مربعِ هنرمند، اثر هنری، مخاطب و محیط در هنر امروز

محمد شمخانی[۱*]، مصطفی گودرزی[۲]

۱.دانشجوی دکتری رشته پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
۲.استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۰۸/۲۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۱۱/۱۹]

چکیده

هرگونه تلاش برای تعریف و تبیین ارکان هنر امروز قرارگرفتن در چرخهٔ بی‌آغاز و انجام انگاره‌هایی است که از انباشتِ نظریه‌های ذات‌گرای تاریخی در کنار نظریه‌های جامعه‌شناختی امروز درباره هنر به‌وجود آمده‌اند. این دشواری وقتی به اوج خود می‌رسد که رویهٔ غالب پست‌مدرنیسم، با تردید در تمام کلان‌روایت‌های زیباشناسی مدرن، راه را برای ظهور هنر مفهومی، به مثابهٔ برتری ایده بر دست‌آفریده و کثرت فرم‌های هنری جدید می‌گشاید. فرم‌هایی که هر یک با نقد یا نفی مفاهیمی بنیادین چون اُبژه زیباشناختی، تجربهٔ زیباشناختی و لذت زیباشناختی، مدعی خودآیینی هستند. مقالهٔ حاضر با پرسش دربارهٔ نقش هنرمند، اثرهنری، مخاطب و محیط در هنر امروز، به این نتیجه می‌انجامد که یک چنین زمینهٔ گشوده و گسترده‌ای، که در جای خود ضمن رد تفاوت میان حقیقت و روایت، هم‌چنان به شیوه‌ای پارادکسیکال از داده‌های علمی مثل فیزیک کوانتومی و نظریه آشوب نیز برای مقاوم کردن نگره‌های خود بهره می‌برد و بیش از هر چیز به خودبه‌خودانگاری پدیده‌های هنری اشتغال دارد، با اتکا به افق رسانه‌ای-شبکه‌ای جدید، که هم‌زمان از تعامل و تعارض و تفاهم اندیشه‌ها سخن می‌گوید، به ظهور گفتمانی نهادی می‌انجامد که در آن‌چهارچوبی کلی و فراگیر برای ارائه و تأثیرگذاری ارکان یادشده فراهم می‌شود.

واژه‌های کلیدی

اثر هنری، هنرمند، مخاطب، محیط، پست‌مدرنیسم، هنر مفهومی.

*نویسنده مسئول، تلفن: ۰۹۱۲۴۰۹۷۴۶۳، E-mail : m_shamkhani@yahoo.com

۱. مقدمه

در هیچ برهه و بزنگاه دیگری از تاریخ هنر به اندازهٔ روزگار حاضر، تعریف هنرمند و به تبعِ آن اثر هنری و مخاطب و از آن گسترده‌تر، رابطهٔ این سه رکن سنتیِ هنر با یکدیگر و با محیطِ کنش و آفرینش هنری محل مناقشه و تردید نبوده است. روزگاری که با عنوان هنر معاصر می‌شناسیم و در واقع از جنبش‌های مفهومی دهه‌های پایانی سدهٔ بیستم آغاز و تا به امروز ادامه می‌یابد. این دشواری، بیش و پیش از هر چیز به تعاریف خود هنر و چیستی آن در افق زیباشناختی یا ضدزیباشناختی امروز بازمی‌گردد. تعاریفی که بسته به عوامل و عناصر جدید و مؤثر در فرآیند ظهور غیرسبک‌شناختی هنر، به‌نظر هیچ کدام از فراگیری و قطعیتی که باید، برخوردار نیستند و در عرصهٔ پژوهش‌های نظری و فلسفی نیز اجازهٔ صورت‌بندی و صدور هیچ حکم بی‌قید و شرطی را نمی‌دهند. تا آن‌جا که به اعتقاد برخی پژوهش‌گران امروزه تصور این‌که بتوان هنرمندان نیمهٔ دوم قرن بیستم و آثارشان را بدون توجه به زمینه‌ها، ارتباطات اجتماعی و از آن مهم‌تر موضوع و محتوای کارشان به راحتی زیر مجموعهٔ سبک‌ها یا جنبش‌های تعریف‌شدهٔ هنری طبقه‌بندی کرد، تصوری است سطحی که می‌تواند منشأ بسیاری از مغالطه‌ها باشد (لوسی‌اسمیت، ۱۳۸۰: ۱۳).

بنابر این واقعیت، برخی ریشهٔ این تکثر را در تنوع نظریه‌های فلسفی هنر امروز می‌دانند، برخی آن را در غلبهٔ تحولات علمی و عینی جست‌وجو می‌کنند و سرانجام، برخی آن را زاییدهٔ شرایط ویژه‌ای تلقی می‌کنند که در حضور چشم‌گیر رسانه‌ها بر زندگی بشرِ امروز سایه افکنده و آن را به شدت دگرگون کرده است. در این بین آن چیزی که نباید دست‌کم گرفته شود، رکنی به نام نقد هنری است که در تعاریف مدرن همواره از اجزای اصلی کنش هنری و فرآیند تکمیلی و تبدیلی آن به حساب آمده و در تعاریف امروزی نیز نقش تازه‌ای بر عهده گرفته است، که سنگینی بار آن میان اثر هنری و منتقد تقسیم می‌شود. نقش درخوری که «علی‌رغم مخالفت شدیدی که نسبت به ارزش‌یابی سلسله‌مراتبی آثار هنری بر مبنای خصوصیات زیبایی‌شناختی آن‌ها ابراز می‌شود [...] دست‌کم به این دلیل که "سبک" یا "شیوه" اساساً عباراتی هستند که به نمایش ظاهری اثر هنری، و در واقع آن گونه که اثر یا شیئی ظاهراً به‌نظر می‌رسد، معطوف بوده و به پیام و مضمونی که به تماشاگر منتقل می‌شود توجه چندانی نشان نمی‌دهند» منتفی نشده است (همان، همان‌جا) و منتقد را در متعالی‌ترین نوع کنش انتقادی هم‌چنان در مقام یک گویندهٔ راز یا به عبارتی یک گنگ خواب‌دیده[1] نشانده است. در گسترهٔ فراگیر هنر امروز چنان‌که علی‌اصغر قره‌باغی در مقاله‌ای با عنوان «ارتباط نقد هنری با ایدئولوژی و تبلیغات»، در یک دسته‌بندی سراسری ما با دو نوع نقد و جریان انتقادی روبه‌رو هستیم. یکی نقدی که ماهیت و هویت آن یک‌سر وابسته به رسانه است و در واقع گونه‌یی از تبلیغات است که زیر پوشش اطلاع‌رسانی انجام می‌شود و نوعی از مدیریت دریافت است که به صورت گزارش ارائه می‌شود، اما برای آن‌که حکم یا گزاره کلی را موجه و محقق جلوه دهد، آن را به شکل مردم‌سالارانه کردن هنر درمی‌آورد و چنین وانمود می‌کند که تمام مسایل دموکراسی را در نظر داشته است (قره‌باغی، ۱۳۹۱: ۲۶۹). و دیگری نقدی که باب گفت‌وگوی ارزش‌مند و اصیل را دربارهٔ اثر هنری باز می‌کند و با شک‌اندیشی و آگاهی بیشتر و نگاهی کنجکاوتر در جست‌وجوی واقعیت‌های انتقادی است [و] هم بر سنت‌های انتقادی استوار است و هم بر تئوری تازه درباره نشانه‌شناسی، پست‌استراکچرالیسم، هرمنوتیک و دیکانستراکشن (همان: ۲۷۸- ۲۷۷).

و اما گذشته از نکات یادشده، تمام تغییرات و آشفتگی‌هایی که امروزه در جهان هنر و به تبع آن تعریف هنر به وجود آمده است، تحت عنوان کلی پست‌مدرنیسم صورت‌بندی می‌شود. مشربی که به باور فلاسفه‌ای چون یورگن هابرماس[2] «به جز برخی جنبه‌های صوری، در اصل و بنیان با مدرنیسم تفاوتی ندارد و معنایی هم که برای فعالیت‌های فرهنگی قائل شده است، برآمده از نوعی محافظه‌کاری است که می‌خواهد با سرهم‌بندی کردن معاذیر و تعابیر حسی، لبه‌های بُرندهٔ زیبایی‌شناسی مدرن را یک‌سره فرمالیستی نمایش دهد» (قره‌باغی، ۱۳۸۰: ۴۰۳). باوری که لیندا هاچن آن را با تساهل بیشتری در بستر یک رابطهٔ بینامتنی میان مدرنیسم و پست‌مدرنیسم قرار می‌دهد و این‌گونه استدلال می‌کند که «مشخصهٔ هنر و ادبیات پست‌مدرن رمزگان‌مندی مضاعف است. رمزگان‌مندی مضاعف شیوه‌های بازنمایی موجود در فرهنگ را به پرسش کشیده، در عین حال، هم‌چنان بر ضرورت کاربست آن شیوه‌ها صحه می‌گذارد. در چنین رویکردی، مدرنیسم هرگز نمی‌تواند به سادگی در تقابل با پسامدرنیسم قرار گیرد؛ زیرا پسامدرنیسم پیوسته بر سبک‌ها، رمزگان‌ها، و رویکردهای مدرنیسم متکی بوده و از آن‌ها بهره می‌گیرد، همان‌گونه که بر سبک‌ها و رمزگان‌ها و رویکردهای دیگر ادوار تاریخی متکی و از آن‌ها بهره‌ور است» (آلن، ۱۳۹۲: ۲۶۷). این دو نقطه‌نظر البته چندان با نظریات فلسفی امروز، که مدعیانی چون ژان بودریار[3] و ژان فرانسوا لیوتار[4] دارد، جور درنمی‌آید. اندیشمندانی که بر این نکته تاکید دارند که جهان در حال گذراندن دوران پست‌مدرن است و بازنمایی هنری تحت تأثیر تئوری عدم قطعیت در مکانیک کوانتومی و نظریهٔ آشوب[5] در سیستم‌های پویا بسیار بیش از آن‌چه در دوران حاکمیت نسبیت[6] آینشتاین به خود دیده، تن به دگرگونی و زایش مفاهیمی چون تردید در بازنمایی جهان خارج داده است. در این میان به‌نظر بودریار، فرهنگ پسامدرن زیر سلطهٔ وانموده (Simulacrum) است و این واژه که از آثار افلاتون آمده حاکی از نسخهٔ بدلی است که اصلی ندارد (همان: ۲۵۹).

با این تفاصیل، پیش از هر گفت‌وگوی دیگری دربارهٔ مربع هنرمند، اثر هنری، مخاطب و محیط در هنر امروز، که موضوع این مقاله را تشکیل می‌دهد، شاید پرداختن به تعاریفی که امروزه از خود هنر در منابع مختلف آمده است، راه‌گشای هر گونه بحثی در این

زمینه باشد. در این بین نباید یک نکته مهم را هم فراموش کرد که بنا بر ویژگی‌های روندی و فرآیندی هنر جدید، شاید امکان بررسی دقیق و جداگانه اضلاع مربع یادشده هرگز به وجود نیاید. چه، هر یک از این اضلاع ماهیت و هویت خود را در ارتباط با دیگر اضلاع بازمی‌یابد و اغلب به عنوان عضوی از یک مجموعه و بخشی از یک فرآیند فهم می‌شود.

۲. هنر امروز

یک تناقض بنیادی در اغلب کتاب‌هایی که به نقد هنر و تاریخ هنر امروز می‌پردازند، شانه خالی کردن آن‌ها از تعریف زیباشناسانهٔ هنر است. به عبارتی این کتاب‌ها، به جای آن‌که تعریفی تحلیلی از هنر ارائه کنند که واجد ویژگی‌های قابل تعمیم و تسری به آثار و آفرینه‌های امروز باشند، به بازگویی (توصیف) و بازشماری مصادیقی می‌پردازند که در تک تک این آثار وجود دارند. این تناقض شاید از آن‌رو پیش می‌آید که هنر امروز به شدت تعریف‌گریز است و بنا به ماهیت وجودی‌اش، به قول رولان بارت[۷] دائم از خود آشنایی‌زدایی[۸] می‌کند. البته انگارهٔ تعریف‌گریزی هنر امروز هم خود خاسته از تعاریفی است که در دوران مدرن و پیش از آن به هنر نسبت داده شده است. تعاریفی که هر کدام سعی در صورت‌بندی و تعین بخشیدن به انواع آفرینش هنری تحت یک عنوان فراگیر بوده‌اند. در این مورد، استیون دیویس در دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی و در فصل «تعاریف هنر»، در بازگشت به نخستین نظریه‌های ذات‌گرا[۹] که درباره هنر وجود داشته است (تقلید، انتقال احساسات، تجربهٔ زیباشناختی و فرم دلالت‌گر)، جامعیت دو نوع تعریف از هنر را، که در آن‌ها از ویژگی‌هایی سخن گفته می‌شود که تمام آثار هنری واجد آن نیستند و از ویژگی‌هایی سخن به میان می‌آید که به آثار هنری منحصر نیستند، زیر سوال می‌برد و در نهایت نتیجه می‌گیرد «پاسخ‌گویی به تمام مشکلات چنین نظریه‌هایی کار آسانی نیست. در واقع، حامیان چنین نظریه‌هایی اغلب علاقه‌ای به پیگیری آن‌ها نداشته‌اند. این مسئله خود گویای این است که هدف این افراد از ارائهٔ چنان نظراتی تعیین ماهیتی نبوده است که همه آثار هنری واجد آن و نمایش‌گر آن باشند، بلکه برعکس نوعی توصیه در خصوص چگونگی آثار هنری یا صرفاً عطف توجه به ویژگی‌های خاص، مضمونی، برجسته، بااهمیت یا باارزشِ آثار هنری یا قالب‌های هنری بوده است» (گات و لوپس، ۱۳۹۳: ۱۲۸-۱۲۷).

نکتهٔ مهم در مورد چهار نظریهٔ بنیادینی که دیویس از آن‌ها یاد می‌کند ذات‌گرابودن آن‌هاست. چیزی که باعث می‌شود در نیمه دوم سدهٔ بیستم، نظریه‌های دیگری پا به میدان بگذارند که رویکردی جامعه‌شناسانه به هنر دارند و داوری دربارهٔ هنر یا اثر هنری را به کارکرد زیباشناسانه یا وابستگی آن به ارزش‌گذاری برخی مراجع می‌دانند. به عقیدهٔ دیویس «یکی از طبقه‌بندی‌های مناسب تعاریف اخیر را به دو گروه کارکردی و روندی تقسیم می‌کند. کارکردگرایان عقیده دارند که هنر در خدمت هدفی خلق می‌شود، و تنها زمانی می‌توان چیزی را اثر هنری نامید که بتواند هدفی را که برای هنر متصور شده‌ایم برآورده سازد. اینان بر سر هدف هنر توافق ندارند، اما فصل مشترک این دیدگاه حاکی از آن است که کارکرد هنر ایجاد نوعی تجربهٔ زیبایی‌شناختی لذت‌بخش است. در مقابل گروه نخست، روندگرایان بر آنند که تنها زمانی چیزی اثر هنری محسوب می‌شود که بر اساس روند یا فرمول مناسبی قطع نظر از برآورده شدن هدف هنر خلق گردند. هنر شاید در آغاز دارای نقشی کارکردی بوده باشد، اما تاریخ دوره‌های بعد نشان می‌دهد که این مفهوم با تکوین روند عمل می‌کند» (گات و لوپس، ۱۳۹۳: ۱۲۸).

این دو رویکرد اخیر که یکی کارکردگرایی[۱۰] با نام مانرو سی. بیردزلی[۱۱] شناخته می‌شود و دیگری روندگرایی[۱۲] با نام جورج دیکی[۱۳] و به‌ویژه نظریهٔ نهادی[۱۴] وی، زمانی پا به عرصه تعاریف هنر می‌نهند که درک ماهیت اثر هنری از هر زمان دیگری دشوارتر می‌گردد و تعریف هنر از ناهنر به خاطر کثرت گرایش‌های مفهومی و زبانی جدید و درهم‌روی قالب‌ها و رسانه‌های سنتیِ خلق اثر تا حدودی اگر نگوییم ناممکن، نادقیق و ناکامل می‌نماید. در کارکردگرایی مورد نظر بیردزلی اثر هنری مجموعه شرایطی است که یا بتواند زمینه‌ساز تجربهٔ امر زیبا باشد که برای ویژگی زیبایی‌شناختی بارزِ خود ضروری است، یا به‌طور اتفاقی نظامی است متعلق به مجموعه یا نوعی نظام که ماهیتاً حائز چنان کیفیت و توانایی باشد (همان: همان‌جا). این رویکرد که ارزش هنر را به‌طور ضمنی ضرورتِ ماهیت آن می‌شمارد و در بنیان خود ادعای «یافتن کارکردی یگانه یا فراگیر که تمام آثار هنری بتوانند از آن منتفع شوند» را دارد، اگر چه به‌طور کامل در تقابل با روندگرایی قرار نمی‌گیرد، اما در پاسخ به مناقشاتی که دربارهٔ آثار پیش‌رویی چون حاضرآماده‌های مارسل دوشان، «جعبه‌های بریلو» اندی وارهول و پیروان مفهومی آن‌ها یا آثاری که «فرضیه‌های ریشه‌دار مربوط به ماهیت و هدف هنر را به چالش می‌کشند» وجود دارد، یا سکوت می‌کند یا راهبرد مستقلی ابراز نمی‌دارد. این‌جاست که نظریهٔ جامعه‌شناسانهٔ دیکی (نظریه نهادی) با سویه‌های توصیفی و ناارزش‌گذارانه‌اش به منظور از بین بردن این دشواری پا به گود می‌گذارد و ماهیت متغیر هنر امروز را در یک دور معناییِ به خود بازگردنده چنین بازگو می‌کند:

> «نخست، هنرمند کسی است که دست به خلق اثر هنری می‌زند؛ دوم، اثر هنری شیئی مصنوع است که برای نمایش در برابر عموم اهل هنر خلق شده است؛ سوم، اهل هنر گروهی از افرادند که از قابلیت نسبی درک اثر هنری برخوردارند؛ چهارم، "عالم هنر" مجموعه‌ای جامع و فراگیر از تمام نظام‌های عالم هنر است و سرانجام، نظام عالم هنر چهارچوبی است که هنرمند اثر هنری خود را در قالب آن به عموم اهل هنر عرضه می‌کند. "عالم هنر" محیطی است اجتماعی و تاریخی و برخاسته از همهٔ شیوه‌ها و هنجارهای متغیر هنر، میراث آثار هنری، نیت هنرمندان، نوشتهٔ منتقدان و جز آن» (همان: ۱۲۹).

در این نظریهٔ دیکی، که توسیع و تکامل مقاله عالم هنر[۱۵] آرتور سی دانتو[۱۶] در سال ۱۹۶۴ میلادی به شمار می‌رود، اجزاء و ارکان تشکیل‌دهندهٔ آفرینش هنری، همان اجزا و ارکان نظریه‌های تاریخی است که تنها در یک رکن با هم تفاوت می‌یابند و آن چیزی نیست جز محیط آفرینش هنری (عالم هنر)، که هنر در آن هم‌زمان آفریده، پذیرفته و درک می‌شود. چنان‌چه می‌بینیم این محیط به بزرگی یک جامعه و شاید جهان تصور شده است و پذیرش هنر به اشتراک نظر یا به قراردادها و هنجارهای اجتماعی تحویل شده است. این تحویل‌گری[۱۷] اگر چه در عالم نامتعین هنر، با نوعی گشودگی یا به تعبیر کارل ریموند پوپر[۱۸] با نوعی نامعینی‌گری[۱۹] همراه است، از یک منطق سراسر استقرایی بهره می‌برد و حتی مرزهای شایدی و احتمال را هم درمی‌نوردد و هم‌چنان‌که پوپر در بحث مقاومت نظریه‌ها در برابر آزمون‌ها استدلال می‌کند، با جمع‌بندی و هم‌کاسه کردن نظریات پیشین، به فراموضعی دست می‌یابد که نظریه‌های پیشین در مقام حدی برای آن عمل می‌کنند: «هرگز این اتفاق نیفتاده است که از آزمایش‌های قدیمی، روزی نتایج تازه به دست آید. آن‌چه اتفاق می‌افتد تنها آن است که با آزمایش‌های تازه بر ضد نظریهٔ قدیمی تصمیمی گرفته می‌شود. نظریهٔ قدیمی، حتی در آن هنگام که جانشینی جای آن را گرفته است، غالباً اعتبار خود را هم‌چون گونه‌ای از حالت حدّی برای نظریهٔ تازه حفظ می‌کند؛ هنوز، دست‌کم با درجهٔ بالایی از تقریب، در حالاتی که پیش از آن مورد استفاده قرار می‌گرفت، به کار می‌رود. خلاصه آن‌که نظم‌هایی که به صورت مستقیم به وسیلهٔ آزمایش آزمون‌پذیر است تغییر نمی کند» (پوپر، ۱۳۷۰: ۲۴۷).

از سوی دیگر نقدهای مهمی بر این نظریهٔ جامعه‌شناسانه و غیرذات‌گرایانهٔ دیکی که در آن «هنر مجموعه آثاری انسان‌ساخت است که از جانب اهالی هنر، شأن هنری یافته‌اند» (واربرتون، ۱۳۹۴: ۲۲۹) وارد شده است، که به نوعی جامعیت و مانعیت آن را زیر سوال می‌برند. برای مثال، اسوالد هنفلینگ در کتاب چیستی هنر با طرح این نکته که در انتقادهایی که از تعاریف رایج هنر به عمل می‌آید گاه این نکته عنوان می‌شود که این تعاریف نه با هدف ارائهٔ توصیفی دقیق از مفهوم جامع هنر به گونه‌ای که در زبان ما به کار می‌رود، بلکه به انگیزهٔ پرداختن به نوع یا جنبهٔ خاصی از هنر یا جانب‌داری از آن مطرح می‌شوند که احتمالاً در زمان به‌خصوصی اهمیت می‌یابند، نظریهٔ نهادی را نیز خاص دورانی می‌داند که در آن مسئلهٔ اصلی پاسخ‌گویی به چگونگی صورت‌بندی اشیاء حاضر- آماده یا دیگر پدیده‌هایی است که مرزها و معیارهای مألوف هنر را زیر پا گذاشته‌اند. با این مقدمه هنفلینگ نظریهٔ نهادی را در مورد ارج‌گذاری آثاری هنری که در نهادهای مشخصی چون موزه و گالری و تالار کنسرت و... عرضه، اجرا یا به نمایش درنیامده‌اند، ساکت می‌بیند و اعطای شأن عالم هنر را شرط لازمی برای شناسایی آثار هنری نمی‌داند. وی در این مورد با ذکر مثال‌هایی از انواع هنر دینی، عامیانه و باستانی، می‌نویسد: «فرض کنیم چیزی به عنوان عالم هنر وجود نداشته باشد و خود مفهوم هنر هم یک تصور خیالی والاوجود باشد. در آن صورت هم باید بگوییم این چیزها فقط در صورتی و در زمانی هنر می‌شوند که عالَم هنر به آن‌ها شأن اعطا کند؟ ما عموماً از شناختن، دیدن، ادعاکردن این‌که چنین فقراتی آثار هنری‌اند سخن می‌گوییم، و مقید به آن نیستیم که صرفاً به وسیله عمل اجرا کردن یا به‌صحنه‌آوردن به آن‌ها شأن اعطا کنیم» (هنفلینگ، ۱۳۹۳: ۳۹-۳۷).

شأنی که دیکی از آن سخن می‌گوید و هنفلینگ به مشروعیت اعطای آن ایراد می‌گیرد، پیش از هر چیز برخاسته از مفهوم مناقشه‌برانگیز عالم هنر است که پیش از دیکی، توسط دانتو مطرح می‌گردد. طبق این مفهوم تاریخ‌مدار که از ارجاع به گذشته سود می‌جوید و وجود ماتقدم هنر را در گذشته بدیهی می‌پندارد، اثر تا وقتی که جایی در عالم هنر برایش تعریف نشود هنر به شمار نمی‌آید. این‌جایگاه خود نتیجهٔ تاریخ پیشین تولید هنری هم به‌طور کلی و هم توسط هنرمندی خاص است (گات و لوپس، ۱۳۹۳: ۱۲۹). همین تعریف وقتی به بحث حاضر- آماده‌های دوشان و وارهول می‌رسد، نقاشی‌های غار لاسکو فرانسه را مثال می‌آورد و می‌گوید چنین هنری فقط در زمان معینی در تاریخ هنر و نظریهٔ هنر معنا دارد. در واقع «نظریه است که آن را در جهان هنر مطرح می‌کند و از فرو افتادن به سطح شیئی حقیقی یا معمولی حفظ می‌کند"» (هنفلینگ، ۱۳۹۳: ۴۰).

عالم هنرِ دانتو همان‌طور که پیش‌تر هم اشاره شد دنیای بسط‌یافته‌ای است که استناد به آن خالی از شبهه نیست. چه، این عالم مثالی با آن سویه‌های گشوده و فراگیرش که از نهادهای مدرنی چون انجمن‌های هنری و دانشکده‌های هنر گرفته تا موزه‌ها و مجلات هنری و منتقدان را شامل می‌شود، می‌خواهد همه چیز را به مناسبات میان این نهادهای نام‌بُرده فرو بکاهد و به نوعی نام‌زدایی‌شده، همان حاکمیت سنتی نهادهایی چون کلیسا و دربار بر هنر را، در نما و نمودی مدرن بازسازی کند. آن‌قدر که چیزی بیرون از دایرهٔ وجودی آن، رنگ و تعلق هنر نپذیرد. به عبارتی این نظریه و نظریه‌های مشابه آن هنگام توصیف ماهیت وجودی عالم هنر به جای توجهِ نهادی به خود هنر و عوالم و انتظاراتی که در پس سبک‌ها و ساخت‌های هنری وجود داشته و دارد، تأکید خود را بر ساختار کلی نهادِ برساخته‌ای می‌گذارند که ممکن است در عوالم دیگر هنر، هم‌چون هنر بدوی، هنر دینی و هنر سنتی یک‌سر متفاوت یا ناپذیرفته باشد. این‌جاست که ضعف وجه تعمیمی این نظریات، رفته رفته به پیدایش تعاریفی التقاطی از هنر می‌انجامد که فارغ از مرزبندی‌های پیشین، هم‌زمان عناصری از نظریه‌های مختلف را به نمایش می‌گذارند. این تغییر جدید شاید برآمده از تحولاتی باشد که رفته رفته هنر در دوره مفهومی‌شدن به خود می‌گیرد و می‌پذیرد. تحولاتی که پای مخاطب و درک و دریافت او را نیز به دایرهٔ بسته بالا می‌گشاید و برای مدتی هم که شده از نقش سنتی نهادهای یادشده در تولید، توزیع و توجیه هنر می‌کاهد. برای مثال نوئل کارول[۲۰] با جمع‌بندی نظریات بعدی

و صیقل‌خوردهٔ دانتو، که در آن‌ها هم‌زمان اثری از کارکردگرایی، روندگرایی و تاریخ‌مداری دیده می‌شود، آن را این‌گونه بیان می‌کند: «چیزی اثر هنری است که فقط و اگر، نخست موضوعی (سوژه) داشته باشد، دوم، دربارهٔ آن موضوع دیدگاه یا نقطه‌نظری به دست دهد (سبک داشته باشد)، سوم، از طریق حذف بلاغی (به‌طور کلی استعاره) بیان شود، چهارم، این حذف، در جای خود، مخاطب را در پُر کردن آن‌چه حذف شده است (تفسیر) دخالت دهد، و پنجم، اثر مورد بحث و در نتیجه تفسیرهای آن نیاز به بستر تاریخی-هنری داشته باشند» (گات و لوپس، ۱۳۹۳: ۱۳۱).

چنان‌چه در این برداشت اخیر دانتو نیز می‌بینیم، به‌نظر می‌رسد (و تنها به‌نظر می‌رسد) تعاریف تلفیقیِ جدید سرخورده از مرزبندی‌های پیشین خود و با پذیرفتن همان نکته‌ای که گفتیم هنفلینگ پیش می‌کشد و تعاریف نوعی جدید را، نه ارائهٔ توصیفی دقیق از مفهوم جامع هنر، که پرداختن به گونهٔ خاصی از هنر در زمانی به‌خصوص می‌داند، به نوعی راه بازگشت به نظریات ذات‌گرایانه را نیز به چشم‌انداز جدید هنر گشوده‌اند و آن‌ها را در یک ترکیب و جمع‌بندی تازه ارائه داده‌اند. چه، این ادبیات گشودهٔ اخیر با تاکید بر موضوع، شیوهٔ بیان، نقش مخاطب و ... خواسته و ناخواسته بحث‌هایی را پیش می‌کشد که در نظریات سنتی هنر نیز مطرح بوده است. تا جایی که می‌توان گفت عالم هنر دانتو «در شکل متأخر این نظریه، عالَم هنر دربرگیرندهٔ کلیهٔ نظام‌های عالَم هنر است» (گوتر، ۱۳۹۵: ۱۴۸). این بازگشت همان‌طور که بعدها خواهیم دید، با بازگشت هنرمندان امروز به گالری‌ها و موزه‌ها توأم می‌شود. بدین‌ترتیب و با توجه به آن‌چه درباره هنر امروز گفته شد، به‌نظر می‌رسد سخن گفتن از مربع هنرمند، اثر هنری، مخاطب و محیط در بستر هنر امروز و آن هم با تفکیک دقیق نقش‌های یادشده، اگر نگوییم ناممکن، تا حدود زیادی دشوار است. چه هنر امروز که شالوده‌ای شکسته از بنیان‌های پیشین با خود دارد، این امکان را به ما می‌دهد که نقش‌ها را آن طور که می‌خواهیم و می‌خوانیم، حذف یا تا حدودی جابه‌جا کنیم.

۳. هنرمند امروز

سخن گفتن از هنرمند امروز و نقش او در تشکیل و تکوین هنر امروز، آن هم درست حدود دو سه قرن بعد از به رسمیت شناختن عنوان هنرمند در قاموس زیباشناسی هنر اروپا، شاید قرین شناختی که تا پیش از روزگار کنونی از این واژه در ذهن داشتیم، نباشد. این را بیش از هر چیزی نقش متکثری که هنرمند امروز پیدا کرده است و تاثیر نهادها و رسانه‌ها بر تعیین و تعین بخشیدن به هویت او به ما می‌گوید. تکثر این نقش اخیر به مبحث دسته‌بندی هنرها و گوناگونی فعالیت‌هایی که هنرمندان مدرن و پیش از مدرن با عناوین جداگانه‌ای چون نقاش، عکاس و مجسمه‌ساز انجام می‌دادند، بازنمی‌گردد. این تکثر برآمده از خودِ عنوان هنرمند است و گرایش آن به کوشش‌های درهم‌تنیده‌ای که امروزه از شخصی با این نام سر می‌زند. کوشش‌هایی چندرشته‌ای، میان‌رشته‌ای و فراشته‌ای که اغلب مرزهای پیشین هنر را درمی‌نوردند و در مرز میان هنر و غیرهنر تجسم و تجلی می‌یابند. به عبارتی همین کوشش‌ها هم هست که اجازه نمی‌دهد تا هنرمند امروز را با همان کارکردهای همیشه و مستغرق در رشته‌ای خاص ببینیم و بشناسیم. این همه‌کاره یا هرکاره بودن هنرمند امروز را پیر سوانه، آن‌جا که می‌خواهد به مبحث جایگاه هنرمند در طول تاریخ بپردازد، چنین بازگو می‌کند:

> «در رابطه با جایگاه هنرمند در روزگار کنونی ماجرا از این قرار است که نخست هنرمند هم‌چون دلقک، انگل یا بیمار روانی مورد توجه جامعه قرار گرفت و، پس از سپری شدن این دوره، به‌طور منطقی در سطح اولِ "جامعهٔ نمایش" (تعبیری از گی دوبور) بازگشت و هم‌چون انسانی همه‌کاره، آفرینندهٔ آثار رؤیایی و درمان‌گر بی‌چون و چرای همهٔ کسالت‌ها مورد تشویق قرار گرفت. البته همه چیز به این سادگی رخ نداده است و هنرمندان روزگاران کم و بیش باشکوهی در طول تاریخ داشته‌اند و، برخلاف آن‌چه در ظاهر می‌نماید، باشکوه‌ترینِ این‌روزگاران عصر کنونی نبوده است» (سوانه، ۱۳۹۳: ۷۰).

مصداق این گفتهٔ کنایه‌آمیز سوانه را می‌توان در آن رسم غالبی که امروزه تحت لوای پست‌مدرنیسم دنیای هنر را فرا گرفته، دید و دریافت کرد. در این رسم جدید که به وضوح داعیهٔ ضدیت با زیباشناسی یا غیرتجسمی کردن اثر تجسمی را دارد و بیشتر بر نفی و ناپدیدی مفهوم زیبایی و پیوستارهای تاریخی- فلسفی آن تکیه می‌کند تا بر اثبات و ابقای آن‌ها، هنرمند دیگر نه به عنوان آفرینندهٔ تام و تمام اثر هنری، بلکه بیشتر به عنوان یک واسطه یا بخشی از فضا و فرآیندی شناخته می‌شود که هنر نام دارد و بی‌نیاز از پاسخ‌گویی به مخاطب، به تصدیق و تسجیل عالم هنر (به تعبیر دانتو و دیکی) ظهور می‌یابد. این داستانِ فراروی هنرمند از جایگاه تاریخی خود یا دست‌کم از دست دادن آن سویهٔ اقتداری که در دوران مدرن به دست آورده بود، یک‌باره اتفاق نمی‌افتد. برای پیگیری این داستان ناگزیر از بازگشت به دوران نه چندان دوری هستیم. به جایی که در گذار از واپسین جنبش‌های هنری مدرن، بحرانی معنایی درمی‌گیرد و از تکثر و تقابل دیدگاه‌های گوناگون، رفته رفته عینیت‌زدایی از هنر با طرح پرسش تکراری اما کلیدی چیستی هنر آغاز می‌شود. پاسخ دادن به این پرسش این بار امّا با تردید در تمام آن چیزی که تا آن روز هنر نام گرفته بود، رقم می‌خورد. در این شرایط جدید، حالا هنرمند باید پیش از خلق هر اثری به مفهومی مثالی می‌اندیشید که ممکن بود طنین واژهٔ هنر در ذهن خودش و مخاطبش برانگیزد. این بود که تحت عنوان کلی هنر مفهومی[۲۱] (کانسپچوال آرت) دست به دامان فلسفه شد و راهی را پیمود که پیش‌تر فلاسفه می‌پیمودند. در این رهیافت جدید، آوانگاشت و اندیشه‌نگاشتِ واژه هنر برای نخستین بار به مقصد نهایی هنرهای تجسمی تبدیل شد و وام‌گیری از فلاسفه‌ای چون لودویگ ویتگنشتاین[۲۲] و نظریهٔ بازی زبانی[۲۳] او به نقطه‌ای مرکزی در روند آفرینش‌های هنری تبدیل گشت. در این میان

و برای مثال: «یک اندیشهٔ مرکزی در رساله ویتگنشتاین [رساله منطقی- فلسفی] این بود که یک گزاره مانند عکسی از جهان است و همین نکته در "عینیت‌زدایی" از هنر بسیار به کار آمد» (آرچر، ۱۳۹۴: ۸۵). بر مبنای چنین نگره‌ای هم هست که جوزف کاسوت[۲۴] از پیش‌گامان هنر مفهومی در گفت‌وگویی با خودش، که در سال ۱۹۶۹ در مجله هنر (آرت مگزین) منتشر می‌کند، در پاسخ به این پرسش که امروزه هنرمند بودن چه معنایی دارد، با یکی کردن مصداق و مفهوم (هنرمند و هنر) هنرمند بودن را به معنای جستاری دربارهٔ ماهیت هنر می‌داند و پرسش دربارهٔ ماهیت نقاشی را به معنای پرسش از ماهیت هنر می‌شمارد. به عقیدهٔ وی زمانی که یک هنرمند، نقاشی یا مجسمه‌سازی را می‌پذیرد، تمام سنت همراه با آن‌ها را نیز قبول می‌کند. «چرا که واژه هنر، کلی، اما واژه نقاشی یک لغت خاص است. نقاشی گونه‌ای هنر است؛ اگر نقاشی می‌کنید، یعنی ماهیت هنر را پذیرفته‌اید، آن را زیر سوال نبرده‌اید. وقتی ماهیت هنر را بپذیرید، سنت اروپایی که آن را به دو شاخهٔ نقاشی- مجسمه تبدیل می‌کند را هم پذیرفته‌اید» (همان: ۸۳).

این‌جاست که برای نخستین بار پای ادبیات به عنوان رسانه‌ای زبانی و غیرتجسمی به متن هنرهای تجسمی باز می‌شود و تبدیل به سنتی راهبردی می‌شود که تا امروز باقی است. سنتی که در آن هنرمند پیش از ارائهٔ یک اثر عینی بازنمایانه یا فرانمایانه، ابتدا شالودهٔ آن را در یک متن، گزاره کلامی یا یک بیانیه نوشتاری (استیتمنت) پی می‌ریزد و بعد با استفاده از رسانه‌های مختلف به مستندسازی آن می‌پردازد. گاهی خود این بیانیه، هم‌چنان‌که در سابقهٔ هنرهای مفهومی شاهد بوده‌ایم، خود تبدیل به اثر هنری می‌شود و در این بین هنرمند در مقام اندیشنده و پدیدآورندهٔ آن متن، درست هم‌چون هنر التقاطی و ارتجالی‌اش، تا جایگاه یک منتقد، نظریه‌پرداز یا فیلسوف هنر ارتقاء می‌یابد و با اثرش یکی می‌شود. از این شرایط جدید، سوانه با عنوان یک بحران یاد می‌کند. بحرانی که ناگفته نقش هنرمند در آن نقشی کلیدی است: «به‌نظر می‌رسد بحران هنر معاصر به یک میدان جنگ مبدل شده است که در آن باورهای بعضاً متخاصم و تشنج‌زا با یکدیگر رویارو می‌شوند. اما کم‌ترین فایدهٔ تعارض این است که تقابل‌ها را به لحاظ منطقی با یکدیگر ترکیب می‌کند: سنت در برابر نوآوری، اثر هنری در برابر اشیای حاضر-آماده، آفریدن در برابر یافتن» (سوانه، ۱۳۹۳: ۱۷۳).

بدین‌ترتیب می‌بینیم که تلاش برای هر گونه تعریفی از هنرمند امروز، ما را ناگزیر دوباره و دوباره به مفهوم و ماهیت هنر در چشم‌انداز امروز بازمی‌گرداند. هنری که در یک دور بسته، بازاندیشیدن به خود هنر و نه محصول نهایی آن هم‌چنان موضوع اصلی‌اش را تشکیل می‌دهد. امکان این بازاندیشی بیش از آن‌که برآمده از زیباشناسی هنر باشد، به یک زمینهٔ ارتباطی جدید بازمی‌گردد و به دسترسی آسان هنرمندان به فن‌آوری‌های ارتباطی که در طول دهه‌های پایانی قرن بیستم رقم می‌خورد. مایکل آرچر نتیجه سست شدن دسته‌بندی‌ها و برچیده شدن حدود حوزه‌های مختلف را محصول اواسط دههٔ ۶۰ تا اواسط دههٔ ۷۰ می‌داند که در آن فاصله، هنر شکل‌ها و نام‌های مختلفی چون هنر مفهومی، هنر ناچیز، فرآیند، ضدفرم، هنر خاکی، محیط، هنر بدنی، اجرا و هنر سیاسی به خود می‌گیرد. همو اما ریشهٔ تمام این گرایش‌ها را در مینیمالیسم و انشعاب‌های مختلف پاپ و رئالیسمِ نو می‌بیند و سهولتِ روزافزونِ دسترسی به تکنولوژی‌های ارتباطی مثل امکانات گستردهٔ ضبط صدا و ظهور ویدئو در بازار را عامل اصلی این تحولات در دورهٔ یادشده برمی‌شمارد (آرچر، ۱۳۹۴: ۶۵). طولی نمی‌کشد که همین موج سهمگین ارتباطاتی، با یک موج سهمگین‌تر رسانه‌ای روبه‌رو می‌شود. موجی که رابطهٔ هنرمند را با جامعه و جهان به شدت تحت تاثیر قرار می‌دهد. یکی از دلایل تعریف‌گریزی و تعریف‌ناپذیری هنرمند در دنیای امروز هم شاید قرار گرفتن او در این شبکه جدید از روابط و رسانه‌ها باشد. چه، در این موج رسانه‌ای جدید دیگر نه جذابیت صرف هنر، آن‌گونه که دانلد جاد[۲۵] ادعا می‌کند و نه بایستگی شباهت هنر با اشیاء معمول و تجربه‌های روزمره، آن طور که مارشال مک‌لوهان[۲۶] تحت تاثیر ایدهٔ گسترش تلویزیون بدان می‌پردازد (همان: ۵۸)، که همه چیز از جمله جایگاه هنرمند به شدت تغییر می‌کند. این تغییر بیشتر از آن‌جا ناشی می‌شود که رسانه‌های جدید علاوه بر سویه‌های ارتباطیِ رسانه‌هایی چون تلویزیون از امکاناتی چون تجربیات متنی جدید، شیوه‌های جدید بازنمایی جهان، روابط جدید بین سوژه‌ها و تکنولوژی‌های رسانه‌ای، مفاهیم جدید رابطه اندام زیستی با رسانه‌های تکنولوژیک، تجربیات جدید روابط بین جسم و هویت و اجتماع، الگوهای جدید سازماندهی و تولید برخوردارند (مهدی‌زاده، ۱۳۸۹: ۳۰۱). امکاناتی که می‌طلبد هنرمند نیز به بازتعریف جایگاه خودش بپردازد. در این‌جایگاهِ خواسته و ناخواسته و در این سلطه و سیطرهٔ رسانه‌های جدید هم هست که «هنرمندان (و البته غیرهنرمندان) می‌توانند از طیف گسترده‌ای ابزار تکنولوژیک و رسانه‌ای مانند رایانه‌های شخصی، دوربین‌های شخصی، دستگاه‌های ویدئو، اسکنرها و نرم‌افزارهای مدرن مانند فتوشاپ و فری‌هند در خلق آثارشان بهره بگیرند. در بستر این تحولات تکنولوژیک جدید است که هنر دیجیتال، هنر کامپیوتری و هنر اینترنتی مجال ظهور یافته‌اند» (مریدی، ۱۳۹۲: ۱۴).

بدین‌ترتیب واقعیت این است که قرار گرفتن هنرمند امروز در موج رسانه‌ای جدید و انضمام هویت وی به این ساختار تعاملی جدید، که بیش از هر چیزی با اقبال و مشارکت مخاطب تکمیل می‌شود، تا حدود زیادی آن دلالت‌های نمادین واژه هنرمند را که همیشه و همواره با واژگانی چون نبوغ و خلاقیت درآمیخته بود، از بین برده است و هستی و وجود هنری او را مشروط به پذیرش همان نهادهایی کرده است که طی چند دههٔ اخیر به مبارزه با آن پرداخته بود. به عبارتی دغدغهٔ هنرمند امروز، چنان‌که سوانه نیز تصریح می‌کند، دیگر خودِ هنر یا حتی اثر هنری نیست، بلکه

مسئلهٔ او شناخته شدن است. به عبارتی هنرمند امروز، جز در مواردی، در عوضِ تولید آثار ماندگار، بیشتر به دنبال شناخته شدن سریع در بازار پرنوسان هنر در جامعه‌ای متلاطم و ناپایدار است. «در واقع، می‌توان گفت هنرمند معاصر باید مثل یک مدیر شرکت رفتار کند. او مدیر شرکت هنری خودش است و محصولاتش را از طریق یک شبکهٔ بین‌المللیِ توزیع به فروش می‌رساند. در هر حال، هنرمند بودن به معنای "هم‌چون هنرمندان رفتار کردن" است، یعنی پذیرفتن یک نقش و خود را به صحنه آوردن. هنرمند برای شناخته شدن به این‌همان‌گویی دچار شده است: او دائما از هنرمند، هنرمند می‌سازد» (سوانه، ۱۳۹۳: ۹۵).

۴. اثر هنریِ امروز

امروزه وقتی در جریان تجربی، پیش‌رو و روزآمد هنر، سخن از اثر هنری به میان می‌آید، هرگز جای تعجب ندارد اگر برخلاف پیش‌بینی و پندارهای زیباشناختی مدرن، در عوضِ اثرِ دست‌آفریده[۲۷] یا شیء مصنوع که «به نحوی از انحا در تمامی تعاریف سنتی هنر مفروض است» (گوتر، ۱۳۹۵: ۹۹)، تصویری، ویدئویی، متنی، خاطره‌ای، حضوری یا هر نوع نشانهٔ دیگری، با واسطه یا بی‌واسطهٔ رسانه‌ای دیگر به مخاطب نمایانده شود، که جنبه هستی‌شناختی یا پیوند محتوم و مرسوم بین اثر هنری، هنرمند، مخاطب و محیط را به چالش کشیده باشد. از آن بالاتر، دیگر هرگز نمی‌توان شگفت‌زده شد از این‌که در فرآیند تکوین و تکامل یک اثر، هنوز جریان خلق آن حتی آغاز نشده باشد و همین انتظار مخاطب برای دیدن و دریافتن یا آغازیدن جریان آفرینش، جزئی از جریان شکل‌گیری اثر باشد. امروزه حتی واژه آوانگارد[۲۸](پیش‌رو) که روزگاری دلالت بر شکستن مرزهای مألوف و مأنوس هنر و اجرا و ارائهٔ یک اثر نو، ناب و غیرقابل پیش‌بینی داشت، معنای خود را از دست داده است و گاه حتی مشکل می‌توان یک اثر هنری را از همان منظر در دسته‌بندی ویژه‌ای قرار داد که دست‌کم گویای رسانهٔ مشخص آن در بحث دیرینِ تشخص و تمایز رسانهٔ هنری[۲۹]باشد. دلیل این همه تفاوت را شاید بتوان در دگرگونی بنیادینی یافت که مفهوم هنر و از آن زبده‌تر، زیباشناسی به خود دیده است. چه، زیباشناسی هنر امروز، اگر بتوان اصلا از چنین چیزی به سیاق گذشته‌های نه چندان دور سخن گفت، بر نفی و نقد مفهوم متعیّن زیبایی و «به سوال‌کشیدن تصورات مقبول و پذیرفته شده از هنر و به چالش کشیدن ارزش و اعتبارات هنرهای جاافتاده» (هنفلینگ، ۱۳۹۳: ۶۰) بنیاد گرفته است و در موارد بسیاری ارتجال، بداهگی و بده بستان یک ایده و اجرا را بر ماندگاری و مأواگزینی آن در فرهنگ و تمدن و تاریخ ترجیح می‌دهد. به‌عبارتی روشن‌تر، امروزه داوری زیباشناختی، داوری "ذوقیِ" مبتنی بر یک مفهوم بسیار محدود از زیبایی نیست و ضمن یافتن معنایی وسیع‌تر، مشخص می‌کند که چه چیزی هنر و چه چیزی هنر نیست. به بیانی دیگر، امروزه حوزه‌ها، گروه‌ها و شبکه‌های هنری جای معیارهای زیبایی را گرفته‌اند و مهم‌ترین پرسش دربارهٔ آن‌ها، نه رعایت معیارهای زیبایی، بلکه تعلق‌شان به حوزه‌ها، گروه‌ها و شبکه‌های هنری است (سوانه، ۱۳۹۳: ۱۷۱). بدین‌ترتیب در این خاستگاه جدید، اثر هنری می‌تواند حتی برآمده از هر ایدهٔ غیرهنری (فنی، مهندسی، فضایی و ...)، تجسم‌یافته در هر شکل و شیء (جامدات، مایعات و گازها) و عرضه‌شده در هر محیط و مأوایی (گاری، خیابان، پشت کامیون، وسط دریا و ...) باشد. به عبارتی آن‌چه امروزه به یک اثر هنری هویت می‌بخشد، نه زیبایی و ماندگاری آن در حافظهٔ فردی و جمعی، که هضم و جذب آن در فرآیند پیچیده، پراکنده و پوست‌وار ارتباطی و رسانه‌ای است. در این میان، برخی ریشه‌های چنین تحول و تکثری را هم‌چنان در هنر مدرن جست‌وجو می‌کنند و اعطای این نوع شأن و آزادی به هنرمند امروز در خلق آثار خارقِ عادت و گاه ضدزیباشناسی را به‌طور غیرمستقیم محصول بنیادی همان عالم هنری می‌بینند که دانتو و دیکی از آن سخن می‌گفتند. در یک نمونهٔ انتقادی از این دیدگاه‌ها می‌خوانیم:

> «در گذشته، در آن‌روزهایی که حساب و کتابی در کار بود، اثر هنری برای جایگاهی معین، چه مذهبی و چه غیرمذهبی، چه همگانی و چه فردی تولید می‌شد و فرض بر آن بود که با حضور خود بر اعتبار آن مکان خواهد افزود. اما در دوران مدرن این گالری‌ها و موزه‌ها و نهادهای رسمی بودند که سبب شهرت و اعتبار هنر را فراهم می‌آوردند و هر زباله و مهملی را اثر هنری جلوه می‌دادند» (قره‌باغی، ۱۳۸۰: ۴۱۵).

این دیدگاهِ نوعی صرف‌نظر از درستی یا نادرستی آن، جزو دیدگاه‌هایی است که به تاثیر هنر مدرن و تداوم آن در هنر پسامدرن باور دارد و نمی‌خواهد گسست‌های ناگزیری را که برخی به‌طور منطقی با دوران موسوم به پست‌مدرن در تمام ابعاد و شئون زندگی بشر به وجود آمده است، بپذیرد. واقعیت‌هایی که در گسترهٔ هنر نیز بر هر نوع اطمینان از کنش بیان و بازنمایی، که پیش‌تر جوهرهٔ هنر به شمار می‌رفتند، خط بطلان می‌کشد و در نتیجه، آفرینش اثر هنری را به وضعیتی ناممکن پیوند می‌زند که همان نقد و نفی نمایاندن و بازنمایاندن است. این‌جاست که در نظر بسیاری از نظریه‌پردازان و منتقدان، عصر پسامدرن عصری است که در آن بازتولید بر تولید اصیل تفوق می‌یابد (آلن، ۱۳۹۲: ۲۵۸) و هنرمند با فرض این‌که هیچ هنری از خاصیت و خلوص برخوردار نیست (بینامتنیت) و هر متن چهل‌تکه‌ای است از ارجاعات برگرفته از سایر متون (بصری، کلامی یا حتی موسیقایی) که مولف در محیط فرهنگی‌اش بدان‌ها دسترسی داشته است (گوتر، ۱۳۹۵: ۴۸)، بیش از آن‌که دنبال مفاهیمی چون اصالت و قطعیت برود، اغلب با استفاده از شگردهای مناقشه‌برانگیزی چون از آن‌خودسازی[۳۰] (به معنای ربایش هنر دیگران و بازآرایی یا ارجاع به آن) که از اوایل دهه ۸۰ قرن گذشته رواج یافتند، به خلق و ارائهٔ آثاری می‌پردازد که در ارزش‌گذاری تاریخی دارای جایگاه معینی نیستند. البته همین عدم قطعیت و حتمیت در آفرینش اثر هنری با پیامدهایی روبه‌رو می‌شود که بازگویی همهٔ آن‌ها در این مجال ممکن نیست. در این میان و برای مثال، بنا بر یک نظر که بر میدان‌داری هنرمند در هنر امروز تاکید دارد، از زمانی که نگاه‌ها

از محصول نهایی در هنر برگرفته شد و به سوی فرآیند تولید روی آورد، تصدیق حضور فیزیکی هنرمند، به عنوان عاملی سرنوشت‌ساز در آن پروسه، تقریباً اجتناب‌ناپذیر گردید (آرچر، ۱۳۹۴: ۱۰۹). بنا بر نظری دیگر که هنر امروز را با هنر مدرن قبل از خود می‌سنجد، هنرمند مدرنیست دست‌کم در لحظهٔ آفرینش نیت و فرآیند کار ذهنی خود را مهم‌تر از هر چیز می‌دانست. هنرمند پسامدرنیست، اما، از همان آغاز، در حاشیه قرار دارد، اثر را مهم‌تر از نیت خویش می‌داند. هر اثر پسامدرن اعتبارش را از مناسبات با دیگر متون می‌یابد (احمدی، ۱۳۷۲: ۴۷۷). چه نظر پیشین را بپذیریم و نقش اصلی را در فرآیند آفرینش اثر هنری به هنرمند ببخشیم و چه دیدگاه اخیر را برگزینیم و هنرمند را تابع اثر هنری و مناسباتش با متون دیگر بشماریم، این نکته را نباید فراموش کنیم که اثر هنری امروز در فرآیندی سراسر ترکیبی و تعاملی تولید و ارائه می‌شود، که هم‌چنان ناچار از نسبت دادن آن به عنوانی بزرگ‌تر و فراگیرتر به نام هنر امروز هستیم، که در آن همه ارکان هنر از آفریننده و بیننده و منتقد و مخاطب و اثر یکی می‌شود و برای مثال، در جایی (هنر اجرایی[۳۱]) «عالماً و عامداً حد و مرزهای قراردادی را در هم می‌شکند» و در جایی دیگر (هپنینگ[۳۲]) «تمایزات سنتی بین اجراکننده و مخاطب و بین اجرا و فضای عمومی مضمحل می‌شود و جنبه‌های قاعده‌مند روایت با امور تصادفی در هم می‌شکند» و در نهایت این همه به «فروشکستن تمایز بین هنرمند و اثر او» می‌انجامد (گوتر، ۱۳۹۵: ۲۳۳). این درهم‌روی زمینه‌ها تحت یک عنوان بسیط صورت‌بندی می‌شود و آن هنر مفهومی است. هنری التقاطی که به رغم کاربست تمام راه‌ها و رسانه‌های پیش از خود، روزگاری نه چندان دور داعیه بازنگری در چیستی هنر را داشت و این‌که «ویژگی‌های لازم و کافی برای این‌که شیئی اثر هنری تلقی شود چیست؟ چگونه باید ارائه شود، تفسیر شود، مورد انتقاد قرار گیرد؟ ... پیش‌تر مینیمالیسم دریافته بود که معنای شیء هنری، تا حد زیادی خارج از خود، در رابطه‌اش با محیط اطراف نهفته است؛ و حال کانسپچوالیسم نقد و تحلیل را به حیطهٔ آفرینش هنر کشاند ... از این‌رو کانسپچوالیسم معمولا به عنوان دوره‌ای شناخته می‌شود که هنر در آن، واقعیت فیزیکی خود را از دست می‌دهد» (آرچر، ۱۳۹۴: ۸۰).

این دوره‌ای که آرچر از آن سخن می‌گوید، نه مربوط به گذشته، که تقریباً صورت‌بندی تمام آن چیزی است که از دههٔ ۱۹۶۰ تا به امروز به عنوان اثر هنری ارائه شده است. یعنی اگر بخواهیم برای هنر نیم‌قرن اخیر نامی انتخاب کنیم که آن را از هنر مدرن و هر چه پیش از آن جدا کند، کانسپچوالیسم به‌نظر عنوان شامل و کاملی می‌آید. چه، صرف‌نظر از نگاه تاریخی و جنبشی به هنر مفهومی، «این اصطلاح را مسامحتاً می‌توان در مورد هر نوع اثر هنری‌ای به کار برد که به جای تمثّل در قالب یک شیء واحد ادراک‌پذیر، پیش از هر چیز به افکار و ایده‌ها می‌پردازد» (گوتر، ۱۳۹۵: ۲۳۵). در نگاه تاریخی و جنبشی به هنر مفهومی، اما، این نوع هنر با تساهل همانی می‌شود که در دهه ۱۹۶۰ از دل مینیمالیسم به ظهور می‌رسد و بیش از هر چیز به مرزبندی با هنر مدرن پیش از خود می‌پردازد. این‌جا و برای مثال می‌توان از مقاله‌ای با نام «هنر بعد از فلسفه» یاد کرد، که جوزف کاسوت در سال ۱۹۶۹ به تأثیر و تأسی از ویتگنشتاین، دربارهٔ کنش متقابل واقعیت، ذهنیت و ارائه می‌نویسد و در آن ادعا می‌کند که یک اثر هنری توضیح واضحات است: نوعی نمایش قصد هنرمند، یعنی هنرمند با آن اثر می‌گوید که آن اثر هنری خاص، همان هنر، یا به عبارتی تعریفی از هنر است. بنابراین وقتی می‌گوییم این اثر خاص، همان هنر است، درست است (آرچر، ۱۳۹۴: ۸۵). جالب این‌که یک سال پیش از این ادعای کاسوت درباره یکی‌انگاری هنر و اثر هنری در قالب هنر مفهومی، میشل فوکو[۳۳] با بهانه قرار دادن اثری از رنه مگریت[۳۴] با نام خیانت تصاویر[۳۵] (۱۹۲۶)، که در آن تصویر واقع‌گرای یک پیپ با عبارت این یک چپق [پیپ] نیست همراه شده بود، تحلیلی چندسویه از هم‌گونی یا هم‌سانی ایده و الگوی آن ارائه می‌دهد و به انکشاف بازی زبانی مورد نظر کاسوت در تابلوی مگریت می‌پردازد. این‌که رونوشت یک چیز می‌تواند صرف‌نظر از الگویش به آن شبیه باشد (هم‌گونی) و این‌که دو چیز جدا از هر الگویی و فراتر از خودشان با هم یک‌سان باشند (هم‌سانی). فوکو با نقل قولی از مگریت دایر بر این‌که تنها اندیشه هم‌گون است؛ اندیشه، با یکی بودن با آن‌چه می‌بیند، می‌شنود یا می‌شناسد، هم‌گون می‌شود؛ اندیشه تبدیل به چیزی می‌شود که جهان به آن ارائه می‌کند، درباره نقاشی یاد شدهٔ وی می‌نویسد:

> «اندیشه بدونِ هم‌سان بودن، هم‌گون است، به چیزهایی تبدیل می‌شود که هم‌سانیِ متقابل‌شان هم‌گونی را از خود می‌رانند. نقاشی بی‌شک این‌جاست، در این نقطه، جایی که اندیشه، در وضعیتِ هم‌گونی، و چیزها، در مناسبتِ هم‌سانی، با هم به صورتِ عمودی متقاطع شده‌اند. بازگردیم به نقاشی چپقی که با چپق واقعی بسیار هم‌گون است؛ به این متن نوشته شده که هم‌گونی بسیاری با نقشی از متنی نوشته شده دارد. این عناصر، چه در مغایرت با یکدیگر باشند و چه به سادگی در کنار هم قرار گرفته باشند، هم‌گونیِ درونی‌ای را که ظاهراً در خود دارند، از میان می‌برند، و رفته رفته شبکهٔ گشوده‌ای از هم‌سانی‌ها را طرح می‌ریزند. گشوده، نه به روی آن چپقِ "واقعی" که از تمامی این واژه‌ها و نقاشی‌ها غایب است، که به روی همهٔ عناصرِ دیگرِ هم‌سان (از جمله همهٔ چپق‌های "واقعیِ" سفالی، گِلی، چوبی، و از این دست)» (فوکو، ۱۳۷۵: ۵۲-۵۱).

بدین‌ترتیب، با این روشنگری فوکو و با آن نقل قولی که از مگریت می‌کند، و نیز با استناد به عنوان مقاله کاسوت، که از پیش‌گامان هنر مفهومی محسوب می‌شود و در اثر معروف خود با عنوان یک و سه صندلی (۱۹۶۵) همان ایده مگریت را به نوعی بازمی‌نماید، پر واضح می‌شود که هنر مفهومی نیز در گوناگون‌ترین جلوه‌های جنبشی‌اش (برای مثال "گروه هنر و زبان") چیزی جز بازپرداختن به برخی ایده‌های مکنون مدرنیستی نیست. با این تفاصیل و برای آن‌که حرف از اثر هنری امروز را به نقطه‌ای قابل قبول برسانیم،

انگار چاره‌ای نیست جز بازگشت به انگارشی که بنیان‌گذاری اصول و عقاید اصلی هنر مفهومی را به دادائیست‌ها و به ویژه مارسل دوشان با طرح مفهوم حاضرآماده نسبت می‌دهد و هنر مفهومی را هنری می‌شمارد که اجرای بالفعل دست‌آفریدهٔ هنری را امری سطحی و قابل چشم‌پوشی می‌داند و به همین دلیل آن را طرد یا حذف می‌کند. نگره‌ای که معتقد است «خصایص محسوس و مُدرَک اثر هنر مفهومی مبین هویت هنری آن نیست و تأثیرش صرفاً بر فکر مخاطب است» (گوتر، ۱۳۹۵: ۲۳۵).

۵. مخاطبِ هنر امروز

پیش از هر داوری درباره مخاطب امروزِ هنر، به‌نظر باید به ماهیت انسان امروز و شکل معیار زندگی او پرداخت. انسانی که از یک سو و به تعبیری در جامعه شبکه‌ای[۳۶] زندگی می‌کند و از سویی دیگر تحت سیطره فرهنگ جدیدی است که نقش اصلی را در آن رسانه‌ها بازی می‌کنند. انسانی چنین گرفتار در گسترهٔ همگانی پیام‌های ناخواسته، یا بسیار اندیشنده است و به گزینش در متن پیام‌های رسیده و نارسیده دست می‌زند یا به انفعال و ارتجال تن می‌دهد و خود تبدیل به بخشی از آن چیزی می‌شود که رسانه‌ها از او می‌خواهند. در مورد هنر، این انسانِ مورد اشاره البته در فرآیندی انتخابی، نقش یک مخاطب را پیدا می‌کند و اثر هنری، نقش رسانه‌ای را که تنها «متضمن امکان‌پذیری انتقال چیزی از سویی به سوی دیگر یا تسهیل تبادل بین دو طرف است» (همان: ۱۰۹). به عبارتی نقش مخاطب در روابطِ غیرخطی دنیای امروز نقشی است که هنوز در آن برخوردی از نوع خطی و ساختاری بین اثر و گیرندهٔ آن وجود دارد. این رابطهٔ ساختاری که به رغم تعاریف جدید ارتباطی، هم‌چنان کارایی خود را در تماس مخاطب با اثر هنری حفظ کرده است، در توصیف نظریه ارتباطی رومن یاکوبسن چنین بازگو می‌شود:

> «هر گونه ارتباط زبانی از یک "پیام" تشکیل شده است که از سوی گوینده یا به بیان کلی‌تر از سوی "فرستنده" به "گیرنده" منتقل می‌شود. این ساده‌ترین شکل بیان ارتباط است. اما هر ارتباط موفق باید سه عنصر دیگر را نیز به همراه داشته باشد: "تماس" به هر دو معنای جسمانی و فکری/ روانی؛ "کد" یا مجموعه‌ای از رمزگان و علائم؛ و سرانجام "زمینه" که در گسترهٔ آن می‌توان فهمید پیام چیست» (احمدی، ۱۳۷۲: ۶۶-۶۵).

این‌جاست که مخاطب امروزِ هنر در زمینه‌ای ارتباطی به عنوان یک سوی مهم ارتباط وارد میدان می‌شود و به غایتِ فرآیند آفرینش هنری تبدیل می‌شود که در آن همه چیز انگار بستگی به رد یا پذیرش او دارد. این غایت‌مندی همان چیزی است که هنر امروز در ظاهر به نفی آن می‌پردازد، اما فراموش نمی‌کند که مخاطب خواه ناخواه آخرین حلقهٔ زنجیر است و در هر صورت، به مدد او هنر تبدیل به هنر می‌شود. به عبارتی«این غایت‌مندی مشخص می‌سازد که "نظام‌های جان‌دار باید به گونه‌ای متفاوت از نظام‌های بی‌جان مطالعه شوند و اندیشهٔ هدف در نظام‌های جان‌دار نه تنها به‌جا بلکه ضروری است» (یاکوبسن، ۱۳۷۶: ۷۵). البته دیدگاه محافظه‌کارانهٔ دیگری هم در این بین وجود دارد که می‌گوید مخاطب در دوران اخیر به‌خاطر پیچیدگی فرآیند خلق و ارائه اثر هنری از خود اراده‌ای برای درک پیام یا محتوای اثر ندارد. برای مثال لوسی‌اسمیت ظهور منطق زیباشناسانهٔ محدود و معطوف به هنر محض را در مینیمال‌آرت و آنگاه کانسپچوال‌آرت، زمینه‌ساز قدرت‌نمایی موزه‌ها می‌داند و مرتبهٔ این قدرت را در حدی می‌شمارد که تماشاگر غیرمتخصص دیگر تنها با هدایت راهنماها و مفسران هنر قادر به بازدید و درک اشیای هنری در گالری موزه‌هاست (لوسی‌اسمیت، ۱۳۸۰: ۱۸). تماشاگری که لوسی‌اسمیت توصیف می‌کند، با توجه به چیزهایی که پیش‌تر اشاره شد، نه یک مخاطب با ذهن شناسا، که از جنس همان افرادی است که حضورشان در نمایشگاه‌های هنری از روی تفنن است. یک چنین مخاطبی زاییدهٔ جامعهٔ موسوم به فراصنعتی است. جامعه‌ای که در آن بزرگ‌ترین بحران و چالش، ادارهٔ اوقت فراغت افراد است. آنتونی گیدنز روشن‌ترین و جامع‌ترین تصویر جامعهٔ فراصنعتی را به دانیل بل و کتاب فرارسیدن جامعهٔ فراصنعتی او نسبت می‌دهد:

> «بل استدلال می‌کند که نظم فراصنعتی با رشد مشاغل خدماتی و کاهش مشاغل مربوط به تولید کالاهای مادی مشخص می‌شود ... در این نوع جامعه و در زمینهٔ فرهنگ نیز، تغییر جهتی از "اخلاق کار" به سوی تأکید بر یک سبک زندگی آزادانه‌تر و خوش‌گذران‌تر وجود دارد» (گیدنز، ۱۳۸۱: ۷۰۵-۷۰۴).

درباره ارتباط هنر پست‌مدرن با جامعه فراصنعتی، که در ذات خود بی‌ارتباط به مخاطب امروز هنر نیز نیست، سخن بسیار است. از جمله این نگرش که پست‌مدرنیسم را در جایی به دگرگونی‌های نیمهٔ دوم قرن بیستم و به‌ویژه «عصر اطلاعات» پیوند می‌دهد و در جایی آن را به دلیل سلطهٔ تولیدات صنعتی، پیامد ناگزیر صنعت و عصر پساصنعتی می‌داند. پیروان نظریهٔ اخیر می‌گویند همان‌طور که مدرنیته سبب پدید آمدن جوامع صنعتی و تولیدات صنعتی شد، پست‌مدرنیسم هم عصر تولید اطلاعات است و جهان مرحلهٔ گذر از جامعهٔ صنعتی به جامعهٔ اطلاعاتی را تجربه می‌کند. «به بیان دیگر همان‌طور که کارخانه نماد جوامع صنعتی بود، امروز کامپیوتر و اینترنت و ماهواره نماد جامعهٔ اطلاعاتی است. آمارها هم واقعیت گذر از جامعهٔ صنعتی به جامعهٔ اطلاعاتی را تایید می‌کنند» (قره‌باغی، ۱۳۸۰: ۴۰۶). این انگارش اخیر بیشتر ناظر بر عصر دوم رسانه‌ها یا جامعه اطلاعاتی است که زمانی نه چندان دور (شاید دو سه دهه قبل) از توسعه و ادغام فن‌آوری‌های ارتباطی- اطلاعاتی و دسترسی سریع و دخالت مخاطب به اطلاعات و تولید پیام شکل می‌گیرد. عصری که با فاصلهٔ کمی از عصر نخست رسانه‌های مدرن (دورانِ گسترش کمی و جغرافیایی وسایل ارتباط جمعی مثل رادیو، تلویزیون و ویدیو) رقم می‌خورد و با امکان زایندگی، جامعه شبکه‌ای یا بعد تازه‌ای از رسانه را مطرح

می‌کند که در آن مخاطب، در عین القاپذیری، اثرگذاری خود را هم دارد. جامعه شبکه‌ای، که داستان مخاطب امروزِ هنر نیز تقریبا از دل آن بیرون می‌آید، بیشتر ناظر به وجه تازه‌ای از تعامل رسانه‌ای (دیجیتالیزه شدن) است که حضور مخاطب در رسانه‌های تصویری و نیز حضور رسانه‌های تصویری را در زندگی مخاطب بیش از همیشه تأمین و تضمین می‌کند. از نتایجِ مثبت و منفی این نوعِ جدید جامعه‌پذیریِ مخاطب، که بر فرهنگ و هنر امروز و محیط شبکه‌وارِ شکل‌گیری آن نیز تأثیر به سزایی داشته، می‌توان از قول ون‌دایک یکی از نظریه‌پردازان امروز ارتباطات به مواردی چون استاندارد شدن و تفکیک‌یافتگی فرهنگ، پارگی و انشقاق فرهنگ، اجتماع فرهنگ، شتاب فرهنگ، تصویری‌شدن فرهنگ و افزایش کمیت‌های فرهنگ اشاره کرد که به تولید بسیار زیاد اطلاعات و ارتباطات نیازمند است و به تخریبِ فرصت کیفی‌سازی معنا می‌انجامد. بدین تقریر رسانه‌های تولیدکنندهٔ معنا به همان اندازه که دگرگون می‌شوند به دگرگونی معنا نیز دامن می‌زنند. این دیدگاه فرارسانه‌ای شدن را از خصوصیات عمدهٔ تولید فرهنگ معاصر و سیالیت را ویژگی عمدهٔ فرهنگ در جامعهٔ شبکه‌ای می‌داند (محمدپور، ۱۳۸۸).

بدین‌ترتیب حضور مخاطب در گسترهٔ هنر امروز، در بُعد فلسفی و جامعه‌شناختی آن با مفاهیمی چون پست‌مدرنیسم، جامعهٔ فراصنعتی و از آن‌ها بالاتر، با مفهوم سیال جامعهٔ شبکه‌ای پیوند می‌خورد. در بُعد عملی نیز این حضور، جلوهٔ دوگانه‌ای می‌یابد. از سویی مخاطب به ویژه در هنرهای اجرایی یا محیطی، به جزئی از فرآیند اجرا و ارائهٔ اثر هنری تبدیل می‌شود و تأثیر و تأثر بلاواسطه و بلافاصلهٔ خود از اثر را با دخالت در شکل‌گیری آن بازنمایی می‌کند و از سویی تبدیل به جزئی از جریان پویای اثر هنری می‌شود و ذهن او محمل تفسیر اثر هنری یا گذرگاه معانی یا پیام‌هایی می‌گردد که اثر هنری سعی در ایجاد یا انگیزش آن را دارند. در این رویکرد تفسیری اخیر، مخاطب با منتقد و حتی خود هنرمند شریک می‌شود.

۶. محیط در هنر امروز

آن‌چه درباره محیط خلق و ارائهٔ اثر هنری امروز می‌توان عنوان کرد، ملغمه‌ای از مکان‌های متعارف و مألوف مثل موزه و گالری در کنار مکان‌های دربرگیرندهٔ جدیدی است که تا پیش از این یا تعلقی به هنر نداشته‌اند (چشم‌اندازهای طبیعی یا شهری) یا اصلا خود وجود بیرونی پیدا نکرده بودند (محیط مجازی). به بیان دیگر، مفهوم محیط در هنر امروز به قدری گسترده است که محدود کردن آن به نهاد یا رسانه‌ای خاص، ما را از واقعیتِ گشودهٔ آن به کلی دور می‌کند. این گشودگی و گسست البتّه یک‌باره به وجود نیامده است و تبارشناسی آن مثل خیلی از پدیده‌های امروز ما را به تحولاتی بازمی‌گرداند که در چند دههٔ اخیر به ویژه در آمریکا و تحت عنوان مفهوم برساختهٔ آزادی هنر و هنرمند رقم خورده‌اند. در این مورد، بیش از هر چیز به‌نظر می‌رسد تمام کوشش‌های دههٔ ۶۰ به بعد در هنر آمریکا و به تبع آن اروپا در تعریف‌زدایی از هنر و بر هم زدن نظم مادی و معنایی مستقری بوده است که در عصر مدرن و به رهبری نهادهای هنری شکل گرفته بود. در این تهاجم و تعدّی آشکار به نظم یادشده، ابتدا ارائهٔ آثاری پیش گرفته می‌شود که در عین تظاهر به سازواری با هنر مدرن، به پشت سر گذاشتن نهادها و رسانه‌های مدرن هنری می‌اندیشند. آثاری که بازطرح ایده‌ها و نظریه‌هایی تکراری چون «مرگ هنر» (آرتور دانتو) را با غلبهٔ نظریه بر دست‌آفریدگی پیش می‌کشند و مثل اسلاف خود که هنر را ناکام از «وظیفه ترغیب و ترفیع روح به سوی شناخت خویشتن» می‌دانستند (هگل) و «تحقق نقش اجتماعی هنر در یک جامعهٔ آرمانی» را پایان هنر می‌انگاشتند (مارکوزه) و «بازتولید مکانیکی آثار هنری را» مایهٔ از میان رفتن یگانگی هستی‌شناختی آثار هنری و هالهٔ آن‌ها می‌شمردند (بنیامین)، به این استدلال سراسر ایدئولوژیک می‌پردازند که «هنر قرن بیستم، به‌خصوص برخی آثار پاپ آرت و سایر اَشکال متنوع هنر مفهومی، از خاتمهٔ یک روایت خاص تاریخ هنر خبر می‌دهند که در آن هنر به شناخت فلسفی ذات خود دست یافته است ... در عصر حاضر، که مصادف است با دوره "پساتاریخی" هنر، ذات هنر، یعنی تلاش آن برای درک خویشتن، منسوخ شده و نظریه بر دست‌آفریدگی غلبه یافته است و هر چیزی می‌تواند هنر قلمداد شود» (گوتر، ۱۳۹۵: ۲۰۷). جالب این‌که بعدها همین گرایش خود بدل به کلاف سردرگمی می‌شود که پیدا کردن هنر و غیرهنر در آن مشکل و تا حدودی محال می‌گردد. در آخرین پرده از این نمایش هنری- سیاسی، این حس طغیان‌گرانه به‌طور نامحسوس فرومی‌نشیند و درست مثلِ هنر مدرن جذبِ گالری‌ها و موزه‌ها می‌شود و دوری باطل با افولِ هژمونی هنر مدرن اروپا و شکل‌گیری هنری جدید با پیشوایی آمریکا رقم می‌خورد، که بیش از هر چیزی با داعیهٔ آزادی و آزادی‌گری بر بازگردانی دستاوردهای هنر مدرن به سود خود تلاش دارد. بدین‌ترتیب این بار کالای تازه‌ای وارد بازار هنر می‌شود که می‌توان آن را در هر محیطی جز گالری و موزه خلق کرد و نتیجه آن را در نهایت در همان نهادها یا محیط‌های رسمی گالری و موزه به نمایش گذاشت. در واکنش به چنین جریان حساب‌شده‌ای است که آرچر از هنرمندانِ بسیاری یاد می‌کند که به رغم اصرارِ جنبه‌هایی از «پابلیک آرت» بر جدایی بین فرهنگ گالری و مزایای رهایی از آن، تجارب‌شان گالری را به مکان‌های عمومی پیوند می‌زد (آرچر، ۱۳۹۴: ۱۸۸).

بنا بر این واقعیت، یکی از دلایلی که هم‌چنان باعث تقویت نهادهای هنری مدرن مثل موزه، گالری و بازار هنر می‌شود، مبارزهٔ نابرابری است که برخی از هنرمندان تجربی و پیش‌رو با این نهادهای فرهنگی و اقتصادی آغاز می‌کنند. این مبارزه بیش از آن‌که به تضعیف این بنیادهای مستقر بیانجامد، به تقویت آن‌ها می‌گراید. نکته‌ای که باعث می‌شود آرچر در جایی دیگر، درباره این رفت و بازگشت و این تغییر مقطعی و موضعی محیط خلق و ارائهٔ آثار هنری، سیستم تجاری گالری‌ها را تنها بخشی از اقتصاد

سرمایه‌داری بداند و بیفزاید «هنری که واکنش منفی نسبت به این سیستم نشان می‌داد و آن را رد می‌کرد، باز هم مجبور بود برای نمایش، تحسین و مصرف به آن متکی باشد و این گویای یک تضاد بود» (همان: ۱۳۶).

با این تفاصیل، در ارکانِ مورد بحثِ هنر امروز، محیط عامل مهمی است که باید به آن طور دیگری پرداخت. محیط در معنای عام آن، از سویی می‌تواند مصداق نهادی باشد که بنا بر نظریهٔ نهادی، هنر بدان متعلق است. از طرفی می‌تواند یک بحث زمینه‌ای[۳۷] برای نیروهای اجتماعی و زبانی موثر در آفرینش هنری باشد. در جایی می‌تواند اقامت فعال بیننده در اثر هنری باشد و به مفهوم دربرگیرندگی اثر هنری. و سرانجام در جایی می‌تواند موضعی باشد که هنرمند امروز فارغ از مکان‌های مالوفی چون گالری و موزه، در آن به ارائه و اجرای اثر خود می‌پردازد. اگر بخواهیم دربارهٔ محیط در هنر امروز به یک جمع‌بندی برسیم، باید فارغ از مصادیقی که برشمردیم، بین سه نوع محیط، که هر سه هم نقشی انکارناپذیر در خلق و ارائهٔ آثار هنری دارند، تفاوت و تمایز قایل شویم. این سه محیطِ مسلط عبارتند از فضاهای رسمی و سنتی مثل موزه و گالری، رسانه‌های جدید، و محیط زندگی روزمره. این سه نوع محیط در عین حالی‌که می‌توانند از یکدیگر مستقل باشند، در برقراری ارتباط با مخاطب و ادراک زیباشناختی اثر هنری نقاط اشتراکی با یکدیگر دارند. نقطه استقلال این سه محیط را می‌توان در بازگشت به نقش مخاطب در آن‌ها جست‌وجو کرد. به عبارتی دیگر، چیزی که این سه را از هم متمایز می‌کند، میزان انفعال یا تعامل مخاطب با آن‌ها و اثر هنری ارائه شده در آن‌هاست. در مورد موزه‌ها و گالری‌ها، اگر چه امروزه به نوعی راهبرد تعامل با مخاطب را می‌پیمایند، اما هم‌چنان درگیر و دربند مفهوم تاریخی نگاه خیره مخاطب هستند. نگاهی که با گذار منفعل مخاطب از کنار آثار و احیاناً خیره شدن در شکل و محتوای آن‌ها، یا شکلی از تبادل و تقابل قدرت روحی و روانی میان مخاطب و اثر هنری (آفرینندهٔ آن) رخ می‌دهد. همین نوع نگاه نهادی هم هست که باعث برانگیختن برخی از هنرمندان امروز و به وجود آمدن شکل‌هایی تعاملی از خلق و ارائهٔ اثر هنری می‌شود:

> «معمولاً موزه را مکان ظهور و بروز اصول خودآیینی زیباشناختی و بی‌علاقگی می‌دانند، زیرا موزه برخی دست‌آفریده‌های هنری را از امیال و اغراض و فوائد معمول و مرسوم در زندگی روزمره منتزع می‌کند [...] این انتقادات را مثلاً می‌توان غیرمستقیم در رابطهٔ مسئله‌ساز بین موزه و هنر آوانگارد ملاحظه کرد، هنری که تبعیت بی‌قاعده‌اش از اصل خودآیینیِ زیباشناختی با معنای نهادی‌شدهٔ همین اصل در قالب موزه در تعارض است. انتقاد مستقیم‌تر از موزه را می‌توان در نظریه‌ها و فعالیت‌های هنری پست‌مدرن و خصوصاً در تلاش‌شان برای اکتشاف و امحای نگاه خیرهٔ موزه‌وار ملاحظه کرد» (گوتر، ۱۳۹۵: ۱۹۵).

در مورد رسانه‌های جدید، اما، ماجرا به کلی فرق می‌کند. این رسانه‌ها که انواع ارتباطات و فن‌آوری‌های رایانه‌ای و دیجیتال تولید و تکثیر و به اشتراک گذاشتن آثار هنری را در برمی‌گیرند، بیش از هر چیز بر تعامل مخاطب با اثر هنری و محیط خلق آن تأکید دارند. بنا بر تقریری، اکنون هنرمند می‌تواند در شبکه‌های اجتماعی گسترده و باز جهان مجازی به ارائه و نمایش آثار خود بپردازد. مخاطبان او در سراسر جهان قرار دارند، همه کاربران اینترنت امکان دیدن و حتی بالاتر از آن مشارکت در خلق هنر را دارند. هر اثر در فضای مجازی نه تنها فراخوانی برای دیدن آن بلکه فراخوانی برای مشارکت در ساخت آن دارد (مریدی، ۱۳۹۲: ۱۴). در این بین البته این نکته را نیز نباید از قلم انداخت که محیطِ رسانه‌ای جدید در هنر امروز، تنها در پی تعامل با مخاطب نیست، بلکه در بسیاری از موارد این محیط سودای آن را دارد که منزلت هنر را تا مرتبهٔ نوعی بازی کاهش دهد. به عبارتی نفوذ ناگزیرِ چنین محیطی در هنر بی‌شباهت به نقشی نیست که در کل زندگی بشر یافته است. به دیگر سخن، سیطره رسانه‌ها بر مظاهر زندگی پست‌مدرن تا جایی پیش می‌رود، که برخی اهالی حوزهٔ رسانه و ارتباطات را بر آن می‌دارد تا آن را به مثابه نوعی بازی ببینند:

> «از آن‌جا که فرهنگ در تحلیل نهایی چیزی جز ارتباطات نیست، بنابراین، به تأسی از هایزینگ که معتقد است ارتباطات اکنون با ایدهٔ بازی قاعده‌مند (یا پِلِی) قابل فهم می‌شود، چیزی جز پِلِی و گیم نیست. هر نظریهٔ ارتباطات (یا اطلاعات) به‌طور ضمنی بر نظریه‌ای از پلی و گیم دلالت دارد» (دهقان و محسنی آهویی، ۱۳۸۸: ۵).

استعاره بازی (پِلِی) به عنوان شکلی از تعامل و تبادل صد البته مفهوم تازه‌ای نیست و خاستگاه آن نیز رسانه‌های دیجیتالی جدید به حساب نمی‌آید. این مفهوم در ادبیات پست‌مدرن است که شیوع می‌یابد و از شکل‌گیری نوعی معنای گسترده (بازی گسترده با معنا) می‌گوید. در این خوانش، بازی وابسته به ابهام بین معنا و غیبتِ معنا است. در محیط رسانه‌ای جدید نیز، هنر شکل تازه‌ای می‌یابد که به همان اندازه حاصل درگیری میان معنا و غیبتِ معنا است. یعنی چیزی که در عین وجود داشتن، بی‌وجود است و هویتی مجازی دارد و در همان محیط مجازی هم تکوین و تجزیه می‌یابد. به عبارتی این از ویژگی‌های رسانه‌ای شدن هنر و محیط آفرینش هنری است که دال در پس مدلول (هنرمند در پشت اثرش) پنهان می‌شود و بازی تا هر جا که بتواند، ادامه می‌یابد.

و اما در سه‌گانهٔ محیط اجرا و ارائهٔ اثر هنری، محیط زندگی روزمره به عنوان فضایی هم‌زمان دربرگیرنده و گسترش‌یابنده، به وجودآورندهٔ محیطی است که اثر هنری در آن با تمثل یا بدون تمثل در شیء مصنوع یا دست‌آفریده، پشت به فضای مألوف موزه و گالری، آغوش خود را به روی دنیا می‌گشاید و گاه با حضور هم‌زمان مخاطب و گاه در غیاب او به خلق اثری می‌پردازد که یا به‌طور طبیعی گذراست (مثل طرح‌اندازی روی شن‌های ساحل، مجسمه‌سازی با یخ، استفاده از موادی با قابلیت جذب در

محیط‌زیست و ...)، یا مقطعی است و زمانی برابر با فرآیند اجرای اثر دارد (مثل خیلی از هنرهای اجرایی در خیابان‌ها، پشت کامیون، مکان‌های شاخص شهروندی و ...)، یا برای همیشه به بخشی از محیط تبدیل می‌شود (مثل حجاری روی سنگ‌ها و صخره‌ها، چیدمان‌های بزرگ سنگی و ...). نکتهٔ مهم در مورد این نوع محیط و تفاوت آن با محیط‌های برشمردهٔ قبلی، اقامت مخاطب در متن سه‌بُعدی اثر و درگیری و ادراک حسی کامل او با فضایی دیداری، شنیداری، حرکتی، بساوایی و ... است. به عبارتی در این نوع محیط هنری، مخاطب دیگر و تنها صاحب نگاه خیرهٔ موزه‌ای نیست و می‌تواند با تمام وجود در بطن اثر حضور یابد و حتی در تغییر شاکله، جهت‌گیری یا رفتار اثر، مؤثر باشد. به بیان دیگر، در محیط اخیر آفرینش هنری، اغلب مرز میان هنرمند، مخاطب و اثر هنری برداشته می‌شود و تنها ایدهٔ سازنده بر روابط میان آن‌ها حکم‌فرما می‌گردد. این نکته شاید مهم‌ترین نقطهٔ اتکای هنرهای محیطی جدید باشد، که در تضاد یا تقابل با ابژهٔ آویخته به دیوار یا شیء محصور در یک فضای بسته (گالری، موزه و ...)، نَسَب خود را تا نقوش بازنمایی شده در دیوارهٔ غارها یا نقاشی‌های دیواری مقبره‌های باستانی و آثاری از این دست گسترش می‌دهد.

نکتهٔ دیگر در مورد تعامل محیط با این گونه آثار هنری یا بالعکس، رویهٔ مستندنگاری آن‌هاست. به عبارتی این نوع آفرینش هنری، اغلب برای انتقال پیام هنرمند و احیاناً ثبت و ماندگاری، به رسانه‌های دیگری چون عکاسی، ویدئو و کتاب (بروشور و کاتالوگ) متوسل می‌شود، که هم‌چنان خوراک گالری‌ها، موزه‌ها، رسانه‌های جدید و جمعی است و در جایی با نفس کار (دوری از اُبژهٔ آویخته یا فضای بسته) مغایر است. همین تناقض هم هست که آرچر را، وقتی به هنر زمینی (لندآرت) می‌رسد، وامی‌دارد که بگوید:

> «بیرون رفتن شیئی که به عنوان کار هنری قابل شناسایی است از داخل گالری این فکر را می‌رساند که ما به عنوان بیننده باید تصمیم بگیریم که با مشی "هنری" به همه پدیده‌های جهان بنگریم. اما ممکن است از خود بپرسیم فرض بر این‌که به عنوان هنر، با آن‌ها برخورد کنم، بعد از آن‌چه معنایی برایم خواهد داشت» (آرچر، ۱۳۹۴: ۹۶).

۷. نتیجه‌گیری

برای بررسی ارکانِ اربعهٔ هنر امروز (هنرمند، اثر هنری، مخاطب و محیط) پیش از هر چیز باید به جست‌وجوی تعریفی از خود هنر امروز پرداخت. جست‌وجویی که ما را در نهایت به تعاریفی جامعه‌شناسانه از هنر می‌رساند که در آن‌ها هیچ نظریه‌ای که قابل تعمیم و تسری به کثرت فرم‌های هنری امروز باشد، یافت نمی‌شود. تعاریف جدید از هنر مثل نظریه نهادیِ جورج دیکی یا کارکردگرایی مونرو سی بیردزلی، که یکی ارج‌گذاری شیء هنری را منوط به پذیرش آن در عالم هنر (ساختاری اجتماعی و متشکل از سلسله‌مراتب نهادهایی چون موزه، گالری، منتقد، مطبوعات، نهادهای دانشگاهی، نظریه‌ها و ...) می‌کند و دیگری به کارکرد سیاسی، اجتماعی، روان‌شناختی و زیباشناختی هنر فرو می‌کاهد، تنها این نکته را یادآور می‌شوند که هنر امروز هنوز شالوده‌ای شکسته از بنیان‌های پیشین با خود دارد و یک‌سر از دایره تجربه‌های زیباشناختی بیرون نرفته است. با این حال، هنر امروز در یک نگره کلی، ابتدا تحت عنوان پست‌مدرنیسم صورت‌بندی می‌شود و سپس؛ در تکثر خود، که دایر بر ترجیح افکار و ایده‌ها بر تمثل در قالب یک شیء واحد ادراک‌پذیر یا دست‌آفریده‌های هنری است، در قالب عنوان عام هنر مفهومی تشخص می‌یابد. هنر مفهومی، هم‌چنان‌که از نامش پیداست، صرف‌نظر از نگاه تاریخی به خاستگاه آن در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ قرن بیستم، این امکان را به هنرمند می‌دهد که بیش و پیش از پرداختن به خلق اثر هنری، به طرح پرسش‌هایی دربارهٔ چیستی هنر بپردازد. در لوای هنر مفهومی، هم‌چنین اثر هنری، تبدیل به روند یا فرآیندی می‌شود که در آن همه چیز در آغاز یا انجام پیش‌بینی‌شده نیست. در این چرخه که همواره هر جزء آن با کلیتش برابری می‌کند، مخاطب نیز همان نقشی را بازی می‌کند که هنرمند نسبت به اثرش دارد. مخاطبِ امروز با اقامت در متن اثر هنری، که معمولا گونه‌ای از هنر اجرایی است، یا به بخشی از اثر و اجرای اثر تبدیل می‌شود و در شکل‌گیری، تغییر ماهیت و مسیر آن موثر واقع می‌شود یا تبدیل به مفسر زنده و ادامه‌دهندهٔ اثر هنری می‌شود. در این بین نقش محیط را نمی‌توان نادیده گرفت. محیط در هنر امروز، دیگر نه فقط مکان‌های مالوف و متعارف مثل موزه و گالری، که ملغمه‌ای است از این فضاهای بسته و محیط گشودهٔ مجازی (رسانه‌های جدید) و هر نوع محیط دیگری که بتوان ایده‌ای را از آن گرفت یا به آن بازگرداند. در این افق جدید، محیط به عنوان فضایی هم‌زمان دربرگیرنده و گسترش‌یابنده مطرح می‌شود که به هنرمند امکان عمق بخشیدن به ارتباط آزاد خود با مکان، مخاطب، اثر هنری و در یک عبارت هنر را می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱. من گنگ خواب‌دیده و عالم تمام کر/ من عاجزم ز گفتن و خلق از شنیدنش (بیتی از رساله مجدیه حاج میرزامحمدخان مجدالملک متوفی به سال ۱۲۹۸ هجری قمری، که به اشتباه در بسیاری منابع به مولانا منتسب شده است).

۲. Jürgen HABERMAS (متولد ۱۹۲۹م)، فیلسوف و جامعه‌شناس پراگماتیست آلمانی، که از وارثان مکتب انتقادی فرانکفورت به شمار می‌رود و پژوهش‌هایش بیشتر بر مدرنیته و تجزیه و تحلیل تحولات اجتماعی در جوامع پیشرفته صنعتی تمرکز دارد.

۳. Jean BAUDRILLARD (۲۰۰۷-۱۹۲۹م)، فیلسوف، جامعه‌شناس فرانسوی و یکی از نظریه‌پردازان اصلی پست‌مدرنیسم و مکتب فکری پساساختارگرایی.

۴. Jean-Francois LYOTARD (۱۹۹۸-۱۹۲۴م)، جامعه‌شناس، نظریه‌پرداز ادبی و فیلسوف فرانسوی و از پیش‌آهنگان فلسفهٔ پست‌مدرن.

۵. نظریهٔ آشوب یا نظریهٔ بی‌نظمی‌ها به مطالعهٔ سیستم‌های دینامیکی غیرخطی‌ای می‌پردازد، که نسبت به شرایط اولیه‌شان بسیار حساس‌اند. به‌طوری‌که تغییری اندک در شرایط اولیهٔ چنین سیستم‌هایی، باعث تغییرات بسیار در آینده خواهد شد. این پدیده در نظریهٔ آشوب به اثر پروانه‌ای مشهور است (ویکی‌پدیا فارسی/ نظریه آشوب).

۶. Theory of relativity

۷. Roland BARTHES (۱۹۸۰-۱۹۱۵م)، نویسنده، فیلسوف، نظریه‌پرداز

ادبی، منتقد فرهنگی، و نشانه‌شناس فرانسوی.
۸. Defamiliarization
۹. Essentialism
۱۰. Functionalism
۱۱. Monroe C. BEARDSLEY (۱۹۸۵-۱۹۱۵م)، فیلسوف آمریکایی که صاحب تالیفات مهمی در مبحث نقد ادبی، زیباشناسی هنر و جامعه‌شناسی است.
۱۲. Processual
۱۳. George DICKIE (متولد ۱۹۲۶م)، فیلسوف آمریکایی که صاحب آرای مشهوری در زمینهٔ فلسفه هنر، زیباشناسی و نظریه‌های ذوق سدهٔ هجدهم است.
۱۴. Institutional Theory
۱۵. Artworld
۱۶. Arthur C. DANTO (۲۰۱۳- ۱۹۲۴م)، فیلسوف و منتقد هنری آمریکایی، که با آرای مهمی در زمینهٔ فلسفهٔ هنر و تاریخ و هم‌چنین روان‌شناسی فلسفی شناخته می‌شود.
۱۷. Surrender
۱۸. Karl Raymond POPPER (۱۹۹۴-۱۹۰۲م)، فیلسوف، ریاضی‌دان و منطق دان اتریشی-بریتانیایی که بیش از هر چیز به خردگرایی انتقادی و نوعی منطق استدلالی غیرتوجیهی در دنیای علم و فلسفه مشهور است. وی از جمله کسانی است که در بحث لیبرال دموکراسی بر آرای او توجه و تمرکز ویژه می‌شود.
۱۹. Indeterminism
۲۰. Noel CARROLL (متولد ۱۹۴۷م)، فیلسوف آمریکایی و یکی از چهره‌های مطرح فلسفه هنر و فلسفهٔ تاریخ و زیباشناسی است.
۲۱. Conceptual Art
۲۲. Ludwig WITTGENSTEIN (۱۹۵۱-۱۸۸۹م)، ریاضی‌دان، منطق‌دان، زبان‌شناس و فیلسوف اتریشی، که در مکتب فلسفهٔ تحلیلی صاحب آرای مهمی در زمینهٔ ریاضی، زبان، متافیزیک و شناخت‌شناسی است.
۲۳. Language game
۲۴. Joseph KOSUTH (متولد ۱۹۴۵م)، هنرمند آمریکایی و از پیش‌گامان هنر مفهومی.
۲۵. Donald JUDD (۱۹۹۴-۱۹۲۸م)، هنرمند آمریکایی از پیش‌گامان و نظریه‌پردازان اصلی هنر مینیمالیستی.
۲۶. Marshall MCLUHAN (۱۹۸۰- ۱۹۱۱م)، نظریه‌پرداز کانادایی و صاحب نظریهٔ مشهور دهکدهٔ جهانی، که با آرای مهمی در زمینهٔ ارتباطات و رسانه شناخته می‌شود.
۲۷. Artifactuality
۲۸. Avant-Garde
۲۹. Medium Specificity
۳۰. Epropration
۳۱. Performance Art
۳۲. Happening
۳۳. Michel FOUCAULT (۱۹۸۴-۱۹۲۶م)، فیلسوف، منتقد، نظریه‌پرداز فرانسوی، که به ویژه در مبحث تبارشناسی ایده‌های فلسفی و نیز به عنوان یکی از پیش‌آهنگان فلسفهٔ پست‌مدرنیسم و پساساختارگرایی شناخته می‌شود.
۳۴. Rene MAGRITTE (۱۹۶۷-۱۸۹۸م)، نقاش بلژیکی و یکی از سرآمدان جنبش سوررئالیسم، که شهرت‌اش بیشتر به خاطر خلق آثاری است که در آن‌ها هر واقعیتی با صورت مشابه خود مقایسه می‌شود و بین صورت‌های مختلف آن واقعیت، جناسی تصویری برقرار می‌گردد.
۳۵. The Treachery of Images
۳۶. Network society
۳۷. Contextual

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۲)، **ساختار و تاویل متن** (جلد ۱ و ۲)، چاپ دوم، تهران: انتشارات مرکز.
آرچر، مایکل (۱۳۹۴)، **هنر بعد از ۱۹۶۰**، ترجمه: کتایون یوسفی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات حرفه‌هنرمند.
آلن، گراهام (۱۳۹۲)، **بینامتنیت**، ترجمه: پیام یزدانجو، چاپ چهارم، تهران: انتشارات مرکز.
پوپر، کارل ریموند (۱۳۷۰)، **منطق اکتشاف علمی**، ترجمه: احمد آرام، چاپ اول، تهران: انتشارات سروش.
سوانه، پیر (۱۳۹۳)، **مبانی زیباشناسی**، ترجمه: محمدرضا ابوالقاسمی، چاپ سوم، تهران: نشر ماهی.
دهقان، علیرضا و محسنی آهویی، ابراهیم (۱۳۸۸)، «ایدئولوژی تعامل؛ بازی رایانه‌ای به‌عنوان رسانه بازی‌پذیر»، دانشگاه تهران، مجله جهانی رسانه (نسخه فارسی)، دوره ۴، شماره ۱.
فوکو، میشل (۱۳۷۵)، **این یک چپق نیست**، ترجمه: مانی حقیقی، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
قره‌باغی، علی‌اصغر (۱۳۸۰)، **تبارشناسی پست‌مدرنیسم**، چاپ اول، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
قره‌باغی، علی‌اصغر (۱۳۹۱)، **هنرِ نقد هنری**، چاپ سوم، تهران: انتشارات سوره مهر.
گات، بریس. و دومینک مک‌آیور لوپس (۱۳۹۳)، **دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی**، ترجمه: گروه مترجمان، چاپ ششم، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
گوتر، اران (۱۳۹۵)، **فرهنگ زیباشناسی**، ترجمه: محمدرضا ابوالقاسمی، چاپ اول، تهران: نشر ماهی.
گیدنز، آنتونی (۱۳۸۱)، **جامعه‌شناسی**، ترجمه: منوچهر صبوری، چاپ هشتم، تهران: نشر نی.
لوسی‌اسمیت، ادوارد (۱۳۸۰)، **مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم**، ترجمه: علیرضا سمیع‌آذر، چاپ اول، تهران: نشر نظر.
محمدپور، احمد (۱۳۸۸)، «جامعه شبکه‌ای: ابعاد اجتماعی رسانه جدید (نقد و بررسی کتاب جامعه شبکه‌ای نوشته جان وان دایک)»، دانشگاه تهران، مجله جهانی رسانه (نسخه فارسی)، دوره چهارم، شماره ۱.
مریدی، محمدرضا (۱۳۹۲)، «پارادایم هنر جهانی؛ تحلیل جامعه‌شناختی از چهار مدل تحلیلی هنر جهانی»، دوفصلنامه نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی، دانشگاه هنر، سال ششم، شماره ۱۱، صص ۲۰-۵.
مهدی‌زاده، سیدمحمد (۱۳۸۹)، **نظریه‌های رسانه اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی**، چاپ اول، تهران: انتشارات همشهری.
واربرتون، نایجل (۱۳۹۴)، **الفبای فلسفه**، ترجمه: مسعود علیا، چاپ اول، تهران: انتشارات ققنوس.
یاکوبسن، رومن (۱۳۷۶)، **روندهای بنیادین در دانش زبان**، ترجمه: کورش صفوی، چاپ اول، تهران: هرمس.

The Square of Artist, Artwork, Audience and Environment in the Art of Today

Mohammad Shamkhani
Ph.D. Candidate in Art Research, School of Visual Art, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran
Mostafa Goudarzi
Professor, School of Visual Art, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran

(Received 16 November 2019, Accepted 08 Febryary 2020)

Abstract
Any attempt for defining and explaining the pillars of today's art is being in a cycle without beginning and ending ideas that created by the accumulation of intrinsic theories of history along with contemporary sociological theories of art. This difficulty when comes to its peak, the dominant trend of postmodernism, with doubt in all of the great modern aesthetic narratives, opens the way for the appearance of conceptual art as the supremacy of the idea on the artifactuality and plurality of new artistic forms. The forms that, each of which by critique or negation of fundamental concepts such as aesthetic object, aesthetic experience and aesthetic pleasure are *autonomism* claim.
The present paper, with questions about the role of artist, artwork, audience and environment in today's art, leads to the conclusion that, the first, we must search a definition of today's art. The search that ultimately leads us to sociological definitions of art, in which not found theory that can be generalized to the plurality of art forms of today. New definitions of art such as George Dickey's i*nstitutional theory or functionalism* of Monroe Curtis Beardsley, that one of them reduces the value of an art object to its acceptance in the *artworld*, and the other reduces it to political, social, psychological and aesthetic function, just they do remind of this point, that today's art still has its own broken foundations from its earlier foundations and has not totally left the realm of aesthetic experiences. Such an open and wide context that, in turn, disregards the difference between truth and narration, continues to use the paradoxical way of using scientific data such as quantum physics and chaos theory to uphold its attitudes and, more than anything else, has employment to spontaneity of the artistic phenomena, by relying on the horizons of the new media and network, which simultaneously speaks of interaction, conflict and understanding between thoughts, it leads to the appearance of an institutional discourse in which an overall framework for presentation and influence of mentioned elements will be provided.
This institutional discourse, in a general attitude, firstly is confirmation under the title of postmodernism, and then distinguished in the general title of conceptual art. Conceptual art, allows the artist that before the beginning to create artwork, to ask questions about the quiddity of art. Under the title of Conceptual Art, art work also becomes a process in which nothing is predicted at the beginning or the end. In this cycle, the audience plays the same role that the artist has toward his work. Today's audience, with attending inside the artwork, become a living and continuous interpreter of the artwork. In between, the environment as well, no just conventional places, such as museums and galleries, which considered to be as an inclusive and expanding space that allows the artist to deepen his free association with the place, audience, artwork, and in an artistic expression.

Keywords
Artwork, artist, audience, environment, postmodernism, conceptual art.