌شناسی ایدئالیستی، حاوی چه نوع کیفیت ایجابی است و این کیفیت ایجابی از چه مبانی اندیشگی و فلسفی تبعیت می‌کند؟

- سیر ایده‌پردازی، انتخاب موضوع تا اجرا و ارایه در آثار پاپ را چگونه می‌توان در نسبت با مکتب فلسفی پراگماتیسم دانست؟

- با گذار از زیبایی‌شناسی ایدئالیستی و گسترش زیبایی‌شناسی همگانی، کیفیت ارزش‌گذارانه و داورانه نقد هنری چه سمت و سویی می‌یابد؟

روش پژوهش

با اتکا به نوع پرسش‌های طرح شده و کیفیت نظری پژوهش حاضر داده‌ها عموما از طریق منابع مکتوب در سه حوزه‌ی پراگماتیسم، زیبایی‌شناسی پراگماتیستی و در نهایت هنرپاپ گردآوری شده‌اند. داده‌های گردآوری شده ابتدا با رویکردی توصیفی طرح و در نهایت به روش کیفی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. تلاش شده که تا حد امکان هم برای پراگماتیسم و هم برای هنر پاپ شاخصه‌های مشخصی در نظر گرفته شود، که در گام بعدی هم‌سویی هر یک به‌طور مشخص در نسبت با دیگری تعریف و تحلیل شود.

پیشینه پژوهش

به نظر می‌رسد در متون و پژوهش‌های زبان فارسی، کمتر پژوهشی بتوان یافت که با صورت مسئله حاضر هم‌سو باشد. نزدیک‌ترین پژوهش صورت گرفته، مقاله‌ای است تحت عنوان «تقابل زیبایی‌شناسی سوبژکتیو با مبانی نظری هنر پاپ از منظر لارنس الووی» از علی اکبر جهانگرد (۱۴۰۱) که به چگونگی ماهیت انتقادی هنر پاپ در نقد زیبایی‌شناسی ایدئالیستی می‌پردازد و از ورود به بحث درباره کیفیات ایجابی هنر پاپ و هم‌سویی با پراگماتیسم پرهیز می‌کند. اما در پژوهش‌های غیر فارسی و به خصوص پژوهش‌های صورت گرفته به زبان انگلیسی مهم‌ترین پیشینه را می‌توان مقاله مهم «*سیاست هنر*»[۵] باربارا رز (۱۹۶۹) دانست. این مقاله در سه بخش طرح شده و علاوه بر بررسی وضعیت نقاشی دهه شصت آمریکا و جریان غالب بر نقد هنر، توضیحات موثری درباره نسبت‌های پراگماتیستی هنر پاپ و مینیمال ارایه می‌کند. رز در خصوص دسته‌بندی انواع نقاشی در هنر معاصر آمریکا با اتکا به رویکرد مدرنیستی گرینبرگ[۶]، به این نتیجه می‌رسد که این دسته‌بندی قادر به ارزش‌گذاری در خصوص هنر مؤثر دهه شصت یعنی هنر پاپ و مینیمال نیست. لذا در قدم بعد، به مسئله‌ی هم‌سویی نظریه‌ی پراگماتیستی هنر با هنر پاپ و مینیمال می‌پردازد. بدون شک مقاله باربارا رز به عنوان یک پژوهش پیشگام بسیاری از مهم‌ترین نکات را طرح کرده است؛ اما در درجه یکم، طرح این مباحث توسط رز در بستر جریان کلی نقد هنر آمریکا و البته نسبت‌های ایدئولوژیک و حتا سیاسی طرح شده است، نه تبیین و شناسایی مستقل جریان پاپ. در درجه دوم رز هم‌سویی پاپ و پراگماتیسم را بیشتر متأثر از رویکرد انتقادی آن‌ها نسبت به زیبایی‌شناسی ایدئالیستی و کیفیات آن معرفی می‌کند؛ فارغ از این هم‌سویی انتقادی، کمتر در کیفیاتی ایجابی پاپ و پراگماتیسم را هم‌سو می‌بینند. در نهایت اینکه رز کمتر به خصوصیات مشخص هنر پاپ در موضوع، اجرا و حتا نحوه ارایه در نسبت با پراگماتیسم می‌پردازد. با توجه موارد مذکور مسئله اصلی پژوهش حاضر در تداوم پژوهش‌های مطروحه است و در کنار آن‌ها می‌تواند به شناخت دقیق‌تری از جریان پاپ منجر شود.

مبانی نظری پژوهش

۱. جریان فلسفی پراگماتیسم

پراگماتیسم به عنوان یک جریان فلسفی، از نظر ویلیام جیمز[۷]، مبتنی بر روشی پراگماتیکی است که بر آن است تا به نزاع‌های متافیزیکی و آنچه که در مباحث و جریانات غالب فلسفی همچون جریان ایدئالیسم پایان‌ناپذیر می‌نماید پایان دهد (جیمز، ۱۳۷۰، ۴۰). بنابر اذعان جیمز این اصطلاح را نخست چارلز پیرس[۸] در سال ۱۸۷۸ م. وارد فلسفه کرد. جیمز و پیرس مهم‌ترین منادیان جریان فلسفی پراگماتیسم هستند. سومین شخصیت مهم جریان فلسفی پراگماتیسم کلاسیک را می‌توان جان دیویی[۹] دانست که نوشته‌های گسترده‌ی او در سده بیستم تأثیر قابل توجهی بر زندگی روشنفکری آمریکایی گذاشت.

ایده‌ی فلسفی پراگماتیستی که تا پیش از اواخر سده‌ی نوزدهم چندان در سپهر اندیشه و جریانات فلسفی جایگاهی نداشت، بنا بر تعریف ویلیام جیمز عبارت است از «کوشش برای تفسیر هر مفهومی به کمک ردگیری

پیامدهای عملی مربوط به آن» (همان، ۴۰). به عبارتی دیگر پراگماتیسم را می‌توان هم‌سو با اعتقاد کسانی دانست که ادعا می کنند، یک ایدئولوژی یا گزاره در صورتی درست است که به صورتی رضایت بخش عمل کند، معنای یک گزاره را باید در پیامدهای عملی آن پذیرفت و جست‌وجو کرد و ایده‌های غیرعملی را باید رد کرد (McDermid, 2021).

پیرس هم بر این اعتقاد است که اصول پراگماتیستی واقعا قواعدی برای عمل هستند. برای بسط دادن یک مفهوم ذهنی فقط لازم است تعین کنیم این مفهوم برای ایجاد چگونه رفتاری به کار می‌آید، و آن رفتار برای ما یگانه معنای آن است. واقعیت ملموسی که در ریشه‌ی همه تمایزات ذهنی ما، هر چند ظریف، وجود دارد این است که این تمایزات چندان کوچک نیستند که به تفاوت عملی ممکنی منجر نشوند. پس برای کسب وضوح کامل در افکارمان درباره یک موضوع، فقط لازم است توجه کنیم آن موضوع حاوی چه نتایج عملی متصوری می‌تواند باشد - چه تأثیراتی می‌توانیم از آن انتظار داشته باشیم، و کدام واکنش‌ها را باید تدارک ببینیم. پس درک ما از این نتایج بلاواسطه یا دور، تمام درک ما از آن شیی است، البته تا جایی که آن درک معنای مثبتی داشته باشد (جیمز، ۱۳۷۰، ۴۱).

این رویکرد، موضعی صریح و روشن در مقابل دستگاه فلسفی متافیزیکی دارد. مهم‌ترین رویه انتقادی پراگماتیسم بر فلسفه ایدئالیسم سوبژکتیوی است که از شک‌گرایی دکارت و تلقی آن از حقیقت آغاز می‌شود. پیرس با موضعی انتقادی نسبت به ایدئالیسم فلسفی بیان می‌کند که: «منظور ما از حقیقت، نظری است که در نهایت مورد توافق همه کسانی باشد که در آن راستا تحقیق می کنند، ما آنچه که در این نظر ارایه شود را واقعی می‌دانیم. این راهی است که من واقعیت را توضیح می‌دهم» (Peirce, 1999, 139). با اتکا به اندیشه‌ی پراگماتیستی درست‌بودن یک مدعای فلسفی وابسته به مفیدبودن آن است. جیمز نیز هم‌سو با پیرس بیان می‌کند که «حقیقی نام هر آن چیزی است که ثابت کند اعتقاد به آن سودمند است، آن هم سودمند به دلایل معین و معلوم. مطمئناً باید قبول کنید که اگر در تصورات حقیقی هیچ سودی برای زندگی وجود نداشت یا اگر معرفت به آن‌ها بی‌فایده بود و تصورات باطل تنها تصورات مفید بودند در این صورت این مفهوم رایج که حقیقت امری الهی و گران‌بهاست و جست‌وجویش یک وظیفه است هرگز نمی‌توانست رشد کند یا به یک عقیده‌ی جازم مبدل گردد» (جیمز، ۱۳۷۰، ۹-۵۸). پیرس به‌طور مشخص، این طرز تفکر را به عنوان «ادراک واقع‌گرایانه‌ی واقعیت[۱۰]»، در تقابل با یک «ادراک نومینالیستی[۱۱] از واقعیت» که بسیاری از فیلسوفان مدرن آن را بدیهی می‌دانستند توصیف کرد (Peirce, 1999, 9-89).

با اتکا به آرا جیمز و پیرس باید معرفت‌شناسی پراگماتیست‌ها را به مثابه‌ی بازگشتی به احساس مشترک و تجربه و بنابراین رد میراث فلسفی دانست که کار متفکران پیشین را تحریف کرده بود. به عبارت دقیق‌تر پراگماتیسم جریان‌های شک‌گرایی[۱۲]، سوبژکتیویسم[۱۳] و ایدئالیسم[۱۴] بر آمده از فلسفه دکارت را به عنوان خطایی محرز قلمداد کرده و درصدد غلبه بر آن می‌شود. پیرس مواضع ضد شک‌گرایانه‌ی پراگماتیستی خود را در مقاله‌ای تحت عنوان «برخی پیامدهای چهار ناتوانی»[۱۵](۱۸۶۸) بیان می‌کند. او در آن مقاله «سوبژکتیویسم دکارتی» را به مثابه‌ی نوعی آسیب فلسفی شناسایی می‌کند که مهم‌ترین آموزه‌های آن از نظر پیرس مهم‌ترین مشکلات فلسفی زمانه‌ی او هستند. شک‌گرایی دکارتی به عنوان مهم‌ترین مبنای ایدئالیسم سوبژکتیو، از نظر پیرس یک استراتژی غیر عملی است و هرگونه تلاش برای پذیرش آن، به منزله‌ی نوعی خود-فریبی[۱۶] است، چرا که ما یقین‌های مختلفی داریم که به پرسش کشیدن آنها، هیچگاه به ذهن‌مان خطور نمی‌کند (Ibid., 29).

جان دیویی هم در مجموع آثار خود با تأکید بر موضعی پراگماتیستی دوگانه‌گرایی‌های غالب بر ایدئالیسم را به نقد می‌کشد و تمایزهای بنیادین ذهن و جسم، فرد و جامعه، و حقیقت و ارزش را ساخته و پرداخته عقلانیت سوبژکتیو می‌داند که عملا نمی‌توان برای آن‌ها کارکرد مشخصی در زندگی انسانی در نظر گرفت. بنابر اعتقاد دیویی اینها مواضعی به ارث رسیده از گذشته‌اند که با اتکا به رویکردی پراگماتیستی می‌توان بر آن‌ها غالب شد.

از مهم‌ترین چهره‌های پراگماتیسم متاخر باید به هیلاری پاتنم[۱۷] اشاره کرد. پاتنم هم تا اندازه‌ای هم‌سو با پیرس و جیمز چهار ویژگی پراگماتیسم را به این ترتیب شناسایی کرده است: ۱. رد شک‌گرایی؛ ۲. تمایل به پذیرش خطاپذیری؛ ۳. رد دوگانه انگاری‌های شدید مانند واقعیت و ارزش[۱۸]، اندیشه و تجربه، ذهن و بدن، تحلیلی و ترکیبی و غیره؛ و ۴. آنچه که او تقدم عمل[۱۹] می‌نامد (Putnam, 1994). پاتنم با آغاز قرن بیست و یکم ادعاهایی بلندپروازانه در خصوص چشم انداز یک معرفت‌شناسی پراگماتیستی طرح کرد. او بعد از بررسی شکست‌های پروژه روشنگری اولیه و طرح این مسئله که فیلسوفان روشنگری قادر به غلبه بر دوگانگی‌های اساسی نبودند، ابراز امیدواری می‌کند که آینده ممکن است در بر دارنده‌ی یک روشنگری پراگماتیستی باشد (Putnam, 2004, 89–108).

۲. پراگماتیسم و زیبایی‌شناسی

با توجه به نقش قابل تامل زیبایی و هنر در فلسفه ایدئالیسم، ضروری بود تا پراگماتیسم هم موضع مشخصی در قبال این مسئله اتخاذ کند. تمرکز و توجه به هنر در قالب یک مقوله غیر کارکردی و مبتنی بر زیبایی صرف یکی از پیامدهای ایدئالیسم بود. کانت و هگل که از سرآمدان رویه‌ی فلسفی ایدئالیسم هستند مقوله‌ی زیبایی و هنر را به عنوان بخشی جدایی ناپذیر از دستگاه فلسفی خود تعریف کرده‌اند. در فلسفه کانت زیبایی هنری علاوه بر اینکه ماهیتی سوژه محور دارد، به‌طور مشخص از هرگونه کارکرد و سود هم مبرا است و به همین دلیل از پیشه و کار فایده محور متمایز است؛ چنان که به بیان کانت «هنر را چنان می‌نگریم که گویی فقط به مثابه‌ی بازی، یعنی مشغله‌ای که فی‌نفسه خوشایند است، می‌تواند غایتمند (موفق) باشد؛ اما پیشه را به مثابه‌ی کار، یعنی مشغله‌ای می‌نگریم که فی‌نفسه ناخوشایند (رنج‌آور) است و فقط به واسطه‌ی معلولش (مثلا مزد) جذاب است و در نتیجه فقط به اجبار می‌تواند به شخص تحمیل شود؛...» (کانت، ۱۳۹۰، ۲۳۹). در این اندیشه اثر هنری به‌طور صرف بر مهارت تکیه ندارد و به نیرویی متکی است که پا را از حدود مهارت و قواعد تابع فراتر می‌گذارد که مرز آن را با هرگونه محصول کاربردی و پیشه‌ورانه مشخص می‌سازد.[۲۰] این خصوصیت با فایده‌محوری مطلوب در اندیشه پراگماتیسم در تعارض است؛ چرا که نگاه مبتنی بر فایده و کارکرد پراگماتیسم نمی‌تواند هنر را به عنوان امری صرفا زیبا و ذوقی چنان که مطلوب کانت بوده در نظر بگیرد.

زیبایی و هنر با آرا جان دیویی و کتاب مهم او یعنی *هنر به منزله‌ی تجربه*

نقش محوری و بسیار پر رنگی در فلسفه‌ی پراگماتیسم یافت. این کتاب که در فلسفه‌ی پراگماتیسم به عنوان مهم‌ترین منبع زیبایی‌شناسی نقشی محوری دارد، به نوعی همپای «نقد قوه‌ی حکم» در فلسفه سوبژکتیو است. مباحث طرح شده در آرا دیویی را می‌توان در چند شاخصه‌ی مهم معرفی کرد که به طرح آن‌ها خواهیم پرداخت.

۲. ۱. هنر در نسبت با زندگی

کتاب *هنر به منزله‌ی تجربه* با بخشی تحت عنوان «موجود زنده» آغاز می‌شود؛ این کتاب برخلاف زیبایی‌شناسی سوبژکتیو، به دنبال «مستحکم‌کردن پایه‌های زیبایی‌شناسی در نیازهای طبیعی، ساختار، و فعالیت‌های سازواره‌ی (ارگانیسم) انسان است. دیویی در پی بازیابی پیوند تجربه‌ی زیبایی‌شناختی با فرآیندهای معمول زندگی است» (شوسترمن، ۱۳۸۵، ۷۵). هدف دیویی از عنوان «موجود زنده» معرفی هنر به عنوان نتیجه‌ای حاصل از تعامل میان انسان و حیات اوست و نادیده گرفتن این نسبت به منزله‌ی جداکردن هنر از شاخصه‌های اصلی آن است. به اعتقاد دیویی «وقتی اعیان هنری هم از شرایط پیدایش خویش و هم از شرایط عملکردشان در تجربه، منفک می‌شوند، دیواری پیرامون آن‌ها سر برمی‌آورد که معنای عام این اعیان را، معنایی که نظریه‌ی زیبایی شناختی با آن سر و کار دارد، کما بیش تیره و تار می‌کند. هنر به قلمرویی مجزا فرستاده می‌شود که در آن این پیوندی که با مواد و مقاصد هر شکل دیگری از فعل، انفعال و دستاورد بشری دارد گسسته می‌شود» (دیویی، ۱۳۹۱، ۱۲).

در نظرداشتن هنر به عنوان بخشی تفکیک ناپذیر از حیات انسانی و در پیوند با تجربه، آن را از بعد متعالی و آرمانی مفروض در زیبایی‌شناسی ایدئالیستی جدا کرده و هرگونه قداست بخشی به هنر را نافی حیات و زندگی انسانی قلمداد می‌کند. در زیبایی‌شناسی سوبژکتیو لذت خاص برآمده از هنر و زیبایی هیچ رابطه‌ی مستقیمی با جریان زندگی روزمره‌ی انسانی ندارد. زندگی در این روند تا به آنجا هراس‌انگیز و دهشتناک است که به خودی خود ما را توان تحمل آن نیست و از این جهت زیبایی و «لذت آن را نمی‌توان در زندگی واقعی یافت بلکه فقط در هنرهای زیبا قابل یافتن است؛ گریزگاهی که نوعی آسودگی موقت به وجود می‌آورد ... و جنبه‌های هراس‌انگیز زشت و وحشی‌گری‌های آن را می‌پوشاند» (شوسترمن، ۱۳۸۵، ۷۸). از این جهت به نظر دیویی شناسایی یک اثر هنری به عنوان یک ساختمان، یک کتاب، یک نقاشی و یا یک مجسمه، همیشه فاقد خصوصیتی مهم است که همانا تجربه است؛ «اثر هنری واقعی چیزی است که با تجربه و در تجربه حاصل آمده باشد» (Dewey, 1958, 1). لذا وظیفه‌ی یک نظریه‌ی زیبایی‌شناسی دنبال‌کردن و استمرار اشکال تزکیه شده‌ی تجربه است که آثار و فرم‌های هنری از آن‌ها ناشی می‌شوند، رخدادها و صحنه‌هایی که چشم و گوش انسان را به خود جلب می‌کنند، علاقه او را برمی‌انگیزند و چنان که نگاه می‌کند و گوش می‌دهد موجب لذت او می‌شوند (Haack, Lane, 2006, 423). از این منظر هنر و زیبایی اگر در پیوند با زندگی و تجربه‌ی زیستی انسان نباشد چون امری بیگانه و بی‌کارکرد فاقد هرگونه امتیاز انسانی است.

۲. ۲. هنر به مثابه‌ی امری کارکردی و غرض‌مند

در فلسفه پراگماتیسم، ارزش چیزها از جمله اثر هنری وابسته به کارکرد آن‌ها و تامین نیازهای انسانی است؛ تا در نهایت بتوانند بستر رشد زندگی را فراهم کنند. از این منظر «خطای جریان کانتی متضمن این فرض بود که چون هنر هیچ کارکرد خاص و آشکاری ندارد که بتواند بهتر از امور دیگر آن را انجام دهد، فقط به عنوان امری غیر عملی و غیر کاربردی قابل دفاع است» (شوسترمن، ۱۳۸۵، ۷۶). اما دیویی بر این اعتقاد است که «... نظریه‌هایی که هنر و درک و ارج‌شناسی آن را با جای دادنشان در گستره‌ای از آن خود این‌ها ـ گستره‌ای منفصل از انحای دیگر تجربه ـ مجزا می‌کنند، ذاتی موضوع نیستند بلکه از شرایط بیرونی که می‌توان آن‌ها را مشخص کرد ناشی می‌شوند» (دیویی، ۱۳۹۱، ۲۲). دیویی هدف از هنر را کمک به کلیت موجود زنده معرفی کرده و موجود زنده را هم خواهان ارضای طبیعی نیازهای خود بر می‌شمارد (شوسترمن، ۱۳۸۵، ۷۶). این نظریه‌ی دیویی با استقلال کانتی که در آن خصوصیت بارز اثر هنری غیرکاربردی‌بودن و ابتنای صرف بر زیبایی است مغایرت و تضاد تام دارد. پراگماتیسم دیویی بر این اعتقاد است که ارزش و کارکرد ویژه‌ی هنر نه در غایت و هدفی خاص که در ارضای موجود زنده به‌طور کلی است و پیوند آن با امر مطبوع امری بدیهی است. هنر این نقش را با به انجام رساندن کارهای مختلفی ایفا می‌کند که مهم‌ترین آن افزایش تجربه‌های بی واسطه‌ای است که نیرو و تحرک بیشتری به ما می‌بخشند تا بتوانیم به دیگر اهداف مورد نظرمان دست یابیم. سرود خوانی کشاورزان ضمن کار در مزرعه نه فقط تجربه‌ی زیبایی‌شناختی ارضا کننده‌ای نصیب آن‌ها می‌کند، بلکه ذوق و حال این کار موجب تقویت و افزایش فعالیت آن‌ها می‌شود. در مورد آثار هنری فاخر هم همین مطلب صدق می‌کند. این آثار تنها مجموعه‌ای از ابزار کاربردی خاص برای ایجاد تجربه‌های زیبایی‌شناختی نیستند؛ بلکه ادراکات و روابط انسان را اصلاح و تقویت می‌کنند و به انسان الهام و نیرو می‌دهند، زیرا دامنه‌ی تجربه‌ی زیبایی‌شناختی همواره گسترده‌تر شده با دیگر فعالیت‌های ما در می‌آمیزد و موجب تقویت و تثبیت آن‌ها می‌گردد (همان، ۷۶).

۲. ۳. اولویت تجربه هنری بر علم و گذار از دوگانگی‌ها

دیویی در راستای در نظر گرفتن قصد و غایت کارکردی برای هنر و پیوند آن با زندگی، هنر را با بسیاری از فعالیت‌های کارکردی و غرض‌مند دیگر از جمله علم هم‌سو قلمداد می‌کند و حتا فعالیت علمی را هم در زمره‌ی فعالیت هنری بر شمرده و از این جهت ارزش و اعتبار هنر را فراتر از زیبایی و به عنوان اصل و اساس امور انسانی معرفی می‌کند. او اصرار می‌ورزد که « علم نوعی هنر است، و هنر هم عمل است، و بین عمل و نظریه تمایز مشخصی وجود ندارد، بلکه تمایز در بین انواع عمل‌هاست که هوشمندانه و بی‌واسطه سرشار از معانی لذت بخش باشند و یا نباشند. با پیدایش این ادراک، به‌طور بدیهی هنر - فعالیتی سرشار از معانی که بی‌واسطه موجب لذت می‌شود - حد اعلای طبیعت خواهد بود، و علم به درستی خدمتکاری است که وقایع طبیعی را به سمت این نتیجه‌ی مبارک هدایت می‌کند» (Dewey, 1929, 358). این استدلال دیویی «شناخت علمی» را در زمره‌ی «عمل هنری» قرار می‌دهد و ارزش‌گذاری در این حوزه را به کیفیت عمل ارجاع می‌دهد؛ علاوه بر این علم به عنوان بخشی از تجربه‌ی هنری قلمداد می‌شود که در راستای هدف غایی هنر یعنی ارضای نیازهای انسانی گام بر می‌دارد.

مهم‌ترین دستاورد این پیوند گذار از ثنویت گرایی برآمده از فلسفه‌ی

ایدئالیسم است. بنابر اعتقاد دیویی مادام که علم خود قسمی از هنر باشد «جدایی‌هایی که تفکر حاضر را دچار مشکل می‌کند از میان می‌رود: تقسیم همه چیز به طبیعت / تجربه، تفکیک تجربه به نظریه / عمل، هنر / علم، تفکیک هنر به کارکردی / زیبا، نازل / آزاد» (Ibid., 358). بنابراین هنر به مثابه‌ی تجربه در معنایی مولد و فرآیندی که به سمت معانی مبتنی بر لذت سیر می‌کند تمامی مفاهیم و موضوعات پیشین را در خود خلاصه می‌کند.

بر این اساس زیبایی‌شناسی دیویی را می‌توان برخوردار از رویکردی پیوسته‌نگر و کل‌گرا دانست، که با تأکید بر پیوستگی نه فقط دوگانگی‌های هنر / علم و هنر / زندگی را برهم می‌زند، بلکه بنیان بسیاری از دوگانگی‌های سنتی حاکم بر اندیشه‌ی فلسفی را به هم می‌زند «که تمایز حاد آن‌ها بسیاری از مباحث زیبایی‌شناسی فلسفی را به وجود آورده است: فرم / محتوا، هنر ناب / ابزاری، فرهنگ والا / عامه، هنر مکانی / زمانی، هنرمند / مخاطب تنها مشتی نمونه‌ی خروارند» (شوسترمن، ۱۳۸۵، ۷۷).

۲. ۴. کارکردهای عام هنر در تقابل با نخبه‌گرایی سرمایه‌داری

هنرزیبا به مثابه‌ی محصول زیبایی‌شناسی مدرنیستی و به عنوان چیزی برآمده از فرض بنیادی «نبوغ»، پیوندهای انکار ناپذیری با بازار و نظام سرمایه‌داری دارد. یک عامل بسیار مهم در این قضاوت، بی غرضی و بر این اساس غیرسیاسی‌بودن هنر مدرنیستی و در نظر داشت زیبایی به عنوان غایت و هدف اصلی آن است. هنر در این شرایط خصلتی غیر نقادانه و منفعل نسبت به شرایط حاکم می‌پذیرد و به نوعی یکی از کالاهای بی‌خطر جهت ارضای نیازهای زیبایی‌شناختی طبقات حاکم و سرمایه‌داران خواهد بود. چنان‌که به وضوح برخی منتقدین حامی زیبایی‌شناسی مدرنیستی، «سیاسی‌شدن هنر » را به مثابه‌ی یک تهدید جدی برای ارزش‌های فرهنگی تلقی کرده و به شدت به آن انتقاد می‌کنند (Harrison, 2003, 134).

دیویی تفکیک میان زندگی و هنر را پیش از آنکه وابسته به خصوصیات زیبایی‌شناسی بداند، آن را برآمده از شرایط تاریخی چند سده اخیر و در پیوند با رشد نظام سرمایه‌داری بر می‌شمارد. تمایز میان هنرهای زیبا و کاربردی، هنر را به ابزاری در دست سرمایه‌داری و فخرفروشی طبقات حاکم تبدیل می‌کند. بنا به نظر دیویی «رشد سرمایه‌داری در شکل‌گیری و توسعه‌ی موزه به عنوان منزلگاه در خور آثار هنری و در تقویت این رای که آثار هنری از زندگی عمومی جدا هستند به شدت تأثیرگذار بوده است. توانگران جدید، که یکی از محصولات جانبی مهم نظام سرمایه‌داری هستند، مخصوصا احساس کرده‌اند که باید اطرافشان را با آثار هنر زیبا پر کنند ـ آثاری که چون نادرند گران نیز هستند. به‌طور کلی مجموعه‌دار نوعی، سرمایه‌دار نوعی است. او برای این‌که خود را در گستره‌ی فرهنگ فرادست، صاحب منزلتی بلند نشان دهد، تابلوهای نقاشی، مجسمه‌ها و جواهر هنری را گرد می‌آورد به همان صورت که سهام و اوراق قرضه‌اش گواه جایگاه او در عالم اقتصاد است» (دیویی، ۱۳۹۱، ۱۹).

در چنین شرایطی غرض‌مندی و کارکردی‌بودن نظریه‌ی هنر پراگماتیستی کنش مستقیم به نظامی است که در آن هنر نه به مثابه‌ی تجربه یا زندگی، بلکه به مثابه‌ی سرمایه و یا شئی زیبا در اختیار اقلیتی خاص قرار دارد. به همین دلیل هنر در فلسفه‌ی پراگماتیستی دیویی اعتباری بیش از نظریه‌ی زیبایی‌شناسی سوبژکتیو می‌یابد. چنان‌که «دیویی ارج نهادن به زیبایی‌شناسی را به عنوان اوج تجربه بشری و بزرگ‌ترین دستاورد فکری در تاریخ بشریت قلمداد می‌کند» (Hilde-brand, 2008, 146). لذا هنر در این میان عاملی مهم در جهت معنا دهی به زندگی انسان است. در نتیجه «مهم‌ترین پرسش در این حوزه فلسفی این نیست که چگونه می‌توان شرایط لازم و کافی برای هنر را تعریف کرد، بلکه این است که چگونه مردم عادی را قادر کنیم تا بیشتر از آن لذت ببرند تا زندگی‌شان معنادارتر شود» (Legg and Hookway, 2021) که البته این به معنای عام و نازل کردن هنر و در نهایت از میان‌برداشتن خصوصیات ممیزه‌ی آن نیست، بلکه هدف اصلی اعطای ارزش بیشتر در راستای خصلت مهم کارکردی‌شدن هنر و پیوند با زندگی است.

۳. مبانی نظری پاپ و هم‌سویی با پراگماتیسم

هم‌سویی هنر پاپ و پراگماتیسم مسئله‌ای است که پیشتر باربارا رز ـ به شکلی کلی ـ به آن اشاره کرده است.[۲۱] چنان که گفته شد پراگماتیسم در حوزه‌ی هنر و زیبایی با اتخاذ رویکردی انتقادی به زیبایی‌شناسی سوبژکتیو، هنر را با رویه‌ای یکسر متفاوت، در پیوند با زندگی، در راستای کاربردی مشخص، فارغ از نخبه‌گرایی و منفک از دوگانه انگاری‌های جاری معرفی می‌کند. به نظر می‌رسد که هم‌سویی این خصوصیت‌ها با رویه‌ی انتخاب موضوع تا اجرا و ارایه آثار در هنر پاپ نکته‌ای مهم و قابل اثبات است.

جریان پاپ به عنوان یکی از مهم‌ترین جنبش‌های هنری دهه ۶۰ م. شناسایی می‌شود که از مهم‌ترین خصوصیات آن باید به اتخاذ رویکرد انتقادی نسبت به زیبایی‌شناسی سوبژکتیو اشاره کرد. این رویکرد انتقادی به گونه‌ای است که می‌توان آن را در بسیاری از خصوصیت‌ها هم‌سو با زیبایی‌شناسی پراگماتیستی دانست. ماهیت جریان پاپ و حتا اطلاق این عنوان (پاپ) هم، متأثر از رویکردی انتقادی به زیبایی‌شناسی سوبژکتیو بود. «عنوان پاپ به همان هنرهای کاربردی و یا مفید در زیبایی‌شناسی کانتی دلالت داشت که در سطحی نازل‌تر از زیبایی هنری قرار داشت؛ این عنوان در گام نخست بر آن بود تا ارزش‌گذاری سلسله مراتبی برآمده از نظریه‌ی زیبایی‌شناختی را نادیده انگارد» (جهانگرد، ۱۴۰۱، ۲۰).

هنر پاپ برآمده از فعالیت گروه مستقل در دهه‌ی ۵۰ م. لندن است. اعضای گروه مستقل در استقبال از فرهنگ شهری و نوعی زیبایی‌شناسی عام و فراگیر در تقابل با نخبه‌گرایی مدرنیستی با یکدیگر اشتراک داشتند و همین مرز اشتراک آن‌ها را هم‌سوی با جریان پراگماتیسم به سمت کنشی واحد یعنی نطفه و مبنای هنر پاپ سوق داد. جریان پاپ را بعد از آوانگاردیسم می‌توان مهم‌ترین جریان هنری ناقد زیبایی‌شناسی سوبژکتیو تا آن زمان دانست. هنرمندان پاپ با گذار از زیبایی‌شناسی مدرنیستی، هم‌سو با پراگماتیسم بر کارکرد هنر به عنوان یک نظام ارتباطی و نشانه‌ای تأکید کردند. توجه آن‌ها به فرهنگ جوامع شهری پس از جنگ و نوعی زیبایی‌شناسی عمومی هم در همین راستا بود. «آنها آنچه که اغلب تاریخ‌نگاران شکل‌های پست هنری می‌دانستند، یعنی هنر تجاری را با هنر متعالی، یعنی هنرهای زیبا در آمیختند» (جنسن، ۱۳۸۸، ۱۰۳۹).

با توجه به کنش انتقادی پاپ نسبت به زیبایی‌شناسی سوبژکتیو و از طرف دیگر گذار از این زیبایی‌شناسی و در نظرگرفتن کیفیات ایجابی خاص به نظر می‌رسد بتوان شاخصه‌های آن را در شش مورد هم‌سو با پراگماتیسم تعریف کرد.

۳. ۱. تأکید بر هنر به عنوان یک رسانه ارتباطی

جریان پاپ به‌طور مشخص با انکار هرگونه نخبه‌گرایی برای هنر قائل به خصوصیتی ارتباطی بود؛ لارنس الووی به عنوان یکی از اولین و البته مهم‌ترین نظریه‌پردازان این هنر، با در نظرگرفتن خصلت کارکردگرایانه برای هنر و به خصوص هنر پاپ آن را به عنوان یک شکل ارتباطی که با دیگر شکل‌های ارتباط در هنرهای تجسمی تفاوتی ندارد معرفی نمود (Alloway, 1974, 62) . او خصلت اصلی هنر را نه بی‌همتایی فروکاست ناپذیر فرمال، بلکه نقش ارتباطی و پیام رسان آن می‌داند که اتفاقا از نظر او و برخلاف رویکرد کانتی ترجمه‌پذیر و فرا رمزگانی است (جهانگرد، ۱۴۰۱، ۱۹). این خصوصیت نافی مفاهیمی چون اصالت و خلوص هنری در زیبایی‌شناسی سوبژکتیو است. چرا که با در نظر داشتن هنر به مثابه‌ی پیامی ترجمه‌پذیر که از رسانه‌ای به رسانه‌ای دیگر قابل انتقال است، نمی‌توان قایل به اصالت کانتی منتج از عمل خلاقه‌ی نابغه بود. از این منظر «هنر پاپ گستره‌ای از تصویرهای قابل تعویض و قابل تغییر را پیشنهاد می‌کند. اگرچه هر عمل ارتباطی، از جمله هنر، به نوعی بی‌همتا است؛ اما به همان میزان هم باید در نظر داشت که بخش قابل توجهی از هر پیام یا ساختاری قابل ترجمه و همسان‌ریخت[۲۲] است. [بر این اساس] مبادله‌ی رسانه‌های متقابل و همگرا در گرایش‌های متعدد هنر پاپ، با مفهوم خلوص هنری در تقابل است»(Alloway, 1969, 19).

می‌توان چنین استنباط کرد که جنبش پاپ هنر را برخوردار از خصوصیتی ارتباطی می‌داند که حاوی پیامی قابل ترجمه میان هنرمند و مخاطب از هر سطح و طبقه‌ای است. به عبارت دقیقتر هنر را در جهت کارکردی خاص یعنی «انتقال پیام» در نظر می‌گیرد و برای آن قایل به شانی کارکردی است. از سوی دیگر این خصوصیت حائز معنایی پراگماتیستی است، یعنی این که هنر را نمی‌توان فی‌نفسه و مستقل از جریان معمول زندگی در نظر آورد؛ پیامی که در این رسانه انتقال می‌یابد در پیوند با زندگی و تجربه هنرمند است. استفاده بدون محدودیت هنرمندان پاپ از هر ماده و متریالی هم در راستای همین خصلت است؛ آن‌ها برای حفظ و انتقال پیام از هر ماده‌ی ممکنی استفاده می‌کنند. استفاده از عکس و یا اشیا به‌طور مستقیم در آثار هنرمندان پاپ، نمونه مشخص این خصوصیت است، که لارنس الووی از آن تحت عنوان قاعده‌ی کلی اختصار فرآیند[۲۳] یاد می‌کند (Alloway, 1974, 16-18). لذا به نظر می‌رسد که خصلت ارتباطی جریان پاپ هم‌سو با پراگماتیسم بر آن است تا از دامنه‌ی محدود زیبایی‌شناسی ایدئالیستی گذر کرده و به عنوان یک شکل ارتباطی عام، نقشی جدید برای هنر در نظر بگیرد که دامنه‌ی شمول آن بخش متنوع‌تری از تجربیات انسانی را در بر گیرد (Alloway, 1958, 28). به نظر می‌رسد ماهیت این تلاش بیشتر متأثر از جریان پراگماتیسم، نظام اجتماعی بعد از جنگ دوم و لزوم تأثیر گذاری هنر در بستر اجتماعی باشد تا صرف مخالفت با زیبایی‌شناسی ایدئالیستی.

۳. ۲. تکیه بر فرهنگ عامه به عنوان مهم‌ترین منبع

اصطلاح مصرف فرهنگ عامه[۲۴] یکی از مهم‌ترین اصطلاحاتی است که در حوزه هنر پاپ بسیار پر کاربرد بوده است. این اصطلاح را نخستین بار لارنس الووی در راستای مدون‌کردن مبانی نظری هنر پاپ در کتاب «فرهنگ عامه و هنر پاپ» در اشاره به مهم‌ترین ماخذ موضوعی و نشانه‌ای هنر پاپ به کار برد. او در این اصطلاح «فرهنگ عامه» را به مثابه‌ی تجربه‌ای اجتماعی معرفی می‌کند که اطلاعات موجود در آن نشات گرفته از نقش‌های معمول ما در جامعه‌اند. یعنی شبکه‌ای از پیام‌ها و اشیا که ما به صورت مستمر با یکدیگر به اشتراک می‌گذاریم (Alloway, 1969, 17). این شبکه که شامل پیام‌ها، علامت‌ها و انواعی از نشانه‌ها از هر حوزه و رسانه‌ای هستند به عنوان مهم‌ترین منبع مورد توجه و استفاده هنرمندان پاپ قرار می‌گیرند. از آنجایی که هنر پاپ مقصدی جز ارتباط مستقیم با مخاطب را دنبال نمی‌کند می‌توان استنباط کرد که در جهت ایجاد ارتباطی هر چه محسوس‌تر و زنده‌تر، نشانه‌های موجود در فرهنگ عامه را به عنوان مهم‌ترین ماخذ خود در نظر می‌گیرد.

تلاش هنرمندان پاپ بر این است که نشانه‌های بر گرفته از فرهنگ عامه را بدون کمترین تغییر و در همان شکل اصلی خود به کار گیرند. چرا که این نشانه‌ها جز بر ماهیت خود در فرهنگ عامه قرار نیست دلالت دیگری داشته باشند؛ تفسیر سر راست و غیر پیچیده‌ی آن‌ها فارغ از هر گونه نخبه‌گرایی در حوزه‌ی هنر در پیوند با زندگی در معنایی پراگماتیستی آن است. نشانه‌هایی که کاربست آن‌ها در حوزه‌ی هنر و تفسیرشان نیازمند قریحه و نبوغ خاصی نیست. این نوع هنر بنا بر رای برخی منتقدین حاصل اتصال و پیوستگی میان زندگی معمول هنرمندان پاپ و اجتماع آن‌ها است. «آنها هیچ فشاری برای کنار گذاشتن فرهنگی که در آن رشد کرده بودند (کمیک‌ها، موسیقی پاپ، فیلم‌ها) احساس نمی‌کردند. هنر آن‌ها نتیجه‌ی چشم‌پوشی نیست بلکه نتیجه‌ی اتصال و پیوستگی است» (Ibid., 18). هر آنچه به‌طور عام در اجتماع به عنوان یک نشانه در پیوند با زندگی وجود دارد، می‌تواند با رویکردی پراگماتیستی مورد استفاده هنرمند پاپ قرار گیرد. براین اساس می‌توان جریان پاپ را نمادی از لحظه‌ای انتقادی در تاریخ اجتماعی دانست که برای اولین بار هنرمندان، به وسیله‌ی شبیه‌سازی تصاویر و تکنیک‌های تجاری، آگاهانه هنر خودشان را معطوف به عموم مردم و زندگی کردند.

۳. ۳. کیچ‌وارگی[۲۵] هنر پاپ و نقد نظام سرمایه‌داری

زیبایی‌شناسی ایدئالیستی به عنوان یکی از مهم‌ترین رویکردهای رسمی به هنر، با در نظر گرفتن خصلت‌های فرمال برای هنر، آن را در جهت تامین منافع نظام سرمایه‌داری قرار داد. هنری فرمال، با خصایص تزیینی و در خدمت طبقه‌ای خاص که تداوم و استمرار آن جز در راستای نظام مبتنی بر سرمایه نبود. باربارا رز هم فرمالیسم مدرنیستی را در پیوند با سرمایه‌داری حاکم و پیش برنده‌ی منافع آن قلمداد می‌کند. به نظر رز گردانندگان این هنر همکار مستقیم نظام سرمایه‌داری هستند[۲۶] و داوری آن‌ها در حوزه‌ی هنر هم متأثر از این همکاری است، چرا که تمامی ارزش‌های هنری در این فرمالیسم «به یک ارزش واحد یعنی "کیفیت" تنزل یافته، که بلافاصله به اصطلاحات واقعی ارزش یعنی دلار و سنت قابل ترجمه است»(Rose, 1988, 221).

کنش‌گران پاپ با تغییر در ساز و کارهای انتخاب موضوع، یکی از مهم‌ترین کنش‌های انتقادی خود در همین راستا را طرح کردند. آن‌ها توجه خود را معطوف به نظام‌های نشانه‌ای عام، پیش پا افتاده و حتا مبتذل در سطح اجتماع کردند. توجه به موضوعاتی چون علائم و قراردادهای راهنمایی و رانندگی، به کارگیری حروف و کلمات واضح و همه فهم بدون هیچ پیچیدگی خاص، استفاده از زبان تصویری سرراست بیلبوردها، استفاده از کمیک‌ها و حتا نشریات زرد، و نظایر آن، که به دنبال

بیان و در عین حال زیر سؤال بردن نگرش‌ها و ویژگی‌های جامعه‌ی آن زمان بودند(آرچر، ۱۳۹۴، ۲۵). این جریان انتقادی در جهان هنر تحت عنوان کلی «زیبایی‌شناسی کیچ» شناخته شد. البته سابقه این جریان را می‌توان به اوایل سده بیستم و به آثار دادائیست‌ها باز گرداند.

کیچ را می‌توان با توجه به رویکرد انتقادی آن و رجوع به نشانه‌های عام اجتماعی، نوعی زیبایی‌شناسی دموکراتیک در تقابل با زیبایی‌شناسی سرمایه‌داری قلمداد کرد. چرا که بستر اصلی‌اش نه طبیعت در شکل وهم‌انگیز آن و نه نبوغ حاصل از نیروهای طبیعی بود، بلکه زندگی و محیط عمومی اجتماع و عام‌ترین نشانه‌های جاری در فرهنگ طبقه متوسط بود. رجعت به فرهنگ عام و طبقه‌ی متوسط، در جهت از میان‌برداشتن سازوکارهای نظام طبقاتی بود. چنین عملکردی «هم در موضوع و هم در تکنیک هنر پاپ قابل مشاهده است. در این هنر از میان برچیدن مرز بین قلمروهای طبقاتی و فرهنگی، و ابتنای بر فرهنگ به جای طبیعت ـ که وهم‌انگیز[۲۷] است ـ موجب شکل گیری جهانی میانی می‌شود که خود منتج از شکل پیچیده‌ی ارتباطات جمعی بعد از جنگ است» (Harrison, 2003, 3).

نکته مهم دیگر اینکه، زیبایی‌شناسی کیچ در راستای رویکرد دموکراتیک خود، فقط محدود به موضوع آثار نبود بلکه علاوه بر موضوع هم در فرم و کارماده‌ی انتخابی آثار و هم در شیوه‌ی انتخابی هنرمند برای تولید اثر تأثیری مشخص داشت. اندی وارهول در همین راستا بسیاری از آثار خود را نه در یک نسخه‌ی یکتا بلکه در یک مجموعه و با استفاده از تکنیک چاپ خلق می‌کرد؛ این عملکرد او را می‌توان به عنوان کنشی به یکتایی و انحصار اثر قلمداد کرد.[۲۸] از سوی دیگر تمایل هنرمندان پاپ به ایجاد آثاری از قطعات دور ریز و حتا زباله‌ها را می‌توان نمود دیگری از جریان کیچ و کنشی در راستای در هم شکستن حوزه‌ی مشخص هنرهای زیبا دانست.[۲۹] چرا که کیچ برخلاف زیبایی‌شناسی ایدئالیستی به جای تأکید بر اثر و رسانه‌ای معین که حاوی هنجارها و معیارهای پیشینی است، «بر عملکرد هنر، بر نقش هنرمند در اجتماع، و در کل بر رفتارهای در هم تنیده بوسیله‌ی مفهوم هنر متمرکز است» (Rose, 1969, 47). تأکید بر عملکرد به جای زیبایی، از مهم‌ترین خصایص رویکرد فلسفی پراگماتیسم در هنر است. بر این اساس حتا اگر منشاء نظریه‌ی کیچ را به پراگماتیسم منتسب ندانیم دست‌کم باید هم‌سوی با آن قلمداد کرد.

۳. ۴. تأکید بر خصلت تعلیمی و گفت‌وگویی هنر

باربارا رز در ۱۹۶۷ م در مقاله‌ای برای نشریه‌ی *آرت فروم*[۳۰] از اصطلاح هنر تعلیمی[۳۱] برای توصیف برخی از آثار پاپ و نمونه‌های دیگر بعد از آن استفاده می‌کند. اصطلاح هنر تعلیمی به‌طور مشخص متأثر از جریان فلسفی پراگماتیسم و رویکرد آن به هنر است. رز هدف اصلی هنر تعلیمی را برخورداری از خصلت آموزشی تعریف می‌کند. ریشه‌های این خصوصیت آموزشی در تاریخ هنر را می‌توان به جریان دادا باز گرداند که در نهایت مرزهای هنر دادا، نئو دادا، پاپ و مینیمال را در می‌نوردد. بر این اساس ارزش هنر تعلیمی در خصلت گفت‌وگویی آن است نه در خصلت هنری و زیبایی‌شناختی آن؛ از نظر رز بهترین نمونه‌های هنر تعلیمی، مواردی هستند که یا محتوای زیبایی‌شناختی ندارند و یا محتوای زیبایی‌شناختی آن‌ها اندک است (Rose, 1967, 32-3). این در حالی است که زیبایی‌شناسی ایدئالیستی و نقد فرمالیستی آن از تشریح محتوای غیر فرمال در هنر ناتوان بود و از طرف دیگر هم نادیده انگاشتن هنر پاپ که از خصلتی گفت‌وگویی و تعلیمی برخوردار بود در تحولات جهان هنر ممکن نبود.

فراغت از زیبایی‌شناسی ایدئالیستی در راستای ارتباط با اکثریت، پاپ را معطوف و متوجه نوعی خصلت ارتباطی و گفت‌وگویی در هنر کرد. این جریان متأثر از نقش ارتباطی و کارکردی هنر در فلسفه پراگماتیسم، فراتر از نقش‌های سنتی فرمال برای هنر قائل به خصلتی گفت‌وگویی بود؛ یعنی هنری که فقط به مثابه‌ی گفت‌وگو معنادار است و تحلیل فرمال برای آن چندان معقول نیست. عملکرد هنرمندان پاپ را نه فقط با خصوصیات فرمال آثارشان بلکه در کلیت رفتار هنرمند و اثر منتج از آن و با توجه به ارتباطی که با مخاطب ایجاد می‌کند باید در نظر گرفت. به عنوان مثال تصمیم وارهول به عنوان کارخانه نامیدن کارگاه‌اش را می‌توان بخشی از فرآیند عمل گفت‌وگویی او با مخاطب دانست. این مسئله ما را به نکته‌ای مهم در خصوص گذار از ماهیت مادی اثر هنری رهنمون می‌کند؛ چرا که با در نظر داشت خصلت گفت‌وگویی برای هنر، می‌توان چنین استنباط کرد که خاص بودگی در هنر دیگر فقط باور داشتن به خصوصیت مادی اثر نیست.

۳. ۵. گذار از دوگانه‌انگاری و توجه به پیوستگی

به پیروی از جریان فلسفی پراگماتیسم که با ثنویت‌گرایی و جدایی فلسفه از زندگی مخالف است و زیر ساخت اساسی فلسفه و هنر را پیوند با زندگی می‌داند، هنر پاپ هم مبانی خود را در مخالفت با دوگانگی‌ها و تفکیک‌هایی طرح می‌کند که ریشه در زیبایی‌شناسی ایدئالیستی دارند. زیبایی‌شناسی کیچ متأثر از پراگماتیسم تفکر دوگانه‌گرایانه را با دوگانگی‌هایش، یا ضدیت‌های مطلق‌اش، مانند خوب / بد که منجر به ارزیابی تجربه و برتری دادن به یکی در مقابل دیگری است را کنار می‌گذارد.

طرح نظریه‌ی پیوستگی هنرهای زیبا ـ هنر عامه[۳۲] در تشریح مبانی نظری هنر پاپ توسط لارنس الووی را در همین راستا می‌توان ارزیابی کرد. این نظریه در مقابل تشکیلات سنتی و سلسله‌مراتبی زیبایی‌شناسی ایدئالیستی است که با ایجاد خط فصل و تمایزهای مطلق، به‌طور مشخص زیبایی/کارکرد و بسیاری از تجربه‌های پویای دیگر در حوزه‌ی هنر را از یکدیگر تفکیک و در سطوح مختلف ارزشی قرار می‌دهند (Alloway, 1958). به نظر می‌رسد یکی از مهم‌ترین ریشه‌های نظری و فلسفی که الووی به تاسی از آن بحث از پیوستگی در هنر پاپ را به میان می‌آورد جریان فلسفی پراگماتیسم است. با از میان برداشتن این خط فصل، مفهوم زیبایی دیگر نه امری انحصاری از آن گروه و طبقه‌ای خاص بلکه به مثابه‌ی عرصه‌ای فراخ در نظر گرفته می‌شود که یارای هم‌سویی با اکثریت عام مردم و پیوند با تجربه را دارد.

۳. ۶. گذار از نقد ارزش‌گذارانه به نقد توصیفی نسبیت‌گرا

هنر پاپ و جریانات بعد از آن که رز آن‌ها را با عنوان کلی هنر تعلیمی معرفی کرد، با توجه به خصوصیات و بدعت‌های خود چندان با نقد مدرنیستی منبعث از زیبایی‌شناسی ایدئالیستی سازگار نبودند. چرا که این نقد با در نظر داشت مبانی فرمالیستی برای هنر، مهم‌ترین ارکان آن را زیبایی و هماهنگی می‌دانست. زیبایی‌شناسی مدرنیستی با تأکید بر خصوصیت‌های کیفی در هنر، حاوی نوعی خصلت ارزش‌گذارانه و به

همین دلیل سلسله مراتبی است. بر این اساس این نوع زیبایی‌شناسی را می‌توان سرآغاز نقد و داوری ارزش‌گذارانه در حوزه‌ی هنر قلمداد کرد. به اعتقاد دیویی در این روش «یک داور، یک منتقد کسی است که حکمی دارای اعتبار صادر می‌کند.... نقد [در این رویه] به گونه‌ای تصور شده که گویی کار آن توضیح محتوای یک شی به عنوان موضوع و فرم نیست، بلکه فرآیند برائت یا محکومیت بر مبنای شایستگی‌ها یا ناشایستگی‌هاست (Dewey, 1958, 299). دیویی رواج نقد داورانه[۳۳] را متأثر از انگیزه‌ی پرسش برانگیز میل به اقتدار[۳۴] نسبت می‌دهد. به نظر می‌رسد این جایگاه را بتوان شبیه به جایگاهی دانست که قاضی در یک دستگاه قضایی از آن برخوردار است؛ یعنی کسی که برحسب موقعیتی اجتماعی، برخوردار از حکمی است که تعیین می‌کند بر سر یک فرد (متهم) چه بیاید.

با توجه به شرایط مذکور منتقدین حاضر در فضای هنری آن زمان همچون باربارا رز بر آن شدند تا به جای ارزش‌ها و معیارهای مطلق ایدئالیستی به نقدی نسبیت‌گرا روی آورند که قابلیت انطباق با گرایش‌های کارکردی هنر دهه شصت و به‌طور مشخص هنر پاپ را داشته باشد. به همین دلیل بود که «رز پراگماتیسم را به عنوان جایگزینی برای نقد داوری‌گرانه[۳۵] تصور می‌کرد، [داوریی] که به‌طور اخص توسط فرمالیسم گرینبرگی ارایه شده بود و به عنوان ماحصل تبادل پیچیده بین "رسانه و بازار"، در خدمت پیشبرد منافع نظام سرمایه‌داری حاکم بود» (Harrison, 2003, 116).

اولین وظیفه‌ی این رویکرد انتقادی جدید ایجاد چارچوبی بود که در آن ارزیابی به‌طور نسبی‌تر فارغ از چارچوب‌های مطلق گذشته قابل انجام باشد. داوری و ارزیابی هنری در این ساز و کار جدید پیش از آنکه با اتکا به معیارهای مطلق گذشته مبتنی بر خصلت زیبایی‌شناختی صرف باشد، مبتنی بر کارکردها، نسبت‌ها، ارتباط‌ها و حتا رفتار و تجربه هنرمند است. به بیان رز «برای اینکه معیاری درست باشد داوری آن باید از ملاحظات پراگماتیک غرضمند، از تأثیر و نتیجه‌ی متعین در عمل و تجربه نشات گرفته باشد نه از یک بنیان ایدئالیستی ثابت شده مطلق و نظریه‌های مکانیکی»(Rose, 1969, 46). لذا نقد نسبیت‌گرا برای هنر قائل به نقش وکارکردی اجتماعی است که از دوگانگی‌های حاکم بر فلسفه ایدئالیستی عبور کرده و پیوستگی در هنر را در مقابل آن می‌نشاند. با گذار از دوگانگی‌های غالب در فلسفه ایدئالیسم، نقد هنری هم مبانی مطلق و ارزش‌گذارانه خود را متزلزل‌تر از آن می‌یابد که بر آن تکیه کند؛ لذا نقد پراگماتیستی هنر پس از پاپ بیشتر با رویکردی توصیفی با هنر روبه‌رو می‌شود.

استعاره‌های سیاسی هنر پاپ به وضوح کارکردی اجتماعی سیاسی در نظام سرمایه دارند که جز با نقدی پراگماتیک قابل ارزیابی و تحلیل نیستند. شاید مهم‌ترین نمونه در حوزه‌ی آثار هنری برای این مقصود، «فروشگاه» کلاوس اولدنبرگ باشد؛ «اولدنبرگ در سال ۱۹۶۱ استودیوی هنری خود را به صورت یک فروشگاه دایر کرد و آن را با لوازم و اشیایی پر نمود که شبیه اجناس موجود در فروشگاه بودند» (آرچر، ۱۳۹۴، ۲۱). این عملکرد، هنر را به منزله‌ی کالایی مصرفی همچون سایر اقلام مصرفی روزمره در پیوند با زندگی معرفی و عرضه می‌کند. هنر دیگر شئی فاخر، مبتنی بر نبوغ و فقط از آن اقلیتی ثروتمند نیست، بلکه نمادی پیچیده از وضعیتی اتوپیایی است که برابری مهم‌ترین پیام و کارکرد اجتماعی آن است.

ارجاع مجدد به تصاویر سریالی وارهول و استفاده او از تکنیک چاپ می‌تواند نمونه دیگری در این خصوص باشد. وارهول با انتخاب تکنیک چاپ بر آن است تا دقیق‌ترین و سرراست‌ترین ارتباط با اثر را برای مخاطب عام فراهم آورد؛ بر این اساس از هرگونه پیچیدگی تکنیکی در اثر روی‌گردان است. از طرف دیگر سریالی‌بودن و یگانه نبودن اثر وارهول، بر آن است تا بر هنر به عنوان کالایی عام و بیش از پیش در دسترس دلالت نماید. اینکه وارهول هم کارگاه خود را کارخانه و دارای خط تولید نامید هم، بی ارتباط با مقاصد پیش گفته شده نیست.

نتیجه

زیبایی‌شناسی ایدئالیستی و به پیروی از آن جریان هنر مبتنی بر فرم به دنبال خلق نوعی زیبایی مطلق در هنر است؛ زیبایی که جز نقش فرمال خود، کارکرد دیگری ندارد. می‌توان اذعان داشت که با کنار گذاشتن دغدغه‌های سنتی فلسفه ـ یعنی جست‌وجو برای بنیان‌ها و یقین‌ها ـ تمرکز بیشتری معطوف به شرایطی اجتماعی و همگانی شد که در آن افراد می‌توانند در فرآیند کسب دانش مشارکت و همیاری کنند. به نظر می‌رسد که این مشارکت عمومی در حوزه هنر همان چیزی است که در پاپ و زیبایی‌شناسی کیچ اتفاق افتاد. با توجه به کیفیت عمومی و کارکردی هنر در فلسفه پراگماتیسم، به نظر می‌رسد بتوان جریان پاپ را متأثر از رویکرد فلسفی پراگماتیسم انگاشت که به مثابه‌ی نمود نوعی دموکراسی خلاق و همگانی در حوزه‌ی هنر متجلی شده است. تأثیرپذیری پاپ از پراگماتیسم فقط به واسطه‌ی هم‌سویی آن‌ها در تقابل با ایدئالیسم نیست بلکه وابسته به خصوصیات خلاق و ایجابی فلسفه پراگماتیسم در ایجاد نسبت با زندگی هم هست.

مبانی نظری هنر پاپ متأثر از پراگماتیسم، برای هنر به‌طور کل قائل به خصلتی کارکردی است و آن را به عنوان یک رسانه ارتباطی در نظر می‌گیرد. علاوه بر این در نظر گرفتن خصوصیتی تعلیمی و آموزشی برای هنر هم در راستای همین هدف است. توجه به فرهنگ عام به عنوان مهم‌ترین منبع، کیچ‌وارگی، نقد نظام سرمایه‌داری و گذار از دوگانه انگاری‌های سنتی از دیگر کیفیات مهم ایجابی و در عین حال انتقادی جریان پاپ هستند. روند ایده‌پردازی هنرمندان پاپ و انتخاب موضوع از فرهنگ عام و موضوعات پیش پا افتاده علاوه بر در نظر داشت کیفیتی انتقادی نسبت به زیبایی‌شناسی ایدئالیستی هم‌سو با مکتب فلسفی پراگماتیسم است.

در حوزه اجرا هم استفاده از تکنیک‌هایی چون چاپ و یا آنچه که تحت عنوان کلی «اختصار فرآیند» معرفی شد، نمایانگر کیفیتی پراگماتیستی است. در نظر گرفتن محصول هنری همانند سایر کالاهای تولیدی و تشبیه کارگاه هنرمند به کارخانه و فروشگاه هم در راستای ایجاد نسبت بیشتر میان هنر و زندگی، و کارکردی دیدن هنر در فلسفه پراگماتیسم است. علاوه بر اینها هنر پاپ را می‌توان برخوردار از نوعی استعاره‌های سیاسی و اجتماعی در نقد نظام سرمایه‌داری هم دانست.

در نهایت باید اذعان داشت که با توجه به خصلت گفت‌وگویی و حتا تعلیمی جریان پاپ بعید است که بتوان آن را با معیارهای پیشین نقد هنری که نوعی نقد ارزشگذارانه بود ارزیابی و تحلیل کرد؛ چراکه هنر پاپ دیگر قایل به معیارهای زیبایی‌شناختی صرف نبود و در عوض اثر هنری

را پیامی قلمداد می‌کرد که باید به سر راست‌ترین شکل ممکن در اختیار مخاطب قرار می‌گرفت؛ به عبارت دقیقتر هدف هنر پاپ نه ایجاد هنری بی‌غرض و استعلایی، بلکه گفت‌وگو با مخاطب بود. چنین گفت‌وگویی با معیارهای ایدئالیستی هنر سازگاری نداشت و الزام شکل‌گیری رویکردهای نسبیت‌گرا و توصیفی در نقد هنر را موجب شد.

پی‌نوشت‌ها

1. Lawrence Alloway (1926- 1990).

۲. برای مطالعه در این خصوص ر.ک: جهانگرد، ۱۴۰۱، ۱۵-۲۳.

۳. Independent Group این گروه در لندن و در سال ۱۹۴۶ توسط هربرت رید و برخی سوررئالیست‌های بریتانیایی بنیان گذاشته شد.

4. Pragmatism.

5. see: Rose, Barbara (1988). Autocritique, Essays on Art and Anti-Art 1963-1987; Published by Weidenfeld & Nicolson, New York. P, 229-244.

6. Clement Greenberg (1909- 1994).

7. William James (1842-1910).

8. Charles Sanders Peirce (1839-1914).

9. John Dewey (1859-1952).

10. Realist Conception of Reality.

۱۱. نومینالیست‌ها بر این اعتقادند که امر واقعی فقط می‌تواند علت پیشینی احساسات منحصر به‌فردی باشند که شواهد ما برای باورها درباره جهان خارج را فراهم می‌کنند. این امر به‌طور طبیعی منجر به نوعی شکاکیت خودمحورانه در این باره می‌شود که آیا یک فرد می‌تواند دانشی را به دست آورد که فراتر از ادراکات و دیدگاه شناختی او باشد.

12. Skepticism.

13. Subjectivism.

14. Idealism.

15. Some Consequences of Four Incapacities.

16. Self-Deception.

17. Hilary Putnam (1926-2016).

18. Fact and Value.

19. The Primacy of Practice.

۲۰. این حدود در منظر کانت منافی آزادی هنر نیست بلکه به آن جسمیت و عینیت می‌بخشد.

۲۱. باربارا رز در مقاله مهم «سیاست‌های هنر» هنر آمریکا در دهه شصت را به دو جریان عمده تقسیم می‌کند، که مبانی نظری و زیبایی‌شناسی این دو جریان در تقابل با یکدیگر قرار دارند. جریان نخست همان جریان شناخته شده‌ی «انتزاع رنگی» است که بر آمده از زیبایی‌شناسی مدرنیستی و زیبایی بی‌غرض بود. جریان دوم هنر پاپ و مینی‌مالیسم بود، جنبش‌هایی که در تقابل با زیبایی‌شناسی مدرنیستی هم‌سوی با نظریه‌ی هنر پراگماتیستی بودند (Rose, 1969, 44).

۲۲. Homeomorphic اصطلاحی در توپولوژی که در آن همسان‌ریختی میان دو فضا وجود دارد، به نوعی که با خم‌کردن و کشیدن پیوسته‌ی شی می‌توان آن را به شی دیگر تبدیل کرد. بر این اساس نمی‌توان برای امور قایل به خصوصیتی صرفا یگانه و ناب بود.

۲۳. Process Abbreviation او از این اصطلاح در مقابل فرآیند تولید سنتی اثر در گذشته یاد می‌کند که مستلزم مراحل طولانی ساخت و پردازش موضوع و «برنامه‌ریزی» مراحل مختلف اجرا بود. یعنی همان مراحلی که از دید کانت وابسته به مهارت بود که بستر مناسب برای تجلی نبوغ هنرمند را فراهم می‌کرد. اما الووی بر این اعتقاد است که جریانات متاخر در زمان او در ایده‌پردازی و اجرا، این فرآیند پیچیده را بسیار مختصر کرده‌اند و اصطلاح اختصار فرآیند به همین مسئله اشاره دارد (Alloway, 1974, 16-18).

24. the Consumption of Popular Culture.

25. Kitsch.

۲۶. رز به‌طور مشخص در اینجا به کلمنت گرینبرگ اشاره می‌کند.

27. Illusory.

۲۸. هر چند در نهایت باید اذعان داشت که باز هم تک تک نمونه‌هایی که به صورت سریالی و با تکنیک چاپ تولید شده‌اند نیز در نهایت با قیمت‌های همان آثار یکتا در اختیار همان مجموعه‌داران خصوصی و سنتی قرار گرفت.

۲۹. به عنوان مثال: «آثار ترکیبی رابرت راشنبرگ مانند تختخواب (۱۹۵۹): روتختی آغشته به رنگ که به دیوار نصب شده بود، یا مونوگرام (۱۹۵۹): بز پرشده‌ای که درون حلقه یک تایر کهنه قرار گرفته بود؛ مجسمه‌های سزار که از لاشه ماشین‌ها ساخته می‌شدند؛ پیکرهای موتور دار ژان تینگولی که ترکیبی از آت و آشغال‌های صنعتی بودند، مانند بزرگداشت نیویورک (۱۹۶۰): دستگاه خود تخریب‌گری که در باغ موزه‌ی هنر مدرن نیویورک به نمایش درآمد» (آرچر، ۱۳۹۴، ۱۳-۱۴).

30. Artforum.

31. Didactic Art.

32. Fine Art-Pop Art Continuum.

33. Judicial.

34. Aspiration towards “Authoritative Standing”.

35. Judgmental.

فهرست منابع

آرچر، مایکل (۱۳۹۴)، *هنر بعد از ۱۹۶۰*، ترجمه کتایون یوسفی، تهران: حرفه هنرمند.

جهانگرد، علی اکبر (۱۴۰۱)، تقابل زیبایی شناسی سوبژکتیو با مبانی نظری هنر پاپ از منظر لارنس الووی، *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۷(۲)، ۱۵-۲۳. Doi: 10.22059/jfava.2022.334468.666829

جیمز، ویلیام (۱۳۷۰)، *پراگماتیسم*، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران: انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.

دیویس، دنی، هفریچر، جاکوبز، روبرتز، سیمون (۱۳۸۸)، *تاریخ هنر جنسن*، سرمترجم و سر ویراستار فرزان سجودی، تهران: انتشارات فرهنگسرای میردشتی.

دیویی، جان (۱۳۹۱)، *هنر به منزله‌ی تجربه*، ترجمه مسعود علیا، تهران: انتشارات ققنوس.

شوسترمن، ریچارد (۱۳۸۵)، *پراگماتیسم دیویی در دانشنامه زیبایی*، ویراسته‌ی بریس گات، دومینیک مک آیور لویس، ویراستار فارسی مشیت علایی، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.

کانت، ایمانوئل (۱۳۹۰)، *نقد قوه‌ی حکم*، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی.

Alloway, Lawrence (1958). The Arts and the Mass Media. *Architectural Design*, No. 28.

Alloway, Lawrence (1969). *Popular Culture and Pop Art*. published by: Studio International.

Alloway, Lawrence (1974). *American Pop Art*. Published: Macmillan Pub Co.

Dewey, John (1929). *Experience and Nature*. Chicago: London, Open Court.

Publishing Company.

Dewey, John (1958). *Art as Experience*. Capricorn Books,

Peirce, C.S (1999). *The Essential Peirce* (two volumes edited by the Peirce Edition Project), Bloomington: Indiana University Press.

Putnam, Hilary (1994). *Pragmatism and Moral Objectivity, in Words and Life*. Cambridge, Harvard University Press.

Putnam, Hilary (2004). *Ethics without Ontology*. Cambridge MA: Harvard University Press.

Rose, Barbara (1967). The Value of Didactic Art. *Artforum*, 5(8), 32-36.

Rose, Barbara (1969). Problems of Criticism V: The Politics of Art, Part II. *Artforum*, 5(7), 44-49.

Rose, Barbara (1988). *Autocritique*, Essays on Art and Anti-Art 1963-1987. Published by Weidenfeld & Nicolson, New York.

New York.

Haack, Susan., & Lane, Robert (2006). *Pragmatism old & new*: selected writings. Amherst, NY: Prometheus Books.

Harrison, Sylvia (2003). *Pop Art and the Origins of Post-modernism*. Published by Cambridge University.

Hildebrand, D.L (2008). *Dewey*: A Beginner's Guide. Oxford: Oneworld.

Legg, Catherine., & Hookway, Christopher (2021). Pragmatism. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2021 Edition), Edward N. Zalta (ed.). URL: https://plato.stanford.edu/archives/sum2021/entries/pragmatism.

McDermid, Douglas (2021). Pragmatism. *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, ISSN 2161-0002, https://iep.utm.edu/, 2021.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی