هنر، عمارت بی‌بنیاد
نگاهی به پایان نظریهٔ هنر ویکتور برگن

آبتین رادمنش*

* کارشناسی ارشد رشتهٔ پژوهش هنر، دانشکده هنرهای تجسمی پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ، تهران، ایران.
[تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۰۶/۲۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۰۹/۰۹]

چکیده
هنری که امروز می‌شناسیم، هم‌چون دیگر فعالیت‌های بشر، تحولات مفهومی و کارکردی گوناگونی را از سر گذرانده است؛ در زمرهٔ صنایع و فنون یدی بوده؛ در ردهٔ فعالیت‌های فکری و اندیشمندانه درآمده؛ چارچوبی مستقل و متمایز برای خود شکل داده و نهایتاً به مفهومی چنان پیچیده بدل شده که امروزه شرح چیستی آن کمابیش ناممکن به نظر می‌رسد. هنر جدید، یا دست‌کم بخش بزرگی از آن، موسوم است به هنر مفهومی. هنری که با مفاهیم سر و کار دارد. از مفاهیمی که بسیار با آن کلنجار می‌رود خود هنر است: ماهیت هنر. هنر مفهومی به‌نوعی واپسین مرحله از روند خودآگاهی هنر است. هنری که مرز میان هنر (به معنای تاریخی آن) و فلسفه را کم‌رنگ می‌کند. این کم‌رنگ کردن، به زعم عده‌ای، امری است مسئله‌ساز و به هم رساندن این دو کاری است نشدنی. در این کش‌مکش، یکی از دو سر طیف، یعنی هنرمند و فیلسوف، از بین می‌رود، یا به دیگری تبدیل می‌شود. این مسئله، موجب شده که عده‌ای دم از پایان، یا به عبارتی پایان‌ها، بزنند. نظریات پایان، جنبه‌هایی گوناگون از هنر را دربرمی‌گیرد؛ یکی از آن‌ها، نظریهٔ هنر است. هنر و نظریه، از گذشتهٔ دور، و به طرق مختلف، در پیوند تنگاتنگ با یکدیگر بوده‌اند و پایان یکی شاید پایان دیگری نیز باشد. ویکتور برگن ، هنرمند و نظریه‌پرداز بریتانیایی، در مقاله‌ای به پایان یافتن نظریهٔ هنر پرداخته و شرح داده است که چگونه امروزه بستری نظری در هنر دیگر مجال شکل گرفتن نمی‌یابد. نظریهٔ برگن، البته، در کنار دیگر نظریه‌های پایان می‌ایستد و وامدار بعضی از آن‌ها نیز هست. در این مقاله تلاش شده تا سیر هنر در رسیدن به این نقطهٔ «پایان» به شکل اجمالی مرور، و بحث برگن در سایهٔ آن، با چند گریز و ارجاع، شرح داده شود.

واژه‌های کلیدی
پایان هنر، پایان نظریهٔ هنر، مبانی نظری هنر، هنر مفهومی، ویکتور برگن.

*نویسنده مسئول، تلفن: ۰۹۳۷۹۷۴۵۹۴۱، E-mail : Abtin.radmanesh@gmail.com

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

هر آنچه سخت و استوار است، دود می‌شود و به هوا می‌رود،
هر آنچه مقدس است، بی حرمت خواهد شد...
(کارل مارکس و فریدریش انگلس، مانیفست حزب کمونیست، ۱۸۴۸).

چند ملاحظهٔ مختصر تاریخی

۱.هنر به مثابه مناسک آیینی

نیاکان ما از ـ چنان‌که برخی مورخان و پژوهشگران می‌گویند ـ ۴۰ هزار سال قبل از میلاد نقاشی می‌کرده‌اند. روی دیوار غارها. تصاویری از گاو، گراز، بز، اسب، تصاویر نگاتیوی و پوزیتیوی از دست انسان، و ندرتاً پیکر انسانی. برخی خام‌دستانه و برخی پرداخت‌شده و، اصطلاحاً، رئالیستی‌تر از بقیه. اما چرا چنین می‌کردند؟

کتاب‌های تاریخ هنر دم دست را که ورق بزنیم می‌بینیم بسیاری از مورخان قائل به نوعی کارکرد آیینی برای این تصاویر هستند. یعنی انسان غارنشین در تلاش است تا با این کار (نقاشی کردن) خواست خود را از طبیعت انسجام بخشد. شاید نوعی دعا، نظیر کسی که در خلوت خود چیزی را از خدا درخواست می‌کند تا برایش فراهم آورد، انسان غارنشین نیز خواستهٔ باطنی خود را به شکل تصویر ابراز می‌کند تا این خواسته برای او و اطرافیانش فراهم گردد. جنسن در کتاب تاریخ هنر جهان چنین می‌نویسد:
«این تصویرها به چه کار می‌آمدند؟ چون در دل غار و دور از دسترس رهگذران پنهان شده بودند به احتمال زیاد چیزی جدی‌تر و مهم‌تر از تزئین صرف به شمار می‌رفته‌اند. تردیدی نمی‌توان داشت که این تصاویر به عنوان بخشی از یک آئین جادویی آفریده می‌شدند. [...] امروزه دانشمندان و محققان بیشتری به این نتیجه رسیده‌اند که نقاشی‌های درون غارها به احتمال قوی تجسم یک شکل بسیار ابتدایی دین هستند» (جنسن، ۱۳۹۰، ۵۵).

ارنست گامبریچ نیز در کتاب تاریخ هنر [یا داستان هنر] در این باره می‌نویسد: «آن‌ها [تصاویر غارها] کهن‌ترین بازماندهٔ همان باور عمومی انسان‌های ابتدایی به قدرت [و کارگشایی] تصویرسازی است؛ به عبارت دیگر، شکارچیان ابتدایی بر این اندیشه بوده‌اند که اگر فقط تصاویری از شکارهای خود را ترسیم کنند ـ و شاید با نیزه‌ها و تبرهای سنگی‌شان به آن تصاویر یورش برند ـ حیوانات واقعی نیز تسلیم قدرت آن‌ها خواهند شد» (گامبریچ، ۱۳۸۸، ۳۰). یا مثلاً هلن گاردنر نیز بر این باور است که «هنرمند غارنشین، تفاوت میان خیال و واقعیت را به درستی تشخیص نمی‌داده است و در نظر او گاو وحشی شکارشده توسط خودش با گاوی که روی دیوار بازآفرینی می‌کرد فقط از لحاظ وجودی‌اش فرق می‌کرد» (گاردنر، ۱۳۹۲، ۳۳).

داده‌های اخیر، تا حدی، این دیدگاه را زیر سؤال می‌برند. اولاً، غارهایی که این نقاشی‌ها در آن‌ها پیدا شده «محل سکونت نیاکان ما نبوده‌اند» (Høgh-Olesen, 2019, 34)، ثانیاً، جانوران ترسیم‌شده بر دیوار شکار اصلی آن‌ها نبوده و در حالی که «۹۰ درصد شکار این انسان‌ها را گوزن شمالی تشکیل می‌داده و آن‌ها همه‌گونه استفاده‌ای از این حیوان می‌برده‌اند، آن را نقاشی نمی‌کردند» (ibid, 28)، ثالثاً، مطالعات باستان‌شناختی نشان می‌دهند که: «تنها عدهٔ کمی از مردم به این فضاها سر می‌زدند. برآوردی می‌گوید که از هر هزار نفر تنها یکی داخل این غارها را دیده، و این مطلب به طور جدی این نظریه را زیر سؤال می‌برد که شمن‌ها، در طول نسل‌ها، مناسک آیینی را در مقابل بستگان خود اجرا می‌کرده‌اند [...] در غار روفینیاک، نقاشی‌ها و حکاکی‌ها دو و نیم کیلومتر در دل غار و در انتهای یک سیستم تونلی پیچیده یافت شده است، در فضایی با حدوداً ۶۰ سانتی‌متر ارتفاع» (ibid, 35). هر کدام از این نظریه‌ها را که درست بدانیم، نمی‌توان انکار کرد که این «هنر»، به اندازهٔ قدمتش، از مفهوم هنر در شاکلهٔ فکری ما فاصله دارد و هنوز خبری از شخصی مجزا به نام هنرمند نیست.

۲. هنر و صنعت، هنرمند و صنعت‌گر

قدیم‌ترین مباحث مدون پیرامون هنر متعلق به یونانیان باستان است. یونانیان که سرآمدان معماری، شعر حماسی و نمایش‌نامه بودند و انقلابی در نقاشی و مجسمه‌سازی به وجود آوردند، از قضا اولین کسانی هستند که در باب خاستگاه هنر، خوب و بد (یا به تعبیری درست و غلط در هنر)، و اثرات هنر بر انسان و جامعه اندیشیده و نوشته‌اند. مفهوم آن‌ها از هنر نیز بی‌تردید دور از مفهوم ماست، اما از آن‌چه در متون ایشان باقی مانده می‌توانیم به اشتراکاتی در دیدگاه‌های خودمان با آن‌ها پی ببریم. مثلاً افلاطون هر گاه صحبت از هنر می‌کند، کمابیش، همان «فعالیت»هایی را در نظر دارد که ما هنر می‌خوانیم: نقاشی و شعر و مجسمه و مانند آن. نیز برخی پرسش‌های آن‌ها دربارهٔ هنر، ماهیت آن و تأثیراتش، هم‌چنان در اندیشهٔ ما زنده و حاضر است.

مشهور است که یونانیان هنر را «تخنه» می‌گفته‌اند، که معادل‌اش را می‌گویند فن یا صناعت[1]؛ از این رو تفاوتی با سایر فنون نداشته است. یعنی تفاوتی میان کسی که قایق درست می‌کرده، یک نجار (صاحب‌فن)، یک نیزه‌ساز و یک نقاش یا پیکرتراش وجود نداشته. افلاطون نخستین کسی است که هنر را ـ بر حسب ضرورتی البته ـ در بستری فکری/فلسفی بررسی می‌کند و می‌کوشد وجوه گوناگون آن را توضیح دهد. نخستین تفاوت‌ها میان هنرمند و صنعت‌گر را نیز او وضع می‌کند: دربارهٔ منابع الهام، دانش، ماهیت عمل، و تأثیرات آن. باب این بحث که آیا افلاطون فلسفهٔ منسجمی دربارهٔ هنرها دارد یا نه هم‌چنان باز است[2]، اما نمی‌توان انکار کرد که با نظریهٔ میمه‌سیس (میمزیس) [یا محاکات]، که خود البته نظریه‌ای منسجم نیست، گامی در این زمینه برداشته است. میمه‌سیس افلاطون بحثی است بسیار پیچیده‌تر از آن‌چه اغلب می‌پندارند، و صرف کپی‌کردن طبیعت نیست، آن‌گونه که مثلاً کرول در خطی در کتابش ذکر می‌کند: «افلاطون [هنر] را

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

محاکات از عالم طبیعی و به مثابه گرفتن آینه‌ای در برابر جهان توصیف کرده است» (Carroll, 1999, 19). ظرایف و دقایق این بحث اما در حوصلهٔ این مقاله نمی‌گنجد. تنها ذکر این نکته کافی است که بحث افلاطون و پس از او دیدگاه‌های ارسطو کوشش در تبیین مسائلی است که پیش‌تر در هنر اتفاق افتاده. مثلاً آن‌جا که ارسطو، برخلاف افلاطون، عقیده دارد که «تراژدی از کنش‌ها و افعال محاکات می‌کند، نه از اشخاص» (ارسطو، ۱۳۴۳، ۲۲ و ۲۷)، یا آن‌جا که در فن شعر [بوطیقا]، این بار در توافق با افلاطون که پیش‌تر این مطلب را ذکر کرده بود، محاکات را به دو صورت می‌پندارد، «یک آن‌که هنرمند طبیعت را عیناً همان‌گونه که هست بازنمایی کند، و دیگری این‌که طبیعت را اصلاح کرده و به نحو آرمانی آن را بنمایند» (همان، ۲۵)، صحبت از چیزی می‌کنند که قبلاً رخ داده؛ نمایش‌ها سنت دیرپایی دارند و نسبت‌های آرمانی در مجسمه‌سازی به دست آمده، تکنیک‌های عمق‌نمایی و سایه‌زنی برای القای حجم و عمق در نقاشی ابداع شده است. صناعت به مرحله‌ای از شکوفایی رسیده که می‌تواند چکیده‌ای از زندگی بشری را نشان دهد و القای نوعی جهان‌بینی کند (در تراژدی)، یا مرز میان واقعیت و تصویر ـ یا به قول افلاطون توهم ـ را مخدوش کند (در نقاشی) و با تمام این احوالات، میمه‌سیس هستهٔ بنیادین هنرهاست و «زیبایی»، کماکان، منفک از هنر است.

۳. تفکیک هنرها از سایر علوم و پدیدآمدن زیباشناسی

پس از دوران افلاطون و ارسطو که بشر شروع به طبقه‌بندی و دسته‌بندی علوم می‌کند، «پاره‌ای هنرها ذیل دسته‌ای موسوم به liberal arts یا هنرهای آزاد دسته‌بندی می‌شوند که عبارت بودند از: دستور زبان، بلاغت، جدل [دیالکتیک]، حساب، هندسه، اخترشناسی یا نجوم و موسیقی» (Kristeller, 1951, 507). در واقع، از آن‌چه ما امروزه هنر می‌شناسیم، تنها موسیقی در این دسته‌بندی گنجیده است و آن هم اساساً به‌واسطهٔ پیوندش با ریاضیات. می‌دانیم که شعر نیز در پیوند تنگاتنگی با دستور زبان و بلاغت بوده است: «موسیقی در تمام این دسته‌بندی‌ها در کنار ریاضیات حضور دارد، هم‌چنین شعر نیز، هر کجا که بدان اشاره می‌شود، در ارتباط نزدیک با دستور زبان، بلاغت و منطق است» (Ibid, 508).

به گفتهٔ کریستلر، هنرهای بصری در این دوران، نیز در دوره‌های قبل، مقامی نازل داشته است، دست‌کم نازل‌تر از شعر که آن را ارجمندترین هنرها می‌دانستند. افلاطون نیز از هنر که سخن می‌گوید، با وجود تمام طعن و شماتتی که نثار شعر و نقاشی می‌کند، خود معترف است ـ از زبان سقراط البته ـ که دل بسی در گرو شعر دارد و متارکه‌اش با شعر هم‌چون متارکهٔ عاشقی است که می‌داند ارتباط با معشوق برایش زیان‌بار است[۳]، حال آن‌که چنین زبانی را راجع به نقاشی به کار نمی‌برد. مقایسه‌ها میان نقاشی و شعر اما در عصر رنسانس آغاز می‌شود و بدین‌ترتیب باب بحث را دربارهٔ هنرهای بصری می‌گشاید. در آن عصر کسانی نظیر داوینچی و میکل‌آنژ اظهار کردند که «نقاشی فعالیتی ذهنی است»[۴] و این‌که «ما با مغز خود نقاشی می‌کنیم، نه با دست‌مان»[۵]. این‌گونه آن‌ها فکر هنرمند را در خلق اثر به مراتب بیشتر از توانایی‌های یدی و مهارتی بر می‌شمرند. جایگاه نقاشی نیز در این دوران، رفته رفته، نسبت به قبل بهبود می‌یابد و به تبع آن جایگاه نقاش در جامعه.

در قرن هفدهم، اتفاقی تاریخ‌ساز رخ می‌دهد. اندیشمندان شروع به سنجیدن و قیاس دستاوردهای خود با گذشتگان می‌کنند تا میزان پیشرفت خود را بسنجند. این مسئله بعد از انقلاب‌های علمی و جهش‌های عظیم عصر رنسانس اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسد. به این ترتیب، بحثی مطرح می‌شود که شاید بتوان آن را بزنگاه تفکیک هنرها از سایر علوم دانست. مطلب این‌جاست که در آن دوران می‌شد به وضوح دریافت که در علوم محض نسبت به گذشته پیشرفتی اتفاق افتاده است. مثلاً در ریاضیات یا در نجوم یا هندسه. اما معضل آن‌جا پیش آمد که «در خصوص اموری که مبنای آن‌ها نبوغ است و ذوق، چگونه می‌توان چنین قضاوتی انجام داد؟» (Ibid, 527) این مسئلهٔ اساسی بود که نهایتاً منجر به تفکیک هنرها از سایر علوم گردید و شارل باتو[۶]، برای نخستین بار در نظامی دقیق و سامان‌مند، در دسته‌بندی خود هنرهای بصری را ذیل هنرهای زیبا گنجاند. البته باتو کماکان مبنای اساسی و مشترک این هنرها را محاکات یا تقلید از طبیعت می‌دانست، اما با ادامهٔ این روند بود که زیباشناسی [استتیک] یا علم مطالعهٔ امر زیبا به وجود آمد.

۴. خودبسنده‌کردن نقاشی

اساسی‌ترین تاثیر را در زیباشناسی ایمانوئل کانت[۷] آلمانی در قرن هجدهم داشت. دستاورد کانت، به‌طور خلاصه، چند مورد اساسی است: یک این‌که کانت زیبایی را از مفاهیم سوا کرد و به این ترتیب به امتزاج چندصدسالهٔ زیبایی و خیر پایان داد. دوم این‌که کانت با تفکیک امر زیبا از امر مطبوع، آن‌چه را که صرفاً خوشایند افراد است از دایره امور زیبا بیرون ریخت[۸]. و سوم این‌که با وزنی که برای نبوغ و ذهن در فعالیت نبوغ‌آمیز هنری قائل شد، دست مهارت و صناعت را تا حدودی از هنر کوتاه‌تر کرد، راه را برای ظهور رمانتیک‌ها گشود، و زیباشناسی مدرن را بنیان نهاد.

پس از کانت، رمانتیک‌ها به طور جدی مباحثی را در خصوص هنرها، به‌ویژه هنرهای زیبا و شعر پیش کشیدند. آن‌ها برای نخستین بار نظریه‌ای تازه را در باب شعر مطرح کردند و با نظریهٔ محاکاتی به مقابله برخاستند. عقیدهٔ رمانتیک‌ها چنین بود که شعر برخاسته از الهامات و احساسات درونی شاعر است، نه وصف یا محاکات جهان و طبیعت به کمک واژگان. هنرمند نیز در نظر آن‌ها جایگاهی یافت که پیش از آن هرگز به خود ندیده بود. مفهوم هنرمند نابغه و روح حساسی که برخوردی بی‌واسطه با جهان دارد پرداختهٔ نگرش رمانتیک‌هاست. کار ستایش از هنر و هنرمند در این دوران به آن‌جا می‌کشد که حتی فیلسوفی چون شلینگ[۹]

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

حکم به برتری هنر بر فلسفه می‌دهد (بعداً البته این حکم را تعدیل می‌کند). شلینگ «اندیشهٔ فریدریش شلگل و نووالیس، این رمانتیک‌های نخستین، را اتخاذ کرد مبنی بر این‌که هنر راهی است برای فهم آن‌چه قادر نیست هم‌چون متعلَّق معرفت [دانش] رخ نمایاند»[۱۰]. او هنر را «کالبد راستین فلسفه می‌داند که همواره آن‌چه را فلسفه نمی‌تواند به صورت بیرونی بازنمایاند مستند می‌سازد»[۱۱]. هنر در این دوره رفته رفته استقلالی بی‌سابقه پیدا و بریدن از عالم طبیعت را آغاز می‌کند. دعاوی این دوره (و البته دورهٔ روشنگری) نیز تا حد زیادی راجع به اصول خود کار هنری است، نه آن‌چه اثر هنری را به عالم بیرون وصل می‌کند. دیدگاه‌های شعری رمانتیک‌ها و جدال مشهور نقاشان سر ارجحیت خط یا رنگ نمونه و سندی است از استقلالِ به کرسی نشستهٔ هنر. بی‌راه نیست این گفته که مفهوم امروزی ما از هنر، یک «ابداع» قرن هجدهم و نوزدهم است. در همین سده است پیدایش مفاهیم مدرن هنر و هنرمند، نقد هنری، موزه، دلال هنری و بسیاری دیگر از آن‌چه، طبق تلقی امروزی، عالم هنر را می‌سازد.

سرعت تحولات هنر در قرن نوزدهم افزایشی چشم‌گیر پیدا می‌کند. در حالی که در عصر رنسانس و پس از آن، مکاتبی با عمر ۱۵۰ یا ۲۰۰ ساله داشتیم، در عصر جدید، در طول صد سال، با سه یا چهار مکتب با تفاوت‌های اساسی مواجهیم. با ظهور امپرسیونیسم، تقریباً کل بنیان‌های اساسی هنر که تا آن زمان فرآوردهٔ رنسانس بود زیرورو شد. نقاشی دچار انقلابی اساسی شد و تابلو دیگر نه پنجره‌ای باز به جهان، بلکه سطحی بود پوشیده از رنگ. ارتباط محتوای تصویری با جهان خارج شکل پیچیده‌تری پیدا کرد. سطح صاف و واضح، نور و سایه، مضامین اسطوره‌ای/تاریخی، پرسپکتیو و غیره، همگی در امپرسیونیسم رنگ باختند و جای آن را تکه‌های رنگی، توجه به حس و حال نور و تأثیر آن بر رنگ (نه آن‌گونه که می‌دانیم هست، بلکه آن‌گونه که به نظر می‌رسد[۱۲])، و هنری گرفت که باید در چشم و ذهن بیننده کامل می‌شد. امپرسیونیست‌ها با درهم شکستن باور رایج در خصوص این‌که نقاشی باید محاکات هر چه طبیعی‌تر طبیعت باشد، واپسین، و هم‌زمان نخستین، گام را در خودبسنده کردن نقاشی برداشتند. اکنون نقاشی می‌توانست مقتضیات و مفاهیم خودش را داشته باشد. نقاشی از بند «شبیه‌بودن به طبیعت» رسته و با این سدی که از روی سرش برداشته شده بود، امکانات بی‌شماری پیش روی خود می‌دید. در واقع به‌نوعی می‌توان گفت که پس از این، مجالی فراهم شد برای اندیشیدن دربارهٔ این‌که اولاً با نقاشی چه می‌توان کرد و ثانیاً نقاشی چه می‌تواند بکند و این خود از عوامل پیدایش جنبش‌ها و مکاتب مسلسل‌وار انتهای قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم بود.

۵. همه‌چیز، هنر است...

در سال ۱۹۱۷ مارسل دوشان یک کاسهٔ توالت مردانه را امضا و آن را با عنوان چشمه برای نمایش در نمایشگاه انجمن هنرمندان مستقل در نیویورک عرضه کرد (تصویر ۱). کار ابتدا رد شد. ولی

تصویر ۱: **مارسل دوشان**، چشمه، ۱۹۱۷.

به این دلیل که هر کس مبلغ ورودی را پرداخته بود می‌توانست در نمایشگاه شرکت کند، چشمه به نمایش در آمد و بعدها سرآغاز هنر آوانگارد قرن بیستم در تاریخ لقب گرفت و موضوع مجادلات فراوان شد. تا ۱۹۱۷ و توالت مارسل دوشان، جنبش‌های فوویسم، اکسپرسیونیسم، کوبیسم، فوتوریسم و تعدادی جنبش‌های کوچک در تاریخ هنر اتفاق افتاده‌اند. کار دوشان در واقع چند پیش‌فرض اساسی را در هنر به‌هم ریخت؛ اول این‌که اثر هنری دیگر ساختهٔ هنرمند نبود، بلکه هنرمند تنها اثر را گزینش کرده بود؛ دوم این‌که اثر منتخب به لحاظ فرم و محتوا، در دورترین فاصله از آن‌چه به صورت مرسوم هنر نامیده می‌شد قرار داشت؛ و سوم، و احتمالاً مهم‌تر از همه، این‌که کار مارسل دوشان این پرسش را از ذهن کسانی که آن را می‌دیدند بیرون کشید که «این هنر است؟». فاصله از این پرسش اساسی تا این پرسش عمده‌تر که «هنر اصلاً چه هست؟» یک گام بیش‌تر نیست. طرح این پرسش، به‌نوعی، جریان هنر و تاریخ آن را دگرگون کرد. پاسخ به این پرسش را ظاهراً خود اثر هنری باید می‌داد؛ شیئی خاموش که به هیچ معنا قادر به پاسخ‌گویی نیست، اما نابه‌جا بودن آن، و تلاش مخاطب برای توجیه، عملاً به این معناست که اثر در حال برانگیختن پرسش و پاسخ به شکل توأمان در ذهن مخاطب است. این شیئی است که هنرمندی مطرح (دوشان) آن را در محلی مخصوص نمایش آثار هنری عرضه کرده. اما آیا این کافی است؟ این شیء به‌هرحال دارای فرم است و قابل تفسیر، اما آیا این کافی است؟ این پرسش‌های بی‌پاسخ، آغاز خودآگاهی هنر، تولد هنر مفهومی، و شروع روایتی

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

تصویر ۲: **جوزف کاست**، یک و سه صندلی، ۱۹۶۵.

است که در آن اثر هنری دربارهٔ ماهیت خود، و مفهومی که (با گذشت چند هزاره) سوار بر اوست، طرح پرسش می‌کند.

از «توالت» دوشان به بعد، شاخه‌ای از آثار هنری، خصوصاً آن‌ها که از دههٔ ۱۹۶۰ به بعد به‌وجود آمدند، بیش از آن‌که آثاری باشند برای «نگاه‌کردن»، آثاری بودند برای «فکر کردن». فکر کردن در خصوص ماهیت هنر، مسائل مربوط به بازنمایی، لزوم پیش‌کشیدن موضوعی مشخص، لزوم معناداربودن، لزوم تعلق داشتن به قالب‌های مرسوم گذشته، بازبینی در موضوعات و مضامین و، اصطلاحاً، مصالح هنرمند و چیزهایی از این قبیل. مثلاً وارهول[۱۳] نشان داد که سنت نقاشی از اشیاء یا طبیعت بی‌جان را می‌توان با اشیاء امروزی ادامه داد. سیب و پرتقال و پارچ آب می‌تواند به قوطی سوپ یا صابون تبدیل شود. حتی در مجسمه‌ها. و طرح این مسئله که اثر هنری آیا بازنمایی/بازسازی/تقلید/رونگاری از یک چیز است، یا می‌تواند خود آن چیز هم باشد. یا خیل هنرمندان دیگری که دست به تجربیات تازه‌ای زدند در تمام وجوه هنر گذشته، اعم از کاربرد مصالح، موضوعات، فرم‌ها، قالب‌های بیانی، و حتی فرآیندهای خلق اثر هنری. نمونهٔ دیگر جوزف کاست[۱۴]، هنرمند آمریکایی، بود که اثر هنری را تبدیل به مجموعه‌ای از نظام‌های مختلف کرد. مثلاً اثر مشهور یک و سه صندلی[۱۵]، که متشکل است از یک صندلی واقعی، یک عکس از آن صندلی، و یک متن حاوی تعریف لغت‌نامه‌ای عبارت صندلی در کنار هم (تصویر ۲). جدا از مسئله بازنمایی و شیء حقیقی، در این کار، اثر هنری کدام است؟ صندلی واقعی؟ عکس؟ یا متن؟ اثر هنری تمام این‌هاست و بیش‌تر از این‌ها. به یک معنا هر کدام از این‌ها، حتی تمام‌شان هنر هست و در عین حال نیست؛ هنر مفهومی ورای آن‌هاست. به عبارتی انفکاکی در مفهوم هنر و مصداق آن به‌وجود آمده است. در گذشته، فرضاً یک مجسمه از میکل‌آنژ، یا یک نقاشی از رامبرانت، نه تنها ابژهٔ هنری بود، بلکه خود هنر نیز محسوب می‌شد. فقدان ابژه کل مفهوم هنر، یا لااقل تمامیت آن را، زیر سؤال می‌بُرد. اما در اثر کاست، ابژه‌ها به‌طور جداگانه، یا در کنار یکدیگر، برای «هنر بودن» اثر نه لازم‌اند و نه کافی. عوض کردن صندلی با، مثلاً، لیوان، لطمه‌ای به اثر وارد نمی‌کند. چندان تفاوتی هم ایجاد نمی‌کند. شکل صندلی، فرم نوشتاری تعریف صندلی و عکس برای هنرمند مطرح نیست، مهم «ایده»‌ای است که قرار است با این چیدمان انتقال یابد. حتی حذف یکی از عناصر به کلیت کار لطمه‌ای نمی‌زند. با وجود این‌که چیزی تحت عنوان نقاشی «ناقص» برای مخاطب درک‌شدنی و قابل کشف است، اثر مفهومی «ناقص» به آن معنا وجود ندارد. اثر تحت هر شرایطی کامل است. ممکن است اثر دیگری باشد، اما ناقص نیست. آثار هنری مفهومی، خصوصاً چیدمانی‌ها، و آن‌ها که یک اثر متشکل از چند واحد مجزا هستند، در نظامی قرار می‌گیرند که همواره کامل است. تغییر وضعیت پرسپکتیو یا نحوهٔ رنگ‌گذاری در یک تکه از یک تابلوی نقاشی کل کار را دگرگون می‌کند، اما تغییر فونت متن در چیدمان کاست هیچ تغییر قابل‌ملاحظه‌ای در اثر پدید نمی‌آورد. در هر وضعیتی می‌توان اثر را به‌نوعی تفسیر کرد. این شاید تا

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

حدی ناشی از روگردانی هنر جدید از زیبایی باشد. زیبایی، که طبق تلقی کانت وابسته به فرم است، در پرهیز هنر مفهومی از ارائهٔ فرم منسجم و یک‌پارچه از کف می‌رود. هنر گویی به هاله یا حبابی بدل می‌شود که می‌توان هر چیزی را درونش قرار داد. این مثال عجیب و ـ می‌پذیرم ـ مناقشه‌برانگیز، شاید کمی مطلب را روشن کند: روزگاری خدا روی زمین بود و در میان مردم و سایر پدیده‌های طبیعی. این‌همان بود با آن چیزی که بود؛ خدای دریا همان مظهر خدای دریا بود و نه چیز دیگر. خدای بت‌پرستان خدایی بود ورای نشانه، این‌همان با بت نبود، اما ارتباط اندکی با بت داشت. خدای ادیان الهی اما به مفهومی انتزاعی بدل شد و به آسمان‌ها صعود کرد، در جایگاهی دور و غیر قابل دسترس، بی‌آن‌که با هیچ چیزی این‌همان باشد. حتی از تمام موجودات نیز جداست. جلوه‌های او نه چیزهایی بخصوص، که همه‌چیز است. در این وضعیت مفهوم محیط است بر مصادیق، تمام پدیده‌ها مصادیق آن، ولی نه این‌همان با آن‌اند. در هنر مفهومی نیز، به تعبیری، چیزها در پرتوی مفهومی با سنت خاص قرار می‌گیرند، و هنربودن‌شان نشئت گرفته از آن سنت است و رابطهٔ ـ بعضاً مسئله‌ساز ـ این چیزها با آن سنت: همه‌چیز هنر است، به شرطی که از این دیدگاه به آن بنگریم.

سدهٔ بیستم: عصر پایان‌ها

۱. آغازی بر پایان

نخستین بار هگل هنر را چیزی مربوط به گذشته دانست و چنین نوشت: «[از جمیع این جهات] هنر، چنان‌چه عالی‌ترین شکل آن را در نظر آوریم، چیزی است متعلق به گذشته و همین‌طور هم باقی خواهد ماند. از این‌رو حقیقت و حیاتش را برای ما از دست داده است، و به جای آن‌که هم‌چون گذشته ضرورت خود را در واقعیت حفظ و جایگاه والایش را اشغال نماید، به ایده‌های ما نقل مکان کرده است» (Hegel, 1988, 11).

مراد هگل ـ در دستگاه فلسفی خودش ـ این بود که هنر دیگر هرگز نخواهد توانست اتحاد کاملی که میان ایده و فرم، و محسوس و معقول را در یونان باستان یافته بود بازیابد. پیوندی که میان سه وجه مختلف از تجلیات روح در جهان هستند: دین، هنر و فلسفه. او عقیده داشت که «خدای یونانیان باستان، خدایی انسان‌گونه بوده و به خاطر همین پیوند میان دین و فلسفه و هنرشان آن‌ها موفق شدند ایده‌آل‌های خود را به بهترین نحو در هنر متبلور کنند. اما خدای انتزاعی مسیحیت هرگز نخواهد توانست در هنر به آن شکل کامل و هماهنگ تجلی یابد و بنابراین هگل آینده را متعلق به چیزی می‌دانست که وجه ابژکتیو آن کم‌رنگ‌تر، و وجه سوبژکتیو آن به مراتب پررنگ‌تر بود؛ یعنی فلسفه» (Beiser, 2005, 302-303).

در سدهٔ بیستم، هنر گامی به سوی فلسفه برداشت. روند تحولات هنر به آن‌جا ختم شد که در نهایت اثر هنری از خود ـ یا از ما- پرسید: «من چه هستم؟». اما پاسخ این پرسش را اثر هنری نمی‌دهد و نمی‌تواند بدهد. اثر هنری تنها می‌تواند اشاره کند. هنر (با وجود آن‌که پسوند مفهومی را یدک می‌کشد) ابژکتیو است. پاسخ به پرسش‌هایی که اثر هنری بر می‌انگیزد بر عهدهٔ فیلسوفان هنر و منتقدان و نظریه‌پردازان خواهد بود؛ آن‌ها که با بنیان‌های «نظری» سر و کار دارند؛ با فلسفه. هنر، بدین‌ترتیب، تبدیل به چیزی شد که نمی‌تواند بار خود را به‌تنهایی بر دوش کشد و نیازمند آن است که فیلسوفان (عموماً)، و منتقدان (خصوصاً) زیر پروبالش را بگیرند. مثلاً، تلی از خاک، چیدمانی از تعدادی آجر، یک قفسهٔ شیشه‌ای با یک لیوان آب و یک متن، آثاری هستند که اگر توضیح داده نشوند، اگر تفسیر نشوند، اگر به لحاظ نظری تبیین نگردند، «صرفاً» تلی از خاک، تعدادی آجر، یک قفسه و یک لیوان آب و یک متن خواهند بود. در صورتی که اگر حتی کسی نداند موضوع تابلوی شام آخر مسیح لئوناردو چیست، و تشخیص ندهد که اشخاص درون تابلو که هستند و مشغول چه کاری، و تابلو مجموعاً به چه اشاره دارد، در این صورت باز هم با یک «تابلوی نقاشی» روبه‌روست که تعدادی انسان را نشان می‌دهد. بی‌شمار چیز دیگر در همین تابلوی ساده هست که حتی در این بدوی‌ترین شکل برخورد هم می‌تواند جالب توجه باشد. میانه‌های سده بیســتم، به تبع این اتفاقات تازه در هنر و ادبیات، بستری بود برای صحبت از پایان‌ها.

از دههٔ ۶۰ به بعد، در اندیشه‌های آدم‌های مختلف صحبت از پایان چیزی است. این «چیز» برای بارت و بیش‌تر فوکو، مؤلف در مقام مرجع معنا، یا تولیدکنندهٔ معناست (از آن‌جا که برگن در برخی مباحث خود وام‌دار فوکو است، بد نیست اشاره کنیم که مؤلف از دید فوکو فراتر از «صاحب» یا «نویسنده»ی کتاب است. بحث فوکو از مؤلف، در عین پیچیدگی و بعضاً ناواضحی، بحثی است دربارهٔ اقتدار سخن، و مؤلف نزد او محوری است که معنای سخن را «معین» می‌کند و در عین حال سنجه‌ای است برای درستی تفاسیر گوناگون. خواهیم دید که برگن این‌جا به فوکو نزدیک می‌شود)؛ هانس بلتینگ[۱۶]، مورخ آلمانی، سخن از پایان تاریخ هنر می‌گوید؛ آرتور دانتوی فیلسوف کمابیش بحث هگل را ادامه می‌دهد؛ و ویکتور برگن دم از پایان یافتن نظریهٔ هنر می‌زند. در ادامه اشاره‌ای به برخی از این نظریات خواهیم کرد و سپس توضیح خواهیم داد که برگن چگونه نظریهٔ خود را ـ که نظریه‌ای است دربارهٔ پایان نظریه ـ توجیه می‌کند.

آرتور دانتو، منتقد و فیلسوف آمریکایی، جعبه‌های بریلوی اندی وارهول را پایان نقد خودارجاع هنر می‌داند. او می‌گوید که این جعبه‌های صابون، که عملاً از جعبه‌های واقعی بریلو تمییزناپذیرند، تمام تلقی‌های گذشته از ماهیت هنر را از اعتبار می‌اندازد، و برای دانستن این‌که چرا از دو شیء عیناً شبیه به هم یکی اثر هنری است و دیگری کالایی تجاری، باید به فلسفه رجوع کرد. دانتو با هگل در خصوص پایان هنر هم‌نظر است و عقیده دارد که تفکر انتزاعی ـ چنان‌که هگل نیز گفته بود ـ جایگزین تصویر بی‌واسطه

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

در آگاهی ما شده است. او برای هنر قائل به کلان‌روایتی است که پس از جعبه‌های بریلو کاملاً دگرگون می‌شود و روایتی تازه جای آن را می‌گیرد؛ روایتی که در آن اثر هنری از ماهیت خود می‌پرسد. این کار البته با دوشان شروع شد، اما از ۱۹۱۷ تا جعبه‌های بریلوی وارهول در ۱۹۶۴، هنوز هنر مفهومی به جریان غالب عالم هنر تبدیل نشده بود.

در همین دهۀ ۶۰ میلادی است که سیل خروشان هنر کانسپچوال و رسانه‌های تازۀ هنری همه جا را فرا می‌گیرد. «روایتی که دانتو عقیده دارد پایان پذیرفته، بازنمایی واقع‌نمایانه است. تلاش برای خلق تصویری هر چه شبیه‌تر به واقعیت، یا به بیان بهتر به طبیعت. [...] این هدف است که نویسندگان مختلف، از وازاری تا گامبریچ، را قادر ساخت روایت‌های تاریخ هنر را بنویسند» (Carroll, 1998, 18). در این مسئله البته می‌توان چون‌وچراهایی آورد، اما نمی‌توان انکار کرد که این یکی از اهداف عمدۀ هنر تصویری بوده است. «دانتو نقطۀ پایان این روایت را اختراع دوربین عکاسی می‌داند» (Ibid). دوربین عکاسی واقعیت را واقعی‌تر از واقع‌نمایانه‌ترین نقاشی‌ها بازنمایی می‌کرد. همین مسئله منجر شد به این‌که شماری از نقاشان در همان دوره حکم به مرگ نقاشی بدهند (که خود سندی است بر علاقۀ نقاشی به ضبط واقعیت). اما نقاشی به جای آن‌که بمیرد، در مسیر دیگری افتاد که نیاز به توضیح ندارد. اما نکته این‌جاست که منظور دانتو از پایان هنر نه پایان تولید آثار هنری، که پایان یک روایت به‌خصوص است. آثار هنری هم‌چنان تولید خواهند شد، اما کارکردی متفاوت از قبل خواهند داشت و مستلزم نگاه تازه‌ای نیز هستند. حرف اساسی دانتو این است که روایتی که بعد از هنر مفهومی در هنر به‌وجود آمد، یعنی تلاش برای پاسخ به این پرسش که هنر چیست، نه از اثر هنری بر می‌آید و نه از هنرمند، بلکه این وظیفۀ فیلسوف است. بنابراین، هنر هرگز نخواهد توانست به این پرسش (که به نظر اساساً بی‌پاسخ هم می‌رسد) پاسخی بدهد و این روایت هنر به سرانجام نخواهد رسید: «هنرمندان راه را برای فیلسوفان گشودند و زمان آن فرا رسیده که این وظیفه به فلسفه محول گردد [...] هر گونه پیشرفتی در خصوص تعریف هنر، مستلزم کاری است که به‌طور معمول توسط فیلسوفان انجام می‌شود. اگر هنرمندان بخواهند این وظیفه را بر عهده گیرند، لازم است که دیگر هنرمند نباشند و فعالیتی را که به شکل رایج هنرمندان انجام می‌دهند پایان بخشند، و بدل به چیزی دیگر بشوند، یعنی فیلسوف» (Ibid, 20).

تبعات این نظریه، جز از دست رفتن استقلال هنر در مقام چیزی که حقیقت خود را در خود دارد، از بین رفتن تاریخ تکاملی هنر، چنان‌که تا امروز وجود داشته، است. معنای این حرف آن است که «تاریخ هنر دیگر مسیری خطی را طی نخواهد کرد» (Ibid)، و البته دانتو به‌هیچ‌وجه بر این مسئله افسوس نمی‌خورد. نظریۀ او تنها به معنای پایان اقتدار چیزی ـ مثلاً تکنیک ـ و آغاز اقتدار چیزی دیگر ـ مثلاً تفکر انتزاعی ـ است. دیدگاه دانتو را ـ طبیعی است که ـ همه نپذیرفته‌اند. مثلاً راجر اسکروتن از کسانی است که عقیده دارد این «روایت تازه» را دانتو به بهای نادیده گرفتن بخش بزرگی از هنر معاصر و توجه بیش‌ازحد به آثار مناقشه‌برانگیز پرداخته است. مثلاً در نظریۀ دانتو، مطابقت‌دادن سنت هنر فیگوراتیو با زندگی مدرن شهری هیچ جایگاهی ندارد، حال‌آن‌که این خود می‌تواند دنباله‌ای زنده و حاضر بر همان روایتی باشد که دانتو پایانش را اعلام کرد. به‌زعم عده‌ای، از جمله اسکروتن، تنۀ درخت «سنت» آن‌چنان تنومند است که شاخه‌های ریزودرشت هرگز نخواهند توانست جای آن را بگیرند و شاخه، اساساً، بر پیکر درخت استوار است.

۲. پایان نظریۀ هنر

پایان نظریۀ هنر، مقالۀ ویکتور برگن[۱۷]، عکاس و نظریه‌پرداز بریتانیایی، اصلاً سخنرانی‌های غیررسمی دانشگاهی او بین سال‌های ۱۹۸۴ تا ۱۹۸۵ بوده. چاپ کتابی‌اش در ۱۹۸۶ است، در کتابی با همین نام و حاوی شش مقالۀ دیگر. برگن، چنان‌که اشاره شد، در اندیشه‌های خود، وام‌دار متفکران ـ عمدتاً ـ مارکسیست، و بیش از همه آلتوسر، فوکو و جیمسون است. برای اولین نکته، باید دید تمایزی که برگن میان نظریه و نقد قائل می‌شود به چه صورت است. «نقد بر بنیان‌های نظری استوار است. بنیان‌هایی که خود نسبت به آن‌ها آگاه نیست و در واقع بر پایۀ نوعی فهم مشترک قرار دارند که ریشۀ آن بنیان‌های نظری است، اما نه به آن‌ها اشاره‌ای می‌کند و نه با آن‌ها درمی‌افتد. نظریه اما آن بستری است که به نحوی خودآگاه نظری است و برای به چالش کشیدن وضع موجود و فهم مشترک رایج کنونی به‌وجود می‌آید تا احیاناً چارچوب‌های تازه‌ای تعریف کند یا پاسخ‌های بهتری فراهم آورد» (Burgin, 1986, 141).

طبق تلقی امروزی، کار منتقد هنری در رایج‌ترین شکل خود توضیح و تفسیر یک اثر هنری و نهایتاً ارزش‌گذاری آن است. اما منتقد هنری این کار را بر چه پایه و اساسی انجام می‌دهد؟ بدون شک روی هوا نمی‌توان به فضاوت نشست. منتقد هنری بدون آن‌که خود آگاه باشد یا نشان بدهد، بر پایۀ پیش‌فرض‌های نظری خاصی کارش را انجام می‌دهد. مثلاً یک منتقد هنری نیمۀ نخست سدۀ نوزدهم، بر پایۀ آن‌چه مد نظر «آکادمی‌ها» بوده به سنجش آثار هنری می‌پرداخته، آکادمی‌هایی که خود بر پایۀ بنیان‌های نظری برآمده از دل سنت به آموزش چنین قواعد و معیارهایی دست می‌زدند و آن‌ها را تبلیغ می‌کردند، آموزش می‌دادند و ارج می‌نهادند. اولین ضربۀ اساسی را به این بنیان‌های نظری در سدۀ نوزدهم شاید بتوان مردودین آکادمی‌ها دانست که اولین آوانگاردهای تاریخ هنر نیز به‌شمار می‌روند. با درهم‌شکستن سلطۀ آکادمی و نظام مقتدر همراه آن، روندی از بی‌اعتنایی، یا به بیان بهتر، نگاهی انتقادی نسبت به بنیان‌های نظری در هنر شکل می‌گیرد. این روند، یعنی نگاه بدبینانه و اصلاح‌طلبانه نسبت به بنیان‌های نظری، خود تبدیل به یک جریان قالب شده و رفته رفته

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

سرعت بیش‌تری می‌گیرد. جریان‌های هنری با فواصل کوچک و کوچک‌تری به بازبینی گذشته می‌پردازند که اوج آن در دهه‌های ابتدایی سدهٔ بیستم است.

در این سال‌ها، که طبق دسته‌بندی مورخان، به‌طور متوسط در هر سه الی پنج سال با ظهور یک مکتب یا جنبش جدید روبه‌رو هستیم، در واقع نخستین سال‌های هم‌زیستی جریان‌های موازی را سپری می‌کنیم. عمر این جنبش‌ها و جریان‌ها به نسبت گذشته بسیار کوتاه است، اما کماکان به نظریه تن می‌دهند و به یک معنا با هم هم‌زیستی دارند. مثلاً کوبیسم، فوویسم را نفی نمی‌کند، یا سوررئالیسم نفی اکسپرسیونیسم نیست. اما حوالی سال‌های ۶۰ میلادی، روند نفی‌ها آغاز می‌شود. به شکلی که هر اثر هنری به نفی تمام آن‌چه پیش از خود در هنر مفروض بوده می‌پردازد، خود بدل به شکلی تازه می‌گردد و به تبع آن مجالی تازه برای نفی. نوعی آوانگاردیسم دائم. چنین شرایطی برای نظریهٔ هنر بحران‌آفرین خواهد بود.

برگن مفاهیم امروزی هنر، هنرمند، منتقد، دلال و غیره را در قالب گفتمان‌های مختلفی می‌بیند که مؤسسات و نهادهای مختلف ایجاد می‌کنند. نهادهایی مثل دانشگاه‌ها، موزه‌ها، رسانه‌ها و غیره. نکتهٔ قابل تأمل این است که پس از فروپاشی استیلای نظام‌های آکادمیک، دیگر حقیقتی خارجی در جهان برای رجوع وجود ندارد. این مطلب البته در مورد بسیاری از مفاهیم صدق می‌کند که هنر هم یکی از آن‌هاست. به این ترتیب هر نهادی برای خود واضع نوعی «حقیقت» خواهد بود که از آن پیروی می‌کند.

برگن عقیده دارد که آن‌چه امروز وجود دارد فقط گفتمان‌های مختلف است که ما در چارچوب آن‌ها به افکارمان شکل می‌دهیم و در غیاب حقیقتی بیرونی در جهان، لاجرم هیچ‌کدام از این گفتمان‌ها نسبت به دیگری برتری نخواهند داشت. مثال برگن سکسیسم است. او می‌گوید «سکسیسم» چیزی نیست که پیش از آن‌که زنان کشف‌اش کنند وجود داشته باشد، «سکسیسم» ساخت گفتمانی گفتمان فمینیستی است. به نقل از الیزابت کُوی می‌گوید: «تصویری از یک زن و یک بچه [در فضای عمومی] را می‌توان مورد حمله قرار داد چراکه جوهر زن‌بودن را به‌طور کلی در مادربودن بازتولید می‌کند... یعنی کار "طبیعی" بچه‌ها. از سوی دیگر می‌شود استدلال کرد که همان تصویر، در حال ارائه تصویری مثبت از زنان است ـ تأیید نقش آنان در جایگاه مادر در جامعه‌ای که با اشخاصی که سرپرستی کودکی را بر عهده دارند به مثابهٔ شهروندان دست دوم برخورد می‌کند» (Ibid, 187).

نتیجهٔ این تکثر گفتمانی این است که نهادها و مؤسسات که وظیفهٔ تربیت نقش‌های مختلف را بر عهده دارند، هر کدام گفتمان خود را شکل می‌دهند و هر گفتمان با دید انتقادی به دیگری نگاه می‌کند. گفتمان هر نهاد که امری اساسی و بنیادین در هویت آن نهاد است، لاجرم در تلاش برای از بین بردن گفتمان‌های دیگر خواهد بود: «گفتمان‌هایی که در موضع قدرت قرار دارند، تداوم و مشروعیت اصل و نسبی خود را صرفاً با سرکوب گفتمان‌هایی به‌دست می‌آورند که در تخالف با آن‌ها قرار دارند (حتی اگر لازم باشد با توسل به خشونت) (ibid, 183-184).

مثلاً هنرمندان منتقدان را هنرمندان شکست‌خورده می‌دانند؛ از سوی دیگر منتقدان با تمجید یا تخریب، هنرمندان را به عرش اعلی رسانده یا به قعر فراموشی می‌فرستند؛ موزه‌دارها دست به جریان‌سازی می‌زنند و به دنبال کسب درآمد هستند؛ و غیره و غیره. در چنین شرایطی بستری برای به‌وجود آمدن نظریه وجود نخواهد داشت و عالم هنر صرفاً با تکثر گفتمان‌ها روبه‌روست. البته عوامل مختلفی در این مسئله نقش دارند. یکی از این عوامل مهم، به نظر برگن، سرمایه است. سرمایه‌داری با تبدیل حتی ضدسرمایه‌ترین و ضدارزش‌ترین آثار به اشیای ارزشمند تاریخی یا هنری، و تعریف نوعی پرستیژ برای آن‌ها، به تعبیر برگن آن‌ها را در سرمایه حل می‌کند. مثال خوب در این زمینه آثار روتکو یا مانزونی است. مارک روتکو که پرداخت بیش از چند دلار را برای غذا کاری احمقانه می‌دانست، درخواست یک رستوران مجلل برای چند تابلوی نقاشی را (در حالی که بخشی از آن‌ها را انجام داده بود) به این دلیل رد کرد که «کسانی که چنین مبلغ گزافی برای یک وعده غذا پرداخت می‌کنند به نقاشی‌های من نگاه نخواهند کرد» (نقل به مضمون). در عوض همین آدم بدل به یکی از گران‌ترین هنرمندان تاریخ در حراجی‌ها شد و یکی از تابلوهای انتزاعی‌اش با قیمتی نزدیک به ۹۰ میلیون دلار به فروش رسید. یا پی‌یرو مانزونی که آثار آنارشیستی‌اش شهرت فراوان دارند، مدفوع خود را در قوطی‌هایی شبیه کنسرو تن ماهی‌ای می‌ریخت که روی آن‌ها نوشته بود «مدفوع هنرمند». مانزونی این قوطی‌ها را امضا می‌کرد و می‌فروخت. در واقع مدفوعش را به طلا تبدیل می‌کرد[۱۸]. این کار، که از دست‌کم یک جنبه، می‌تواند هم‌چون شدیدترین طعنه‌ها و تمسخرها نسبت به عالم هنر، بازار هنر، مخاطبان، هنرمندان، دلالان، موزه‌داران، منتقدان و غیره تفسیر شود، خود بدل به شیء گرانقیمتی شده است. یک قوطی مدفوع هنرمند مانزونی به قیمت حدود ۳۰۰ هزار یورو در حراجی میلان در دسامبر ۲۰۱۶ به فروش رسید[۱۹]. در چنین شرایطی، اغلب مؤسسات و نهادها تنها نقشی در تبدیل کردن آثار هنری به سرمایه بازی می‌کنند. «موزه به منزلهٔ بنگاهی برای تضمین جهان‌شمول بودن یا شدن نقاشی عمل می‌کند» (ibid, 173). دیگر نهادها، از جمله رسانه‌های هنری، دانشگاه‌ها، منتقدان و غیره نیز صرفاً در چارچوب همین روابط عمل خواهند کرد. خودآگاه یا ناخودآگاه.

به این معنی که نظرات منتقدان دربارهٔ یک اثر هنری، صرفاً به معنی قابلیت اثر برای تبدیل شدن به سرمایه فروکاسته خواهد شد. تمجید از اثری هنری به معنای تضمین درآمد آن برای نهادهای مختلف، و بدگویی از اثر به معنای مرگ اقتصادی آن خواهد بود

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

و نه هیچ چیز دیگر. چرا که در غیاب حقایق منسجم و متقن، ارزش‌مند دانستن یک اثر هنری به چه معنا می‌تواند باشد جز گونه‌ای منفعت برای گفتمانی که آن اثر را ارزش‌مند می‌داند؟ در غیاب نظریه، در غیاب ساختارهای بنیادین برای ایجاد فهم مشترک، بدون ایجاد بنیان‌هایی برای قضاوت (چیزی که وظیفه نظریه است و نقد بر پایه آن صورت می‌گیرد)، و شاید در غیاب آن‌چه کانت ـ البته در زمینهٔ موضوعی دیگری ـ بی‌علاقگی می‌خواند، ارزش‌ها روی هوا می‌ایستند، به هیچ مرجعی باز نمی‌گردند مگر سرمایه که بحث ارزش را تنها به منزلهٔ توجیهی برای اخلاقی‌جلوه‌کردن به کار می‌بندد. سرمایه نهایتاً همه‌چیز را در خود حل خواهد کرد. سخن برگن سخن از تکثر اقتدارها و نبرد آن‌ها زیر یوغ سرمایه است.

نتیجه‌گیری

هنر آن‌قدر به خود اندیشیده که بدل به فلسفه شده است. این درهم‌آمیختگی، امری است مسئله‌ساز برای هنر. زمانی که فعالیتی چون هنر تلاش کند که زیربنای نظری و ماهیتی خود را به پرسش کشد ، به سبب ناتوانی در دادن پاسخ دچار تکثر خواهد شد. از تبعات این تکثر یکی ایجاد گفتمان‌های مختلفِ بعضاً ستیزنده است. گفتمان‌هایی که حیات هر کدام منوط است به سرکوب کردن یا از بین بردن گفتمان مخالف. در چنین وضعیتی است که ویکتور برگن اعلام می‌کند بنیان نظری دیگر مجالی برای شکل‌گیری پیدا نمی‌کند و نظریهٔ هنر پایان یافته است.در غیاب نظریه، که استوار است بر فهم مشترک، ارزش‌ها و مفاهیم راجع به هیچ حقیقت بیرونی‌ای نیستند و صرفاً در دل مناسبات گفتمان‌های مختلف وجود خواهند داشت. آن‌چه در این میان نقش اساسی ایفا می‌کند منفعت هر یک از گفتمان‌هاست. منفعتی که بقای گفتمان را تأمین، و همه‌چیز را در خود حل می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

۱.واژهٔ تکنیک نیز از همین ریشه است.

۲.مثلاً استیون هالیول عقیده دارد که افلاطون با نظریهٔ میمه‌سیس [میمزیس] بسیار به یک دیدگاه منسجم نزدیک شده و ماهیت مشترک هنرها را دریافته است (ن. ک: Halliwell (2002), *The Aesthetics of Mimesis*)، اما بسیاری دیگر، ازجمله نیکلاس پاپاس، چنین نظری ندارند.

۳.نگاه کنید به کتاب دهم جمهوری، فقرهٔ 607e4-6.

۴. *pittura è una cosa mentale*

۵. si dipinge col ciervello et non con le mani

نگاه کنید به:

https://www.encyclopedia.com/history/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/conception-and-status-artist

۶. Charles Batteux

۷. Immanuel Kant

۸.نگاه کنید به دقایق چهارگانهٔ بخش اول نقد قوهٔ حکم.

۹. Friedrich Schelling

۱۰. نگاه کنید به مدخل شلینگ در **دانشنامهٔ استنفورد**.

۱۱.همان.

۱۲. اگر اساساً بشود «دیده» را از «دانسته» سوا کرد. شواهد بسیار حاکی از آن است که نمی‌شود.

۱۳. Andy Warhol

۱۴. Joseph Kosuth

۱۵. *One and Three Chairs*

۱۶. Hand Belting

۱۷. Victor Burgin

۱۸.بر مبنای رسیدی به تاریخ ۲۳ آگوست ۱۹۶۲، یکی از این قوطی‌ها را مانزونی در ازای ۳۰ گرم طلای ۱۸ قیراطی به آلبرتو لوشّا فروخته است. نگاه کنید به:

https://www.tate.org.uk/art/artworks/manzoni-artists-shit-t07667

۱۹.نگاه کنید به:

https://allthatsinteresting.com/piero-manzoni

فهرست منابع

الف/ فارسی

ارسطو (۱۳۴۳)، **فن شعر**، ترجمه: عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: بنگاه نشر و ترجمه کتاب.

جنسن، هورست ولدمار (۱۳۹۰)، **تاریخ هنر جهان**، ترجمه: محمدتقی فرامرزی، تهران: نشر مازیار.

گاردنر، هلن (۱۳۹۲)، **هنر در گذر زمان**، ترجمه: محمدتقی فرامرزی، تهران: موسسه انتشارات نگاه.

گامبریچ، ارنست (۱۳۸۸)، **تاریخ هنر**، ترجمه: علی رامین، تهران: نشر نی.

ب/ غیرفارسی

Beiser, Frederick, (2005), **Hegel**, Routledge, New York and London.

Burgin, Victor, (1986), **The End of Art Theory,** Macmillan, London.

Carroll, Noell, (1999), **Philosophy of Art: a contemporary introduction**, Routledge, New York and London.

Carroll, Noell, (Dec., 1998), «The End of Art?», *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: ArtHistory, Historiography and After the End of Art, pp. 17-29.

Hegel, G. W. F., (1988), **Lectures on Fine Arts**. Translated by T. M Knox. Clarendon Press, Oxford.

Høgh-Olesen, Henrik, (2019), **The Aesthetic Animal**, Oxford University Press.

Kristeller, Paul Oskar, (Oct., 1951), «The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics» Part I, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 12, No. 4, pp. 496-527.

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

Art, a Baseless Mansion
A look at Victor Burgin's End of Art Theory

Abtin Radmanesh
Master of Art History in Islamic World, School of Visual Art, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran

(Received 12 September 2019, Accepted 30 November 2019)

Abstract
Art as we know it today, like any other human activity, has undergone various conceptual and functional developments - it has been considered craft and technique, become an intellectual activity, and formed an independent and distinctive framework of itself. Ultimately, it has become so complicated that it is almost impossible to describe what it is now. New art, or at least a large part of it, is called conceptual art. An art that deals with concepts. One of the concepts that is most dealt with is art itself: the nature of art. Conceptual art is, in a sense, the final step in the process of art's self-consciousness. An art that obscures the borders of art (in its historical sense) and philosophy. This amalgamation is, for some, problematic, and it is considered impossible to bring the two together. In this conflict, one of the two ends of the spectrum, the artist and the philosopher, disappears, or becomes the other. This has led some people to speak of the end, or the ends. The End theories encompass various aspects of art; one is art theory. Art and theory have long been interconnected, in different ways, and the end of one may be the end of the other. Victor Burgin, the British artist and theorist, has discussed the end of art theory and described how theoretical foundations no longer exist in art today. Burgin's theory, of course, stands alongside other end theories, and is indebted to some of them. This article attempts to summarize the state of the art in reaching this "end" point, and explain Burgin's arguments with references to other historical and philosophical issue

Keywords
The End of Art, The End of Art Theory, Theoretical Foundations of Art, Conceptual Art, Victor Burgin.

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]