پس از پایان هنر

سرشناسه: دانتو، آرتور سی.، ۱۹۲۴–۲۰۱۳م. .Danto, Arthur C
عنوان و نام پدیدآور: پس از پایان هنر: هنر معاصر و مرز تاریخ/آرتور دانتو؛ با پیش‌درآمدی از لیدیاگر؛ ترجمهٔ حسن خیاطی.
مشخصات نشر: تهران: ققنوس، ۱۴۰۴.
مشخصات ظاهری: ۳۵۰ ص.
شابک: ۹۷۸–۶۲۲–۰۴–۰۵۷۶–۴
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: After the end of art: contemporary art and the pale of history.
عنوان دیگر: هنر معاصر و مرز تاریخ
موضوع: هنر ــ تاریخ‌نویسی
موضوع: Art -- Historiography
موضوع: فراتجدد
موضوع: Postmodernism
موضوع: هنر ــ فلسفه
موضوع: Art -- Philosophy
شناسهٔ افزوده: خیاطی، حسن، ۱۳۶۴ ـ، مترجم
رده‌بندی کنگره: NV۴۸۰
رده‌بندی دیویی: ۷۰۱/۱۸
شمارهٔ کتاب‌شناسی ملی: ۱۰۱۷۳۷۷۰

پس از پایان هنر

هنر معاصر و مرز تاریخ

آرتور دانتو

با پیش‌درآمدی از لیدیا گِر

ترجمهٔ حسن خیاطی

این کتاب ترجمه‌ای است از:
After the End of Art
Contemporary Art and the Pale of History
Arthur C. Danto
Princeton University Press, 2014

انتشارات ققنوس
خیابان انقلاب، خیابان فروردین، خیابان نظری،
نبش جاوید ۲، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶
ویرایش، آماده‌سازی و امور فنی:
تحریریهٔ انتشارات ققنوس

❊ ❊ ❊

آرتور دانتو
با پیش‌درآمدی از لیدیا گِر
پس از پایان هنر
هنر معاصر و مرز تاریخ
ترجمهٔ حسن خیاطی
چاپ اول
۷۷۰ نسخه
۱۴۰۴
چاپ سروش
حق چاپ محفوظ است
شابک: ۴ـ۰۵۷۶ـ۰۴ـ۶۲۲ـ۹۷۸
ISBN: 978-622-04-0576-4
www.qoqnoos.ir
Printed in Iran

فهرست

پیش‌درآمد بر نسخهٔ آثار کلاسیک دانشگاه پرینستون: فلسفه پیش از پایان هنر ۷
پیشگفتار ۱۵
سپاسگزاری ۲۳

۱. مقدمه: مدرن، پسامدرن، و معاصر ۳۵
۲. سه دهه پس از پایان هنر ۶۱
۳. سر ــ روایت‌ها و اصول انتقادی ۸۹
۴. مدرنیسم و نقد هنر محض: بینش تاریخی کلمنت گرینبرگ ۱۱۷
۵. از زیباشناسی تا نقد هنر ۱۴۳
۶. نقاشی و مرز تاریخ: عبور از امر محض ۱۷۱
۷. هنر پاپ و آینده‌های گذشته ۱۹۵
۸. نقاشی، سیاست، و هنر پساتاریخی ۲۲۱
۹. موزهٔ تاریخی هنر تک‌رنگ ۲۴۵
۱۰. موزه‌ها و میلیون‌ها مخاطب تشنه ۲۷۷
۱۱. وجه‌مندی‌های تاریخ: امکان و کمدی ۳۰۱

نمایه ۳۴۱

تصویری ثابت از فیلم سرگیجه[1] ساختهٔ آلفرد هیچکاک (۱۹۵۸). دیوید رید[2] نقاشی شمارهٔ ۳۲۸ خود را درون این اثر درج کرده است (۱۹۹۰).

1. *Vertigo*
2. David Reed

پیش‌درآمد بر نسخهٔ آثار کلاسیک دانشگاه پرینستون

فلسفه پیش از پایان هنر

آرتور کُلمن دانتو در اول ژانویهٔ ۱۹۲۴ در دیترویتِ میشیگان چشم به جهان گشود و در ۲۵ اکتبر ۲۰۱۳ در منهتنِ نیویورک درگذشت. او بیشترِ عمرش را در سِمت استاد فلسفه در دانشگاه کلمبیا و از سال ۱۹۸۴ به بعد منتقد هنری مجلهٔ **نِیشن**[1] گذراند. بیش از سی کتاب و افزون بر صد مقاله و نقد هنری نگاشت. پس از شروع به کار در دوران پس از جنگ، در باب فلسفه‌های تحلیلیِ کنش، ذهن، دانش و تاریخ قلم زد؛ از نیچه و سارتر نوشت؛ و پس از علاقه‌مندی به جریان‌های «شرقی» به نوشتن دربارهٔ فلسفهٔ ذن، بر اساس تعبیری که دکتر د. ت. سوزوکی[2] در درس‌های دانشگاه کلمبیا ارائه می‌کرد، مشغول شد. دانتو، این خوانندهٔ مشتاق، ایدئالیسم، پدیدارشناسی و اگزیستانسیالیسم آلمانی و فرانسوی را به اندازهٔ پوزیتیویسم انگلیسی‌ـ‌آمریکایی واکاوید. با این حال، هرگز از به‌کارگیریِ فلسفهٔ تحلیلی دست نکشید، زیرا بدین شیوه می‌توانست بررسی کند که فلسفه تا پیش از تخطی از حدود خود تا چه اندازه می‌تواند ما را با خود همراه سازد. **پس از پایان هنر** توصیف نقطهٔ پایانی است که هنر در نتیجهٔ گذاری فلسفی به آن رسید، گذاری که پس از آن هنر خود را از چنگال فلسفه رهانید تا از آن لحظه به بعد نه در پی توجیه فلسفی، بلکه در طلب نقد برآید. تبدیل شدن دانتو به منتقد

1. *The Nation* 2. D. T. Suzuki

هنری واکنشی تنیده با تار و پودِ روایتی فلسفی بود که به مقتضای دوران صورت می‌گرفت. اما این چرخش با استعداد نویسندگی او نیز کاملاً جور درمی‌آمد.

او در اوایل در جایگاه فیلسوفی حرفه‌ای به سبکی نسبتاً خشک قلم می‌زد، و این تصمیم، چنان‌که در این کتاب خاطرنشان می‌سازد، تا حدودی به دلیل نیاز به تصدی پستِ دایم در گروه فلسفهٔ یکی از دانشگاه‌های آمریکایی بر او (و دیگران) تحمیل شد. با وجود این، حتی در آن موقع نیز می‌شد نیاز او را به جُستارنویس شدن مشاهده کرد. دانتو از طریق جستارْ سرزندگی و شوخ‌طبعی‌اش، توانایی عظیمش در توصیف، و دانش چشمگیرش از هنر معاصر را به نمایش گذاشت. او با قدم زدن در موزه‌ها و نگارخانه‌ها دریافته بود که چگونه آثار هنری می‌توانند نقشی فراتر از نمونه‌هایی برای حمایت از نظریه‌های فلسفیِ حاضرآماده ایفا کنند، و به جستارنویسی بدل گردید که می‌توانست چونان فیلسوف به رسانه‌ها و چالش‌های متفاوتِ هنر بیندیشد. دانتو سهم شگرفی در نحوهٔ تفکر ما در باب هنر، چه در چارچوب اصطلاحات فلسفی و چه فراتر از آن‌ها، داشت.

آرتور دانتو پیش از این‌که استاد فلسفه شود باسمهٔ چوبی می‌زد. در اواخر عمرش، نقش‌های چاپی‌اش را گرد آوردند و به نمایش گذاشتند که مایهٔ خوشحالی و افتخارش شد. او پس از ترک زندگیِ هنرمندانه یکراست به فلسفهٔ هنر روی نیاورد بلکه تا حدودی از این علاقه‌اش کاست تا آن‌که از سر تصادف از او خواستند به جای شخص دیگری در انجمن فلسفی آمریکا در مورد هنر سخنرانی کند. عنوان این سخنرانی را در سال ۱۹۶۴ در **مجلهٔ فلسفه**[1] «جهان هنر»[2] گذاشتند، عبارت و ایده‌ای که نام او را بر سر زبان‌ها انداخت. بنا به استدلال او، «چیزی را به منزلهٔ هنر دیدن» با اتکا به آنچه جلوِ چشمِ صرفاً بیننده می‌نهند صورت نمی‌پذیرد، بلکه مستلزم جهان یا «جوّی از نظریهٔ هنری، دانشی از تاریخ هنر» است. او «جهان هنر» خودش را ابتدا بر اساس مشاهداتش در محیط اطراف و شهر محل زندگی‌اش ساخت، اما پس از اعطای بار فلسفی به این مفهوم، یعنی پس از آن‌که این مفهوم بیشتر به دانش متکی گردید تا چشم

1. *Journal of Philosophy*
2. The Artworld

صرفاً بیننده، بین آن مفهوم و همهٔ حوزه‌های دیگرِ فلسفهٔ تحلیلی که قبلاً پی گرفته بود پیوندهایی برقرار ساخت. او به واسطهٔ همین پیوندها دریافت که پاسخ به سؤالِ متافیزیکی و اساسی در مورد چیستی ــ این سؤال که «X چیست» ــ فقط با توجه جدی به تجربهٔ تمیزناپذیری[1] امکان‌پذیر است: این‌که دو نوعِ کاملاً متفاوت از چیزها گاه می‌توانند دقیقاً یکسان به نظر برسند. اجازه بدهید توضیح بدهم.

او تحت تأثیر دکارت و لایب‌نیتس استدلال می‌کرد که هویت چیزها را نمی‌توان به نحوهٔ به نظر رسیدنشان فروکاست. از آن‌جا که اشیای متفاوت می‌توانند به واسطهٔ مواد پایه یا معمولیِ تشکیل‌دهنده‌شان شبیه هم به نظر برسند، هویت آن‌ها را نمی‌توان به سرشت مادی‌شان فروکاست. او در جای‌جای جهان چیزهایی می‌یافت که به مثابهٔ محصولات ساختهٔ بشر یا فرهنگ معنادار بودند و با وجود این گاه شبیه چیزهای «ساده»، «پایه‌ای» یا «معمولی» با کمترین ویژگی‌های حاکی از دلالت انسانی یا اصلاً بدون چنین دلالتی به نظر می‌رسیدند. او مدعی شد که منشأ هویت یا ذات چیزها درگیریِ دگرگون‌سازِ ذهن انسان، و وجود آن چیزهایی در شکل‌های زندگی[2] است که با حضور عقل، جَوّ، و روح انسانی اشباع شده‌اند. دانتو از ما می‌خواست ابتدا وجه مشترک این موارد را در نظر بگیریم: یک جملهٔ روایی تاریخی و توصیف صِرف یک رویداد؛ رؤیا و تجربه‌ای در بیداری؛ کنشی اصیل و غیراصیل؛ همسر اصلی و همسر المثنای مخلوق ماشین؛ خون مسیح و یک لیوان شراب قرمز؛ چشمکِ یک چشم آرزومند و پلک زدنِ بی‌اختیار؛ سلام انقلابی و حرکت ناخواستهٔ بازو؛ یا قطعه‌ای از موسیقی و یک رشته نویزهای صرف. پس از محاسبهٔ همهٔ آن چیزهایی که باعث تمیزناپذیریِ هر یک از این جفت‌ها می‌شوند، از خود بپرسید که تفاوتشان در کجاست و آن‌گاه سروکارتان به جهان‌های عشق، شخص‌بودگی،[3] تاریخ، سیاست، اخلاق، دین، و هنر کشیده خواهد شد.

در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ دانتو به دلیل تعیین نظام‌مندِ آنچه «جمله‌های روایی»[4] می‌نامید در فلسفهٔ تاریخ شهرت زیادی به دست آورد. او با بررسی منطق ارجاع

1. indiscernibility
2. forms of life
3. personhood
4. narrative sentences

و توصیف توضیح داد چگونه گزاره‌ها یا روایت‌های تاریخی می‌توانند دلالتی پیدا کنند که نه به سبک فلسفهٔ آلمانی چونان نقاط اوجی در تاریخ غایت‌شناختیِ جهانْ بزرگ جلوه داده شوند و نه به اخبارِ صرفاً تجربیِ رویدادها تقلیل یابند. هستهٔ نظریهٔ او شامل این نکته می‌شود که رویداد مفروضی که در سال خاصی رخ داده ممکن است موضوع توجه قرار گیرد اما به طور کامل درک نشود، یا به مثابهٔ رویدادی تاریخی تلقی نشود، تا زمانی که بعدتر رویداد دیگری به وقوع بپیوندد. رویدادِ اولی را با توجه به رویداد بعدی می‌توان به توصیف یا تفسیری سپرد که هرگز یا پیش از این نمی‌توانست به آن تن در دهد. بنا به مثال محبوب دانتو: تا فرارسیدن سال ۱۶۴۸، یعنی پایان جنگِ سی‌ساله، نمی‌توانستیم بدانیم یا بگوییم که سال ۱۶۱۸ آغاز جنگ سی‌ساله بود. «جنگ سی‌ساله» چیزی را برجسته ساخت که بیش از واقعیتی صرف، یعنی رویدادی از بین صرفاً سلسله‌ای از رویدادها، به شمار می‌رفت. تفسیر رویدادها این واقعیت را آکنده از دلالت انسانی کرد و به این ترتیب واقعیت مزبور شأنی تاریخی یافت.

دانتو بعدتر گفته‌های خود در مورد تاریخ را با مقولهٔ هنر تطبیق داد، با این تفاوت که حالا دیگر گفته‌هایش چرخشی هگلی پیدا کرده بودند. او با عنایت به هگل توانست، در گذاری حقیقی به کمک تفکر دیالکتیکی، بر غایت‌شناسی پرنخوتی که تا روزگار او بر فلسفه، تاریخ و هنر حکمفرما بود غلبه یابد. او معتقد بود که مفهوم هنر، در رویدادی که سال ۱۹۶۴ در جهان هنری رخ داد، و او در واقع شاهد آن بود، به پایان، تحقق یا خودفهمی رسیده است. او در بازدید از نگارخانهٔ استیبل در خیابان ۷۴ شرقی، **جعبه‌های بریلوی** اندی وارهول را مشاهده کرد که کف زمین روی هم چیده شده بودند، چیزی که در هر سوپرمارکت یا انباری‌ای می‌شد دید. و به قول خودش، در مواجهه با این تمیزناپذیری توانست مسئلهٔ تمیزناپذیری را به مثابهٔ تنها راه برای درک هویت هنر مطرح کند. و با این همه، دو دهه باید می‌گذشت تا او بتواند این رویداد را همچنین به منزلهٔ مشخص‌کنندهٔ «پایان هنر» درک نماید. و تازه در سال ۱۹۸۴ (در مقاله‌ای که مبنای کتاب حاضر گردید) توانست قرائتی تاریخی از رویداد ۱۹۶۴ داشته باشد سازگار با آنچه تا آن موقع در

فلسفهٔ تحلیلیِ خودش از هنر ساخته و پرداخته کرده بود. درک «پایان هنر» یعنی ورود به «جهان هنر»، و رهایی از این فرض که هنر بر اساس این‌که آثار هنری چگونه به نظر می‌رسند تعریف می‌شود، و آن موقع دیگر می‌دانستیم که در «جهان هنر»ی که در آن همه‌چیز هنر است هر گونه «معنای تجسم‌یافته»ای پیدا می‌شود.

یکی از راه‌های درک اتفاقاتِ این دو دهه [بین ۱۹۶۴ و ۱۹۸۴] کاوش عمیق در زندگینامهٔ فکری دانتو است. راهِ به‌مراتب فوری‌ترْ خواندنِ **پس از پایان هنر** است. زیرا دانتو گام‌به‌گام در این کتاب سه دهه تفکر فلسفی‌اش دربارهٔ هنر را واکاوی می‌کند. او از دوره‌ها، جنبش‌ها، و مقوله‌های موقتی و تاریخی شروع می‌کند و سپس به حرکت بین فلسفهٔ هنر، زیباشناسی، و نقد هنری می‌پردازد. پیش از بخش‌های پایانی کتاب، به بررسی فلسفه و سیاستِ هنر مدرنیستی‌ای می‌پردازد که، با گرایش به سمت تک‌رنگیِ[1] محض یا مادیت[2] محض، بیشترین تهدید آن این است که موزه را از اتکا به چشم کاملاً دور می‌سازد تا فقط به اقناع ذهنیِ مخاطب توجه داشته باشد. چه درکِ دیگری می‌توان از این آخرین جنبش داشت جز این‌که محرکی برای اندیشیدن دربارهٔ پایان و پایان‌های هنر است؟

این کتاب برخلاف برخی کتاب‌های متأخر او نشان نمی‌دهد که دانتو «پس از» فلسفه و پس از روی آوردن به نقد هنری چه‌کار کرد. در عوض، پیِ گذاری را می‌گیرد که در سال ۱۹۸۴ او را به این سمت سوق داده بود تا با شعاری عمداً تحریک‌آمیز پایان هنر را اعلام بدارد. با این حال، در هر بخش از این کتاب به ما یادآوری می‌شود که «پایان هنر» دال بر پایان تولید هنر نیست، بلکه صرفاً نشان می‌دهد که تفکرِ تاریخ‌باورانه در مورد هنر ــ که بنا به توصیف او، مبنایش سَرـروایتی[3] «محروم‌کننده [از حق اظهار وجود]»[4] است ــ پایان یافته است. هنر «پس از هگل» به‌تدریج وارد «دورهٔ مدرنیستیِ» خود شده بود و بنابراین تولید آن به طور فزاینده‌ای گروگان ــ خدمتگزار ــ جستجوی فلسفیِ بیراهی به منظور پاسخ به سؤالِ «هنر چیست؟» شده بود. بنا به توصیف دانتو از این وضعیت،

1. monochrome
2. materiality
3. master narrative
4. disenfranchising

این جستجو بیراهه بود: نخست به این دلیل که در تعاریف بی‌شماری از هنر مسئله این بود که اثر هنری چگونه به نظر می‌رسد، این‌که چگونه به لحاظ مادی یا در برابر دیدگان تجلی می‌یابد؛ و دوم به این دلیل که تعاریف بی‌شماری، در قالب رویکردهای گوناگون «ویگی»،[۱] سرشتی مستثنیٰ‌کننده[۲] داشتند. هنرمندان و نظریه‌پردازانِ بسیاری به سبب تعهد به تاریخِ غایت‌شناسانه دست به خلق تعاریفی زده بودند که برخی هنرها را در بر می‌گرفتند ــ طوری که مشخص می‌کردند شیوهٔ درست هویت و ظاهر اثر هنری چگونه باید باشد ــ و سپس باقی هنرها را ــ به مثابهٔ چیزهایی «فراتر از این مرز» ــ مستثنیٰ می‌کردند. هنرهای فرای این مرز به دلیل جلو نبردن پروژهٔ شناخت ذات هنر ــ آنچه هنر است ــ از نظر تاریخی کهنه یا به لحاظ هنری بی‌اهمیت انگاشته می‌شدند.

هدف دانتو از اعلام پایان هنر متوقف ساختن حرکت این سَر-روایت بود. دانتو با عنایت به همهٔ هنرهای معاصر پاپ و آثار حاضرآماده،[۳] کارتن‌ها و کارتون‌ها، شعارها و اعلامیه‌ها، نشان داد چگونه هیچ‌یک از این هنرها با هیچ‌کدام از تعاریف موجود هنر مطابقت ندارند. در برهان او، تنها تعریف جامع و مانع هنر که همهٔ این‌ها را در بر می‌گیرد تعریفی است که تمام دیوارهای تاریخی، هنجاری و ارزیابانهٔ موزه را فرومی‌ریزد. فروریختن این دیوارها به معنای رهاییِ هنر از، به تعبیر دانتو، «پاکسازی کلیِ» اشتباهی است که مدتی بیش از حد طولانی، و اغلب به موازات پاکسازی‌های قومیِ اشخاص در جهانِ وسیع‌ترِ پیرامونی، ادامه داشت. از این پس دیگر هیچ‌چیز دربارهٔ نمود، معنا، مکان یا زمان پیدایش هنر، طبق تصورات غلط گذشته، ربطی به تعریف هنر، به ذات آن، نخواهد داشت. زیرا، بنا به استدلال وی، هنر بودنِ هنر منوط به آن است که اثر هنری معنایی همراه با تجسمی معنی‌دار در جهان هنری داشته باشد، اما فراتر از این به هیچ محدودیت یا مشخصاتِ معنایی نیازی ندارد. فهم آنچه وارهول مخاطبان هنر را از آن آگاه

---

۱. whiggish: تصور ویگی منتسب به حزب ویگ انگلستان است و بر مبنای آن تاریخ را به صورت حرکت از دوران تباهی به سوی دوران باشکوه کنونی تفسیر می‌کنند. (تمام پانویس‌ها از مترجم است.)

2. exclusionary

3. readymades

ساخت صرفاً با کنار گذاشتن هر گونه محتوایی از تعریف هنر میسر می‌شود: این واقعیت که آثار هنری اکنون می‌توانند شبیه هر چیزی به نظر بیایند که معمولاً در جهان یافت می‌شود و در عین حال، به مثابهٔ آثار هنری، هرگز با این چیزهای معمولیْ این‌همان نباشند. جهانِ جدیدِ هنر از متقدم‌ترین تا متأخرترین هنرها، از والاترین و مقدس‌ترین تا پست‌ترین و پیش‌پاافتاده‌ترین هنرها، و از هر جای جهان هنری را به نمایش می‌گذاشت که با آزادی و برابری می‌توانست خود را به هر نحوی که می‌خواست به عموم عرضه بدارد. اگر قضاوتی ارزشی در کار می‌شد، در چارچوب رویکردی کثرت‌باورانه به نقد صورت می‌گرفت که به همان اندازه از بند نگرش‌های پرطمطراقِ هر گونه دیدگاهِ انحصاریِ فلسفه‌بنیاد به هنر رسته بود.

در فصل‌های این کتاب بسیاری از دیدگاه‌های فلسفی دانتو پیش‌فرض گرفته شده‌اند، اما به طور کامل توضیح داده نشده‌اند. این فصل‌ها به صورت سخنرانی‌هایی عمدتاً برای تاریخدان‌های هنر به رشتهٔ تحریر درآمده‌اند و، بر این اساس، نمایانگر تعامل دانتو با کسانی‌اند که او آن‌ها را مشارکت‌کنندگان اصلی در تداوم یا پایان دادن به سَر-روایتِ تاریخ هنرِ غربی تلقی می‌کرد: از وازاری گرفته تا ولفلین، ریگل، گامبریچ، پانوفسکی، فرای و کانوایلر، تا گرینبرگ، بِلتینگ، کراوس و کریمپ. بی‌شک می‌بینیم که دانتو در اغلب موارد دیدگاه‌های آن‌ها را به طور حیرت‌انگیزی برخلاف رویکرد خودشان قرائت می‌کند ــ مثلاً، آنچه را مایهٔ نگرانی گرینبرگ بود به مثابهٔ دیدگاه او در نظر می‌گیرد. اما به باور من، هدف دانتو از این کار بیان فوریت و هیجانی بود که به‌وضوح آن را در آن روزگار احساس می‌کرد، یعنی زمانی که در فرهنگِ پساجنگِ نیویورک رهاییِ هنر را می‌دید که می‌توانست نشانهٔ آزادی کل جهان از تمام شیوه‌های جداسازی باشد. او هرگز آن فوریت را به فراموشی نسپرد. و این امر به او اجازه داد که تا پایان عمر بر یک موضع و جایگاه، موضع پایان هنر، باقی بماند، متقاعد از این‌که این علامت [یا سیگنال] ــ یعنی طلب آزادی ــ با تکرار مدام قوی‌تر می‌شود.

لیدیا گِر[1]

1. Lydia Goehr

پیشگفتار

تصویر اولی که برای کتاب حاضر برگزیده‌ام تصویری ثابت از کلیپ اصلاح‌شدهٔ یکی از فیلم‌های معروف و آشنا یعنی **سرگیجه** اثر آلفرد هیچکاک و محصول سال ۱۹۵۸ است. این اصلاح را دیوید ریدِ نقاش انجام داده و یکی از نقاشی‌های خودش ــ نقاشی شمارهٔ ۳۲۸ محصول ۱۹۹۰ ــ را داخل نمای اتاق‌خواب هتلی قرار داده است. او این نقاشی را به جای تابلوی نامشخصی متعلق به آذین‌بندیِ خود هتل گذاشته است که هیچکاک برای تقویت اصالت صحنه ممکن است آن را آن‌جا در بالای تختخواب نهاده باشد، البته اگر واقعاً چیزی بالای تختخواب بوده باشد: چه کسی چنین جزئیاتی را به خاطر می‌آورد؟ خود این تصویر ثابت مربوط به سال ۱۹۹۵ است.

رید این کلیپ را به حلقه[ی فیلمی] تبدیل کرد که بارها و بارها از دستگاه تلویزیون پخش می‌شد، و این دستگاه تلویزیون علی‌القاعده به اندازهٔ اثاث اتاق‌خواب هتل در سان‌فرانسیسکو ــ یعنی محل اقامت جودی، شخصیت اصلی زن فیلم **سرگیجه**، با بازی کیم نوواک[1] ــ جلوه‌ای معمولی داشت. سال ۱۹۵۸ احتمالاً هنوز هتل‌های ارزان به طور معمول از تلویزیون در اتاق‌هایشان استفاده نمی‌کردند، اما البته امروزه این موارد، به همراه تختخواب، جزو حداقل

1. Kim Novak

اثاثِ چنین اقامتگاه‌هایی هستند. دستگاه تلویزیونی که کلیپ اصلاح‌شدهٔ رید را نشان می‌داد از سوی این هنرمند در کنار تختی قرار گرفته بود که کاملاً به اندازهٔ تختِ حاضر در فیلمْ هیچ ویژگی خاصی نداشت جز این‌که دقیقاً المثنای همان تخت بود و خود رید آن را به همین مناسبت ساخته بود. این‌ها، به همراه یک موردِ دیگر، چیدمانی را در نمایشگاه مرور آثار رید در کُلنیشر کونستفرآین[1] ــ فضایی هنری در کلن ــ تشکیل می‌دادند. آن موردِ دیگر خود این نقاشی، نقاشی شمارهٔ ۳۲۸، بود که آن را بالای تخت و روی دیواری موقتی آویزان کرده بودند. این نقاشی از دو حالت وجودی برخوردار است ــ چیزی که فیلسوفان سده‌های میانی آن را به مثابهٔ واقعیتِ صوری و واقعیت ابژکتیو از هم متمایز می‌ساختند، که می‌توان گفت به مثابهٔ تصویر و واقعیت وجود دارد. این اثر فضای بیننده و فضای خیالیِ شخصیتی از یک فیلم را اشغال می‌کند.

این کلیپِ اصلاح‌شده بازنمود دو درگیریِ ذهنی دیوید رید است. او چنان درگیر **سرگیجه** است که یک بار از تمام مکان‌های باقیمانده در سان‌فرانسیسکو که در فیلم هیچکاک دیده می‌شوند بازدید کرد و در سال ۱۹۹۲ شکل قبلیِ چیدمان نمایشگاه کلن را در مؤسسهٔ هنری سان‌فرانسیسکو برپا داشت، با تختخواب، یک نقاشی (شمارهٔ ۲۵۱)، و صفحه‌ای ویدئویی که روی یک چهارچرخهٔ فولادی قرار داده شده بود ــ که برای اتاق هتل بیش از اندازه حرفه‌ای به نظر می‌رسید ــ و صحنه‌ای از فیلم هیچکاک را نشان می‌داد که در آن جودی، ایستاده در اتاق‌خوابش، هویت واقعی خود یعنی «مَدلین» را نزد معشوق خویش برملا می‌ساخت. در چیدمان سال ۱۹۹۲، در فیلم اصلاحی صورت نگرفته است: این ایده هنوز به ذهن او خطور نکرده بود.

درگیریِ ذهنی دیگر رید با ایدهٔ، به قول او، «نقاشی‌های اتاق‌خواب» است. این تعبیر را مربی او، نیکلاس وایلدر،[2] دربارهٔ نقاشی‌های جان مک‌لافلین[3] به کار برده است. خریدارانِ این نقاشی‌ها در ابتدا آن‌ها را در یکی از فضاهای عمومی‌تر خانه آویزان می‌کردند، اما وایلدر می‌گوید که به مرور زمان «نقاشی را به اتاق‌خواب

1. Kölnischer Kunstverein 2. Nicholas Wilder 3. John McLaughlin

خود منتقل می‌کردند تا بتوانند زندگی صمیمانه‌تری با آن داشته باشند». رید، گویی در واکنش به نوعی مکاشفه، این‌طور پاسخ داد: «آرزوی من در زندگی این بود که نقاش اتاق‌خواب باشم.» ویدئوی اصلاح‌شده تلویحاً نشان می‌دهد که جودی با نقاشی شمارهٔ ۳۲۸ زندگی صمیمانه‌ای دارد و رید با قرار دادن نقاشی شمارهٔ ۳۲۸ در فضای بیننده به همراه یک تخت (در چیدمان نگارخانهٔ مکس پروتچ[1] در نیویورک، بدلی از رُب‌دوشامبرِ اسکاتی[2] سرسری روی روتختی پرت شده بود) بیننده را راهنمایی می‌کند تا اگر اتفاقی نقاشی شمارهٔ ۳۲۸ یا هر نقاشی دیگری از او را به دست آورد، چگونه با آن ارتباط برقرار کند.

رید درگیریِ ذهنی دیگری نیز دارد که درخور ذکر است، یعنی نقاشی شیوه‌گرایانه[3] و باروک، و یکی از آثار اخیر او مجموعه مطالعاتی بر اساس نقاشی دومنیکو فتی[4] برای قطعهٔ محرابِ[5] گمشده است که رید آن‌ها را برای نگارخانهٔ هنر والترز در بالتیمورِ مریلند در نمایشگاهی با عنوان **استقبال از باروک** انجام داده است. قطعهٔ محراب شامل یک مجموعه نقاشی در چارچوبی پیچیده و معمولاً همراه با نقاشی‌های دیگر است که هدف آن تعریف رابطهٔ کاربر (نه بیننده) با نقاشی است. البته رسم رایج در این‌جا دعا کردن برای صاحب تصویرِ نقاشی است. بین چیدمانِ طراحیِ رید و اسباب و اثاثِ پیچیده‌ای که قطعهٔ محراب در آن قرار دارد نوعی شباهت وجود دارد، به این معنا که آن نیز نحوهٔ رابطهٔ فرد با نقاشی را تعریف می‌کند. چنان‌که از موقعیت آن در اتاق‌خواب پیداست، باید با آن صمیمانه زندگی کرد.

قاب یک نقاشی، معماری قطعهٔ محراب، چیدمانی که نقاشی مانند جواهری در آن قرار داده شده منطق مشترکی دارند که من در مقام فیلسوف نسبت به آن بسیار حساسم: آن‌ها نگرش‌های تصویری‌ای را که باید نسبت به یک نقاشی داشت تعریف می‌کنند، نقاشی‌ای که به‌خودی‌خود برای دستیابی به این اهداف کفایت

---

1. Max Protetch

۲. شخصیت اصلی فیلم **سرگیجه** با بازی جیمز استوارت.

3. Mannerist 4. Domenico Feti 5. altarpiece

نمی‌کند. پیشگفتار جای مناسبی برای پرداختن به این منطق نیست، و هدف من در هر صورت به بهترین وجه با مراجعهٔ مستقیم به این موضوع محقق می‌شود که ببینیم چگونه استفادهٔ رید از دستگاه حلقهٔ فیلم، سازوکار دوبلهٔ تصویری،[1] و نمایشگر تصویری ــ تختخواب، روپوش، حتی تصویری که به عنوان بخشی از چیدمان اتاق‌خواب دیده می‌شود به کنار ــ مثال خوبی از کردوکار هنری معاصر[2] است. این همان روالی است که بر اساس آن نقاشانْ دیگر تردیدی به خود راه نمی‌دهند که با استفاده از وسایلِ متعلق به رسانه‌های کاملاً متفاوت ــ [مثل] مجسمه‌سازی، ویدئو، فیلم، چیدمان، و مواردی از این قبیل ــ موقعیت نقاشی‌های خود را مشخص کنند. میزان اشتیاقی که نقاشانی مثل رید برای چنین کاری از خود نشان می‌دهند گواه فاصله‌گیری نقاشانِ معاصر از راست‌کیشیِ زیباشناختیِ مدرنیسم و اصرار آن بر دستور کار تعیین‌کننده‌اش، یعنی محض بودن رسانهٔ هنری، است. رید، ضمن بی‌اعتنایی به الزامات مدرنیستی، بر آنچه من در یکی از فصول این کتاب از آن با عنوان «عبور از امر محض» یاد کرده‌ام تأکید می‌ورزد. هنر معاصر را می‌توان هنری نسبتاً یا کاملاً غیرمحض تصور کرد، اما چنین تصوری فقط در برابر خاطرهٔ فراموش‌نشدنیِ مدرنیسم، با قدرت مهلکی که به مثابهٔ آرمان هنری دارد، امکان‌پذیر است. و به‌ویژه موضوعِ درخور توجه آن است که کسی که من باید او را الگوی لحظهٔ معاصر در هنرهای بصری در نظر بگیرم همانا دیوید رید است ــ زیرا اگر امروز بتوان نقاشی را نام برد که آثارش نمونه‌ای از عالی‌ترین فضایل نقاشی محض به نظر می‌رسیدند، این نقاش کسی نخواهد بود مگر دیوید رید. من روی جلد کتاب نقاشی‌ای را چاپ کرده بودم که اگر کسی داخل چیدمان قرار می‌گرفت آن را می‌دید ــ نقاشی شمارهٔ ۳۲۸ رید ــ و همین‌طور می‌توانست آن نقاشی را، که بدون وضوح زیاد و در فضای فیلمی، در فضای پشت سر جودیِ زیبا ــ در آن هنگامی که او فاش می‌کند که این او بود که خودش را به جای شخص دیگری نزد قهرمانِ فیلم جا زده بود ــ می‌بیند، [همزمان] در خارج از ویدئو و روی دیوار [نیز] به صورت تمام‌رنگی ببیند.

1. pictorial dubbing 2. contemporary artistic practice

اساس این کتاب «سخنرانی‌های مِلون در زمینهٔ هنرهای زیبا»[1] در سال ۱۹۹۵ است که در بهار همان سال در نگارخانهٔ ملی هنر[2] در واشینگتن با عنوان ناخوشایند **هنر معاصر و مرز تاریخ** ارائه کردم و اکنون این عنوانِ فرعیِ کتاب حاضر را تشکیل می‌دهد. بخش اولِ این عنوان روشن می‌کرد که سخنرانی‌های من قرار بود به هنر معاصر مربوط باشند ــ که خودْ موضوعی غیرعادی برای سخنرانی‌های ملون است ــ اما طوری که تمایز دقیقی بین هنر معاصر و مدرن ترسیم کنند. بیان این‌که چیدمان رید پیشینه‌ای در تاریخ نقاشی دارد تخیل خاصی می‌طلبد، اما دیدن این‌که چگونه می‌توان با چنین اثری ارتباط زیباشناختی برقرار کرد به چیزی بیش از تخیل نیاز دارد. مسلماً زیباشناسیِ امر محض در این‌جا به کارمان نمی‌آید، و برای این‌که بدانیم چه چیزی به کارمان می‌آید باید به اندازهٔ کافی به کالبدشناسی تطبیقی آثار هنری مدرن و معاصر بپردازیم تا ببینیم، از باب مثال، کار رید، صرف‌نظر از شباهت‌های ظاهری، چه تفاوتی با نقاشی اکسپرسیونیستیِ انتزاعی دارد، زیرا این سبک از نقاشی اتفاقاً از ضربه‌های کشیده و ژست‌دار قلم‌مو استفاده می‌کند که بی‌تردید کار رید وارث اصلاح‌شده و ظریف آن به شمار می‌رود.

قسمت دوم از عنوان این سخنرانی‌ها به برنهاد[3] دور از ذهنی در مورد پایان هنر مرتبط است که چند سالی است دارم بر آن پای می‌فشرم ــ شیوه‌ای تقریباً هیجان‌آور برای بیان این‌که سَر-روایت‌های بزرگی که ابتدا هنر سنتی و سپس هنر مدرنیستی را تعریف می‌کردند نه‌فقط به پایان رسیده‌اند، بلکه هنرِ معاصر دیگر به‌هیچ‌وجه به خود اجازهٔ بازنمایی شدن با این سَر-روایت‌ها را نمی‌دهد. سَر-روایت‌های مزبور ناگزیر سنت‌ها و کردوکارهای هنری خاصی را از این جهت که «خارج از مرز تاریخ»اند مستثنی کرده‌اند ــ «خارج از مرز تاریخ» عبارتی هگلی است که چندین بار به آن توسل جسته‌ام. این مورد یکی از ویژگی‌های بسیاری است که دقیقهٔ معاصر هنر را مشخص می‌کند ــ یا آنچه من آن را «دقیقهٔ پساتاریخی»[4] می‌نامم ــ یعنی این‌که تاریخ دیگر مرزی ندارد. هیچ چیزی ممنوع نیست، و

1. Mellon Lectures in Fine Art
2. National Gallery of Art
3. thesis
4. post-historical moment

نمی‌توان مثل کلمنت گرینبرگ گفت که هنر سوررئالیستی بخشی از مدرنیسم، آن‌طور که او آن را می‌فهمد، نیست. دقیقهٔ ما، دست‌کم (و شاید فقط) در هنر، دقیقهٔ کثرت‌باوری عمیق و تساهل تام است. هیچ چیزی کنار گذاشته نمی‌شود.

وقتی اولین مجموعه سخنرانی‌های ملون در سال ۱۹۵۱ ارائه شدند ــ سخنرانی‌های من چهل و چهارمین مجموعه از این سلسله سخنرانی‌ها بودند ــ دشوار می‌شد تصور کرد که هنر معاصر، با سیر تکاملی که از سر گذرانده است، چه وضعیتی پیدا می‌کند. فیلم اصلاح‌شدهٔ رید هنوز نوع خاصی از امر ناممکن تاریخی را به تصویر می‌کشد که به نحوی منِ فیلسوف را مجذوب خود کرده است. نقاشیِ سال ۱۹۸۹ او نمی‌توانست جایی در اتاق‌خواب‌های ۱۹۵۸ پیدا کند، به این دلیلِ واضح که قرار نبود تا سی و هشت سال دیگر وجود داشته باشد. (رید زمان تولید **سرگیجه** دوازده سال داشت.) اما مهم‌تر از این عدم امکان موقتیِ صرف، عدم امکان‌های تاریخی است: جهان هنر در سال ۱۹۵۷ هیچ جایی برای نقاشی‌های او و قطعاً هیچ جایی برای چیدمان‌های او نداشت. تصورناپذیریِ هنر آینده یکی از محدودیت‌هایی است که ما را در دوره‌های خودمان محبوس می‌دارد. و البته زمانی که سخنرانی‌های ملون برای اولین بار در سال ۱۹۵۱ ارائه می‌شدند، چندان قابل تصور نبود که هنر به گونه‌ای تکامل می‌یابد که چهل و چهارمین مجموعه سخنرانی‌های ملون به چنان هنری دلالت دارد که تصویر ثابتِ اصلاح‌شده به آن اختصاص خواهد یافت. من البته نمی‌خواهم به شیوهٔ هنرشناسانه یا در چارچوب مشغله‌های تاریخدان‌های هنر، یعنی شمایل‌نگاری[1] و بررسی تأثیرگذاری‌های هنری، به این هنر بپردازم. علایق من نظرورزانه و فلسفی اما در عین حال عملی‌اند، زیرا بخش عمده‌ای از زندگی حرفه‌ای من وقف نقد هنری شده است. من مشتاق فهم و تشخیص این نکته هستم که وقتی هیچ روایتی وجود ندارد، و به تعبیری مشروط هر چیزی ممکن است، چه اصول انتقادی‌ای می‌توانند وجود داشته باشند. این کتاب به فلسفهٔ تاریخ هنر، ساختار روایت‌ها، پایان هنر، و اصول نقد هنر اختصاص دارد و

1. iconography

می‌خواهد بپرسد چگونه هنری مانند هنر دیوید رید از حیث تاریخی ممکن شد و چگونه می‌توان تفکری انتقادی دربارهٔ چنین هنری داشت. در این اثنا، متن من به پایان مدرنیسم می‌پردازد، و در راهِ تسکین احساساتی خواهد کوشید که عاقبت با بی‌احترامی‌های مدرنیسم به موضع‌گیری‌های زیباشناختیِ سنتی نسبت به هنر کنار آمده بودند، و می‌کوشد لذت بردن از واقعیت پساتاریخی را معنا کند. دانستن این‌که همهٔ این‌ها در مقام واقعیتی تاریخی چه سمت‌وسویی داشته‌اند تا حدودی به انسان آرامش می‌دهد. تجلیل هنر دوره‌های پیشین، هر چقدر هم که واقعاً شکوهمند بوده باشد، یعنی توهمی انگاشتنِ ماهیت فلسفیِ هنر. جهانِ هنرِ معاصر بهایی است که برای اشراق فلسفی می‌پردازیم، اما این، البته، صرفاً یکی از کمک‌هایی است که به فلسفه شده است و فلسفه آن را مدیون هنر است.

نیویورک، ۱۹۹۶

سپاسگزاری

من قصد نگارش کتاب فلسفی یا غیرفلسفیِ دیگری دربارهٔ هنر نداشتم تا این‌که دعوت‌نامه‌ای دستنویس و خوش‌بیان از هِنری میلون، رئیس «مرکز مطالعات پیشرفته در هنرهای بصری»، به منظور ارائهٔ چهل و چهارمین مجموعه سخنرانی‌های اندرو دبلیو. ملون در مورد هنرهای زیبا در نگارخانهٔ ملی دریافت کردم. از زمان انتشار کتاب اصلی‌ام در این زمینه با عنوان **دگرگونی سیمای امر معمولی**[1] در سال ۱۹۸۱، برای سخن گفتن در باب پرسش‌های مفهومی در حوزهٔ زیباشناسی فلسفی فرصت کافی داشتم؛ و از سال ۱۹۸۴ که منتقد هنری مجلهٔ **نیشن** شدم، توانسته‌ام نظرم را در زمینهٔ بسیاری از رویدادها و تغییرات اصلی در خود جهان هنر بگویم. پس از **دگرگونی سیمای امر معمولی** در واقع دو جلد مکمل از قطعات فلسفی در باب هنر به طبع رسیدند و جستارهای انتقادی نیز گردآوری شده بودند. با وجود همهٔ این‌ها، و کاملاً جدا از افتخاری که به سبب انتخاب شدنم در این دوره از سخنرانی‌های معتبر نصیبم شده بود، می‌دانستم نباید این فرصت را از دست بدهم. زیرا موضوعی در ذهن داشتم که احساس می‌کردم شایسته است در طول یک دوره سخنرانی به آن بپردازم، یعنی فلسفه‌ای در باب تاریخ هنر که شعار آن را «پایان هنر» گذاشته بودم. در طول ده سال تفکر،

1. *The Transfiguration of the Commonplace*

در مقایسه با زمانی که این مفهوم برای اولین بار بر ذهن من مستولی گشت، به دیدگاه بسیار متفاوتی در مورد معنای پایان هنر رسیده بودم.

من متوجه شده بودم که این بیانِ بی‌تردید تحریک‌آمیز، در واقع، به معنای پایان سَر-روایت‌های هنر است ــ نه‌فقط پایان روایت سنتیِ بازنماییِ نمود بصری، که بن‌مایهٔ سخنرانی‌های مِلونِ ارنست گامبریچ بود، و نه پایان روایتِ جایگزین‌شدهٔ آن یعنی مدرنیسم، که تماماً به پایان رسیده بود، بلکه به طور کلی پایان سَر-روایت‌هاست. ساختار ابژکتیو جهان هنر، از نظر تاریخی، این‌طور خود را عیان ساخته بود که اکنون باید با نوعی تکثرباوری بنیادین تعریف شود، و من احساس می‌کردم درک این موضوع فوریت دارد، زیرا به این معنی است که تجدیدنظرهای بنیادینی در شیوهٔ تفکر عمومی جامعه دربارهٔ هنر و برخورد نهادی‌اش با هنر ضرورت دارند. علاوه بر این فوریت، این واقعیتِ شخصی نیز وجود داشت که من در برخورد با آن می‌توانم تفکر فلسفی‌ام را به شیوه‌ای نظام‌مند به هم پیوند بزنم و فلسفهٔ تاریخ ــ که تفکرم با آن آغاز شده بود ــ و فلسفهٔ هنر ــ که این تفکر با آن کم‌وبیش به اوج خود رسیده بود ــ را گرد هم بیاورم. به‌رغم همهٔ این مزیت‌ها، تقریباً مطمئنم که بدون فرصتِ کاملاً غیرمنتظره‌ای که با دعوت هَنک میلون به روی من گشوده شد، که به اجابت دعایی نخوانده می‌مانست، اقدام به نوشتن کتاب حاضر نمی‌کردم. در وهلهٔ اول بی‌اندازه مدیون سخاوتِ ــ به قول اعضای آن مرکز بزرگ ــ کاسوا[1] هستم که به یک فیلسوف، و ثانیاً کسی که علایق هنریِ فعلی‌اش با مسائل کانونی و پژوهشی مرسوم این مرکز فاصله دارد، پیشنهاد ارائهٔ این مجموعه سخنرانی‌های ارزشمند را داد.

این سخنرانی‌ها قرار بود در شش یکشنبهٔ متوالی در بهار ۱۹۹۵ ارائه شوند، مگر این‌که من آن‌قدر پرانرژی می‌بودم که سخنرانی هفتم یا هشتم را نیز برگزار کنم، که البته نه من و نه هیچ‌یک از سخنران‌های پیش از من در واقع موفق به چنین کاری نشدیم. با این حال، قبل و بعد از این دوره فرصت‌های دیگری نیز برای

---

۱. CASVA (Center for Advanced Studies in the Visual Arts): مرکز مطالعات پیشرفته در هنرهای بصری.

سخنرانی داشتم، و در نهایت توانستم از این فرصت‌ها برای خلق کتابی استفاده کنم که روی‌هم‌رفته متشکل از حدود یازده سخنرانی بود که اجازه می‌دادند انگیزه‌های حاکم بر بن‌مایهٔ سخنرانی‌های ملون بسط بیابند و به مسیر فکری واحدی در مورد هنر، روایت، نقد، و جهان معاصر تبدیل شوند. سخنرانی‌های ملون در این‌جا در فصل‌های ۲، ۳، ۴، ۶، ۸ و ۹ تمام‌وکمال ارائه شده‌اند. اما فصل‌های ۲ و ۴ از دل سخنرانی‌های قبلی بسط یافته‌اند که تحت الطاف ویژه‌ای برگزار شدند، طوری که در این‌جا سزاوار است از این الطاف قدردانی کنم. چارچوب کلی فصل ۲ سخنرانی ارائه‌شده در سلسله سخنرانی‌های ورنر هایزنبرگ برای آکادمی علومِ باواریاست که تحت حمایت بنیاد زیمنس در مونیخ برگزار شد. من بسیار مدیون دکتر هاینریش مایر[1] هستم که این رویداد فوق‌العاده مهیج را ترتیب داد، رویدادی که با مشارکت دیتر هنریش،[2] دوست فلسفه‌پژوه بزرگم که به‌یادماندنی‌ترین گفتگوی عمومی را با او در طول زمان مباحثهٔ بعد از آن داشتم، اهمیتی دوچندان یافت. فصل ۴ به عنوان بخشی از گزارش جلسهٔ ویژهٔ بررسی کار کلمنت گرینبرگ ارائه شد که در مرکز ژرژ پومپیدو در پاریس با سازماندهی دانیل سوتیف[3] برگزار گردید. من سرانجام از این اقبال برخوردار شدم که گرینبرگ را قبل از برگزاری جلسه شخصاً ملاقات کنم و به اندازهٔ کافی تحت تأثیر نومایگیِ[4] او در مقام متفکر قرار گرفتم، طوری که اثر حاضر را از جهاتی می‌توان در سنّت کتابِ **پژوهشی بر فلسفهٔ سِر ویلیام همیلتون**[5] اثر جان استوارت میل یا نمونه‌ای از **پژوهشی بر فلسفهٔ مک‌تگرت**[6] اثر چارلی براد[7] تلقی کرد. ممکن است خواننده برای لحظاتی احساس کند این اثر **پژوهشی بر فلسفهٔ گرینبرگ** است، زیرا تفکر او چنان نقشی محوری برای روایت مدرنیسم داشت که من او را کاشف این روایت قلمداد می‌کنم. دشوار بتوان گفت اگر «کِلِم»[8] آن‌قدر

1. Heinrich Meyer 2. Dieter Henrich 3. Daniel Soutif
4. originality 5. *An Examination of Sir William Hamilton's Philosophy*
7. *An Examination of MacTaggart's Philosophy* 7. C. D. Broad
۸. کلمنت گرینبرگ.

زنده می‌ماند تا این کتاب را بخواند ــ او بیمارتر از آن بود که طبق برنامه بتواند برای پاسخ به نقدها و تکریمش سفری به پاریس بیاید ــ دقیقاً چه می‌گفت. اما او با گشاده‌رویی به من گفت که تقریباً با همهٔ مطالبی که از من خوانده مخالف است، درست همان‌قدر که از خواندن آن‌ها نیز لذت می‌برد ــ و چندان دلیلی هم ندارد تصور کنیم او برای این‌که عاقبت درکش کرده‌اند به نشانهٔ سپاسگزاری [در پیشگاه مخاطب خویش] زانو می‌زد. با این همه، این کتاب بدون او بسیار متفاوت و احتمالاً نوشتنش ناممکن می‌بود.

حیات فصل ۱ با سخنرانی یادبود امیلی تریمِین[1] رقم خورد که در بعدازظهری زمستانی در هارتفورد آتنیوم[2] به مناسبت بیست‌وپنجمین سالگرد تأسیس نگارخانهٔ ماتریکسِ[3] آن مؤسسه برگزار شد، و با هدایت گردانندهٔ آن، آندریا میلر-کلر،[4] به فضای مساعد ویژه‌ای برای ارائهٔ هنر معاصر بدل گردید. در کمال تعجب، شمار نگارخانه‌های تجربی در ایالات متحده بسیار کمتر از اروپاست، اما در هر صورت فرصت مناسبی به نظر می‌رسید برای تمایزگذاری بین هنر معاصر و مدرن به طور کلی، و تلاش برای کنار آمدن با پسامدرنیسم به مثابهٔ سبک درون‌بومِ[5] هنر معاصر.

منشأ فصل ۵ سخنرانی عمومی در ششمین کنگرهٔ بین‌المللی زیباشناسی در لاهتیِ فنلاند است که با نظارت دانشگاه هلسینکی برپا شده بود. بن‌مایهٔ این کنگره «زیباشناسی در عمل»[7] بود و نکتهٔ مقتضی آن بود که سونیا سِروما،[8] سازمان‌دهندهٔ آن، نقد هنری را نمونه‌ای از زیباشناسیِ عملی می‌دانست و فکر می‌کرد من موقعیت ایدئالی برای بحث در خصوص رابطهٔ بین زیباشناسی به مثابهٔ رشته‌ای فلسفی و نقد به مثابهٔ از قرار معلوم یکی از کاربست‌های آن دارم. یقیناً اگر گرینبرگ بود به همین شیوه به موضوع می‌نگریست، در حالی که، چنان‌که شاید قابل پیش‌بینی باشد، من خلاف این دیدگاه را داشتم. این مقاله به منظور ارائهٔ

1. Emily Tremaine
2. Hartford Atheneum
3. Matrix Gallery
4. Andrea Miller-Keller
5. enclave
7. Aesthetics in Practice
8. Sonya Servomaa

سخنرانی یادبود روبین در موزهٔ هنر بالتیمور به دعوت گروه تاریخ هنر دانشگاه جانز هاپکینز، و دوباره به منظور ارائهٔ یکی از دو سخنرانی به افتخار جورج هرد همیلتون در دانشکدهٔ ویلیامز، اصلاح شد. من از پرفسور هربرت کسلر[1] در مؤسسهٔ اولی و پرفسور مارک هاکستهاوزن[2] در مؤسسهٔ دومی به دلیل اظهار علاقه و مهمان‌نوازی‌شان، و البته سونیا سِروروما برای برنامهٔ ابتکاری و توانایی سازمانیِ فوق‌العاده‌اش بسیار تشکر می‌کنم. همچنین از فیلیپ آلپرسون،[3] سردبیر **مجلهٔ زیباشناسی و نقد هنر**،[4] سپاسگزارم به سبب چاپ نسخهٔ اصلی این فصل که در نهایت دو موضوع مندرج در عنوان آن نشریه را با هم یکی کرد، اما پس از قرار گرفتن در ساختار کلی کتاب حاضر، ضرورتاً شکلی متفاوت پیدا کرد.

فصل ۷ با اصرار شِری گِلدن،[5] مدیر مرکز وکسنر[6] در دانشگاه ایالتی اوهایو، به مثابهٔ بخشی از سلسله سخنرانی‌هایی در مورد هنر پاپ که همراه با نمایشگاهی از آثار روی لیختنشتاین[7] برگزار می‌شدند نوشته شد. شری کسی است که نه گفتن به او تقریباً ناممکن است، اما باید بگویم پس از اعلام موافقتم زیر لب غرغر کردم. با این حال، همزمان با شکل‌گیری متن برایم واضح بود که متعلق به این کتاب است، زیرا فقدانش از غنای این کتاب می‌کاست، و این به من فرصت داد تا جنبش پاپ را که شخصاً برای من اهمیت زیادی داشت در چشم‌اندازی عمیق‌تر از قبل بررسی کنم.

فصل ۱۰، «موزه‌ها و میلیون‌ها مخاطب تشنه»، به طور خاص برای کنفرانسی دربارهٔ هنر و دموکراسی با حمایت گروه علوم سیاسی دانشگاه ایالتی میشیگان نوشته شده است، اگرچه بحث اساسی آن در ابتدا به صورت بخشی از همایشی دربارهٔ نقش موزهٔ معاصر مطرح شد که در سال ۱۹۹۴ به مناسبت بیست و پنجمین سالگرد موزهٔ هنر دانشگاه آیووا در شهر آیووا برگزار گردید. از پرفسور ریچارد زینمن[8] از ایالت میشیگان برای تحرک‌بخشی به جلسه‌ای که خود ترتیب داده

1. Herbert Kessler
2. Mark Haxthausen
3. Philip Alperson
4. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*
5. Sherri Gelden
6. Wexner
7. Roy Lichtenstein
8. Richard Zinman

بود و برای شور و اشتیاقش سپاسگزارم. این جستار در این‌جا به شکلِ تا حدودی متفاوت با آنچه در انتشار رسمی مجموعه مقالاتِ آن همایش آمده چاپ شده است، با وجود این کل هستی خود را مدیون همان همایش است.

فصل ۱۱ شامل آن بخش از کتاب می‌شود که من واقعاً برای آن این کتاب را نوشتم: کاوشی فلسفی در مورد وجه‌مندی‌های[1] تاریخی ــ در مورد امکان، عدم امکان، و ضرورت ــ که واقعاً مدتی طولانی آزارم داده است. اما این بخش شامل دو قسمت با خاستگاهی بیرونی است. دیوید کریر[2] نقدی همدلانه بر ایده‌های من نوشته بود که فیلیپ آلپرسون دعوت کرد پاسخ آن را برای چاپ در **مجلهٔ زیباشناسی و نقد هنر** بفرستم، و این نقد چنان تأثیر عمیقی در افکار من گذاشت که از آن برای بحث نهایی‌ام انگیزه گرفته‌ام. و از متن پیشین خودم دربارهٔ دو هنرمند خارق‌العاده، ویتالی کومار[3] و الکساندر ملامید،[4] که «پژوهشی» با حمایت مؤسسهٔ نِیشن بود آزادانه وام گرفتم. کومار و ملامید شرایط معاصر هنر را در حد کمال نشان می‌دهند و دقیقاً همان نکته‌ای در باب کمدی را ارائه می‌کنند که احساس می‌کردم به‌درستی کتابی دربارهٔ پایان هنر باید با آن پایان بگیرد.

«مرکز مطالعات پیشرفته در هنرهای بصری» از مجموعه سخنرانی‌هایی که عاقبت تا حدی غیرمعمول از آب درآمدند همواره حمایت کرد و حتی به آن‌ها اشتیاق نشان داد؛ سخنرانی‌هایی که اگرچه همگی فلسفی نبودند، به‌جد نظرورزانه بودند، و همان‌قدر جدی به هنر معاصر می‌پرداختند که به هنر سنتی، دیگر چه برسد به هنر مدرن. اولین سخنرانی من در آخرین روزِ یکی از خارق‌العاده‌ترین نمایشگاه‌هایی که تا به حال دیده‌ام، نمایشگاهی از الگوهای چوبی در کلیساهای دورهٔ نوزایی، منعقد گردید. مقیاس و جسارت و زیبایی آن‌ها کاملاً نفسگیر بودند. این نمایشگاه کار هِنری میلون بود، و به نظر من روح واقعی این مرکز را به نمایش می‌گذاشت، مرکزی که بر همین اساس با حمایت از سخنرانی‌های من، با آن‌که از حال و هوای بسیار متفاوتی نشئت می‌گرفتند، روحیهٔ ماجراجویانهٔ خود را نیز

1. modalities
2. David Carrier
3. Vitaly Komar
4. Alexander Melamid

به اثبات می‌رساند. هَنک میلون و همسرش جودی از شگفت‌انگیزترین آدم‌هایی هستند که تا به حال ملاقات کرده‌ام و شناختن آن‌ها بدون دوست داشتنشان محال است. ترز اومالی،[1] معاون مرکز، همیشه یار من بود و واقعاً به پروژهٔ من علاقه داشت. و نیز سپاسگزار کفایتِ بی‌چون‌وچرای اَبی کرین[2] بودم که در بسیاری از امور عملی از جمله یافتن اسلایدها به من کمک کرد، و کارن بینسوانگر[3] که مانند فرشته‌ای در هر مناسبت با من ملاقات و در تنظیم اسلایدها یاری‌ام می‌کرد. من در معیّت پاوو هانتسو،[4] آپاراتچی، از گزینش موسیقی مناسب که به تماشاگران فرصت انتخاب صندلی‌هایشان را می‌داد لذت می‌بردم. و به‌شدت تحت تأثیر فضای عمیقاً دموکراتیکِ حاکم بر خودِ سالن سخنرانی قرار گرفتم، سالنی گشوده به روی همه که در آن بازدیدکنندگان نگارخانهٔ ملی نیز بدون دستپاچگی در کنار فیلسوفان و تاریخدان‌های هنر، گردانندگان موزه، و اعضای جهان هنر که مخاطبان حرفه‌ایِ هنر را تشکیل می‌دادند می‌نشستند. روحیهٔ خود من به‌ویژه با حضور و واکنش‌های آمِلی رورتی،[5] جرولد لوینسون[6] و ریچارد آرنت،[7] از رفقای دورانی که برنامهٔ فولبرایت را در فرانسه می‌گذراندم، تقویت شد. من از صرف شامی شاد در کنار الیزابت کراپر[8] و ژان ساترلند بوگز،[9] استاد ارشد مرکز، بسیار لذت بردم.

آگاهی از این‌که فقط من نبوده‌ام که از پایان هنر سخن به میان آورده‌ام، بلکه تأیید مستقل هانس بلتینگ،[10] تاریخدان جسور و فاضل هنر، را نیز پشتوانهٔ خویش داشته‌ام اطمینان بی‌نظیری به من می‌داد. من و هانس همچون یک جفت دلفین بیش از یک دهه در آب‌های مفهومیِ یکسانی شادمانه جست‌وخیز کرده‌ایم، و من توانستم بخش کوچکی از فصل ۸ را به متنِ قدردانی از کتابی در گرامیداشت شصتمین سالگرد تولد او اختصاص دهم. دوستان بزرگوارم ریچارد کوهنز[11] و دیوید کریر نسخهٔ دستنویس شش سخنرانی ملون را مطالعه کردند و نکته‌های گسترده و مفیدی گوشزد نمودند. ارتباط مداوم بین ما سه نفر در طول

1. Therese O'Malley
2. Abby M. Krain
3. Karen Binswanger
4. Paavo Hantsoo
5. Amelie Rorty
6. Jerrold Levinson
7. Richard Arndt
8. Elizabeth Cropper
9. Jean Sutherland Boggs
10. Hans Belting
11. Richard Kuhns

سالیان متمادی حیات هنری من را بی‌اندازه پربار ساخته است. من چیزهای زیادی از برخی نویسندگان هنری، به‌ویژه مایکل برنسون،[1] دِمِتریو پاپارونی[2] و جوزف ماشِک[3] آموخته‌ام. اما علاقهٔ مشروطی که خود هنرمندان به ایده‌های من نشان داده‌اند اطمینان‌خاطر خاصی به من داده است. شون اسکالی[4] و دیوید رید در واقع برای شنیدن یک یا دو سخنرانی من به واشینگتن آمدند، و هر دو در خود کتاب نقش دارند ــ مخصوصاً دیوید، که یکی از چیدمان‌هایش حکم نوعی اورتور[5] را برای کل کتاب دارد (اگر بخواهیم به شیوهٔ پروستی سخن بگوییم). من از او و نگارخانهٔ مکس پروتچ ــ و همچنین نگارخانهٔ رولف ریک[6] در کلن ــ برای مجوز استفاده از اثر شمارهٔ ۳۲۸ او برای تصویر اول کتاب سپاسگزارم. از ادو کیتلمن،[7] عضو نمایشگاه کلن، به سبب دعوت به نوشتن جستاری دربارهٔ آثار دیوید برای نمایشگاه مرور آثار او در کلن تشکر می‌کنم. سخنرانی من در یادبود تریمین مصادف شد با نمایشگاه مرور آثار سیلویا پلیماک منگولد[8] در آتنیوم ــ که نگارخانهٔ ماتریکس کار درخشان خود را با آثار او آغاز کرد ــ و من این کتاب را به سیلویا و همسرش رابرت منگولد تقدیم می‌کند، که حالا دیگر دوستان قدیمی‌ام هستند. هنر معاصر محل آزمایش‌های خارق‌العاده‌ای بوده است، بی‌اندازه غنی‌تر از آن چیزی که دست خیال‌ورزیِ محضِ فلسفی بتواند به آن برسد. دست‌کم برای فیلسوفی که به هنر علاقه دارد دورهٔ معاصر زمان بسیار خوبی برای زنده بودن بوده است. من از ایده‌های خارق‌العادهٔ سیندی شرمن،[9] شری لوین،[10] مایک بیدلو،[11] راسل کانر،[12] کومار و ملامید، مارک تانسی،[13] فیشلی[14] و وایس،[15] مِل بوشنر[16] و بسیاری دیگر بهره برده‌ام که لزوماً از همهٔ آن‌ها به‌صراحت در این کتاب نامی نبرده‌ام، اما سرمشق آن‌ها و

---

1. Michael Brenson
2. Demetrio Paparoni
3. Joseph Masheck
4. Sean Scully
۵. overture: قطعه‌ای سازی که حکم مقدمهٔ برخی فرم‌های موسیقی را دارد.
6. Rolf Ricke
7. Udo Kittelman
8. Sylvia Plimack Mangold
9. Cindy Sherman
10. Sherrie Levine
11. Mike Bidlo
12. Russell Connor
13. Mark Tansey
14. Fischli
15. Weiss
16. Mel Bochner