

مبانی تاریخ هنر

به یاد پروفیسور گراہام کلارک
(۱۹۴۸-۲۰۰۷)

سرشناسه: پوک، گرانت
Pooke, Grant

عنوان و نام پدیدآور: مبانی تاریخ هنر/گرانت پوک، داینا نیوئل؛ ترجمه مجید پروانه پور.
مشخصات نشر: تهران: ققنوس، ۱۳۹۲.
مشخصات ظاهری: ۳۳۶ ص: مصور.
شابک: ۹۷۸-۶۰-۲۷۸-۰۳۱-۷

وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: Art history: the basics.
یادداشت: کتابنامه: ص. ۲۹۹.
یادداشت: نمایه.

موضوع: هنر
شناسه افزوده: نیوئل، داینا
Newall, Diana
شناسه افزوده: پروانه پور، مجید، ۱۳۵۸-، مترجم
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۲ م۲/پ۹۷۴۲۵
رده‌بندی دیویی: ۷۰۹
شماره کتاب‌شناسی ملی: ۳۱۵۶۰۲۳

مبانی تاریخ هنر

گرانٹ پوک و داینا نیوئل

ترجمہ مجید پروانہ پور



این کتاب ترجمه‌ای است از:

Art History: the basics

Grant Pooke & Diana Newall

Routledge, 2008



انتشارات قنوس

تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،

شماره ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶

* * *

گرانت پوک و داینا نیوئل

مبانی تاریخ هنر

ترجمه مجید پروانه‌پور

چاپ اول

۱۵۰۰ نسخه

۱۳۹۲

چاپ شمشاد

حق چاپ محفوظ است

شابک: ۷ - ۰۳۱ - ۲۷۸ - ۶۰۰ - ۹۷۸

ISBN: 978 - 600 - 278 - 031 - 7

www.qoqnoos.ir

Printed in Iran

۱۶۰۰۰ تومان

فهرست

سپاسگزاری	۱۳
مقدمه	۱۵
۱. نظریه‌های هنری و تاریخ‌های هنر	۲۳
هنر و تاریخ هنر چیست؟	۲۳
پس چیست این هنر؟	۲۷
تلقی کلاسیک از «هنر»	۲۸
هنر زیبا در مقام مقوله‌ای انحصاری	۳۰
هنر در مقام تقلید	۳۳
تصور افلاطون از میمه‌سیس	۳۴
مشکلات هنر در مقام تقلید	۳۵
نظریه‌های فرمالیستی هنر – هنر در مقام «فرم معنادار»	۳۷
بل و انتزاع آوانگارد	۳۹
نظریه هنر در مقام بیان	۳۹
اعتراضات به نظریه کالینگ‌وود	۴۰
هنر در مقام انتزاع یا ایده	۴۲
فهم هنر در مقام «شباهت خانوادگی»	۴۳
نظریه هنر نهادی	۴۴

۴۵	نظریه‌های هنر زیباشناختی
۴۶	تعاریف گوناگون هنر: از افلاطون تا پسامدرن‌ها
۴۷	تاریخ‌های هنر - مطالعه آکادمیک هنر
۴۹	مورخان هنر چه می‌کنند
۵۰	وازاری و سرآغازهای تاریخ هنر
۵۱	نخستین کتابچه‌های راهنمای آفرینش هنری
۵۲	وینکلمان، تاریخ هنر و نهضت روشنگری
۵۳	هنر در مقام بیانی از اراده معطوف به آفرینش
۵۴	مشابهت و مغایرت زیباشناختی
۵۶	تاریخ هنر در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم
۵۸	تاریخ هنر بریتانیایی، مؤسسات کورتولد و واربورگ
۵۹	کارشناسی هنری و انتساب
۶۰	محدودیت‌های کارشناسی هنری
۶۱	تاریخ هنر و آوارگان دهه ۱۹۳۰
۶۳	تاریخ هنر جدید؟
۶۴	... و پس از «تاریخ هنر جدید»؟
۶۶	برای مطالعه بیشتر تر
۶۹	۲. فرمالیسم، مدرنیسم و مدرنیته
۶۹	مقدمه
۷۰	اجزای فرمی نقاشی و طراحی
۷۴	انتزاع در مقام فرایند
۸۲	طراحی، مجسمه‌سازی و زبان فرمی
۸۶	مباحثی برخاسته از تحلیل فرمی
۸۷	فرمالیسم در مقام عمل هنری و نظریه هنری
۸۸	راجر فرای و سنت فرمالیستی بریتانیا

هنر آوانگارد و بحران ذوق.....	۹۱
گرینبرگ و چیرگی مدرنیسم.....	۹۴
مدرنیسم و آویز مکعب سفید.....	۹۶
اعتراضات به فرمالیسم گرینبرگ.....	۹۷
هنر پس از گرینبرگ.....	۹۹
برای مطالعهٔ بیشتر تر.....	۱۰۲
۳. دنیایی که هنوز می‌توان برندهٔ آن بود: مارکسیسم، هنر و تاریخ	
هنر.....	۱۰۳
مقدمه.....	۱۰۳
کارل مارکس که بود؟.....	۱۰۴
هنر در مقام ایدئولوژی.....	۱۰۵
بافت و نیت.....	۱۰۷
داوید و سالن فرانسوی.....	۱۰۸
واکنش‌ها و پاسخ‌ها به هراتیوس‌ها.....	۱۱۱
آکادمی‌ها و «سلسله‌مراتب ژانرها».....	۱۱۱
هراتیوس‌ها در مقام استعاره‌ای سیاسی.....	۱۱۳
شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی.....	۱۱۶
شمایل‌شناسی و «معنای درونی».....	۱۱۷
هنر، بیگانگی و «هستی‌گونه‌ای» ما.....	۱۱۸
هنر در مقام کالا و «تە‌نشین رابطه‌ای اجتماعی».....	۱۲۰
روساخت و زیرساخت.....	۱۲۲
هنر و عاملیت – «زندگی آگاهی را می‌آفریند، نه آگاهی زندگی را».....	۱۲۴
هراتیوس‌های داوید در مقام مانیفستی انقلابی.....	۱۲۵
هراتیوس‌ها در مقام فقره‌ای از نقاشی کانونی انقلاب فرانسه.....	۱۲۶

- گرایش و تعهد اجتماعی — وظیفه هنر و هنرمندان چیست؟ ۱۲۸
- مربع سیاه مالویچ و «صفر فرم‌ها» ۱۲۹
- هنر و «فرمان اجتماعی»: رئالیسم سوسیالیستی شوروی ۱۳۱
- نظریه انتقادی و «مکتب فرانکفورت» ۱۳۳
- تی. جی. کلارک و سنت مارکسیستی بریتانیایی ۱۳۸
- پسامارکسیسم؟ ۱۴۰
- برای مطالعه بیشتر تر ۱۴۴
- منابع دیگر ۱۴۵
۴. نشانه‌شناسی و پسااخترگرایی ۱۴۷
- مقدمه ۱۴۷
- مقدماتی در باره زبان و زبان‌شناسی ۱۴۸
- فردینان دو سوسور ۱۴۹
- چارلز سندرس پرس ۱۵۱
- پیشرفت‌های سمیوسیس ۱۵۲
- ربط هنر و نشانه‌شناسی چیست؟ ۱۵۳
- نشانه‌ها و بازنمایی واقعیت ۱۵۳
- جهت‌های نشانه ۱۵۵
- به چالش کشیدن «واقعیت» ۱۵۷
- پس این «واقعیت» متعلق به کیست؟ ۱۵۹
- تحلیل ساختاری ۱۶۲
- تحلیل نحوی تصاویر ۱۶۳
- گفتمان و قدرت ۱۶۴
- گفتمان و «فراروایت‌ها» ۱۶۵
- تقابل‌های پارادایمی ۱۶۵
- تقابل‌های دوتایی و هنر ۱۷۰

۱۷۰ نشاننداری
۱۷۱ زبان مجازی
۱۷۵ نشانه‌شناسی اجتماعی
۱۷۷ پساساختارگرایی و منتقدان آن
۱۷۹ برای مطالعهٔ بیش‌تر
۱۸۱ ۵. روانکاوی، هنر و خود پنهان
۱۸۱ مقدمه
۱۸۲ فروید، روانکاوی و شکوفایی روانی - جنسی
۱۸۵ عقدهٔ ادیپ
۱۸۶ ساختار سه‌بخشی روان
۱۸۷ نیروهای غریزی، خلاقیت و والایش
۱۸۸ سوررئالیسم و روانکاوی
۱۸۹ گامبریچ و روانکاوی
۱۸۹ کلاین، استوکس، فولر و پارادایم «طفل - مادر»
۱۹۲ لکان: مرحلهٔ آینه‌ای؛ امر نمادین، امر خیالی و امر واقعی
۱۹۳ چالش‌های فمینیستی در برابر روان‌فرویدی و لکانی
۱۹۵ خلاقیت، سادیسیم و انحراف
۱۹۹ پی‌نوشتی فرویدی: از سمپتوم‌ها تا نمادها
۲۰۰ هنر و ابژکسیون
۲۰۲ ابژکسیون، دوسویگی و هنر معاصر
۲۰۷ برای مطالعهٔ بیش‌تر
۲۰۹ ۶. کشف پسامدرنیته‌ها
۲۰۹ مقدمه
۲۱۰ پسامدرن و پسامدرنیته‌ها

- ۲۱۲ هنر در مقام کالا و مفهوم.
- ۲۱۶ مرگ مؤلف
- ۲۱۸ هنر پسامدرن و تئاتروارگی
- ۲۱۸ پسامدرنیته و «رمزگذاری دوگانه».
- ۲۲۲ «اکنون» یعنی چقدر زود؟
- ۲۲۴ هنر و «دگرگونی‌های پارادایم».
- ۲۲۵ حاضرآآماده‌های دوشان
- ۲۲۶ نظریه هنر نهادی
- ۲۲۷ محدودیت‌های نظریه نهادی
- ۲۲۸ هژمونی آمریکایی و نظم نوین
- ۲۳۰ لیوتار و مرگ «روایت‌های کلان»
- ... «پایان هنر» ... پادفرهنگی جدید برای دهه‌های ۱۹۶۰ و
 ۱۹۷۰ ۲۳۳
- ۲۳۵ عکاسی و بازتولید فرهنگی
- ۲۳۸ بودریار و چهار نظم وانموده‌ها.
- ۲۴۰ پسامدرنیسم محافظه کارانه: بازگشتی به نقاشی؟
- ۲۴۲ یک فرهنگ پسامدرن متضاد
- ۲۴۳ فوکویاما و پایان تاریخ
- ۲۴۶ برای مطالعه بیشتر تر
- ۲۴۹ ۷. چشم‌اندازها و همجواری‌های جهانی شده
- ۲۴۹ مقدمه
- ۲۵۰ چشم‌اندازهای جهانی و محلی
- ۲۵۱ جهانی‌سازی
- ۲۵۲ پسااستعمارگری و مطالعات پسااستعماری
- ۲۵۳ خاورشناسی

چشم‌اندازهای تاریخی در تاریخ‌های هنر.....	۲۵۵
مرزها و تاریخ‌های هنر.....	۲۵۶
شرق و غرب.....	۲۵۸
تعاملات هنری در امتداد مرز شرق / غرب.....	۲۶۰
دریافت‌ها از هنر غیرغربی.....	۲۶۲
از آن‌خودسازی‌های فرهنگی غرب.....	۲۶۳
مطالعات پسااستعماری.....	۲۶۵
هنر جهانی شده و چشم‌اندازهای متأخرتر.....	۲۶۸
و سفالینه‌های دورگه.....	۲۷۳
به سوی آینده‌ای جهانی: داکومنتا ۲۰۰۷.....	۲۷۵
تاریخ هنر جهانی شده؟.....	۲۷۵
برای مطالعه بیشتر تر.....	۲۷۸
هنر و تاریخ هنر: وب‌سایت‌ها.....	۲۸۱
مقدمه.....	۲۸۱
موتورهای جستجو.....	۲۸۱
دایرةالمعارف‌ها و وب‌سایت‌های تخصصی هنر.....	۲۸۲
گالری‌ها و موزه‌های آنلاین.....	۲۸۳
منابع دیگر.....	۲۸۴
شرح اصطلاحات.....	۲۸۷
کتابنامه.....	۲۹۹
نمایه.....	۳۲۳

سپاسگزاری

مبانی تاریخ هنر حاصل تدریس مؤلفانش در مقطع لیسانس در دانشگاه کنت، این یونیورسیتی و پژوهشکده هنر کورتولد است. به معنایی بسیار ملموس، محتوای کتاب حاضر به طرق مختلف بازتابی است از سمینارها و مباحث آموزشی چندین ساله با دانشجویان تمام وقت و پاره وقت در واحدهای مربوط به روش شناسی تاریخی هنر، زیباشناسی و هنر معاصر.

مایلیم مراتب قدردانی خود را به جیک و داینس چپمن، جورج دنت، دیوید هنسل، راجر هیل، پیتر کنارد، جف کونز، جرالد لینگ، گریسون پری، تیم نوبل، سو وبستر و جیگو مکس ویلیامز به پاس سخاوتشان در [ارائه] مجوزها و تصاویر ابراز کنیم.

سپاس خود را نثار افراد و نهادهای زیر می‌کنیم که در ارائه تصویرها و فراهم کردن مجوزها به ما یاری رساندند: آماندا بیکر؛ سوفی ریگ، آرت اینجل؛ لوسی ادمز و ریچل کاکت، گالری هنر و موزه‌های بیرمنگهام؛ جفری فیشر، کتابخانه کانوی؛ اما هیز، پژوهشکده هنر کورتولد؛ کریستیان تسیمرمان، DACS¹؛ نینا ویلیامز، انتشارات فلورین؛ آنا جانسون، عضو

۱. DACS (Design and Artists Copyright Society): نهادی است غیرانتفاعی که هدف از

تأسیس آن حمایت از حقوق هنرمندان هنرهای تجسمی است. - م.

پیشین مدرسه هنر سنت مارتین؛ اندرو مک لکلن؛ ربکا استفولانی؛ کتابخانه تصویری گالری ملی؛ لوسی تایلر، آزرین سمیوئل؛ سوفی گرگ، گالری ساچی؛ کلاودیا اشمیت، گالری تیت؛ براینی مک لنن، گالری ویکتوریا میرو؛ درک ویتا کر، پیتر مک مستر، دانشگاه کنت؛ جی جاپلینگ، گالری وایت کیوب؛ و دیان دو فرومان، کتابخانه ویت.

همچنین باید از همکاران و دوستانی که با صرف وقت نظرهای واقع بینانه و سازنده‌ای در باره پیشنویس فصل‌ها ارائه کردند سپاسگزاری کنیم: رابین کورمک، جاناتن فرایدی، ریچارد هینگلی، انگس پرایر، آیلین روبری، بن تامس، کریستینا آنوین و گراهام ویدم.

قدردانی ویژه ما نثار دیوید آویتال و روزی واترز در راتلج به پاس همدلی و کمکشان در این کار و نیز ایمی فوی، جاناتن جونز و اندی سوتر به پاس کمکشان در تهیه دستنوشته‌ها.

مقدمه

این کتاب برای چه کسانی است؟

مبانی تاریخ هنر به منزله کتابی مقدماتی برای دانشجویان دوره لیسانس و خوانندگان عامی که به تاریخ هنر و هنرهای تجسمی علاقه‌مندند نوشته شده است. در مقام دانشجو احتمالاً برای نخستین بار تاریخ هنر یا مطالعات بافتاری را به عنوان بخشی از برنامه طراحی یا هنرهای زیبای عمل-محور^۱ کندوکاو می‌کنید. اگر هم بازدیدکننده منظم یا حتی گاه و بی‌گاه گالری‌ها و نمایشگاه‌ها هستید، یا اگر گزارش‌ها و ستون‌های روزنامه‌های نقد هنری را به دقت می‌خوانید، مبانی تاریخ هنر درآمدی بر این موضوع و مباحث جامع‌تر در باره تفسیر و معنای هنر در اختیارتان می‌گذارد.

این کتاب چه چیزی به دست می‌دهد؟

در چند دهه اخیر، تاریخ هنر به نحو چشمگیری از طبقه‌بندی و تحلیل سبک‌شناختی آثار هنری فراتر رفته است. شماری کتاب مقدماتی یا گزیده‌ای نوشته شده‌اند که این موضوع را به دانشجو یا خواننده عام معرفی می‌کنند.

1. practice-based fine art

مثلاً، مجموعه مقالات مشترکِ جان برجر،^۱ شیوه‌های نگریستن^۲ (۱۹۷۲)، نوعی رویکرد مارکسیستی انتقادی نسبت به تاریخ هنر متداول به دست می‌داد. کتاب مارسیا پوینتن^۳ با عنوان تاریخ هنر: راهنمایی برای دانشجویان^۴ (از سال ۱۹۸۰) راهنمایی بسیار همه‌پسند و موفق بوده است که عمدتاً برای مطالعه دانش‌آموزان پیش‌دانشگاهی نوشته شده است. کتاب‌هایی که در بر گیرنده متن‌های برگزیده در باره موضوعات محوری در تاریخ هنر هستند مصالحی برای پژوهش‌های عمیق‌تر فراهم می‌آورند، که از آن جمله کتابی است از اریک فرنی^۵ با عنوان تاریخ هنر و روش‌های آن: گزیده‌ای انتقادی^۶ (۱۹۹۵). کتابی از مایکل هت^۷ و شارلت کلانک،^۸ تاریخ هنر: درآمدی انتقادی بر روش‌های آن^۹ (۲۰۰۶)، توضیحات و مباحث فهم‌پذیری در باره مناقشات روش‌شناختی در تاریخ هنر عرضه می‌کنند. روش‌شناسی‌های هنر،^{۱۰} نوشته لوری اشنایدر ادمز^{۱۱} (۱۹۹۶)، رویکردهای گوناگون به هنر و بعضی پیشفرض‌ها در باره استفاده از آن‌ها را بررسی می‌کند.

مبانی تاریخ هنر در حکم جعبه‌ابزاری از مفاهیم، ایده‌ها و روش‌های لازم برای درک هنر و تاریخ هنر است. این کتاب دانش و مهارت‌های موضوع-محور خواننده را غنا می‌بخشد و امکان کندوکاو در معضلات و مجادلات مطرح در تاریخ‌های هنر را فراهم می‌آورد.

تاریخ‌های هنر در عصر حاضر

رویکردهای معاصر به تاریخ هنر تکثر آن – یعنی «تاریخ‌های هنر» – را به

1. John Berger

۲. *Ways of Seeing*: این کتاب را غلامحسین فتح‌الله نوری به فارسی ترجمه کرده است. – م.

3. Marcia Pointon 4. *Art History: A Student's Handbook* 5. Eric Fernie

6. *Art History and Its Methods: A Critical Anthology* 7. Michael Hatt

8. Charlotte Klonk 9. *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*

10. *The Methodologies of Art* 11. Laurie Schneider Adams

رسمیت می‌شناسند و نه یک سنت تاریخ هنری مرکزی و واحد را. مثلاً، کتاب ارنست گامبریچ^۱ با عنوان داستان هنر،^۲ چاپ نخست ۱۹۵۰، همان‌طور که عنوان آن گویاست، استثناها و پیشفرض‌های ویژه‌ای را در باره معنای هنر و نقش تاریخ هنر بیان می‌کند که بسیاری از آن‌ها دیگر معتبر نیستند. جانانان هریس^۳ اهتمام گامبریچ به «کانون هنر بزرگ، و تأیید آن در و با تاریخ هنر» را جزء ذاتی ارزش‌های انسان‌باورانه و ایدئال‌های آزادی‌خواهانه فراگیرتر توصیف کرده است (2001: 37). گامبریچ این روابط را بدیهی و حل و فصل شده می‌دانست.

با حرکتی سریع و رو به جلو، به نیم قرن بعد می‌رویم و «تصویر»، اگرچه هنوز قابل شناسایی است، اصطلاحاً تغییر فاحشی می‌کند. مرزهای موضوع، که به نحو وسیعی شاخص‌های رشته تاریخ هنر را در دهه ۱۹۵۰ مشخص می‌کنند، تحت تأثیر موضوعات مطرح در نظریه انتقادی – که نخست از قاره اروپا برخاست و سپس به طور فزاینده‌ای در سراسر جهان پذیرفته شد – عمیقاً تغییر کرده‌اند. امروزه ما با طیفی از تاریخ‌های هنر مواجهیم نه با الگویی تبیینی یا نوعی رویکرد روش‌شناختی واحد. آنچه یکی از مفسران به‌تازگی «منو»ی بینارشته‌ای گزینه‌ها خوانده است، اعترافی به جانبدارانه بودن تفسیر و همزمان فراخوانی است به خودتردیدی به موقع و کارآمدی در باره بنیادی که مدعیات مربوط به ارزش و معنای هنر احتمالاً بر آن استوارند. ولی مراد از این گفته آن نیست که رویکردهای قدیمی‌تر و محافظه‌کارانه‌تر «گامبریچی» به تاریخ هنر جایی در واحدهای مطالعاتی یا برنامه‌های درسی سطح الف نخواهند داشت – اتفاقاً آن‌ها جای خود را دارند.

همسو با این چشم‌اندازهای جدید، اقتصادی فرهنگی نیز وجود دارد که

1. Ernst Gombrich

۲. *The Story of Art*: این کتاب با عنوان تاریخ هنر به فارسی ترجمه شده است. – م.

3. Jonathan Harris

روزبه‌روز جهانی‌تر می‌شود و به چشم‌اندازها و همجواری‌های جدید می‌پردازد. جهان معاصر جهانی است که در آن، بی‌تناسبی‌های گذشته و حال در حوزه تاریخچه‌های پسااستعماری و قدرت، همان‌گونه که به وسیله سایر گرایش‌ها و گفتمان‌ها تغییر می‌کنند، به وسیله تاریخ هنر و هنر معاصر نیز دچار تغییر می‌شوند.

فصل‌های مبانی تاریخ هنر چگونه سازمان یافته‌اند؟

فصل اول به فرضیات و ایده‌های گوناگون در باره هنر می‌پردازد - هنر چیست و چگونه باید آن را درک و تعریف کرد؟ قسمت دوم این فصل خلاصه تاریخی گزیده‌ای از تاریخ هنر به دست می‌دهد - از سرآغازهای این رشته تا تأثیر آنچه «تاریخ هنر جدید» نامیده شده است. ترکیب کردن بررسی مختصری از زیباشناسی - رویکردهای فلسفی به هنر - با شرحی موجز از تاریخ هنر به عنوان رشته‌ای دانشگاهی، دلیلی دوگانه دارد. نخست آن‌که اگرچه این موضوعات از بسیاری جهات هویت‌های نهادی و قرابت‌های متفاوت - و گاه متضادی - دارند، همچنان همزیستند (Elkins 2006). مثلاً، توضیح انتزاع‌گرایی غربی در اوایل قرن بیستم بدون ارجاع به فرضیات موجود در باره میمه‌سیس^۱ یا فرمالیسم^۲، یا بحث در باره تأثیر پسامدرنیته بدون ارجاع به «نظریه هنر نهادی»^۳، بازنمایی غلط‌اندازانه زمینه‌ای است که این افتراق‌ها در آن رخ داده و نظریه‌پردازی شده بودند.

دوم آن‌که، نقطه آغاز مشهور و مشترک تاریخ هنر و نظریه انتقادی هر دو در زیباشناسی فلسفی است. این وابستگی‌های درونی نشان می‌دهند که نظریه انتقادی پیشاپیش تا چه حد «درون‌ماندگار»^۴ است - یعنی درون و بخشی از تاریخ هنر معاصر است نه بخشی از تحشیه‌ای تکمیلی که طبق

1. mimesis 2. formalism 3. Institutional Theory of Art 4. immanent

معمول مشغله روش شناختی را پوشیده نگه می‌دارد (Emerling 2005: xii). این روابط درونی پرطنین‌تر از همیشه‌اند چرا که بسیاری از بینش‌های ملازم با نظریه انتقادی، مقولات زیباشناختی سنتی و ماهیت تجربه و درگیریمان را با هنر مورد تردید قرار داده‌اند.

فصل دوم با این موضوع آغاز می‌شود که چگونه می‌توان از واژگان فرمالیستی برای توصیف نمونه‌هایی از نقاشی، طراحی، مجسمه‌سازی و ساختمان استفاده کرد. منظورمان از فرمالیسم و نهادینه شدن آن از طریق مدرنیسم به منزله رویکردهایی برای نگرستن به هنر و خلق آن چیست؟ چگونه باید این ایده‌ها را به هنر انتزاعی ربط داد و میراث آن‌ها برای تاریخ هنر چه بوده است؟ فصل سوم دیدگاه‌های مارکسیستی را در باره هنر و فرهنگ، و میراث چنین ایده‌هایی را برای تاریخ اجتماعی هنر معرفی می‌کند. فصل چهارم به بحث در موضوع نشانه‌ها و نشانه‌شناسی^۱ و خدمات متعدد پرس و سوسور می‌پردازد. ساختارگرایی^۲ و پسا ساختارگرایی^۳ چه مباحث و موضوعاتی را در باره هنر، معنا و اثرآفرینی^۴ مطرح می‌کنند؟ فصل پنجم نگاهی می‌کند به تأثیر نظریه روان‌شناختی و، علاوه بر آن، به این مطلب می‌پردازد که چگونه می‌توان از مداخله‌های متأخرتر برای تعیین وضعیت جنبه‌های روال هنری استفاده کرد.

فصل ششم پسامدرن را می‌کاود – مراد از آن چیست و ایده‌ها و نظریاتی که با آن قرین بوده‌اند عموماً تا چه حد برای ترسیم وضعیت هنر و جایگاه امر بصری^۵ در درون فرهنگ به کار گرفته شده‌اند؟ فصل هفتم معطوف به نظریات جهانی‌سازی^۶ و پسااستعمارباوری^۷ و زمینه‌ای است که باعث محوریت روزافزون آن‌ها در هنر و تاریخ هنر شده است.

ذکر چند نکته پایانی در باره تصاویر به کاررفته در این کتاب ضروری است. با

1. semiotics 2. structuralism 3. poststructuralism 4. authorship
5. visual 6. globalisation 7. postcolonialism

وجود محدودیت‌هایی که همواره برای اخذ مجوزها هست، تلاش کرده‌ایم طیفی از آثار را، از سفال گرفته تا ساختمان، چیدمان، نقاشی، فوتومونتاژ و مجسمه، در کتاب بیاوریم. ناگفته پیداست که این آثار کامل نیستند و مثلاً آثار پرفورمنس، چیدمان‌های مبتنی بر ویدئو و فیلم را قلم گرفته‌ایم. ولی، تمامی این روال‌ها، معاصر یا جز آن، موضوع و کانون مطالعه تاریخ هنری‌اند. موضوعات و ایده‌های گوناگونی که در این فصل‌ها مورد بررسی قرار گرفته‌اند برای روشن کردن آن است که هنر چیست و چه می‌کند - یا چه کار می‌تواند بکند.

همان‌گونه که هنر به نظریه‌های بررسی شده در این فصل‌ها فروکاسته نمی‌شود، بدون نوعی آگاهی از پیش‌انگاره‌ها و ارزش‌های زیباشناختی روزگار خویش نیز خلق نمی‌شود - خواه نقاشی‌ای از کراناخ^۱ باشد خواه ساختمانی از گابو.^۲ یکی از ویژگی‌های مکرراً ذکرشده بخش اعظم روال هنری اخیر در گوشه و کنار این ژانرها، اگر چنین ویژگی‌ای اصولاً وجود داشته باشد، میزان خودارجاع بودن آن، یعنی نمونه‌وار بودنش، برای دیگر سنت‌های آفرینش هنری و نظریه هنری است. محض ارائه نمونه‌هایی دم‌دست، آثار جیک و داینس چپمن، پتر کنارد، باربارا کروگر، جرال د لینگ، فیوناری و یینکا شونیبیار مبین نوعی آگاهی موشکافانه از آن دسته چارچوب‌های نهادی است که در ذیلشان هنر ساخته می‌شود، در باره آن بحث می‌شود و به لحاظ تاریخی تعیین موقعیت می‌گردد. در این معنا، ادعای چندان گزافی نخواهد بود که بگوییم روال هنری و تاریخ هنر به نحوی فزاینده - و غیرارادی - مستلزم یکدیگرند.

شرح اصطلاحات، خلاصه فصل‌ها و منابعی برای مطالعات بیشتر

هر فصل پرسش‌هایی را مطرح می‌کند و مشتمل بر خلاصه‌هایی است که به

1. Cranach 2. Gabo

قصده ارجاع به دست داده‌ایم، به‌علاوه منابعی که برای پژوهش‌های بیشتر و ایده‌هایی که برای مطالعات افزون‌تر ذکر کرده‌ایم. هدف ما در تمام کتاب مبانی تاریخ هنر فراهم کردن زمینه‌ای برای درگیری فعالانه با موضوعات و تأکید نهادن بر چیزی بوده است که امیدواریم تجربه مطالعه‌ای فهم‌پذیر و استدلالی باشد و رغبت به پژوهش‌های بیشتر، چه در هنر و چه در تاریخ هنر را برانگیزد.

حروف سیاه به معنی مراجعه به شرح اصطلاحات است و این شیوه در مورد نخستین استفاده هر اصطلاح خاص در هر فصل اعمال خواهد شد. برای مطالعه فرهنگ جامع‌تر و پر دامنه‌تری از اصطلاحات به کتاب مفاهیم کلیدی تاریخ هنر^۱ (۲۰۰۶) نوشته جانان‌تان هریس مراجعه کنید. تمام عناوین آثار هنری مورد بحث در متن کتاب ایتالیک شده‌اند. جز در مواردی که خلافش ذکر شده باشد، دیدگاه‌ها، حذف‌ها و فرضیات این کتاب از آن نگارندگان است.

گرانت پوک

داینا نیوئل

نظریه‌های هنری و تاریخ‌های هنر

هنر و تاریخ هنر چیست؟

مایهٔ نشاط من است که پایه‌ای خالی ساخته‌ام که خالی نیست، پایه‌ای که خودِ قطعهٔ نمایش داده شده بر آن به تمامی نامرئی است.

(دیوید هنسل، ۲۰۰۶)

هنرمندی بریتانیایی مجسمه‌ای را برای یک نمایشگاه هنر آزاد و صاحب‌نام در عرصهٔ بین‌المللی می‌فرستد. ولی آنچه گزینشگران در اصل برای عرضه در نمایشگاه قبول می‌کنند نه سر خندان جسمونیتی^۱ مجسمه، بلکه پایهٔ سنگی و تکیه‌گاه چوبی استخوانی شکل آن است که تصادفاً در جریان جابجایی‌ها از مجسمه جدا شده بوده است. سر مجسمه، یک روز نزدیک‌تر به بهشت^۲، ۲۰۰۶ (شکل ۱، ص ۲۵) طبق موازین به مجسمه‌ساز بهتزرده برگردانده شد. پایهٔ خالی (آکادمی سلطنتی،^۳ قطعهٔ نمایشی ۱۲۰۱)، که متعاقباً یک روز دیگر نزدیک‌تر به بهشت^۴ (شکل ۲، ص ۲۶) نام گرفت، بعدتر با هدف کمک به

۱. Jesmonite: ماده‌ای ترکیبی است که در هنرهای تجسمی، صنایع و ساختمان‌سازی مورد استفاده قرار می‌گیرد. جسمونیت مرکب از موادی از جنس گچ سفید و رزین آکرلیک است. -م.

2. *One Day Closer to Paradise* 3. RA 4. *Another Day Closer to Paradise*

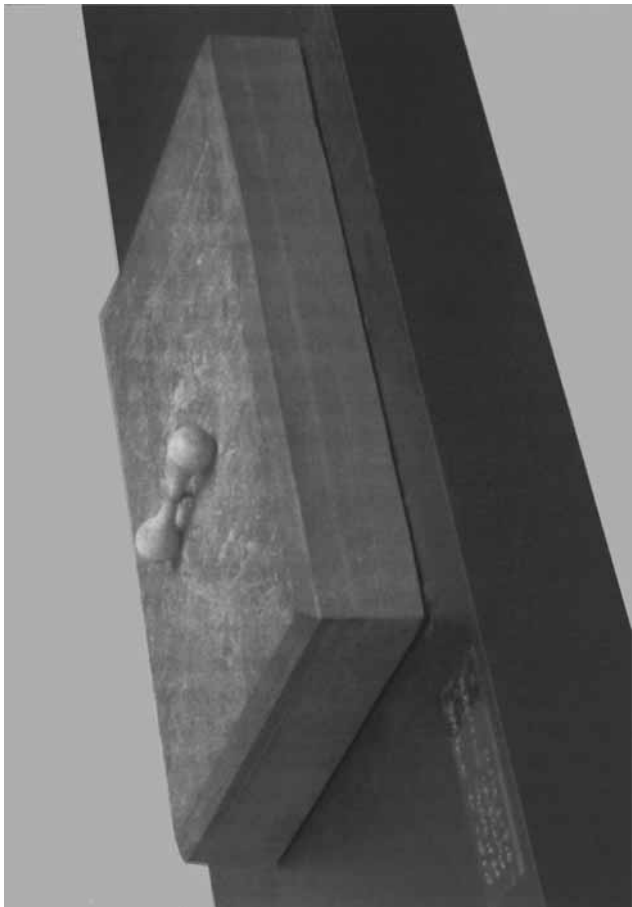
خیریه به مزایده گذاشته شد. این حکایت قصه‌ای باب روز نیست بلکه واقعه‌ای جنجال‌برانگیز است که در نمایشگاه تابستانی آکادمی سلطنتی در سال ۲۰۰۶ رخ داد (Malvern 2006: 4-5). هنرمند مذکور، دیوید هنسل (ت. ۱۹۴۵)، چنین به یاد می‌آورد:

گویی خود دنیای هنر نیز درگیر نوعی نمایش فرهنگی در باره‌ روزگار ماست، نوعی نقیضه در باره‌ فریب، شگردهای بازاریابی و تسلیم و رضا. عرضه‌ این اثر به عموم و دیدن واکنش‌ها باعث به وجود آمدن نگرش‌های جالب توجهی در باره‌ نحوه‌ عملکرد هنرها، نیاز به فهم تصویر جامع‌تر پویایی فرهنگ، و به‌ویژه نیاز به مطالعه‌ تاریخ تبلیغات و حمایت،^۱ پیگیری تأثیرات نامرئی، به موازات مطالعه‌ تاریخی از هنر شده است.
(نامه‌ای از دیوید هنسل، ۱ دسامبر ۲۰۰۶)

شارحان و منتقدان مخالف‌خوان ادعا کردند که اگرچه به نظر می‌رسد که انتخاب هیئت داوران نشان می‌دهد که تصورات معاصر در باره‌ هنر و زیباشناسی تا چه حد می‌تواند دلبخواهی باشد، عملکرد آکادمی سلطنتی در ارائه‌ اثر هنسل مهر تأییدی است بر عارضه‌ «لباس نو امپراتور». با نظر به تفکرات هنسل در باره‌ ارائه‌ اثرش در آکادمی سلطنتی و پیامدهای آن به عنوان نقطه‌ عزیمت، منطقی است بپرسیم که اصولاً منظورمان از هنر و تاریخ هنر چیست. این کتاب حول محور این دو پرسش کانونی نوشته شده است. در این فصل به بعضی ایده‌های متغیر در باره‌ هنر و تفسیر آن می‌پردازیم. خاستگاه‌های تاریخ هنر به عنوان رشته‌ای دانشگاهی کجاست و چگونه تکامل یافته است؟ هنر چه هدفی دارد؟ و چگونه می‌توانیم تحول‌هایی را که در چند دهه‌ اخیر در درون رشته‌ دانشگاهی تاریخ هنر به وجود آمده است، توصیف کنیم؟



شکل ۱: یک روز نزدیک تو به بهشت، دیوید هنسل، ۲۰۰۶، جسمونیت، سنگ لوح و پایه چوبی، ۲۲×۳۳×۴۴ سانتیمتر.



شکل ۲: یک روز دیگر نزدیک تر به بهشت، دیوید هنسل، ۲۰۰۶، سنگ لوح و پایه چوبی، ۲۲×۳۳×۴۴ سانتیمتر.

پس چیست این هنر؟

در واقع چیزی به اسم «هنر» وجود ندارد. فقط هنرمندا وجود دارند و بس.
(Gombrich 1984: 4)

این اظهارنظر چندپهلوی گامبریچ مبین آن است که هنر کاری است که هنرمندان انجام می‌دهند. نمونه‌های گوناگونی برای مصور کردن این کتاب به کار رفته – سفال‌ها، ساختمان‌ها، نقاشی‌ها، هنر زمینی،^۱ چیدمان‌ها، هنر پرفورمنس، فوتومونتاژ و مجسمه – که همه آن‌ها شأنی زیباشناختی دارند. به عبارت دیگر، عنوان «هنر» ابژه‌ها، روال‌ها و فرایندهای بسیار متفاوتی را به هم ربط می‌دهد.

به رسمیت شناختن این تنوع باعث شده است که دسته‌بندی‌های گوناگونی ذیل تعاریف هنرهای تجسمی گنجانده شود (از آن جمله است: Fernie 1995: 326). بر همین مبنا می‌توانیم تعدادی رهنمود کلی برای فهمیدن این‌که چه چیزهایی را عبارت از هنر دانسته‌اند به دست دهیم:

● هنرهای زیبا را به طور سنتی برای تمایز گذاشتن میان هنرهای رایج در آکادمی،^۲ شامل نقاشی، طراحی و مجسمه‌سازی و هنرهای مبتنی بر صنعت^۳ به کار می‌برده‌اند. مورد اخیر معمولاً به آثاری اشاره می‌کند که برای کارکردی خاص ساخته شده‌اند – مثلاً سفالگری، جواهرسازی، نساجی، سوزندوزی و شیشه‌گری که هنوز هم با نام هنرهای تزئینی شناخته می‌شوند. این تمایز به همین شدت در مورد آثار هنری معاصر که در آن‌ها انواع مختلفی از رسانه‌ها استفاده می‌شوند، مثلاً سفالگری (گریسون پری) و گلدوزی (تریسی امین)،^۴ اعمال نمی‌شود. با وجود این، هنوز هم مرز کمرنگی میان اشیایی که به قصد کارکردی خاص ساخته شده‌اند (و به همین جهت در آن‌ها موضوعات فنی و مرتبط با طراحی اولویت دارند) و اشیایی که در درجه نخست برای نمایش دادن ساخته شده‌اند وجود دارد.

1. land art 2. academy 3. craft 4. Tracey Emin

- تعریف جامع‌تری از هنر در برگیرنده آن فعالیت‌هایی است که منجر به تولید آثاری با ارزش زیباشناختی می‌شود، از جمله فیلمسازی، پرفورمنس و معماری. مثلاً، معماری همیشه ارتباطی تنگاتنگ با نقاشی، طراحی و مجسمه‌سازی داشته است که دو نمونه آن عبارتند از احیای کلاسیک در قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم و زیباشناسی باوهاوس^۱ در دهه ۱۹۳۰ که هنرهای زیبا را فراوان با طراحی، صنعتگری و معماری درمی‌آمیخت.
 - تعاریف معاصر از هنر (آن‌گونه که تصورات رایج در باره هنرهای زیبا به آن گرایش دارند) رسانه محور^۲ یا قائل به محدودیت ویژه (آن‌گونه که مدرنیسم^۳ بود – بنگرید به فصل دوم) در باره ماهیت ارزش زیباشناختی نیستند. این تصورات با «نظریه هنر نهادی»^۴ مرتبطند که احتمالاً فراگیرترین تعریفی است که به کار می‌رود. در این تعریف هنر اصطلاحی دانسته می‌شود که هنرمندان و نهادهای دنیای هنر آن را تعیین می‌کنند نه هیچ‌گونه فرایند اعتباربخش بیرونی. این تعریف، از یک سو، چارچوبی جامع برای درک روال‌های هنری گوناگون فراهم می‌آورد، ولی از سوی دیگر چنان باز است که عملاً از معنا تهی است. در فصل ششم به این موضوع بازمی‌گردیم.
- ولی، صرف‌نظر از این دسته‌بندی‌ها، تمامی تعاریف هنر با وساطت فرهنگ، تاریخ و زبان ارائه می‌شوند. برای درک این تلقی‌های گوناگون از هنر، باید ریشه‌های فرهنگی و اجتماعی آن‌ها را بررسی کنیم.

تلقی کلاسیک از «هنر»

در بستر غرب، هنر در مقام نوعی فعالیت سودمند مبتنی بر صنعت،^۵ طولانی‌ترین تاریخچه را داراست. مثلاً در فرهنگ یونان باستان، کلمه یا مفهومی نزدیک به آنچه ما از «هنر» و «هنرمند» مراد می‌کنیم وجود نداشت.

1. Bauhaus 2. medium specific 3. Modernism
4. Institutional Theory of Art 5. craft-based

ولی، واژه یونانی «تخنه»^۱ به مهارت یا صنعت اشاره داشت و به صنعتگری که اشیایی را برای اهداف و مواقعی خاص می‌ساخت «تخنیتس»^۲ می‌گفتند (Sörbom 2002: 24). به طریقی مشابه، در دنیای کلاسیک نیز نمونه‌های صنعتگری، مثلاً تندیس‌ها و معرق‌کاری‌ها، نقش‌های عملی، عمومی و آیینی داشتند. مجسمه کلاسیک زئوس، که تقلیدی از مجسمه اصلی متعلق به قرن پنجم قبل از میلاد است (شکل ۳، ص ۳۱)، مطابق با معیارهای تثبیت‌شده فنی و بر اساس میزان برآورده‌سازی نقش‌های مدنی و اجتماعی‌ای که از آن صنعت انتظار می‌رفت، مورد قضاوت قرار می‌گرفت. و بالاترین این نقش‌ها این باور بود که صورت انسانی باید در جاندارترین و زنده‌ترین حالتش در قالب اتحاد روح و جسم نمایانده شود (Sörbom 2002: 26). این تصور که مجسمه و معرق‌کاری را باید بر اساس معیارهایی مستقل از چنین اهدافی قضاوت کرد در تلقی کلاسیک از صنعتگری، محلی از اعراب نداشت.

در سنت غربی هنر، که ریشه در سنت یونانی و رومی دارد، مقولات هنر و صنعت در فرهنگ‌ها و بافت‌هایی ویژه و برای مخاطبانی خاص تبدیل به اموری آشنا شده‌اند. مثلاً در سرتاسر اروپا و آمریکای شمالی، فرض‌های فرهنگی در باره این‌که هنر عموماً چیست ارتباطی نزدیک با سرآغازها و پیشرفت همین درس تاریخ هنر در دانشگاه داشت. آنچه در این میان اهمیت محوری داشت نهادهای اجتماعی‌ای همچون فرهنگستان‌ها و موزه‌ها بودند که از قرن شانزدهم به این سو تثبیت شده بودند. در مجموع، این علایق و سایر علایق ملازم با آن، تعاریف هنجاری^۳ از هنر را تثبیت کردند، یعنی تصویری در باره این‌که هنر چگونه باید باشد و چه کار باید بکند؛ نمونه‌هایی از این تعاریف تا به امروز نیز دوام داشته‌اند.

نکته حائز اهمیت دیگر این است که زدن برچسب هنر بر پیشانی چیزی

1. techne 2. technites 3. normative

متضمن قضاوتی ارزش‌گذارانه در باره تصویر، شیء یا فرایند است. منظور آن‌که، چنین کاری به رسمیت شناختن ویژگی طیفی از روال‌ها در درون یک سنت یا مقوله فراگیرتر به همراه مدعیات خاصی در باره ارزش‌های اجتماعی و یا زیباشناختی است. اما دانستن این نکته مهم است که معنا و ویژگی‌های هنر در زمینه‌ها، اجتماعات و دوره‌های مختلف فرق می‌کند. اشیاء و روال‌های دارای مقصود زیباشناختی هر چقدر هم که در طول زمان رواج داشته باشند، باز هم تصورات و تعاریف موجود از هنر نه بی‌زمانند نه فراتر از تاریخ، بلکه به پیشفرض‌های فرهنگی و اجتماعی جوامع و محیط‌هایی مربوطند که به آن‌ها شکل می‌دهند.

هنر زیبا در مقام مقوله‌ای انحصاری

مقوله‌بندی دانشگاه-محور هنرهای زیبا و اتفاق نظری که به مدت چند قرن زیربنای آن بود نشان می‌دهد که چنین علایقی تا چه حد پایدار و هژمونیک^۱ بودند. اما از اواخر قرن نوزدهم به بعد بسیاری از هنرمندان آوانگارد دست به خلق آثاری زدند که یا موضوعات قراردادی و اولویت این مقولات مجزا را به پرسش می‌کشیدند (مثلاً نقاشی‌های تاریخی و چهره‌نگاری را)، یا سنت بازنمایی‌ای را که این مقولات به آن دلالت داشتند. مثلاً، آثار پل سزان^۲ (۱۸۳۹-۱۹۰۶)، پابلو پیکاسو^۳ (۱۸۸۱-۱۹۷۳) و ژرژ براک^۴ (۱۸۸۲-۱۹۶۳) بر اهمیت طبیعت بی‌جان به عنوان ژانری که از دل مدرنیسم^۵ زاده شد تأکید می‌کردند (Bryson 1990: 81-86). به همین نحو، ظهور هنر کلاژ^۶ به دست براک و پیکاسو و استفاده آن‌ها از اشیاء روزمره‌ای همچون متن اعلامیه‌ها و برجسب‌ها، اقدامی بود در جهت کشف واقعیت سطح تخت به

1. hegemonic 2. Paul Cézanne 3. Pablo Picasso 4. Georges Braque
5. modernism 6. collage