

بازنگری نقدهای وارد بر نظریه نهادی؛ کدام نظریه نهادی؟

تارا حسن پور*

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، پردیس البرز، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

چکیده

نظریه نهادی هنر، به عنوان نظریه‌ای فرهنگی در پی توجیه‌ناپذیری لذت ناشی از آثار هنری معاصر و تجلیل از آن‌ها توسط نظریه‌های تقلیدی و بیانگرانه هنر به مشخص‌ساختن فرایندی می‌پردازد که در آن بستر اجتماعی- فرهنگی، تعیین‌کننده تعریف اثر هنری است و بسیاری از آثار معاصر را بدین طریق در تعریف خود می‌گنجاند. چنین بستری که مقدمات لازم آن را آرتور دانتو فراهم می‌کند، توسط جورج دیکی، اشکال و سازوکارهای آن با مؤلفه‌هایی چون مصنوعیت اثر، جهان هنر و اعطای شأن توسط اعضای این جهان مشخص می‌گردد. طبق نظر او، لزوم شمرده‌شدن یک شیء به عنوان شیء هنری آن است که توسط اعضای محیطی نهادی به آن اعطای شأن شود. پژوهش حاضر بر آن است که با تکیه بر آرای دیکی و چهار نسخه تعریفی که از این نظریه ارائه داده است و نیز بررسی نقدهای وارد بر آن، به این پرسش پاسخ دهد که کدام یک از نقدها باعث پیشروی و بسط این نظریه شده‌اند و کدام یک، به سوء تعبیرهای ناشی از فهم نادرست این نظریه منجر گشته‌اند. اطلاعات این تحقیق، براساس منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده و مبتنی بر روش توصیفی- تحلیلی به تجزیه و تحلیل کیفی داده‌ها پرداخته است. با توجه به داده‌های به دست آمده، این گونه به نظر می‌رسد که بسیاری از نقدهای وارد بر نظریه دیکی، بی‌توجه به تعریف نهایی او، بر مبنای تعاریف اولیه این نظریه مطرح می‌شوند و از این نظریه، توقع نگاهی ارزش‌گذارانه دارند. این در صورتی است که چنین نقدهایی، فهم ابهامات اصلی این نظریه را مخدوش ساخته و باعث سوء تعبیرهایی ناشی از عدم توجه به روند اصلاحی این نظریه توسط دیکی شده است.

واژه‌های کلیدی

جهان‌های هنری، نظریه نهادی، نظریه فرهنگی، جورج دیکی، آرتور دانتو.

مقدمه

را نشان نمی‌دادند و بدین‌وسیله با حس تشخیص‌پذیری و شعور و عقل سلیم جور در نمی‌آمدند» (بکر، ۱۴۰۰، ۱۷۱). در این میان، اگرچه دانتو در پی‌ریزی این نظریه نقش به‌سزایی داشته است، لکن شارحی که آن را به‌شکل ملموسی با مؤلفه‌هایی چون «مصنوعیت اثر»، «جهان هنر» و «اعطای شأن نامزدی» سازماندهی می‌کند، دیکی است.

او از سال ۱۹۶۹ تا ۲۰۰۱ م، در صدد بسط و اصلاح آراء خود، چهار نسخه تعریف از این نظریه ارائه داده که هر یک به نحوی اصلاح نسخه پیشین خود بوده است. با این حال به نظر می‌رسد که سیر اصلاحی تغییر این تعاریف چندان مورد توجه منتقدان این نظریه واقع نشده است و بعضاً می‌توان دریافت که خطاب بسیاری از آن‌ها نه تنها بر تعریف نهایی این نظریه نبوده است بلکه اساساً به شیوه‌های گوناگون، سعی در دریافت پاسخی قاطع با پرسش‌های دوگانه‌انگارانه‌ای (همه یا هیچ) که مطرح کردند را داشته‌اند، حال آن‌که به نظر می‌رسد که ماهیت نظریه نهادی نسبت به هنر، نه ذات‌انگارانه، ارزش‌گذارانه و تاریخی که وابسته به بسترهای اجتماعی و فرهنگی است؛ در نتیجه، نه تنها داعیه‌ای بر آن‌چه که هنر باید باشد ندارد، بلکه آن را امکان‌پذیر نیز نمی‌داند. البته که داده‌های به‌دست آمده حاکی از آن هستند که برخی از این نقدها، ماهیت این نظریه را دریافتند و چه‌بسا باعث پیشروی آن از حیث مفهوم عناصر به‌کاربرده در آن شده‌اند. حال سؤالی که پیش می‌آید آن است که این حجم عظیم نقدها و تفسیرهای وارد بر نظریه نهادی دیکی تا چه میزان ناشی از سوء تعبیر این نظریه بوده و تا چه حد توانسته قدمی در روشن‌سازی ابهام‌های موجود در آن بردارد؟ پاسخ به این سؤال از این ضرورت برمی‌خیزد که برخورد با هر نظریه‌ای نیازمند شفاف‌سازی و توافق بر سر چیزی است که آن نظریه نیست تا شاید بتوان از خلل فهم آن‌چه که نیست به حدود آن و ابهامات موجود در «همان» حدود پرداخت. در پژوهش حاضر، هدف آن نیست که با برخوردی تبارنامه‌ای، علل و چرایی به‌وجود آمدن چنین نظریه‌ای بررسی شود یا آن‌که مورد سؤال قرار بگیرد، هم‌چنین در پی اثبات تعریفی جامع از خلل بررسی نقدهای وارد بر آن نیست؛ بلکه قرار است به چارچوب کلی این نظریه از پس نقد و نظرهای وارد بر آن دست‌یابد و دیگر بار به امکانات این نظریه در پس ابهاماتش اشاره کند.

روش‌شناسی

پژوهش حاضر بر مبنای آن‌چه که مسئله موجود در آن می‌طلبد، به لحاظ «ماهیت» پژوهش از گونه تحقیقات بنیادین است که در صورت امکان، در پی دست‌یافتن به «کل»ی است

مناقشه بر سر مفهوم هنر از دیرباز وجود داشته و تا به امروز تعاریف بنیادینی را به تاریخ نظری هنر عرضه کرده‌است. در ذیل این تعاریف نیز، محدوده دلالتی واژه هنر بارها قبض و بسط یافته و پرسش‌هایی درباره «چیستی هنر» و «رسالت هنر» نیز مطرح شده‌است. هر یک از این تعاریف، در لایه‌های تاریخی وابسته به خود، به رفع نواقص تعریف پیشین می‌پردازد. برای مثال، در کهن‌ترین تعریف از هنر، مسئله تقلید (میمسیس) مطرح است که در آن، اثر هنری مبتنی بر نگرش افلاطون و ارسطو، تقلیدی است از واقعیت جاندار و بی‌جان موجود در طبیعت و خود طبیعت، تقلیدی است از عالم مثال که همه ادراک آدمی، بازنمایی آن عالم است. پس از آن، «بندتو کروچه»^۱ و «جرج کالینگوود»^۲ در قرن بیستم، با در نظر گرفتن هنرمند به‌عنوان شخصی دارای احساسات و عواطف مستقل، نظریه‌ای را تحت عنوان «نظریه فرآیندی»^۳ هنر مطرح کردند که اثر هنری در آن، به‌عنوان واسطه‌ای میان احساسات هنرمند و دنیای واقع خواهد بود. فرآیندی این احساسات، به‌گونه‌ای است که مخاطب، همان تجربه زیباشناسانه هنرمند را تجربه می‌کند. آن‌چه در دو نظریه پیشین مغفول مانده و نیاز به ظهور نظریه‌ای دیگر را آشکار کرده است، جایگاه فرم در اثر هنری و ارتباط آن با محتوا است. «کلاویو بل»^۴ و «راجر فرای»^۵ به‌عنوان بنیان نظریه «فرمالیسم»^۶، هر یک، از نگاه خاص خود بر اهمیت فرم تأکید می‌کنند و گوهر هنر را برخلاف گذشته که یا در عالم مثال و یا در احساسات هنرمند جست‌وجو می‌شد و فرم، عنصری فرعی در رساندن معنا بود، نه مستقل از فرم بلکه به‌عنوان عنصری متأثر از آن در نظر می‌گیرند.

از اواسط قرن بیستم، با توجه به تعدد انواع فعالیت‌های هنری که حتی خود را وابسته به سبک معینی نمی‌دانستند، توجیه‌کردن هنربودن آن‌ها در قالب نظریه‌های پیشین، غیرممکن بود. در عین حال، پرسش از چیستی هنر، مبتنی بر کیفیت زیباشناسانه آن‌ها، پس از گذراندن افشاگری‌های پرخاشگرانه جنبش‌های آوانگارد و تاریخ‌گریزی هنر پست‌مدرن به سختی می‌توانست با تکیه بر همین پرسش به نظریه‌ای جدید ختم شود. لذا با وجود تغییرات سریع و اختلافات گرایش‌های متفاوت از آوانگاردها به بعد، یافتن ویژگی‌های مشترک میان همه هنرها با وجود همان اختلافات، کسانی چون «آرتور دانتو»^۷ و «جورج دیکی»^۸ را بر آن داشت تا شروط لازم اثر هنری بودن را با تغییر محوریت تعریف هنر به‌گونه‌ای که آثار معاصر نیز در آن بگنجد در نظریه‌ای تحت عنوان «نظریه نهادی»^۹ مطرح کنند. به نقل از «هوارد بکر»^{۱۰}، «نظریه نهادی قصد دارد به حل مسائل ناشی از آثاری بپردازد که ردپای هنرمند، نه مهارت و نه قصد و نیت او

حوزه استتیک در دوران اخیر مطرح می‌سازد. از آثار دیگر او در زمینه هنر می‌توان به کتاب پس از پایان هنر^{۱۴} که به روایتی بسط همان مقاله بوده است و مقاله‌ای در کتاب پایان هنر و پس از آن^{۱۵} که شامل مجموعه‌ای از مقالات نویسنده‌های مختلف است، اشاره کرد.

«شنایدر»^{۱۶} در کتاب خود به نام فلسفه پایان هنر در آراء هگل، نیچه و دانتو^{۱۷} به درستی بر نقطه آغازین اندیشه دانتو تأکید می‌کند. او می‌نویسد:

«دو قرن پس از اظهارات هگل مبنی بر اینکه هنر پایان خود را خواهد یافت، دانتو معتقد بود که آن را در خیابان ۷۴ شرقی منتهن پیدا کرده است. مواجهه دانتو با نمایشگاهی در گالری استیبل^{۱۸} که مملو از نمونه‌هایی از جعبه‌های بریلو^{۱۹} اثر اندی وار هول^{۲۰} بود، او را به یک دگرگونی فلسفی سوق داد. برای دانتو، این جعبه‌ها، که به جز اندازه، از همتایان تجاری‌شان قابل تشخیص نیستند، نشان‌دهنده تلاقی شیء هنری و شیئی است که گفته می‌شود آن را نشان می‌دهد، رویدادی که نشان‌دهنده پایان یک دوره هنری است. این تصور که اشیاء یکسان باید وضعیت هستی‌شناختی متفاوتی داشته باشند، یکی هنر باشد و دیگری نه، در طرح‌واره دانتو نقش بسیار مهمی دارد» (Snyder, 2018, 147).

اگرچه که دانتو متأثر از فلسفه هگل درباره مرگ هنر نوشته است اما به نظر می‌رسد آن چه که او به‌عنوان پایان دوره هنری از آن یاد می‌کند با مقصود هگلی از مرگ هنر تفاوت دارد. دانتو در کتاب پس از پایان هنر خود به شکل واضحی به این موضوع می‌پردازد.

به گفته او، «پایان عصر هنر بر اساس فهمی که من و بلتینگ از آن داشته‌ایم، کاملاً با این ایده سازگار است که هنر باید چیزی تماماً سرسخت و پر قدرت باشد و هیچ نشانی از هرگونه فرسودگی از خود بروز ندهد. ادعای ما ناظر بر این بود که چگونه مجموعه‌ای درهم تافته از کردارها جای خود را به مجموعه دیگری داده است، گرچه شکل این تافته جدید هنوز نامشخص بود- و هنوز هم نامشخص است. هیچ یک از ما سخن‌مان راجع به مرگ هنر نبود»... [در مقاله مرگ هنر] من درباره روایتی خاص می‌نوشتم که فکر کنم به‌طور عینی در تاریخ هنر اتفاق افتاده بود و همین روایت بود که از نظر من به پایان رسیده بود]... [دیدگاه من آن نبود که پس از آن دیگر هنری وجود نخواهد داشت که شکی نیست واژه «مرگ» تلویحاً به چنین چیزی دلالت دارد، بلکه از نظر من هنر هر چه که می‌خواست باشد، از آن پس بدون برخورداری از نوعی روایت اطمینان‌بخش ساخته می‌شد، روایتی که این هنر را همچون مرحله متعاقب و مقتضای آن از آن داستان جلوه می‌داد» (دانتو، ۱۳۹۸، ۴-۵).

که از پس نقدهای وارد بر آن، به فهم نظریه نهادی نائل آمده است اما در عین حال، به سوء تعبیرهای ناشی از آن «کل» نیز نظر دارد که به روش توصیفی-تحلیلی صورت می‌پذیرد. منابع مورد نظر این پژوهش، به صورت کتابخانه‌ای گردآوری شده و به شیوه کیفی مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است.

پیشینه تحقیق

بدهی است که متفکران و پژوهشگران غربی در قالب کتاب و مقاله در این حوزه بسیار نوشته‌اند و متأسفانه بررسی آن‌ها در محدوده نوشته حاضر نمی‌گنجد چرا که آن چه نگارنده از این پژوهش مراد می‌کند به گونه‌ای متوجه شیوه تفسیر این نظریه در میان اهالی هنر و پژوهشگران فعال در این زمینه در ایران است. از همین رو، پیشینه تحقیق این پژوهش بیشتر با مطالب منتشرشده در ایران ارتباط دارد. غلامعلی حاتم، سمیرا اصغریور و شهلا اسلامی (۱۳۹۷) در مقاله‌ای تحت عنوان «نقد مفاهیم بنیادین نظریه نهادین هنر، جورج دیککی: ماهیت اثر هنری»، «شیء مصنوع»، «جهان هنر» با تکیه بر آراء لوینسون به بررسی انتقادی عناصر اصلی نظریه نهادی جرج دیککی پرداخته‌اند و نتیجه گرفته‌اند که ماهیت، مصنوعیت و معیارهای اعطای شأن به اثر در آراء دیککی مبهم است و تعریف جامعی از هنر ارائه نمی‌دهد؛ منصوره طیبی (۱۳۹۵) در مقاله «مصنوعیت در نظریه نهادی هنر» به شرح تأثیر شرط مصنوعیت اثر هنری در روایات اولیه و نهایی دیککی می‌پردازد و ادعا می‌کند که با تغییر مفهوم مصنوعیت توسط دیککی، هم انگیزه‌ای جهت تعریفی جدید از هنر ایجاد شده است و هم آراء غیرذاتگرایانی چون «موریس وایتس»^{۱۱} کم‌رنگ گشته است. محمد اصغری (۱۳۹۰) نیز در مقاله «آیا هنر شبیه یک نهاد است؟» به شرحی اجمالی از نظریه نهادی دیککی و سپس بر مبنای آراء نوئل کرول، این نظریه را محدود برای تعبیرهایی از جمله هدف خالق اثر هنری می‌داند و استقلال برخی آثار هنری بدون نیاز به اعطای شأن به آن‌ها را از نقاط ضعف این نظریه می‌انگارد. در پژوهش پیش رو، با بررسی تمامی تعریف‌های ارائه شده توسط دیککی و انتقادات وارد بر آن از جانب نظریه‌پردازان مطرحی چون کرول، باری دیگر ادعاهای یادشده در این بخش بازنگری خواهند شد.

دانتو و نظریه نهادی هنر

آرتور کلمن دانتو، فیلسوف و منتقد هنری آمریکایی، استاد دانشگاه کلمبیا و منتقد هنری مجله «ملت»^{۱۲} بوده است. مقاله «مرگ هنر»^{۱۳} او در سال ۱۹۸۴ که مبتنی بر نظریه «پایان هنر» هگل است، او را به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین نظریه‌پردازان

اثر هنری به تعبیر توصیفی آن ۱- مصنوعی است که ۲- جامعه یا زیرگروهی از جامعه شأن نامزدی را جهت ورود به حوزه ادراک و مورد ستایش واقع شدن آبه ماثبه اثر هنری بدان اعطا کرده است» (Dickie, 1969, 254). به گفته دیکی، اولین سوء برداشتی که از این تعریف می‌شود آن است که جامعه هنری یا زیرگروهی از آن به شکل «یکپارچه» ای آثار هنری را خلق می‌کنند، حال آن که این اطلاق جایگاه، حتی می‌تواند توسط شخص واحدی صورت بگیرد (دیکی، ۱۳۹۳، ۷۳). اگرچه که دیکی در واکاوی اولین تعریف نهادی‌اش از هنر بر جایگاه هنرمند یا شخص دیگری در اعطای شأن نامزدی اشاره می‌کند با این حال به نظر می‌رسد که نمود چندان واضحی در خود تعریف وجود ندارد. از همین رو، دو سال بعد با گوشه‌نظری بر سوء برداشت پیشین، تعریف دومی را ارائه داد: «اثر هنری در معنای طبقه‌شناختی آن ۱- مصنوعی است که ۲- شخص یا اشخاصی که برگزیده نهاد اجتماعی معینی (جهان هنر) هستند به واسطه برخی از جنبه‌های اثر، شأن نامزدی برای درک و ستایش شدن را بدان اعطا کنند» (همان، ۷۵). در سال ۱۹۷۴ نیز تعریفی تقریباً با همان چارچوب پیشین مطرح کرد: «اثر هنری در معنای طبقه‌شناختی آن ۱- مصنوعی است که ۲- شخص یا اشخاصی که برگزیده نهاد اجتماعی معینی (جهان هنر) هستند به واسطه برخی از جنبه‌های اثر، شأن نامزدی برای درک و ستایش شدن را بدان اعطا کنند» (Dickie, 1974, 34). در هر دو تعریف به «شخص یا اشخاصی» اشاره شده است که از سوء برداشت یکپارچه پنداشتن اعطای شأن توسط جامعه هنری به دور باشد.

با این حال، افرادی هم چون «ریچارد ولهایم»^{۲۴}- فیلسوف و منتقد بریتانیایی- سؤال‌هایی در ارتباط با نمایندگان عالم هنری که در تعاریف پیشین اشاره شد مطرح کردند که به‌زعم نگارنده، راهگشای فهم ضرورت وجود تعریف چهارم از جانب دیکی است. ولهایم چنین می‌پرسد: «آیا می‌توان فرض کرد که اعطاکنندگان شأن منزلت به برخی مصنوعات دلیل موجهی برای انجام چنین کاری دارند یا چنین فرضی وجود ندارد؟ آیا ممکن است آن‌ها لزوماً دلیلی نداشته باشند یا دلایل بدی داشته باشند، اما با توجه به جایگاه «به‌حق»^{۲۵}ی که دارند - یعنی نماینده جهان هنر بودن - عمل آن‌ها کارآمد واقع شود؟» (Wollheim, 1980, 107). طرح سؤالاتی این‌چنین از جانب ولهایم، دیکی را بر آن داشت که در ساختار متزلزل پیشین بازنگری داشته باشد. او در نهایت در سال ۱۹۸۴ در کتاب حلقه هنر، پنج تعریف در روایت چهارم می‌گنجاند که مفاد اصلی نظریه نهادی محسوب می‌شوند:

هگل از آن‌رو که هنر را بازنمایی روح می‌دانست، پیشی گرفتن روح از قالب هنر رمانتیک را ناتوانی هنر در بازنمایی غایت مطلق روح تلقی می‌کرد و از همین‌رو بود که «مرگ هنر» را اعلام کرد، اما برای دانتو، مسئله بر سر از میان رفتن لزوم تمایز شیء هنری از سایر اشیاء روزمره بود تا جایی که حتی آن شیء فیزیکی هم می‌توانست وجود نداشته باشد، این‌جا دیگر معنا هیچ ارتباطی با فیزیک انحصاری‌ای که به‌خودی‌خود تعیین‌کننده کیفیات زیباشناسانه اثر هنری باشد ندارد. معنا، تنها نقطه مشترک میان آثار است، اگرچه دیگر در هنر پست‌مدرن نمی‌توان سخنی از روایت‌های متوالی سبک‌های گوناگون به میان آورد. اثر هنری به وجود می‌آید چرا که راجع به آن نظریه‌پردازی می‌شود و این نظریه‌ها لزوماً اثر را به ارتباطی با گذشته یا آینده ارجاع نمی‌دهند. با توجه به تعبیر دیکی از نتیجه‌گیری دانتو «این نظریه غالب هنری است که «بزه‌ای را وارد عالم هنر می‌کند» و آن را به اثر هنری بدل می‌سازد» (دیکی، ۱۳۹۳، ۱۶). از نظر دیکی، نظریه دانتو نظریه‌ای فرهنگی است، چرا که هنر تنها به دلیل ارتباطش با نظریه هنری غالب می‌تواند به‌عنوان هنر محسوب شود و از آن‌جا که هر جا گروهی از افراد، نظریه هنری را معتبر بشمارند نظریه فرهنگی محسوب می‌شود، از همین رو، مؤلفه‌های فرهنگی هر اثر در نظریات هنر هستند که آثاری را در قلمرو جهان هنر به خود می‌پذیرند (همان، ۱۷).

جورج دیکی: کدام نظریه نهادی؟

جورج دیکی، فیلسوف و نظریه‌پرداز هنر آمریکایی، استاد و رئیس انجمن فلسفه و زیباشناسی دانشگاه ایلینوی شیکاگو بوده است. او بیشتر به دلیل تمرکز بر نظریه نهادی که در چهار مرحله طی چند سال به شرح و تصحیح آن پرداخته، شهرت یافته است. از جمله آثار مطرح او در این زمینه می‌توان به تعریف هنر^{۲۱}، زیباشناسی: یک مقدمه کوتاه^{۲۲}، هنر و زیباشناسی: یک تحلیل نهادی^{۲۳}، حلقه هنر^{۲۴}، ارزیابی هنر^{۲۵} و هنر و ارزش^{۲۶} اشاره کرد. تعریف دیکی از آن‌چه که یک اثر را در قلمرو «جهان هنر» قرار می‌دهد، بنابر مواجهه با سوء برداشتهای برآمده از آن، مدام در حال ویرایش بوده است. در این‌جا لازم است پیش از آن‌که چشم‌اندازی از چیستی این نظریه از نگاه دیکی ارائه شود، این چهار تعریف از نظر گذراننده شوند چرا که تنها با مرور دیالوگ‌های جاری در آن دوره می‌توان از خلط مفاهیم موجود در آن جلوگیری کرد و پاسخ بسیاری از سؤال‌های از پیش مطرح‌شده را گرفت. اولین تعریف نهادی دیکی از هنر در مقاله‌ای به نام «تعریف هنر» در سال ۱۹۶۹ منتشر شد. طبق این تعریف، «یک

نظریه نهادی دیکي، جهان هنری را مبنای فهم مناسبات هنری هر دوره می‌داند؛ از همین رو است که دیکي، آن را ذیل نظریه فرهنگی می‌گنجاند. در این جهان، مفهوم کلمات از جهان بیرون آن متمایز می‌شود و شاید همین تمایز باشد که امکان فهم چرایی هنر بودن آثار را مشخص می‌کند، حال فرقی نخواهد کرد اگر که مجموعه‌ای از هنرمندان، کارگردانان، مدیران موزه‌ها، بازدیدکنندگان موزه‌ها باشند یا گزارشگران، منتقدان، نظریه‌پردازان، فیلسوفان هنر و دیگران واجد درک نسبی از این عالم؛ آنچه مهم است ارتباط میان آن‌ها است که سازنده چارچوب یادشده است. این نظریه، در زمان بحرانی حضور هم‌زمان انبوهی از گرایش‌های هنری ظهور پیدا کرد که هیچ نقطه اتکایی بین آن‌ها برای تعریف هنر وجود نداشت، با این حال باید توجه داشت که جورج دیکي هیچ سودایی در جهت تعریف آن چه هنر باید باشد را نداشته است اما توانسته «جعبه‌های بریلو» را در پیوندی مسالمت‌آمیز با «مونالیزا»^{۲۹} در جهانی هنری قرار دهد. با این حال انتظار می‌رود که ادعای نشان دادن وجه کلی چپستی اثر هنری توسط این نظریه، مورد تردید و انتقاد مخالفان این نظریه واقع شود. فهم این انتقادات از آن جهت که در جریانی پویا و در ارتباط با پاسخ متقابل دیکي صورت گرفته‌است، می‌تواند بخش عظیمی از فهم قابلیت‌ها و کاستی‌های آن را فراهم آورد.

منتقدان نظریه نهادی

برای تعیین وضعیت هنر، همان‌طور که ذکر شد، نظریه‌های پیشین هنر به‌ندرت به بُعد اجتماعی هنر توجه می‌کردند و عمدتاً بر ویژگی‌های درونی شیء هنری مانند فرم، ویژگی‌های بیانی و زیباشناختی، ویژگی‌های بازنمایانه و مانند آن تمرکز می‌کردند. نظریه نهادی تأکید می‌کند که یک رویه اجتماعی با قوانین و نقش‌های تعیین‌شده وجود دارد که زیربنای ارائه چنین چیزهایی است و اینکه مصداق این اشکال و روابط اجتماعی، به شیوه مورد نیاز برای وضعیت هنر بسیار مهم است. در این زمینه، نظریه نهادی هنر تأثیری ماندگار بر بحث «هنر چیست؟» داشته است. با این حال، حتی اگر محور اجتماعی عمومی نظریه نهادی به‌طور گسترده مورد تشویق قرار گیرد، جزئیات دقیق این نظریه مورد بررسی و انتقاد بسیاری از متفکران و منتقدان این عرصه قرار گرفته است. جرج دیکي در کتاب هنر و ارزش، بنا را بر رفع سوء برداشت‌های ناشی از تعاریف سال‌های اول مطرح‌شدن این نظریه گذاشته و در نهایت پاسخ به انتقادهای واردآمده، به ارائه تعریف جامع‌تری پرداخته است. گرچه ممکن است این پاسخ‌ها بی‌جواب مانده باشند یا هم‌چنان بخشی از ابهامات

«۱- هنرمند شخصی است که از روی فهم در ساختن اثر هنری سهیم است ۲- اثر هنری نوعی مصنوع است که برای عرضه به عده‌ای از مخاطبان عالم هنر خلق شده است ۳- مخاطب گروهی از اشخاص است که اعضای آن استعداد نسبی درک ابژه‌ای را که به آن‌ها عرضه شده است، دارند ۴- جهان هنر عبارت است از مجموع همه نظام‌های عالم هنر ۵- هر نظام جهان هنر، چارچوبی برای عرضه اثر هنری توسط هنرمند به عده‌ای از مخاطبان جهان هنر است» (دیکي، ۱۳۹۳، ۷۷).

در این تعریف، «نمایندگان جهان هنر» به تعبیری همان «مخاطب» اثر هنری تلقی شده‌اند که به‌خودی خود در عالم هنر پذیرفته نمی‌شود، بلکه باید از صافی «داشتن استعداد نسبی درک ابژه» بگذرد. در این جا سؤالی که مطرح می‌شود این است که منظور از استعداد نسبی چه می‌تواند باشد؟ آیا شرایط تشخیص چنین معیاری این نظریه را در قالب نظریات ارزش‌گذارانه نمی‌گنجاند؟

دیکي پاسخ می‌دهد که «ارزش»، جزئی از شرایط اثر هنری بودن در جهان هنر نیست. چرا که «اگر آثار هنری ضرورتاً واجد ارزش تعریف شوند، صحبت از هنر بد یا بی‌ارزش دشوار یا غیرممکن خواهد بود» (همان، ۷۹). گویی ارزشمند بودن یک اثر، پذیرش هرگونه صفت، نظیر والا، بد و متوسط را نفی می‌کند. از این‌رو به‌نظر می‌رسد که نظریه نهادی، در پی تعریف ارزش به‌عنوان شاخص مهم جهت «نامزدشدن» نیز نیست. شاید به سبب عدم تمایل دیکي در منظورنمودن معیارهای ارزشی اثر، دلایل درست، اخلاقی، زیباشناختی، بازنمودی و نظیر آن را نیز شرط اعطای شأن و نامزدشدن در جهان هنری نمی‌شمارد و از همین‌رو داشتن «استعداد نسبی» برای اعطای شأن را امری «رخدادی» می‌داند که در هیئتی کلی خود را در نظریه بازتاب می‌دهد. از نظر او، «حاضرآماده‌های دوشان» و «جعبه بریلوی وار هول» ممکن است هنر نباشند، اما «همین که برخی از مردم به اشتباه به هنر بودن آن‌ها معتقد شده‌اند، روشنگر جنبه‌هایی از چپستی و چرایی هنر است» (همان، ۹۸). به عبارتی می‌توان گفت که بسیاری از آثار هنر معاصر ممکن است در حاله‌ای از ابهام جهت هنر بودن یا نبودنشان باشند، اما باید در نظر گرفت که دیگر چارچوبی اخلاقی یا زیباشناختی کلی برای تعریف هنر وجود ندارد که این ابهام را از میان بردارد، با این حال، متناسب با پاسخ دیکي به سؤال ولهایم، می‌شود چارچوبی از جنس فهم آن چه که مخاطبان خاصی برای آثار کاملاً متفاوت از هم به وجود می‌آورند، قائل شد. اما لزوماً برای تحقق این هدف، جمعی از افراد برای اعطای شأن و نامزد هنری اعلام‌کردن اثری، دور یک میز گرد هم نمی‌آیند.

اولش مطرح کرده را حل می‌کند. دیکي به این برداشت چنین پاسخی می‌دهد:

«به عقیده من ممکن است هرکس به دلیل داشتن مرجعیت یا به هر دلیل دیگر در موقعیت انجام کاری قرار گیرد، مرجعیتی که منبعث از نظامی حقوقی است اما ممکن است که فردی نه به واسطه مرجعیت، بلکه به دلیل دانش و مهارتی که دارد در موقعیت انجام کاری قرار گیرد» (دیکي، ۱۳۹۳، ۵۷). بنابراین، برداشت کلی دیکي از قرار گرفتن در موقعیت اثر هنری، هم دارای مرجعیت‌بودن را شامل می‌شود و هم داشتن دانش و مهارت بدون مرجعیت خاص.

به نظر می‌رسد دیکي پاسخ چندان موجهی برای آن‌چه که این دانش و مهارت باید باشد، ندارد. او با آوردن چند مثال درباره فنون مهندسی یا پزشکی توسط افرادی که مرجعیت ندارند این مسئله را توجیه می‌کند اما آیا در زمینه هنر با چنین وضوحی می‌توان این دانش و مهارت را توضیح داد؟ گویی دیکي بر آن نیست پاسخی کلی و جامع به این سؤال بدهد که با ارجاع به تعریف او بشود لنگری اطمینان‌بخش یافت، بنابر آن‌چه در ابتدای این بخش نیز گفته شد، نظریه نهادی تنها چگونگی احتمالات شکل‌گیری اثر هنری را «توجیه» می‌کند.

منتقد مهم دیگری که نظریه تاریخی خودش را رقیب نظریه نهادی می‌داند، «جرالد لوینسن»^{۳۵} است. تعریفی که دیکي در کتاب خود از نظریه تاریخی لوینسن می‌آورد، بدین قرار است: « X یک اثر هنری در زمان مفروض t است ($t = dfx$)، یعنی بنا بر تعریف X ابژه‌ای است که در t صدق می‌کند بدان نحو که شخص یا اشخاصی که دارای حق مالکیت مشروع بر X هستند، قصد راسخ دارند (یا داشته‌اند) تا در X به چشم اثر هنری بنگرند، یعنی آن را به همان طریق (یا طریقی) بنگرند که ابژه‌های مصداق «اثر هنری» که مقدم بر t هستند به صورت صحیح (با متعارف) نگریسته می‌شوند (یا می‌شده‌اند)» (همان، ۵۹).

لوینسن شرط تصدیق چنین تعریفی را وجود چیزی که آن را «هنر آور» می‌نامد، دانسته است. او آن را شرطی لازم در نظر می‌گیرد اما شیوه هنر بودن این هنر را با هنرهای متأخر متمایز می‌داند. دیکي علاوه بر این که اذعان می‌دارد که نظریه لوینسن را به سختی می‌توان به‌عنوان نظریه پذیرفت و با توجه به تمامی نقدهای ناشی از نگاه تاریخی این منتقدان، خاطر نشان می‌کند:

«نظریه نهادی نظریه‌ای ساختاری است و نه تاریخی؛ این نظریه تاریخ هنر را نادیده نمی‌گیرد، بلکه صرفاً آن را در تعریف «هنر» دخیل نمی‌داند. هرآنچه کرول، لوینسن و دیگران درباره تاریخ هنر گفته‌اند کاملاً با نظریه نهادی سازگار است و همان‌طور که

این نظریه را به حال خود باقی گذاشته باشند. در این جا مقصود از شرح نقدهای وارد بر نظریه نهادی، نه دفاع از آن، بلکه وضوح‌بخشیدن به آن چیزی است که از نظر دیکي، سوء تعبیر و کژفهمی بوده و آن‌چه که ممکن است هم‌چنان مایه ابهام باشد.

نوئل کرول^{۳۰}، فیلسوف آمریکایی و نظریه‌پرداز هنر و سینما و یکی از منتقدان معروفی است که نظرات او درباره نظریه نهادی قابل توجه است. او پس از بررسی زوایای مختلف جایگاه این نظریه و نشان‌دادن اهمیت آن در قرن بیستم، سؤالاتی در باب معیارهای هنرمند بودن و اعطای شأن کردن مطرح می‌کند. کرول با نگاهی تاریخی/روایی، سعی در «تعریف هنر» دارد و اتفاقاً نقدی که بر نظریه نهادی وارد می‌کند، آن است که این نظریه به هیچ روی به شناسایی آثار هنری نمی‌پردازد. از نظر او، هنگامی که هویت ابژه یا اثری مورد مناقشه و مبهم است، اصلی که آن را به‌عنوان اثری هنری تصدیق می‌کند، یافت‌شدن ارتباط این ابژه با رویدادهای مسلّم هنری پیشین است. (Carroll, 1999, 229) جرج دیکي در این مورد، مجدد تأکید می‌ورزد که نظریه نهادی، تلاشی برای شناسایی آثار هنری نبوده، بلکه توضیحی است بر این‌که چرا یک اثر، «هنری» است. به روایتی، نظریه او بیش از آن که معرفت‌شناختی باشد، هستی‌شناسانه است. او هم‌چنین راه‌حل روایی جایگزین کرول را در جهت تعریف هنر نمی‌داند، بلکه می‌گوید این نگاه، «تنها ابژه‌ای خاص را به ابژه خاص دیگری پیوند می‌دهد [...] از طرفی دیدگاه کرول، آنگونه که در ۱۹۹۳ م مطرح کرده است، به تقریری برای شناسایی هنر در دل نظریه نهادی بدل گشته است. در این صورت نظریه او به همان نحو قابل طبقه‌بندی خواهد بود که نظریه نهادی به‌واسطه تمایز طبیعی/فرهنگی قابل طبقه‌بندی است» (دیکي، ۱۳۹۳، ۶۱-۶۸). در نتیجه، دیکي با قراردادن روش کرول در نظریه نهادی، نقد کارول را صرفاً به سوء تفاهمی تعبیر کرد که یحتمل، پاسخ بسیاری دیگر از منتقدان را نیز داده است.

کرول هم‌چنین در کتاب فلسفه هنر^{۳۱} سوالی در باب الزامی‌بودن داشتن مرجعیت از جانب هنرمند برای هنری بودن اثر مطرح می‌کند (Carroll, 1999, 231). استیون دیویس^{۳۲}، منتقد هنر انگلیسی به نحوی پاسخ این سوال را می‌دهد. او برخلاف گفته دیکي در این باب که هر لوله‌کشی می‌توانست اثر «چشمه»^{۳۳}ی که امروزه به نام «مارسل دوشان»^{۳۴} ثبت شده است را انجام دهد، به این شرط که هوش و ذکاوت و خلاقیت لازم را داشته باشد، بر آن است که داشتن مرجعیت برای شناخته‌شدن اثری به‌عنوان اثر هنری، ضروری است و این مرجعیت، ابهام مسئله اعطای شأنی که دیکي در تعریف

نظریه دیگر هنر به آن‌ها اشاره نکرده است. هدف هر نظریه هنر، از جمله نظریه نهادی، آن است که میزبان تعریف کننده را مشخص کند؛ ممیزاتی که ناگزیر محدود و معدود است و طبعاً آیین تمام‌نمای افعال متنوعی نمی‌تواند بود که از آثار هنری صادر می‌شود» (همان، ۸۶).

شاید توجه به وحدانیت‌گرایی تعریف هنر در نگاه دیکی، نشانی از پذیرش هم‌نشینی «ابهام» و «شروط لازم» برای اثر هنری بودن باشد، نکته‌ای که برخی منتقدان، آن را نادیده گرفته و بی‌درک چگونگی ساختار این نظریه، در پی نوعی بازگشت ذات‌گرایانه به چیستی هنر هستند.

بازنگری بر ابهامات نظریه نهادی دیکی

با توجه به بررسی نسخه‌های مختلف نظریه نهادی دیکی و هم‌چنین پرداختن به برخی نقدهای وارد بر آن، این‌گونه به نظر می‌رسد که دیکی با معرفی جهان‌های هنری، محدودیتی برای آن‌ها که کدام مصنوع را می‌توان اثر هنری دانست و کدام را نمی‌توان، ایجاد کرده است. با این حال، هیچ محدودیتی برای آن‌ها که می‌تواند به عنوان محدودیت محسوب شود، قرار نمی‌دهد. بدین معنا که اختیار جهان‌های هنری، تماماً در اختیار خودشان است و هیچ مرزی برای شناسایی چگونگی عملکرد آن‌ها وجود ندارد تا بتوان معنایی واحد برای هنر از خلل این جهان‌ها در نظر گرفت، یا دست‌کم دیکی به آن نمی‌پردازد. دلایل این جهان‌ها دلخواه است، حال آن‌که دیکی خود به آن واقف بوده است. اما با این حال، این جهان‌ها می‌توانند علاوه بر آن‌که اثری را هنری تلقی کنند به جایگاه هنرمند نیز مشروعیت ببخشند ولو آن‌که الزامی برای رقابت در این مشروعیت‌بخشی وجود نداشته باشد. در واقع می‌توان گفت دیکی با کنار گذاشتن ارزشگذاری دلایل این جهان‌ها، ضرورت فهم این نکته که هنر چه کاری می‌تواند برای ما انجام دهد را نادیده می‌گیرد. او با نظریه نهادی خود تمایز میان اثر هنری از غیرهنری را مشخص می‌کند اما ضرورت وجود چنین تمایزی را مبهم باقی می‌گذارد. «کنندال والتون»^{۳۷} در مروری بر هنر و زیبایی‌شناسی دیکی^{۳۸}، این موضوع کلیدی را شناسایی کرد و نتیجه گرفت که «جهان هنر خود آشی شله قلمکار است. جهان هنری دیکی نمی‌تواند وحدتی را در طبقه آثار هنری ایجاد کند. هیچ چیزی برای اعطا ندارد» (Wallton, 1977, 100). والتون این نکته را نادیده می‌گیرد که دیکی در زمانی به ایراد این نظریه پرداخت که سؤال در مورد آن‌ها که چرا ابژه‌ای که به لحاظ عینی، مشابهش یافت می‌شود، در جایی اثر هنری است و در جایی دیگر نیست. از طرفی، ایجاد وحدت میان «طبقات» آثار هنری، به همان اندازه ارزش‌گذارانه است که متمایزنگاشتن هر کدام از آن

در سخن از عقاید کربول گفتیم، می‌توان آن نظرات را در دل نظریه نهادی جای داد» (همان، ۷۰).

«اسوالد هنفلینگ»^{۳۹} نیز جزو منتقدانی است که اگرچه دیکی به وی اشاره نکرده است، اما او نیز ایرادات پیشین را مجدداً مطرح می‌کند. او در کتاب چیستی هنر، اعطای شأن هنری را شرط لازم اثر هنری قلمدادشده نمی‌داند (هنفلینگ، ۱۴۰۰، ۴۰)؛ حال آن‌که در چهارمین تعریف دیکی از نظریه نهادی، نشانی از لزوم اعطای شأن هنری وجود ندارد. نکته دیگری که هنفلینگ به آن معتقد است، این موضوع است که آثار ماقبل تاریخ «مستقل از شناخت ما هنرند و این ماهیت را از شناخت ما بدست نمی‌آورند» (همان، ۴۱). به نظر می‌رسد که سوبیه مخالفت هنفلینگ نه تنها با نظریه نهادی بلکه به طور کلی با جایگاه سوژه در معرفی و شناسایی اثر هنری است. با این حال، طبق نظریه نهادی، امکان صحبت از ماهیت اثر، به‌خودی خود وجود ندارد، در واقع هنفلینگ قصد داشت با این کار، لزوم وجود مقوله اعطای شأن را نادیده بگیرد؛ حال آن‌که این مورد از پیش برطرف شده بود. این‌که نقاشی‌های غار لاسکو در صورت فراهم بودن شرایط آن دوره می‌توانستند اثر هنری باشند با آن‌چه که هنفلینگ آن را به ماهیت اثر ربط می‌دهد، تفاوت دارد. سؤال دیگری که او مطرح می‌کند آن است که اگر شیء مورد نظر، شرط‌های تعریف نهادی را برآورده کند، آیا لزوماً اثر هنری خواهد بود؟ دیکی پاسخ به این سؤال را در قالب مثالی می‌دهد؛ به گفته او «در نظریه نهادی، ابژه‌های حاضر آماده نمونه بارز آثار هنری شمرده نمی‌شود بلکه آثار هنری‌ای تلقی می‌شود که فاقد جنبه‌های معمول در آثار هنری است و به همین دلیل عیان کردن زمینه پیدایش آثار هنری مفید است» (دیکی، ۱۳۹۳، ۹۸).

آثار وارمول و دوشان، پیش از پدیدآمدن نظریه نهادی به رسمیت پذیرفته شده بودند و البته همین پذیرفته شدن بود که دانتو را بر آن داشت نوعی از پایان هنر را مطرح کند که نوید از میان رفتن زمینه‌های لازم پیشین برای ارجحیت داشتن نظریه‌های قبلی را می‌داد. این آثار، در قالب نظریه‌های پیشین گنجانده نمی‌شدند اما عجیباً که هم‌چنان به‌عنوان اثر هنری تلقی می‌شدند. ظهور نظریه نهادی، به نحوی تأکیدی بود بر این حرف دانتو که هنرها من بعد، به واسطه فلسفه و نظریه‌پردازی، فرصت ظهور پیدا می‌کنند. دانتو این مورد را در باب هنر معاصر گفته است، اما دیکی آن را به کل دوره‌های هنری تعمیم داده است. در نهایت، شاید این سخن دیکی در باب این نظریه، نیازمندی آن را جهت بسط و گسترش هرچه بیشتر برساند:

«قرار نیست نظریه نهادی هنر همه‌چیز را درباره هنر بگوید. افعال متعدد از هنر صادر می‌شود که نظریه نهادی یا هر

طبقات. حال آن که رد انتقادات وارد بر نگاه مبتنی بر ارزش درون ماندگار آثار هنری کسانی چون هنفلینگ که هنر بودن اثری را مستقل از شناخت سوژه می‌دانند، بر همین مبنا بوده است. هوارد بکر در کتاب جهان‌های هنری می‌گوید:

«با عنایت به میزان مشاجره و رقابتی که در جهان هنر معاصر بر سر منابع و افتخارات مختلف وجود دارد، و تعداد فلاسفه حرفه‌ای‌ای که شاید این مسئله کنجکاو‌ی‌شان را برانگیزاند، تقریباً قطعی بود که چیزی شبیه به نظریه نهادی خلق می‌شود» (بکر، ۱۴۰۰، ۱۸۵).

دیکی توانست وجود آثار هنری را با لزوم وجود نظریه‌های هنری همراه سازد، نظریه‌هایی که خود عضوی از جهان‌های هنری هستند. آن‌چه او در چهار نسخه تعاریف ارائه شده‌اش از این نظریه پیش برده است، آشکارساختن حد و مرزهای پذیرش آثار هنری توسط این جهان‌ها است نه آن چیزی که این جهان‌ها را کنار هم قرار می‌دهد. شاید بتوان گفت که بکر این مسئولیت را در کتاب جهان‌های هنری خود برعهده گرفته است که پرداختن به آن در این مقال نمی‌گنجد.

آن‌چه در نهایت ضروری است که به آن اشاره شود، این نکته است: نظریه نهادی به مخاطبان‌ش نگفته است که یک اثر هنری از نظر کیفیت یا کارکردی که چنین آثاری دارند چیست و البته که مسائل جدی و درخور توجهی هستند، با این حال این نتیجه حاصل نمی‌شود که اگر نظریه‌ای به کیفیت یا کارکرد آثار هنری اشاره نکند، تعریفی از آن ارائه نکرده است. برای تعریف X مجموعه‌ای از شرایط محدود و پایدار وجود دارد که چیزی برای واجد شرایط شدن به عنوان X باید آن‌ها را برآورده کند. با چنین پیش‌فرضی، اگر «هنر» را فقط بتوان برحسب نقش آن در بستر اجتماعی خود تعریف کرد، ممکن است واقعیت بی‌رحمانه‌ای درباره مفهوم هنر باشد، اما این واقعیت، مترادف با این نوع از اعتراض نسبت به نظریه نهادی نیست. آشکارسازی سازوکارهای این بستر اجتماعی که نهادها در دل آن جای دارند، در حوزه نظری «تحلیل گفتمان» مورد بررسی قرار می‌گیرد که این خود به نوعی صحنه گذاشتن بر امکان‌ناپذیری شناخت هنر بدون توجه به پدیده‌ای به نام «فرهنگ» است.

نتیجه‌گیری

پس از اظهارات دو شارح اصلی نظریه نهادی، منابع بسیاری جهت نقد و تفصیل حول این نقطه نظر منتشر شده‌اند که دیکی در کتاب هنر و ارزش خود، به مهم‌ترین نقدهای مطرح شده از جانب آن‌ها پاسخ داده است. منتقدانی مانند نوئل کروول با نگاهی تاریخی/روایی، این نظریه را دارای قابلیت لازم جهت شناسایی آثار هنری نمی‌دانند، حال آن‌که از نظر دیکی

با مطرح شدن ارتباط «جهان‌های هنر» و اثر هنری، انتظار آن که چشمی کل‌نگر ارزش وجودی آثار را صرفاً به واسطه هویت تاریخی آن‌ها آشکار کند، بیهوده است. البته دیکی، دیدگاه تاریخی به هنر را انکار نمی‌کند بلکه به نظر او، این شکل از دیدگاه‌ها ذیل نظریه نهادی می‌گنجد نه به‌عنوان نظریه‌ای مستقل. دیکی هم‌چنین درباره نقد لزوم مرجعیت داشتن شخص یا اشخاص اعطاکننده شأن هنری تأکید می‌کند که دانش و مهارت شخص نیز می‌تواند جدای از مرجعیت داشتن، او را در موقعیت اعطای شأن قرار دهد که البته این ادعا محدوده‌ای وسیع از افراد را به عضویت جهان‌های هنری درمی‌آورد. در میان این منتقدان، افرادی نظیر لوینسن و هنفلینگ نیز بوده‌اند که اولی شیوه‌های مختلف هنر بودن را به دیکی گوشزد می‌کند و دیگری، شناخت هنر را منوط به شناخت سوژه نمی‌داند و بدین ترتیب، اعطای شأن هنری را شرط لازم اثر هنری قلمدادشده نمی‌داند. ریچارد ولپایم نیز با ارائه گزاره‌ای به ظاهر سلبی در مورد بی‌اهمیت انگاشته شدن دلیل موجه یا دلیل بد در حوزه تصمیمات افرادی که دارای جایگاه اعطای شأن هستند، به نکته‌ای اشاره می‌کند که خود به آن چندان معتقد نیست اما آن‌چه نظریه نهادی می‌گوید بدین معنا که این نظریه، فارغ از موجه بودن یا نبودن تصمیم افراد در این جایگاه، بر ضرورت وجود نهادها در توجیه پذیر شدن تعریف هنر اشاره می‌کند را تصدیق می‌کند. چنانچه داننتو نیز به‌نحوی همین نکته را در قالب وابستگی هنر به نظریه بیان کرده است.

باید اذعان داشت که نظریه نهادی، تلاشی بر تعریف ذات‌گرایانه از هنر ندارد و به همین دلیل است که از معیارهای ارزش‌گذارانه زیباشناختی و اخلاقی می‌پرهیزد. آن‌چه که این نظریه مطرح می‌سازد، مهم بودن بستر اجتماعی اثر در قلمدادشده شدن به‌عنوان اثر هنری است، بستری که جهان هنر نام دارد و مجموعه‌ای از هنرمندان، کارگردانان، مدیران و بازدیدکنندگان موزه‌ها، گزارشگران، منتقدان، نظریه‌پردازان، فیلسوفان هنر و دیگران واجد درک نسبی از این جهان را در خود جای داده است. از همین‌رو، بدیهی است که در مواجهه با این زنجیره طویل مرتبط با هم، نه می‌توان انتظار تفکر دوگانه همه یا هیچ داشت و نه می‌توان جایگاه آن‌چه که جهان هنر نامیده می‌شود را در زمانه حاضر انکار کرد. با این حال، می‌توان بر این نکته نیز اشاره کرد که جهان هنر و ارتباطات میان اجزاء آن، در اظهارات داننتو و دیکی چندان که باید به شکل مفصل و دقیق بسط نیافته است و به همین دلیل به نظر می‌رسد که یک سر بی‌انتهای محدودیت اعمال شده را نادیده می‌گیرند؛ با این وجود می‌توان گفت که راه را برای متفکرانی چون هوارد بکر گشوده است تا به سازوکارهای این

۲۸. تأکید بر روی این واژه از جانب نگارنده است.

29. Mona Lisa (1503-1506)
30. Noël Carroll (1947)
31. Philosophy of Art: A Contemporary Introduction (1999)
32. Stephen Davies (1950)
33. Fountain (1917)
34. Henri-Robert-Marcel Duchamp (1987-1968)
35. Jerrold Levinson
36. Oswald Hanfling (1927-2005)
37. Kendall Wallton (1939)
38. A review of Dickie's art and aesthetics (1977)

ارتباطات بیشتر بپردازند و اهمیت نقش آن‌ها را در چگونگی تحولات جریان‌های سیال هنری آشکار سازند. درنهایت، باید اذعان داشت که اگر بی‌پاسخ ماندن الزام وجود هنر به مثابه ضعف این نظریه تلقی شود، شاید بتوان گفت ماهیت وجودی این نظریه زیر سؤال رفته است. دغدغه اصلی پژوهش حاضر نیز تأکید بر همین نکته بوده است. نظریه نهادی، نتیجه تکثیر سلولی وقایعی در جهان هنر معاصر است که قابلیت بررسی‌های معرفت‌شناختی را در خود ندارد، اما تا جای ممکن شرایطی را از دل همین رویدادها در راستای اثبات وجود تمایز آثار هنری نسبت به آثار غیرهنری تبیین کرده است که به تناسب روح زمانه خود طیف وسیعی از تفاوتها را در دل خود می‌گنجاند.

منابع

پی‌نوشت

- بکر، هوارد. (۱۴۰۰). *جهان‌های هنری*. ترجمه حسن خیاطی. تهران: بان.
- دانتو، آرتور. (۱۹۷۵). «مدرن، پسامدرن و معاصر». ترجمه مهدی حبیب‌زاده. فصل‌نامه حرفه: هنرمند، شماره ۷۳: ۳-۱۹.
- دیکه، جورج. (۲۰۰۱). *هنر و ارزش*. ترجمه مهدی مقیسه. تهران: فرهنگستان هنر.
- هنفلینگ، اسوالد. (۱۴۰۰). *چیستی هنر*. ترجمه علی رامین. تهران: هرمس.
- Carroll, N. (1999). *Philosophy of Art*. London: Routledge.
- Dickie, George. (1969). "Defining Art". *American Philosophical Quarterly*, Vol. 6, No. 3: 253-256
- (1974). *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca: Cornell University press.
- Snyder, S. (2018). *End of Art Philosophy in Hegel, Nietzsche and Danto*. Istanbul: Springer International Publishing, Palgrave Macmillan.
- Wallton, Kendall. (1977). "Review of Dickie's Art and the Aesthetic". *Philosophical Review*, Vol. 86: 97-101.
- Wollheim, Richard. (2015). *Art and its Objects*. Cambridge University Press.

1. Benedetto Croce (1866-1952)
2. R. G. Collingwood (1889-1943)
3. Expression
4. Clive Bell (1881-1964)
5. Roger Eliot Fry (1866-1934)
6. Formalism
7. Arthur Danto (1924-2013)
8. George Dickie (1926-2020)
9. Institutional Theory
10. Howard Saul Becker (1928)
11. Morris Weitz (1916-1981)
12. Nation (1865)
13. End of Art (1984)
14. After the End of Art (1997)
15. The End of Art and Beyond (1997)
16. Stephen Snyder (1970)
17. End of Art Philosophy in Hegel, Nietzsche and Danto
18. Stable Gallery (1964)
19. Brillo Boxes (1964)
20. Andy Warhol (1928-1987)
21. Defining Art (1969)
22. Aesthetics: An Introduction (1971)
23. Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis (1974)
24. The Art Circle (1984)
25. Evaluating Art (1988)
26. Art and Value (2001)
27. Richard Arthur Wollheim (1923-2003)