ویکتور برگن[1]
پایان نظریه‌پردازی هنر

نیرّ طهوری*

تـاریخ دریـــافت مقاله: ۱۳۹۱/۰۷/۱۶
تـاریخ پذیـرش مقاله: ۱۳۹۲/۰۱/۲۸

چکیده

ویکتور برگن، هنرمند و عکاس انگلیسی، متأثر از فیلسوفان و نظریه‌پردازانی چون کارل مارکس[2]، زیگموند فروید[3]، ژاک دریدا[4]، میشل فوکو[5]، رولان بارت[6] و ژاک لاکان[7]، در زمینهٔ کانسپچوال‌آرت، نقد و نظریه‌پردازی هنر از شهرتی به‌سزا برخوردار است. او به مناسبت برپایی نمایشگاهی از آثارش در انستیتوی هنرهای معاصر و گالری کِتلزیارد[8] در کمبریج (۱۹۸۴م)، هم‌چنین انتشار کتابی (مجموعه مقالات) با عنوان *پایان نظریه‌پردازی هنر*[9] در ۱۹۸۶م کاندید جایزهٔ ترنر شد. او در این کتاب «پایان نظریه‌پردازی هنر» را در برابر دیگر نظریه‌ها در حوزهٔ «پایان هنر» ارائه می‌کند که مهم‌ترین‌شان نظریهٔ آرتور دانتو است. علاوه بر این، مجموعه مقالاتی شامل نوشته‌ها، گفتگوها، نشست‌های علمی و تعدادی از نظریه‌های هنری او که به ترتیب زمانی مرتب شده‌اند، در کتابی به نام *متن‌های موازی*[10] نیز در سال‌های اخیر به چاپ رسیده است.

به نظر برگن، نظریه‌پردازی هنر که با شکل‌گیری نظام به‌هم‌پیوستهٔ تاریخ هنر، استتیک و نقد در عصر روشنگری آغاز شد، در مدرنیسم متأخر به اوج خود رسید و در دورهٔ معاصر پایان یافته است. بدین ترتیب، به‌رغم چنین نظریه‌ای، او خود به نوعی نظریه‌پردازی و نقد هنر دست می‌زند، زیرا هر نوع بحث نظری در باب هنر ماهیتاً از خصلت نظریه‌پردازی برخوردار است. از این رو، می‌توان نظریهٔ او را نوعی تناقض‌نما به شمار آورد، زیرا او خود هنرمندی است که به نقد و نظریه‌پردازی هنر هم مبادرت می‌ورزد. روشن است که هرگاه اثر هنری مورد بحث قرار گیرد، خواه‌ناخواه به بوتهٔ نقد و نظر نیز گذاشته می‌شود.

مقالهٔ حاضر مروری است بر دیدگاه‌های او که از منظر روانشناسی فرویدی در حوزهٔ کانسپچوال‌آرت به هنر می‌پردازد و شخصیت هنرمند را برآمده از ساختار طبیعی روان انسان در فرایند شکل‌گیری و رشد اجتماعی می‌بینند. برگن نه تنها نظریه‌پردازی هنر را در نظام به‌هم‌پیوستهٔ تاریخ هنر، نقد و استتیک بیان می‌کند که هم‌چنین هنر را در چرخه‌ای از سیاست و اقتصاد قرار می‌دهد. بدین ترتیب، آثار هنری نیز چیزی جز برساختهٔ این نظام به‌هم‌پیوسته نیستند. به نظر او آثار کانسپچوال خود بیانگر نظریه‌اند و به عبارتی ساده‌تر، اینک هنر خود به نظریه و نقد تبدیل شده است و بنابراین، نظریه‌پردازی هنر به شکل نظری به پایان رسیده است و در قالب آثار هنری ارائه می‌شود. می‌توان افزود که عالم هنر را بیش از این نیازی به وجود دو طبقهٔ منتقدان و نظریه‌پردازان نیست!

کلیدواژه‌ها: ویکتور برگن، پایان نظریه‌پردازی هنر، کانسپچوال‌آرت، نقد، استتیک

* عضو هیئت علمی پژوهشکده هنر، فرهنگستان هنر ntahoori@gmail.com

برگن سلسله مقاله‌هایش را در مقام هنرمندی می‌نویسد که آثارش را در نمایشگاه‌ها و موزه‌ها به نمایش می‌گذارد، در دانشگاه و محافل هنری سخنرانی می‌کند و به تعلیم دروس «نظری» به دانشجویانی می‌پردازد که هنوز فارغ‌التحصیل نشده‌اند؛ با این هدف که نظریه‌هایش در جستارهای دانشگاهی، هم بحث‌انگیز باشند و هم کاربردی. بدین ترتیب، او موقعیتی در تقابل با هر دو نهاد دانشگاه و نمایشگاه برگزیده است. یکی از کارکردهای نوشته‌های او این است که ورودش را به مباحث معمول فرهنگی ـ سیاسی تسهیل می‌کند، و دیگر این‌که امکان پرداختن به آثارِ هنری خودش را نیز در چهارچوب تاریخی و نظری برایش فراهم می‌آورد. او تلاش می‌کند که تمرکز بر نظریه را از طریق «نظام ررکیبی»[11]، متشکل از عکاسی و متن، بیان کند. (Bur-gin, 1986: Preface; viii- ix)

برگن در *متن‌های موازی*، با ذکر تاریخ ظهور کانسپچوال‌آرت[12] در اوایل دهۀ ۱۹۷۰م، به جستجوی مبانی نظری آثار هنر اجتماعی پست‌کانسپچوال در نمونه‌های غیرغربی نظیر مائوئیسم و فرمالیسم روسی می‌پردازد و مقولاتی مانند سیاست‌های جنسی و جنسیّت را در نقد روانشناختی پیش می‌کشد. به‌علاوه، متعاقب نظریۀ پایان نظریه‌پردازی هنر، یافته‌هایش را دربارۀ عالم هنری آشکار می‌کند که با جهت‌یابی به سوی مد، به ثروت فوق‌العاده‌ای دست یافته است. او نظریه‌پردازی هنر را نشأت گرفته از مسائل اجتماعی، سیاسی، و اقتصاد جهانی‌شده می‌بیند، همان‌طور که آن را متأثر از تکنولوژی و خشونت توصیف می‌کند.

او که کانسپچوال‌آرت را عصیانی علیه مدرنیسم بیان می‌کند، هم‌زمان با نظریۀ «پایان هنر»[13] دانتو ــ که قرن بیستم را عصر بیانیه‌های هنری و نظریه‌پردازی خوانده بود ــ بر این نکته انگشت می‌گذارد که آنچه پایان یافته «نظریه‌پردازی هنر» است نه «هنر»؛ اگرچه به عقیدۀ دانتو در پیروی از هگل، چون هنر به نظریه و نقد تبدیل شد، پایان‌یافته تلقی گردید. جوزف مارگولیس، از مخالفان نظریۀ پایان هنر، می‌نویسد: به چشم برگن، دانتو کسی است که خود را در مسئولیت اعلام پایان هنر گماشته است، و به چشم دانتو، برگن باید نسبت به پُرمعناترین ظهور روح مطلق نابینا باشد. به‌طور خلاصه، آنچه برگن موفق می‌شود تا در فحوای پرسش از پایان هنر تغییر دهد، تبدیل نظریۀ پایان هنر به پایانِ نظریه‌پردازی هنر است. او با این تمهید، و تبدیل پرسش به چیزی بسیار شبیه به پایان امپراتوری شوروی، به دیدگاهی عقب‌نشینی می‌کند که هیچ ندانستن از رابطۀ میان هنر و نظریۀ انتقادی است. او به نقش عملی نظریه‌پردازی هنر و نقد نظری هنر به دیدۀ تردید می‌نگرد، اگرچه به روشنی از بررسی دقیق هنر در ارتباط با فرهنگ و تاریخی که آن را در بر می‌گیرد، جانبداری می‌کند. (Margolis, 1997: 4)

برگن تأکید می‌کند که امروزه توجه به تغییرِ بنیادین میان نشانه‌شناسی «کلاسیک»، که در نیمۀ دهۀ ۱۹۶۰م به اوج خود رسید، و نشانه‌شناسی رایج از حدود دهۀ ۱۹۷۰م به بعد، امر پیش پا افتاده‌ای به نظر می‌رسد. این تغییر ــ که نه تنها اصول نشانه‌شناسی که همۀ نظام‌های نظری را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد ــ ساختار دوگانگی کلاسیک میان سوژه و ابژه را «دگرگون» کرده است ـ مفسّر دیگر بیرون از کنشِ تفسیر نیست، حالا سوژه، خود بخشی از ابژه است (Burgin, 1997: 158) همان‌طور که «نه فضایی برای بازنمایی بدون سوژه وجود دارد و نه هیچ سوژه‌ای بدون یک فضاست. بنابراین، هیچ سوژه‌ای بدون مرز نیست» (Ibid,163). به عقیدۀ برگن، بخش اعظم تزلزل حاصل از «وضعیت پست‌مدرن» و عامل وابسته به آن، یعنی «بحران بازنمایی»[14]، امر تازه‌ای نیست، بلکه همان وضعیت سوبژکتیویته است که فقط به وضعیت بازنمایی در بحران تظاهر می‌کند. (ibid, 166)

در دهۀ ۱۹۸۰م، پست مدرنیسم به نظریۀ مهمی هم در هنرهای تجسمی و هم در نظریۀ اجتماعی تبدیل شد و فهم دقیق آن در اصطلاح‌های بومی محض، گرایش اصلی عالم هنر را تشکیل می‌داد؛ مثل هر صورت هنری دیگری که پس از بروز بحران مدرنیسم

در دفاع از استتیک مدرن، به چنین ظهوری گرایش یافته بود. در اواخر دهۀ هشتاد قرن بیستم حتی نقاشی نئواکسپرسیونیستی هم‌زمان با پست‌مدرنیسم رواج یافت، هرچند پست‌مدرنیسم در چهارچوب یک نظام فلسفی خاص در حوزۀ نظریۀ فرهنگی، از مدرنیسم و «نئواکسپرسیونیسم» یکسان حمایت کرده است. این نظام تا به امروز هم، برای ادراک هنر اصطلاح‌هایی را به دست می‌دهد که ابتدا در دورۀ روشنگری طرح شد: «نبوغ»، «بیان»، «[هنرهای] تجسمی محض[15]»، «اثر [هنری]» (و تعالی بخشیدن به آن تا حدّ «شاهکار») و غیره. برگن، با ردّ مداوم این اصطلاح‌ها، رسیدن به ریشۀ هنرهای تجسمی در نظریۀ فرهنگی معاصر را بیشتر در مدّ نظر داشته است تا پرداختن به تاریخ هنر و استتیک سنّتی. به‌علاوه، او اندیشیدن به هنر را جدا از مسائل سیاسی، یا فهم مسائل سیاسی را در اصطلاح‌های اجتماعی ـ اقتصادی صرف، بدون نظریه‌ای دربارۀ ناخودآگاهی نمی‌پذیرد. در نظر برگن، اندیشیدن به «هنر تجسمی» خارج از کارکرد زبان بی‌معنی است، همان‌طور که از ستایش سلسله‌مراتبی هم‌چون «هنر زیبا»، «هنر بومی» و «وسایل ارتباط جمعی» سر باز می‌زند. (Burgin, 1986, 82)

مدرنیسم در اثر هنری

برگن در نخستین مقالۀ کتاب *پایان نظریه‌پردازی هنر*، «مدرنیسم در اثر هنری» (Ibid, 1-28)، از نوشته‌های گرینبرگ[16] ــ که دانتو او را بزرگ‌ترین راوی مدرنیسم می‌خواند ــ کمک می‌گیرد تا دیدگاه‌های خود را دربارۀ مدرنیسم بهتر شرح دهد. در گزیده‌های او از دیدگاه‌های گرینبرگ، می‌توان توجه ویژه‌ای را به آمیختگی هنر با سیاست، ایدئولوژی و ویژگی‌های اجتماعی دریافت. در تاریخ پرداختن به هنر، نگاهی دوباره به ارتباط مدرنیسم با هنرهای تجسمی در دورۀ جدید، برای بازگرداندن آن به موقعیت اصلی خود، یعنی تولید اجتماعی معنا ارزشمند است. برای برگن مدرنیسم همان معنایی را دارد که کلمنت گرینبرگ در نوشته‌های خود به کار برده است، یعنی همان جایگاهی که مدرنیسم کنونی در هنرهای تجسمی بنیاد می‌گذارد (Ibid,1). برگن مقالۀ «آوانگارد و کلیشه»[17] نوشتۀ گرینبرگ (Greenberg, 1961: 3-21) را در ۱۹۳۹م، توصیف یک فرهنگ گرفتار در محاصره می‌خواند(Burgin, 1986, 2) . گرینبرگ از بحران مشابهی در فرهنگ غرب سخن می‌گوید که پیش از دورۀ مدرن به ارزش‌های تثبیت‌شده‌ای در هنر دانشگاهی منجر شد: تحجر فرهنگی. در بحران فعلی،[18] پدیدۀ بی‌سابقۀ آوانگارد «حفظ حرکت فرهنگی» را با خیزش هنر به بیان مطلقی وعده می‌دهد که تمام قرابت‌ها و تضادها یا در آن حل می‌شوند یا نامربوط تلقی می‌گردند؛ امری که با دور کردن جهان از «اغتشاش‌های ایدئولوژیکی و خشونت» به انجام خواهد رسید. هم‌زمان با ظهور آوانگارد، «توده‌های جدید شهری، برای ارائۀ نوعی فرهنگ متناسب با مصرف خود به جامعه فشار می‌آوردند... [و] نوعی کالایی شدن[19] را توصیه می‌کردند: فرهنگ قلابی کلیشه‌ای، سرنوشت کسانی بود... که به ارزش‌های فرهنگ اصیل حساس نبودند». در کلیشه «میان هنر و زندگی هیچ جدایی نیست». آنجا که ارزش‌های هنر آوانگارد بازتاب ارزش‌های منعکس‌شده از سوی ناظر «فرهیخته» است، ارزش‌های کلیشه‌ای در اثر هنری وارد می‌شوند تا «لذت بدون تأمل» را فوراً در دسترس قرار دهند. چون در کلیشه هیچ ضرورتی نیست، خود سخت به همان چیزی نیاز دارد که هیتلر و استالین[20] می‌بایست مانند یک‌دیگر ــ بدون توجه به سلیقۀ شخصی ــ بدان رضایت داده باشند. دیکتاتورها بنا بر ضرورت سیاسی، می‌بایست «با پایین آوردن فرهنگ توده‌ها در سطح خویش» به تملّقِ از آن‌ها بپردازند. سطح فرهنگی توده‌ها نمی‌تواند در خلال حالت‌های سرمایه‌داریِ موجودِ تولید بالا رود، فقط یک پاسخ سوسیالیستی به مسائل تولید می‌تواند فراغت لازم برای ستایش از هنر آوانگارد را به اکثریت اهدا کند. سوسیالیسم یکی از ضرورت‌های ۱۹۳۹م بود که نه تنها در نیاز به یک فرهنگ تازه جذابیت داشت بلکه «به

سادگی برای حفظ آنچه ما در فرهنگ فعلی خود داریم» نیز لازم می‌نماید.[۲۱] (Greenberg, 1961, ibid)

به نظر برگن، مستقیم‌ترین لایهٔ معنایی در مقالهٔ گرینبرگ را باید هم‌چون اعتراضی به رشد هنرستیزی تمامیت‌خواه پیش از جنگ جهانی دوم خواند. توجه به استفادهٔ خاص گرینبرگ از اصطلاح «کلیشه»، موضع او را در نگاه به فرهنگ «واقعی» توده روشن می‌کند. به نظر او، مثالی از آنچه ممکن است امروزه کلیشه خوانده شود توکویل[۲۲] در توصیف ورود به نیویورک از ایستریور (رودخانهٔ شرقی) به دست داده است، این‌که «مشاهدهٔ چند مکان کوچک با مرمر سفید و تعدادی از ویژگی‌های مربوط به معماری کلاسیک، در امتداد ساحل، با فاصله‌ای از شهر» تعجبش را برانگیخته بود و روز بعد با بررسی دقیق‌تر آنچه که توجهش را بیش‌تر به خود جلب کرده بود، درمی‌یابد که دیوارها از آجر سسته‌شده بودند و ستون‌ها از چوب رنگ‌شده (Toc-queville, 1945: 54). اینجا در فقدان «مصالح اصیل» با چیزی روبه‌روییم که رقت‌انگیزتر از آن است که با موریس[۲۳] و پس از او باوهاوس[۲۴] به نظر می‌رسید. ویژگی آشکار کلیشه این است که شیوهٔ خود را از یک فرهنگ «برتر» تثبیت‌شده اخذ می‌کند. گرینبرگ در به کار بردن اصطلاح کلیشه برای هنر رسمی روسیه، آلمان و ایتالیا در دههٔ ۱۹۳۰م محقّ است؛ آنجا که محتوای احساسی و تبلیغاتی پرمدعا به جلوه درمی‌آمد و در لباس قراردادی «هنر» ارائه می‌شد. او هم‌چنین از چیزی سخن می‌گوید که «آلمانی‌ها به آن نام شگفت‌انگیز «کلیشه» دادند: هنر بازاری عوام‌پسند، جلد مجلات، تصاویر، تبلیغات، داستان‌های ساده و آبکی، کُمِدی‌ها، موسیقی کوچهٔ بیین‌پن، رقص تپ[۲۵] سینمای هالیوود و غیره...». (Bur-gin, ibid, 3)

هنر: اقتصاد، سیاست و جنسیّت

لارا کاتینگهام در مصاحبه‌ای با برگن ـ که در مجلهٔ هنر *معاصر*[۲۶] منتشر شده است ـ با صحبت از فراوانیِ رواج مباحث دربارهٔ هنر هم‌چون کالا و چگونگی تبدیل شدنِ شیء به کالای هنری در دههٔ ۱۹۸۰م می‌پرسد: چرا نقد قرن بیستم کم‌تر به این امر توجه کرده است که «هنر چیست و به چه می‌پردازد؟». به گفتهٔ برگن، صورت مسلط نقد هنر و بازار ــ که یک نقد سوسیالیستی ـ مارکسیستی بود ــ در وهلهٔ اول پاسخ روشنی برای توضیح این سؤال ندارد که چرا چنین چیزهای خاصی (آثار هنری) ساخته می‌شوند، همان‌طور که هیچ تحلیلی از کارکرد هنر به مثابهٔ کالا یا حتی نمایشگاه هم‌چون یک نهاد هم نمی‌تواند بیانگر علت آن باشد. به نظر می‌رسد ما در لحظه‌ای از تاریخ هستیم که هویت، سرلوحهٔ مسائل سیاسی را تشکیل می‌دهد، ما در دورهٔ سیاست‌های هویتی قرار گرفته‌ایم. ادبیاتِ روانشناسیِ تحلیلی، دربارهٔ این‌که چگونه مفهومی از هویت در مقام اول جای می‌گیرد، حرف‌های زیادی برای گفتن دارد که تصویر، یکی از راه‌های شکل‌گیری آن است.[۲۷] مفهوم «عدم شناخت»[۲۸] که لاکان بدان رجوع می‌کند، به‌واسطهٔ تصویر، اساساً هم در هنر و هم در سیاست‌های هویتی اهمیت دارد. به‌یقین، برجسته‌ترین مباحث دههٔ ۱۹۷۰م، بیش از آن‌که موضوع مشخصی مانند تصاویر زنان باشند، مسائل فمینیستی بوده‌اند. یکی از سرچشمه‌های اشتیاق به تصویرسازی یا هنر، خواست دستیابی به موقعیتی در جهان است که بتوان در آن فضایی برای هویت ساخت؛ یک فضای سوبژکتیو. مشکل این است که فضای هویتی همیشه پیش از تولد وجود دارد. جنسیّت فرد با یک جهت‌گیری اصولی، مانند زهدانی است که برای شکل دادن به انعطاف‌پذیری سوبژکتیویته تلاش می‌کند. بخشی از سیاست‌های بازنمایی (در آثار هنری)، کوشش در جابه‌جایی چنین زهدانی است ــ که در حدّ زیادی ساخته و پرداختهٔ تصورات خاصی است ــ تا دیگر سوژه‌ها و جنسیّت‌ها و دیگر شکل‌های جامعه نیز امکان موجودیت یابند.

در عالم هنری که تقریباً به شکل تمام‌عیاری عادت به پول‌سازی آن را هدایت می‌کند، همین مسئله منشأ علاقهٔ مداوم برگن در تولید هنر بوده است. به نظر او،

هنر و سیاست نه فقط موضوع خودآگاهی خودجوش و تصمیم‌گیری مشتاقانه برای پدیدآوردن اثر هنری هستند، بلکه در فرایندهای ناخودآگاه هم دخالت می‌کنند. در حرکت مداوم ناخودآگاهی در زندگی سیاسی، باید بُعد روانشناختی ـ جنسیّت را نیز در سیاست منظور کرد. بیش‌تر تمایل به آن است که به سیاست با اصطلاحات عقلی اندیشیده شود، اما در میان طبقهٔ کارگری که با انتخاب ریگان[۲۹] بیکار می‌شدند، چه توجیهی برای جذابیت گرایش به او می‌توان یافت؟ و یا گرایش به آرنولد شوارزنگر[۳۰]، پس از ورودش به سیاست، چه منطقی دارد؟[۳۱]

موضوع خودآگاهانهٔ آثار برگن، مداخلهٔ تصویر و ناخودآگاهی در زندگی سیاسی و در سیاست زندگی روزمره است. به نظر او، یکی از دلایل مقاومت شدید در برابر فرایند هنر، به منزلهٔ کنشی فعالانه، جدایی هنرمندان ــ در مقام کسانی که باید بیانی نامفهوم و ناخوانا داشته باشند ــ از منتقدان است؛ منتقدانی که در صحبت کردن ماهرند و می‌توانند آثار هنرمندان را توضیح دهند.[۳۲] او چنین امری را نتیجهٔ ارتباط نیمه‌بیولوژیک هم‌زیستی هنر با نقد می‌داند که در اواخر قرن هجدهم میلادی به منزلهٔ قالب و چهارچوب نهاد هنر ظهور کرد. پرداختن هنرمندان به هنر «بدون اندیشیدن به آن» و بدون هیچ نسخهٔ پیچیده‌شده‌ای از گذشته‌های دور، به این معنی نیست که آن‌ها به شکلی خام و بدون هیچ‌گونه نظریه‌ای کار می‌کنند، بلکه بیش‌تر به این معنی است که قادر به بیان نظریهٔ خود دربارهٔ چیستی هنر به صورت شفاهی نیستند. نظریه چنان در آن‌ها درونی شده که به رفتاری ناخودآگاه بدل گشته است. آنچه اهمیت دارد شکلک درآوردن بی‌خبرانهٔ خام‌دستانه در یک کالای قابل فروش است. به نظر او، خواست تعداد زیادی از مردم بازنمایی بخش کودکانهٔ شخصیت خودشان است؛ نوعی تظاهر به بی‌گناهی با تجاوز از مرز همهٔ چیزهایی که مجاز به انجامش نیستند. و از آنجا که موقعیت‌های مهمی را در جامعه و در نهادهای متفاوت اشغال کرده‌اند، دیگر به خودشان اجازه نمی‌دهند که آن‌گونه باشند. اما آن‌ها می‌توانند آن بخش خطاکار خود را در نوعی از صورت‌های هنری (مثل آثار جولیان اشنابل[۳۳]) بخرند.

برگن با کاتینگهام موافق است که چنین امری را در هنر نوعی پیتر ـ پَن‌گرایی[۳۴] می‌شمرد؛ البته اگر پیترپَن کسی باشد که بدن آلوده به مدفوع خود را بر روی یک سطح صاف می‌مالد. او می‌گوید: این چیزی است که همهٔ ما در این نقطه از تاریخ خود بدان پرداخته‌ایم و می‌خواهیم به آن بازگردیم، چون در این جامعه می‌توان به چنین کاری مبادرت ورزید. می‌توان مردم را مثل جانشینی خرید تا ما را بازنمایی کنند. می‌توان آثار تولیدی آن‌ها را روی دیوار آویخت. در واقع، می‌توان از آویختن مدفوع خود بر دیوار با این بهانه لذت برد که کار فرد دیگری است، یا این‌که چنین چیزی اصلاً بد نیست، بلکه ... مقدس است، طلا است. یکی دانستن ناخودآگاهانهٔ مدفوع و پول از همان آغاز روانشناسی تحلیلی مورد توجه قرار گرفت.[۳۵]

برگن تجارت را هم مانند استتیک یورشی به هنر می‌داند. به نظر او هیچ صورتی از هنر ماهیتاً و به شکلی سیاسی افراطی نیست، از جمله راه‌کارهای افراطی در تولید هنر واکنشی (مثل آثار جف کوونز[۳۶]، ریچارد پرینس[۳۷] یا دیوید سَل[۳۸]). بسیاری از آثار محافظه‌کارانهٔ دههٔ ۱۹۸۰م اساساً نمی‌توانستند فضای آزادی داشته باشند، اگر چنین فضایی پیش‌تر در آثار حاصل از سیاستی آگاهانه، نظیر اواخر دههٔ ۱۹۶۰م و اوایل دههٔ ۱۹۷۰م ایجاد نشده بود. برگن، ادعا می‌کند که بنیاد فرهنگی قدرت متمرکز جامعهٔ غرب بر صورت‌های مشخصی از مردی و مردانگی استوار است، سرمایه‌داری و پدرسالاری متأخری که سبب شد روی‌آوری به فمینیسم شکل بگیرد. به نظر او، هر مردی که توانایی استدلالی فمینیسم را به‌گونه‌ای بفهمد که در او تغییری ایجاد شود، ناگزیر به منطق آن گرایش می‌یابد. چنین گرایشی در خود او، که مشخصاً دوران رشدش را پس از جنگ جهانی دوم گذرانده، در سال‌های اولیهٔ زندگی‌اش شکل گرفته است؛ زمانی که طبقهٔ کارگر صنعتی در

شمال بریتانیا کارهای زیادی می‌توانست انجام دهد که در یک فرهنگ کاملاً خشن، بسیار مردانه محسوب می‌شد. رشد کردن در چنین فرهنگی برای پسری که از نظر فیزیکی ضعیف و از نظر عقلی و عاطفی حساس است، احساس مداومی از عدم انطباق با تعریف معمول مردانگی، به وجود می‌آورد. به عقیدهٔ او، تجربهٔ رشد در چنین فرهنگی برای مرد جوانی که چندان مطابقتی با آن قاعده نداشت، او را قادر ساخته که هماهنگی بیش‌تری با هم‌جنس‌گرایی مردانه و زنانه بیابد تا بتواند فشارِ قرار گرفتن در نقشِ از پیش تعیین‌شده‌ای را درک کند که انطباق کاملی با آن احساس نمی‌کرده است. پرورش یافتن در نظام طبقاتی ستمگرانه و کُدگذاری شدهٔ طبقهٔ کارگر بریتانیا، خاطراتِ فراموش نشدنی از احساس حقارت و زیردست بودن را در تجربهٔ اشکال متفاوتِ خشونتِ نمادین و واقعی در او به جای گذاشته است (Cottingham, 1991, ibid)

هنر: در غیبت حضور

برگن چنین نظریاتی را پیش‌تر در *پایان نظریه‌پردازی هنر* هم بیان کرده بود. او در مقاله‌ای با عنوان «غیبت حضور: کانسپچوالیسم و پست‌مدرنیسم»[۳۹]، نمایش آثار هنری را در نمایشگاه و موزه، بازنمود عقدهٔ اختگی در نظریهٔ فروید شمرد که به‌خصوص در آثار فمینیستی با همراه داشتن نشانه‌های مسائل سیاسی آشکار است؛ همان‌طور که مارکس از آن در نزاع میان دو جنس سخن گفته بود. به نظر برگن «کانسپچوال‌آرت» در مواجهه با ارزش‌های تثبیت‌شده و دشمنی با ابداعی بودن اثر در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و اوایل دههٔ ۱۹۷۰م، غالباً به حدّی افراطی بود که چیزی بیش از صِرفِ محو کردن ارزش‌های استتیکی را نشان می‌داد. امروزه حیرت‌زدگی‌ها فروکش کرده و کانسپچوال‌آرت با آسودگی و بدون هیچ اشکالی در پردهٔ تاریخِ هنر بافته شده است. این یکی شدن به قیمت فراموش کردن بیش‌ترین تندروی‌ها در این هنر بود. به عقیدهٔ او تقریباً چیزی با گرایش جهانی در عالم هنر دههٔ ۱۹۸۰م سرکوب شد، از دست دادن یک دههٔ کامل ـ دههٔ ۱۹۷۰م ـ هم‌چون دوره‌ای که گویی چیزی در آن رخ نداده است (Burgin, 1986: 29).

برگن دورهٔ رنسانس را آغاز شکل‌گیری ایدهٔ هنر به مثابهٔ مهارت در ساختِ یک شیء به منزلهٔ کالا می‌داند. پس از آن لسینگ[۴۰] بود که با قرار دادن ویژگی بصری اثر در برابر ویژگی ادبی آن، استتیک قرن هجدهم میلادی را توسعه داد. استتیک گرینبرگ، نقطهٔ پایانی این مسیر تاریخی است. در کنار آن تاریخ هنر دیگری هم هست: تاریخ بازنمایی. کانسپچوال‌آرت به همین تاریخ بازمی‌گردد، تاریخی که خود به تاریخ راه می‌گشاید. تاریخی که در آن هنر دیگر نه مهارت در عمل تعریف می‌شد، نه فرایند ساخت اشیای زیبا در قالبی خاص، بلکه بیش‌تر نمایش مجموعه اعمالی در بستری از کارهایی بود که بر چیزی دلالت داشتند، هرچند شاید بر یک قالب متمرکز بودند، اما یقیناً به آن محدود نمی‌شدند. دغدغهٔ اصلی کانسپچوال‌آرت، کار کردن در زمینهٔ نشانه‌شناسی جامعه بود. هرچند دههٔ ۱۹۸۰م، دورهٔ کارهایی فراتر از آن، یعنی ظهور دوبارهٔ توجه به سیاست بود که نتیجهٔ اولیه و مداوم آن، تولید آثاری بود که غالباً مسائل سیاسی روز را بازنمایی می‌کردند. روش دیگری هم بود که با اتکای کم‌تر بر «بازنمایی سیاسی»، بیش‌تر بر توجهی نظام‌مند بر «سیاستِ بازنمایی» مبتنی بود که در آن نظریهٔ سوژه با تبدیل شدن به یک اصطلاح، با شرکت در نقد فرضیه‌های اومانیستی، به شکل بحث‌انگیزی اهمیت یافت. در این نظریه که بر روانشناسی تحلیلی استوار است، مخالفت با تصور «عقل سلیم» در معنای سنتی آن ضروری است (ibid, 39-40).

برگن، فرایند روانشناسی تحلیلی را مبتنی بر روندی بیان می‌کند که در آن یک حیوان ـ انسان کوچک یا طفل، به فردی با کارکرد اجتماعی (یا ضد آن) تبدیل می‌شود. چنین امری اساساً بر درونی کردن جامعه به شکلی فردی استوار است. به نظر فروید، انگیزهٔ اقتصادی آخرین جایی است که محرک جامعهٔ انسانی در آن پناه می‌گیرد. همان‌طور که به نظر مارکس، ضرورت‌های

اقتصادی به منزلهٔ نیاز به تولید روش‌هایی برای حمایت از زندگی، صورت‌های ویژه و مشخص جامعه را شکل می‌دهد. فروید نیز ضرورت‌های مشابهی را در ایجاد ساختار ویژهٔ فردیت مشاهده کرده بود. او در *تمدن و ناخرسندی‌های آن*[۴۱] با این پیام که هیچ تمدنی عاری از ناخرسندی نیست هیچ نسخهٔ آرمان‌شهرگرایانه‌ای را برای ایجاد خرسندی تجویز نمی‌کند، برای رسیدن به انگیزهٔ اجتماعی ـ اقتصادی، اقناع نیازهای غریزی فرد یا باید به تعویق افتد یا انکار و سرکوب شود. نتیجهٔ فرایند اجتناب‌ناپذیر سرکوب، شکل‌گیری ناخودآگاه در کنار فردیت آگاهانه است. مسئله این است که «بودن به چه معنی است؟»، نه به سبب موانع مادی و اقتصادی که با آن روبه‌رو می‌شویم، بلکه به دلیل خودی که از طریق درونی می‌شناسیم، آگاهی ــ ناخودآگاهی، ناتوان از شناخت خود است ــ از تصویر خود ما و تصاویری که از دیگران داریم، همیشه تا حدی داستانی است. واژهٔ داستان مفاهیمی مانند «روایی» و «نمایشی» به معنی الفبای بازنمایی را با خود همراه می‌کند تا کاملاً مناسب فعالیت‌های انسانی باشد. به گفتهٔ شکسپیر «تمام دنیا یک صحنهٔ نمایش است» که البته فرق است میان بودن در دنیا و بودن در یک صحنهٔ نمایش، اگرچه ممکن است از «ایفای نقشی» در جامعه صحبت شود. هرچند شخص واقعاً به چیزی مانند شغلش فکر می‌کند، اما فردیتش در جای دیگری نوشته شده است. در منظر عقل سلیم آشکار است که هر فردی مثل یک «خود» کوچک به دنیا می‌آید که خیلی ساده از نظر روانشناختی همان‌طور است که ساختمان بدنی (فیزیولوژی) او ایجاب می‌کند، دانهٔ کوچکی از فردیت که در گذر زمان به شکل همان سوژهٔ بالغی سر برمی‌آورد که سرانجام می‌شود. اما روانشناسی تحلیلی تصویر متفاوتی را ترسیم می‌کند: ما همان چیزی می‌شویم که فقط در خلال رشد خود با آن مواجهیم، بازنمایی‌های متعددی از آنچه احتمالاً جامعه در موقعیت‌های مختلف به ما اختصاص می‌دهد. هیچ خود بنیادینی وجود ندارد که مقدم بر ساختمان اجتماعی‌ای باشد که به واسطهٔ مسئولیت بازنمایی به ما سپرده شده است.[۴۲] (ibid, 40-41)

برگن با انگشت گذاشتن بر جنسیّت از همان آغاز شکل‌گیری جنین، مباحث دیگری را در توضیح نظریهٔ خود و انطباق آن با روانشناسی فروید طرح می‌کند: مهم‌ترین سؤالی که ممکن است دربارهٔ هر یک از ما پرسیده شود، هنگامی که هنوز خود ما نمی‌توانیم آن را بفهمیم، این است: «دکتر! پسر است یا دختر؟» پاسخ این سؤال، تعیین‌کنندهٔ شکل عمومی خواست‌های جامعه از ماست. یک نوزاد طبیعی به هنگام تولد از نظر کالبدشناسی یا مذکّر است یا مؤنث، اما با روانشناسی «مذکّر» یا «مؤنث» به دنیا نمی‌آید. برای مثال، همهٔ ما با کلیشهٔ مشخص زنانه‌ای آشناییم: یک موجود اساساً منفعل و وابسته که عواطفش بر عقلش تسلط دارد و تنها هدفش در زندگی خانه‌داری و مادری است. در گذشتهٔ خیلی نزدیک، این نسخهٔ «زنانه» از زن بودن به منزلهٔ جنسیّت زیست‌شناختی زنان گریزناپذیر بود. دستاوردهای فمینیسم در زمینهٔ نظریهٔ فرهنگی از طریق بازنمایی با شرح راه‌هایی به دست آمده که تبانی‌های زنانه در ستم رفتن بر زنان در گذشته داشته است. (ibid, 41)

برگن با اخذ مثال‌هایی از ساختمان سوبژکتیویته در تاریخ اخیر فمینیسم می‌نویسد: اخیراً مقایسهٔ فهم و تعریف زمینهٔ سیاسی، تحت‌الشعاع توسعهٔ تندروانه‌ای قرار گرفته که از اقلیت‌های سنتی، سیاست‌های حزبی و توجه به «منازعات طبقاتی» فراتر رفته و «جنسیّت» با توجه به تفاوت جنسی به منزلهٔ روابط حاکم میان فرد، زبان، و قدرت دیده شده است، نه در یک اصطلاح تقلیل‌دهنده به شکل کاریکاتوری که از آن در رسانه‌های عمومی ظاهر می‌شود، بلکه در فهم هشیارانه‌ای که باید از روانشناسی تحلیلی سرچشمه گرفته باشد. حال می‌توان پرسشی را مطرح کرد که پیش از این حتی به آن فکر هم نمی‌شد: «اَشکال حاصل از تصاویر تجسمی مبتنی بر صورت‌های ساختمان داستان سوژه چیست؟» (ibid, 42).

در ارتباط با همین موضوع، هم مارکس و هم فروید،

استفاده از مفهوم بت‌واره را در طرح‌های تکمیلی و تعاملی ولی بسیار متفاوت خود ضروری دانستند. در نظر فروید، بت‌واره چیزی در فقدان آلت جنسی مردانه در زن است که اگرچه به مرد اطمینان قلبی دوباره می‌بخشد، اما در عین حال این اضطراب را هم ایجاد می‌کند که چنین فقدانی ممکن است برای او هم رخ دهد. برگن می‌گوید: در مقام یک معلم دریافته‌ام که از میان همهٔ نظریه‌های فروید، این یکی است که بیش‌ترین دشمنی و استهزا را به‌خصوص از سوی مردان برمی‌انگیزد. ما باید سه چیز را به خاطر بسپاریم: اول این‌که سخن فروید دربارهٔ چیزهایی نیست که آگاهانه حفظ می‌شوند ــ آن‌ها ناخودآگاه‌اند؛ دوم، اضطراب ناخودآگاه ترس از اختگی از آغاز کودکی سرچشمه می‌گیرد، هنگامی که پسر خیلی کوچک با توضیح اولیه‌ای ناشی از تفکر خود درمی‌یابد که در واقع همهٔ بدن‌ها مشابه بدن او نیستند و می‌فهمد که از بدن زن چیزی حذف شده است (یک فرضیهٔ کاملاً منطقی که اطلاعات بعدی نقش آن را از ناخودآگاه پاک نخواهد کرد)؛ سوم، همین پسر کوچک در یک جامعهٔ مردسالار با آگاهی فزاینده‌ای از امتیازات ویژه‌ای که به مردان داده می‌شود ــ فیلم‌های هیجان‌انگیز[۴۳] تلویزیونی ممکن است به تنهایی برای تزریق تدریجی این فکر به او کافی باشد ــ درمی‌یابد که عضو مردانهٔ بدن او فقط عاملی برای یک خودشیفتگی متکبرانه نیست، بلکه این منشأ اعطاشدهٔ خودارضایی،[۴۴] مجوز راهیابی به یک انجمن انحصاری با امتیازات ویژه هم است. نتیجهٔ اضطراب اختگی در مردان ــ اگرچه نه همه ــ نوعی بت‌گرایی «بیمارگونه» است. و چنین بود که مارکس به واقعیت «بت‌گرایی کالا» در جامعهٔ سرمایه‌داری اشاره کرد و فروید یکی از علل موجب‌شوندهٔ اولیه را در آن مورد شناسایی قرار داد. نتایج نظریهٔ مارکسیستی کلاسیک برای آشنایان با آن روشن است ــ هرگونه تغییری در این شکل اقتصادی، کم‌ترین تأثیری در بت‌گرایی نداشته است. شاید این گفته که بت‌گرایی بیمارگونه در زنان تقریباً به دلیل ندرت آن اصلاً وجود ندارد، با مخالفت روبه‌رو شود، با وجود این که، به هر حال، بسیاری از زنان خود عامل ظهور بت‌گرایی کالا هستند. ژاک لاکان، روانشناس فرانسوی، اضطراب اختگی در مردان را به زنان هم تعمیم داد. او مشاهده کرد که در همهٔ ما، به محض خروج اجباری از رَحِم مادر و رنج حاصل از این اولین جدایی فیزیکی، توالی تجارب از دست دادن در زندگی آغاز می‌شود (به ترتیب زمانی جدایی از سینهٔ مادر یا جایگزین آن). این تجارب اولیه، حسی از «فقدان» را رفته‌رفته به همهٔ ما، چه مرد و چه زن، می‌شناساند؛ و رفتارهای بعدی ما ممکن است به مثابهٔ تلاش‌های جبرانی برای از بین بردن همین حس باشد، مانند غالب ارزش‌گذاری‌های افراطی چیزی یا ایده‌ای. لاکان تفاوت جنسی را در حضور یا غیبت عضو مردانه می‌بیند که به سادگی استعاره‌ای را برای همهٔ تجربه‌های «فقدان» شکل می‌دهد و به همین جهت همواره به عنوان تمرکز به این امر مورد نقد قرار گرفته است. او نیز مانند فروید، سازمان‌دهی نمادین جامعهٔ مردسالار (غرب) را شرح می‌دهد. (ibid, 42-43)

برگن معتقد است به سبب مردسالار بودن جامعه، همه باید دلیل اصلی فروید برای بت‌گرایی را در خاطر خود حفظ کنند و به قضیهٔ اثبات‌شدهٔ بدن مرد و هم‌چنین به اشکال متفاوت محصولات فرهنگی آن در جامعه توجه کنند. به گفتهٔ فروید، بت هم‌چون یگانه‌ای تقلیل نیافتنی و جایگزین نشدنی، مورد احترام است، به‌علاوه، گویی بت قالب‌بندی‌شده باشد، به هیچ شکلی در فضا یا زمان منتشر نمی‌شود و در مقایسه با اثر هنری نیازی به پیچیدگی ندارد. بت در میان نشانه‌ها (دال‌ها) یگانه است و به شکلی تناقض‌نما همان چیزی را انکار می‌کند که بدان دلالت دارد ــ زن با نقاب زدن بر چهره و تظاهر کردن به کفایت، فقدان آلت مردانه را انکار می‌کند [فمینیسم]. بت به مفهوم حضور ناب و کارکرد آن، مشخصاً انکار غیبت است. آثار نقاشی ارزش‌مندانه چون حاضرند (ibid, 44). برگن خاطرنشان می‌سازد که نشانهٔ مدرنیسم متأخر، نظم بود ــ هر چیزی با قرار گرفتن در جای مناسب خود به وظیفه‌اش می‌پردازد و

نقش از پیش تعیین‌شدهٔ خود را در فرهنگ پدرسالار به انجام می‌رساند. باید به خاطر داشته باشیم که واژهٔ «پدرسالاری» به‌طور کلی فقط راجع به مردان نیست، بلکه به قانون پدر ـ مشخصاً به اصطلاحات این قانون بازمی‌گردد، یعنی اصطلاحات قدرت مرکزی که در برابر اشکال متفاوت سیاست‌های امروزی از جمله سیاست‌های فرهنگی در معرض خطر قرار گرفته است. (ibid, 47)

سخنان برگن در آغاز با همان خصومتی روبه‌رو گشت که کانسپچوال‌آرت در ابتدا با آن مواجه شده بود. چنین حمله‌ای به سبب حضور شیء صورت می‌گرفت. به نظر می‌رسد تقدیر این نوع هنر، دست‌کم هم‌چون لحظه‌ای از بازنمایی، جنبشی بود که با متزلزل ساختن مدرنیسم، راه را برای پست‌مدرنیسم بازکرد. هیچ یک از ایسم‌ها، پدیده‌ای یکتا یا فرهنگی نبودند یا نیستند که به سادگی مانند برنامه‌های شبانهٔ تلویزیونی یکی راه را برای دیگری بازکند. کانسپچوال‌آرت به شکلی استتیکی، فرهنگی، سیاسی هم با تمایلات مبتنی بر تغییر مصالحه کرد هم با گرایشات محافظه‌کارانه. دورهٔ کنونی پست‌مدرنیسم نیز به همان شباهت دارد. آنچه امروزه در هنر مشاهده می‌شود، بازگشت به تعهد نمادین به اصول پدرسالارانه به مفهومی است که بر اولویت حضور مُهر تأیید می‌زنند. پافشاری بر حضور، خودکفایی خودشیفته[۴۵] را هم‌چون تهدیدی برای بدنهٔ هنر و بدنهٔ سیاست ریشه‌کن می‌کند که از به حساب آوردن تفاوت ناشی می‌شود. تفکیک[۴۶] (از طریق لایه‌بندی کردن یک اصطلاح مخالف، بیش‌تر با انکار تفاوت به شکل مؤثری برای سرکوب بقیه بهره می‌گیرد)، نظیر تفکیک صورت از محتوا، تفکیک شخصی بودن (هنر هم‌چون یک تجربهٔ خصوصی) از اجتماع (که سرانجام فقط نقشهٔ تجزیهٔ خانوادگی به دلیل کار در جوامع صنعتی سرمایه‌داری را داشت)، تفکیک واژه از تصویر، تفکیک مردانه بودن از زنانه بودن با گرایش به تولید «مردان» و «زنان»، تفکیک نظریه از عمل، تفکیک درون از نهادهای بیرون از خود (انزوای تقریباً کامل مباحث تاریخ هنر و نقد از مباحث گسترده‌تر تحلیلی ــ شامل روانشناسی تحلیلی و نشانه‌شناسی ــ که آن‌ها را در بر می‌گیرد) و غیره. آنچه در کانسپچوال‌آرت افراطی می‌نمود، نیاز به کاری بود فراتر از شیء که شبکه‌های متفاوتی را از نو سازمان‌دهی کند تا بتواند تعریفی از «هنر» و آنچه بازمی‌نماید، به دست دهد. دیدگاهی که غیبت «حضور» و نیز «تغییر» را برای ما امکان‌پذیر ساخت (ibid, 47-48).

ارجاع برگن به کارکرد هنر هم‌چون کالا، و زیر سؤال بردن نهاد نمایشگاه و موزه و عالم هنری که آن‌ها را با اشیایی پُر می‌کند که به نحوی با حمایت از هنرمندان، بازار تجارت خود را پُر رونق کند، هم‌چنین تأکید فراوان بر روانشناسی تحلیلی، سیاست، هویت، تفاوت‌های جنسی، و مردسالاری که در نهایت به فمینیسم منتهی می‌شود، مسائل تازه‌ای دربارهٔ هنر مدرن نیستند و آشکارا به سوبژکتیویسمی بازمی‌گردند که او بارها با انگشت گذاشتن بر آن، به نفی آن می‌پردازد. حتی اشاره‌اش به جدایی هنرمندان از منتقدان، به مثابهٔ کسانی که باید آثار هنری را به زبان رسای شفاهی بیان کنند، بسیار شبیه به نظریهٔ دانتو است که پیش از این هم بدان اشاره شد. نکتهٔ حائز اهمیت این است که هنرمندان معاصر، در مقام منتقد، نه فقط به نقد هنر می‌پردازند، بلکه حتی شیوه‌ای را نیز مورد نقد قرار می‌دهند که آثار خودشان را با پیروی از آن ارائه کرده‌اند! توجه به این امر خالی از لطف نیست که به نظر برگن تصاویر در برابر انسان معاصر خاموش‌اند و با او سخن نمی‌گویند، جز آن‌ها که به مسائلی نظیر جنسیّت، سیاست، هویت، مشکلات اجتماعی و در یک کلمه زندگی روزمرّه می‌پردازند. در واقع، چیزی در دورهٔ معاصر قابل فهم است که به روشنی دربارهٔ مسائل جاری روز و نشان‌دهندهٔ غرایز و نفسانیات یا سرکوب‌گری‌ها و فشارهای مختلف باشد.

برگن، «نظریه» و «نقد» را با افزودن «شرح»۷۴ به آن‌ها، کنش‌های نوشتاری توصیف می‌کند. از آنجا که اصطلاح جاافتاده‌ای مثل «نظریه» بیش‌تر گرایش دارد تا منشأیی متفاوت از «نقد» و «مرور» بیابد، پس مایل است در نهادهای دانشگاهی و نشریات، در وهلهٔ

اول مجلات هنری و پس از آن در مطبوعات مطرح شود. بدین ترتیب، طیف مباحث از پژوهش‌های محققانه به سمت اطلاعات مصرفی سوق می‌یابد. هرچند نظریه به روشنی کنشی نقادانه است و نقد نیز الزاماً با پیش‌فرض‌های نظری درمی‌پیچد، اما آنچه نظریه را از نقد و شرح متمایز می‌سازد، این است که نظریه سرگشاده و خودآگاهانه است، در حالی که نقد مبانی نظری خود را یا پنهان می‌کند یا نسبت به آن‌ها نابینا است. برگن، دهۀ ۱۹۸۰م[۴۸] را دورانی می‌داند که پیش از آن هرگز فاصلۀ میان کسانی که به نظریه می‌پرداخته‌اند با آنان که خود را مبرّا از نظریه می‌دانستند، تا این حد زیاد نبوده است. از آغاز تا به امروز، مطلوب‌ترین راه ایمن کردن پایان نظریه‌پردازی انکار آن است. نقد و شرح، به منزلۀ رایج‌ترین کنش‌ها، اصلی‌ترین صورت‌های چنین انکاری هستند. ساده‌ترین مفهوم نقادی در منظر عقل سلیم، منتقد را در مواجهه یا همراهی با اثر هنری نشان می‌دهد. منتقد به منزلۀ کسی دیده می‌شود که اندیشه یا احساس خود را دربارۀ اثر هنری برای مخاطبی بیان می‌کند که بنابر پیش‌فرض مخاطب همان اثر هنری مورد شرح است. در منظر عقل سلیم، اثر هنری خود سرچشمه‌گرفته از اندیشه و احساس هنرمند است (ممکن است جهانی که در آن زندگی می‌کند، واجد ارزش داوری نباشد) و خود در تلاش برای برقراری رابطه با چنین مخاطبی است. (ibid, 141-142)

برگن به‌کارگیری زبان را در کانسپچوال‌آرت، که به یکی از راه‌های متداول آن تبدیل شده بود، به نقد می‌کشد و بدین ترتیب، تقریباً همه چیز را در هنر معاصر مورد نفی قرار می‌دهد، اما راه حلی هم ارائه نمی‌کند. او خود به منتقدی تبدیل می‌شود که باید به واکاوی سرچشمه‌های هنر معاصر بپردازد. اینجاست که هنرمند به منتقد تبدیل می‌شود و تفاوتی میان هنرمند ــ در مقام پدیدآورندۀ اثر هنری ــ و منتقد ــ در مقام بیان‌کنندۀ مفاهیم درونی اثر ــ باقی نمی‌ماند. بدین ترتیب، اگر نقش انتقادی هنر مدرن تا آن درجه بالا رفت که کلّ آن را فرا گرفت، به تدریج خود را نیز چنان مورد نقد قرار داد که خودش را هم محو کرد یا به گفتۀ منتقدان و مورّخان به نقطۀ پایان رساند. شاید این همان نتیجۀ عملی نظریۀ اسکار وایلد[۴۹] بود که منتقد را در مقام هنرمند[۵۰] اعلام کرد. چنان که دیگر از هنر چیزی جز نقد همه چیز و حتی خود به جای نماند.

پایان نظریه‌پردازی هنر

به نظر برگن، تلقی از «نظریه‌پردازیِ هنر» در صورت به‌هم‌پیوسته‌ای متشکل از تاریخ هنر، استتیک و نقد، که در عصر روشنگری آغاز شد و در واپسین دورۀ «مدرنیسم متأخر» به اوج خود دست یافت، اینک به پایان رسیده است. به‌طور کلی، پایان نظریه‌پردازی هنر در دورۀ کنونی و به اصطلاح پست‌مدرن با توجه به نظریه‌های بازنمایی، بدین ترتیب مشخص می‌شود: فهم نقّادانۀ شیوه‌ها و مفاهیم بیان نمادین شکل‌های نقد اجتماعی و سوبژکتیویته (ibid, 1986: 204). قابل توجه است که آرتور دانتو نیز در نظریه‌ای مشابه، دورۀ معاصر را دورۀ پایان بیانیه‌های هنری اعلام می‌کند، چنان که منتقدان باید با نقد ویژۀ آثار هنری به شکلی فلسفی، در واقع بیانیه‌ای را که دیگر خود هنرمندان قادر به ارائۀ آن نیستند، به جای ایشان بنویسند؛ برای مثال، آن‌طور که مارینتی بیانیۀ فوتوریسم را نوشت یا برتون بیانیۀ سوررئالیسم را. در چنین وضعیتی به سختی می‌توان مرز مشخصی میان بیانیه‌های هنری و نظریه‌پردازی هنر تعیین کرد. برگن بحث خود را با شرحی نسبتاً طولانی از روند تاریخی تغییرات واژۀ «هنر» آغاز می‌کند تا نحوۀ شکل‌گیری معنا و تلقی امروزی از آن را روشن سازد. به نظر او پیش از ترفیعِ نقاشی به حوزۀ «هنرهای آزاد»[۵۱] هیچ «نظریۀ هنر»ی به مفهوم مدرن آن، برای «طرح توصیفی ایده‌ها» وجود نداشت ـ مثلاً پرسش از غایت هنر و ارزش‌هایی که متبلور می‌سازد یا به خدمت آن‌ها درمی‌آید، به منزلۀ یک نظام وابستۀ خود ـ آگاهی توسعه یافت. مجادلات بر سر موضوعاتی مانند «زیبایی» و «بازنمایی» که در دورۀ باستان آغاز شده بود، با دیدگاهی

برای روشن کردن هنر تضمین نمی‌شد ـ هنرهای تجسمی صرفاً به منزلهٔ منبع مناسبی برای مثال‌ها به کار می‌رفت. در فنّ شعر[۵۲] ارسطو، این قانون وضع شد که بالاترین وظیفهٔ هر هنری تجسم فعالیت انسان در نمونه‌ای‌ترین اَشکال[۵۳] است. اصطلاح «تاریخ نقاشی» که در پژوهش‌های اومانیستی طرح شد، می‌توانست در گسترش مباحث فلسفی نظیر «محاکات»[۵۴]، «تقلید»[۵۵] یا «بازنمایی» ــ از زمان افلاطون و ارسطو ــ مستحیل گردد (ibid, 145). برگن ادعا می‌کند، آنچه امروزه از معنای دقیق فرمالیسم مستفاد می‌شود، نتیجهٔ تقلیل حقیقت در نظریهٔ ارسطو است (ibid, 147). به عقیدهٔ افلاطون، نقاشی جایگاه نازلی داشت زیرا نقاشی تقلید اشیاء بود و اشیاء تقلید صورت‌های مثالی، پس نقاشی دو مرتبه از معرفت حقیقی دور است. ارسطو با گرایش استعلایی به صورت‌های افلاطون، این نظریه را باطل کرد ــ صورت فقط در جوهر است. بنابراین، می‌توان گفت که نقاش باید کمال ذاتی صورت را از کمال‌نایافتگی اشیاء انتزاع کند. انتشار همین شاخه از اندیشهٔ ارسطو است که سرانجام در قرن هجدهم به شکل مؤثری منجر به گرایشی شد که امروزه فرمالیسم نامیده می‌شود.[۵۶] تأکید لسینگ در *لائوکون*[۵۷] این بود که نقاشی تصویر هم‌زمانی رخدادها در فضا است، در حالی که شعر جایگزینی رخدادها در زمان است. او اصطلاح «هنرهای فیگوراتیو»[۵۸] را برای معماری، نقاشی، و پیکرتراشی وضع کرد تا اعلام کند هنگامی که شعر می‌تواند از مرئی و نامرئی، هر دو، سخن بگوید، نقاشی فقط آن چیزی را می‌تواند بیان کند که مرئی است. در فرمان‌بری از زیبایی نقاشی مناسب توصیف «نگرش‌های[۵۹] زیبا» در «اشکال زیبا» است. از لسینگ به بعد، جهت‌گیری به سوی فرمالیسم مدرن، از ایدئالیسم فلسفی، مشخصاً از کانت می‌گذرد، با نوشته‌های کلایو بل[۶۰] و ریچارد فرای[۶۱] به عصر حاضر، قرن بیستم، وارد می‌شود و در «مدرنیسم متأخر» کلمنت گرینبرگ به اوج می‌رسد. در اواخر قرن هجدهم، به دو نگرش بنیادی به هنر، یعنی هنر هم‌چون «تقلید» و هنر هم‌چون «فرم»، نگرش سومی اضافه شد: هنر هم‌چون «بیان». متن مفقودشده‌ای منسوب به لونگینوس[۶۲] یونانی مربوط به قرن اول میلادی که در قرن شانزدهم پیدا و منتشر شد، تأثیر فزاینده‌ای بر تلقی از هنر قرون هفدهم و هجدهم بر جای گذاشت. این متن به استناد «دربارهٔ والا»[۶۳]، در جستجوی شناسایی کیفیتی است که فقط آثار بزرگ ادبی از آن برخوردارند. از پنج عاملی که لونگینوس برای افزودن به کیفیت «والا» نام می‌برد، یکی «احساس شدید»[۶۴] است. احیای متن لونگینوس و توجه به «والا»، بازتاب مرکزی گسترده‌ای در ناتورالیسم و راسیونالیسم روشنگری داشت که در آن زمان آغاز شده بود و حتی در اواسط قرن هجدهم، راهی برای رمانتیسم در مسیر قرن نوزدهم بازکرد؛ به طوری که برای نخستین‌بار، مونروئه بردزلی[۶۵] در مورد آن می‌نویسد: تولید هنری اساساً هم‌چون کنشی از بیان خود شناخته می‌شود، و با پیش‌روی قرن، منتقد نیز دغدغهٔ رشدیابنده‌ای نسبت به صداقت هنرمند، جزئیات شرح حال و زندگی معنوی درونی او احساس می‌کند[۶۶] (Beardsley, 1966, 247). هنر به معنی بیان، صورت قرن بیستمی خود را مشخصاً در نوشته‌های بندتو کروچه[۶۷] یافت که بیش‌تر تحت تأثیر کانت بود، و حالا خرد غیر قابل پرسشی که عقل سلیم می‌پذیرد این است که «علم» بیان مفاهیم است در حالی که «هنر» بیان احساس‌ها است (Burgin, 1986: 148). برگن هم‌چنین به این نکته اشاره می‌کند که ایده‌ها و نهادهایی که منظر امروزی هنر را پیکربندی می‌کنند، نخستین‌بار در قرن هجدهم شکل گرفته است و آنچه امروزه «مسئلهٔ استتیک» شناخته می‌شود، قبل از دورهٔ روشنگری، در فلسفه مورد بحث بوده است. تأکید او بر آن است که در ۱۷۳۵م منحصراً باومگارتن[۶۸] اصطلاح «استتیک» را برای شناسایی شاخه‌ای مستقل در پرسش فلسفی رقم زد. «تاریخ هنر» به مفهوم مدرن آن وجود نداشت تا وینکلمان۹۶ کتابی را دربارهٔ هنر باستان در قالب شرح *زندگی هنرمندان*[۷۰] در ۱۷۶۴م منتشر ساخت، و چنان که از نام آن برمی‌آید، به بیان «تاریخ هنر» می‌پردازد. هم‌چنین «نقد هنر» نیز به صورتی که امروزه شناخته

می‌شود، محصول قرن هجدهم است. پیش از آن، داوری نقادانهٔ آثار هنری عمدتاً بر ارزیابی ساخت اثر استوار بود که آیا قوانین حاکم در آن رعایت شده و مهارت کافی در به کار بستن آن‌ها اعمال گردیده است یا خیر؟ خواست گرد آوردن قوانین و راه‌حل‌هایی برای داوری در یک آموزش به‌هم‌پیوسته در نهاد آکادمی[۷۱] تبیین گردید ـ نظامی که می‌شد فراتر از آکادمی، با مهار کردن حمایت مستقیم یا غیر مستقیم تحمیل شود. آکادمی با تأکید بر قانون و عقل به مثابهٔ بنیاد هنر، ناخواسته این باور را تشویق می‌کرد که هر فرد غیر متخصصی (معمولی) اجازه دارد هر اثر هنری معتبری را بر پایهٔ اخلاقیات و عقلانیت روزمرّه مورد داوری قرار دهد. در واقع، هرچند ممکن است «نقد هنر بر اساس ذوق یک فرد تحصیل‌کردهٔ معمولی» به پیش از دورهٔ روشنگری برگردد، اما تا قرن هجدهم و رخ دادن بدعت‌های ایدئولوژیکی و نهادی شروع نشد که مهم‌ترین آن‌ها قانون تساوی انسان[۷۲] و ژورنالیسم بود، به‌طوری که ظهور احتمالی «نقد» را به عنوان یک طبقهٔ حرفه‌ای امکان‌پذیر کرد. برگن خاطرنشان می‌سازد که نقد مدرن منتج از جاه‌طلبی روشنگری از آنجا برخاست که یک ملت عقلی را در برابر استبداد مطلق اندیشهٔ آریستوکراسی صرف در گود مبارزه بیفکند. (ibid, 149-150)

برگن با افزودن پسوند پست ـ رمانتیک به اصطلاح استتیک، گونهٔ «پست‌مدرن» را اولین نگاه به ظهور تاریخی آن در دورهٔ معاصر بیان می‌کند. نظریهٔ فرهنگی دههٔ ۱۹۷۰م که حاکمیت خود را از پیش بر فمینیسم، مارکسیسم، روانشناسی تحلیلی و نشانه‌شناسی گسترده بود، غیر ممکن بودن آرمان مدرن را به منزلهٔ حوزهٔ ارزش‌های «والاتر»، استقلال تاریخی، اشکال اجتماعی و ناخودآگاهی نشان داد و این اصل مدرن را به چالش کشید که هنرهای تجسمی نوعی نمادین‌سازی بدون وابستگی به دیگر نظام‌های نمادین است که در زبان بیش از همه دیده می‌شود. لزوم به نمایش گذاشتن سرشت میان‌رشته‌ای تولید معنا، ارائهٔ مدرنیستی استقلال هنری را واژگونه کرد. دیگر نمی‌توان به راحتی پذیرفت که «هنر» به نحوی «خارج از» مجموعهٔ فعالیت‌ها و نهادهای بازنمایانهٔ معاصر خود قرار دارد، به‌ویژه آنچه امروزه با اغماض، «رسانه‌های گروهی» نامیده می‌شوند. برگن با بسط نظریهٔ خود نتیجه می‌گیرد که مطالعهٔ هنرهای تجسمی که برای زمانی طولانی در حیطهٔ تنگ و مصنوعی روشنفکری و نظام نهادی محدود شده بود، حالا در کنار طیف گسترده‌تری جای گرفته است که او آن را «نظام منسجم نظری»[۷۳] در جامعهٔ «رسانه‌های جمعی» می‌نامد. به نظر او، نظریه‌پردازی هنر به پایان رسیده است، زیرا آثار هنری خود به بازنمایی نظریه‌های هنری تبدیل شده‌اند. به عبارت دیگر، کانسپچوال‌آرت صورت تحقق‌یافتهٔ نظریه‌های هنری معاصر است. می‌توان نظریهٔ او را در آنچه خود کتابش را با آن به پایان می‌برد، چنین خلاصه کرد:

«نظریه‌پردازی هنر» که به مثابهٔ صورت به هم پیوسته‌ای از تاریخ هنر، استتیک و نقد در عصر روشنگری آغاز شد، در دورهٔ اخیر، یعنی «مدرنیسم متعالی»[۷۴]، به اوج خود رسید و اینک پایان یافته است. در زمانهٔ ما که به دورهٔ «پست‌مدرنیسم» موسوم است، پایان نظریه‌پردازی هنر به طور کلی در عینیت یافتن «نظریه‌های بازنمایانه» مشخص می‌شود: فهم انتقادی حالات یا مفاهیمی که صورت‌های انتقادی اجتماعی بودن یا سوبژکتیویته را به شکلی نمادین و استادانه بیان کرده‌اند. (ibid, 204)

پی‌نوشت‌ها

1. Victor Burgin (b. 1941-)
2. Carl Marx, (1818-1883)
3. Sigmund Freud, (1856-1939)
4. Jacques Derrida (1930-2004)
5. Michel Foucault (1926-1984)
6. Roland Barthes (1915-1980)
7. Jacques Lacan (1901-1981)
8. Burgin, Victor (1984), 1965-75: When Attitudes Became Form.

9 . Burgin, Victor, (1986), The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity.

10. Burgin, Victor. (2011), Parallel Texts, Interviews and Interventions about Art.

11. mixed system

۱۲. چون در هنر آوانگارد concept به معنای دیدگاه ویژه‌ای است که هنرمند به شیء خاصی می‌بخشد و اساس آن را سوبژکتیویسم تشکیل می‌دهد، ترجمهٔ Conceptual Art به «هنر مفهومی» نمی‌تواند دقیق یا رسا باشد، زیرا «مفهوم» در زبان فارسی، خالی از بار معنایی سوبژکتیویته است و در صورت ترجمهٔ واژهٔ مذکور به فارسی ویژگی اصلی در هنر مورد نظر از میان می‌رود. بنابراین، در متن حاضر از ترجمهٔ رایج کانسپچوال‌آرت به هنر مفهومی خودداری شده است. این امر در مورد ترجمهٔ نام دیگر سبک‌ها در هنر جدید نیز صادق است، مانند: رئالیسم، ناتورآلیسم، امپرسیونیسم، فوتوریسم، کوبیسم، دادائیسم، سوررئالیسم، آبستره و... که در صورت ترجمه به فارسی حتی ممکن است معنایی مقابل با معنای اصلی به دست دهند.

13. Danto, Arthur. (1984), "The End of Art," in: *The Death of Art*, 5-35.

14. crisis of representation

15. purely visual

16. Greenburg, clement (1909-1994)

17. Clement Greenberg (1961) "Avant-garde and Kitsch;" *Art and Culture*; quoted by V. Burgin; *The End of Art Theory*, 2. All quotes in this paragraph have been taken from this source.

۱۸. زمان نگارش کتاب به ۱۹۸۶م بازمی‌گردد.

19. commodity

20. Joseph Stalin (1878-1953)

21 - All quotes from Greenberg's book are chosen by Burgin.

22. Alexis de Tocqueville (1805-1859)

23. William Morris (1834-1896)

24 . Bauhaus

25. Tin Pan Alley music, tap dancing

26. Laura Cottingham's interview with Victor Burgin, (1991).

۲۷. به گفتهٔ لاکان، پیش‌فرض این مسئله آن است که تصویر برای همهٔ مفاهیم واژگانی دارد.

28. misrecognition

29. Reaganomics

30. Arnold Alois Schwarzenegger (b.1949-)

۳۱. این مصاحبه قبل از انتخاب شوارزنگر به فرمانداری ایالت کالیفرنیا در اکتبر ۳۰۰۲م انجام شده است.

۳۲. دانتو نیز در شرح وظیفهٔ منتقدان به این مسئله اشاره می‌کند.

33. Julian Schnabel (1951-)

۳۴. Peter-Panism، پیترپن شخصیت داستانی پسری است که هرگز بزرگ نمی‌شود.

۳۵. اشاره به تثبیت شخصیت در مرحلهٔ anal (مقعدی) از مراحل سه‌گانهٔ رشد در نظریهٔ فروید.

36. Jeff Koons (1955-)

37. Richard Prince (1949-)

38. David Salle (1952-)

39. Burgin, Victor; (1984), "The Absence of Presence: Conceptualism and Postmodernism."

40. Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781)

41. Freud, Sigmond, (1930), *Civilization and its Discontents*.

۴۲. سوبژکتیویسم کانتی اینجا سویهٔ دیگری می‌یابد: چیستی شیء منوط به بازنمایی آن در دیدگاه هنرمند است.

43. action

۴۴. دانلد کاسپیت از دیگر نظریه‌پردازان در باب پایان هنر نیز از قولِ فرانک ستلا، از هنرمندان پاپ، به همین مسئله و نتایج آن اشاره می‌کند.

45. Narcissistic self-integrity

46. division

47. reviewing

۴۸. دهه‌ای که نظریهٔ او مبنی بر «پایان نظریه‌پردازی هنر» نگاشته شده است.

49. Oscar Wilde (1854-1900)

50. 'The Critic as Artist,' (1891)

۵۱. در دورهٔ کلاسیک باستان واژهٔ هنر (art, Greek: tekhne; Latin: ars) به فعالیتی اطلاق می‌شد که قوانین ویژه‌ای بر آن حاکم بود. هنر چیزی بود که می‌شد آن را آموزش داد و بر این اساس فعالیت‌های غریزی یا شهودی را در بر نمی‌گرفت. به عنوان مثال، موسیقی و شعر جزو هنرها به شمار نمی‌رفتند زیرا حاصل الهام خدایی و فراتر از حدّ میرایی تلقی می‌شدند. با بیان جزئیات ریاضی سرشتی و هماهنگی [در عالم] (فیثاغورس) و شعر (ارسطو)، موسیقی و شعر هم در ردیف هنرها جای گرفتند؛ برای مثال هم‌چون منطق و کفاشی. در دنیای باستان، تنها اصل عمومی در پرسش از هنر و تفاوت قائل شدن میان فعالیت‌های ماهرانهٔ مختلف که هنرها را بنیاد می‌گذاشتند، این بود که آیا هنرها در ابتدا یک کار دستی تلقی می‌شوند یا فکری. این تفاوت رتبهٔ ضمنی هنرها تا قرون وسطی بیان هنرهای مکانیکی (mechanical arts) و هنرهای آزاد (lib-eral arts) دوام داشت. حالا هنرهای آزاد به سه‌گانهٔ نحو grammar، منطق logic، فن خطابه rhetoric و چهارگانهٔ حساب arithmetic،

نجوم astronomy، هندسه geometry و موسیقی اطلاق می‌شود. این «هنرهای آزاد» بخشی از برنامهٔ آموزش دانشگاهی قرون وسطا را تشکیل می‌داد؛ آموزش «نقاشی» و «پیکرتراشی» بر عهدهٔ صنف استادکاران بود (آن زمان پیکرتراشی متمایز از زمینهٔ عمومی وظایف بنّایی نبود، در حالی که مسئولیت «نقاشی» از تزیینات اثاثیه تا راهنمایی زنان در استفاده از لوازم آرایشی را شامل می‌شد). ترفیع نقاشی به گروه «هنرهای آزاد» در رنسانس، نتیجهٔ توقف تلقی از نقاشی به مثابهٔ یک مهارت سادهٔ دستی بود که عملاً به صورت یک حرفهٔ قابل آموزش درآمد: نقاش برای ساختن صحنه‌های واقعی مناظر، طبیعت، و تاریخ، بایستی قوانین هندسه، تشریح و ادبیات را بیاموزد. تقریباً یک قرن دیگر طول کشید تا پیکرتراشی به موقعیت مشابهی دست یابد. در نیمهٔ دوم قرن هفدهم، ظهور آنچه امروزه «علوم تجربی» خوانده می‌شود، دسته‌بندی بعدی در حوزهٔ هنرها را به وجود آورد ــ با نتیجهٔ تقریباً مشابه تقسیم مدرن به «هنرها»، «صنایع»، و «علوم». مسئلهٔ غایت در چیزهایی هم‌چون موسیقی و هنر تزیینی، که معضل افلاطون در *جمهوری* بود، به شکل پرسش تازه‌ای ظاهر شد: چه چیزی، اگر نه همه چیز، در هنرهای آزاد، که جزو علوم «تجربی» نیستند، مشترک است. پاسخ پدر روحانی شارل باتو (Abbe Charles Batteaux) به این سؤال در کتابی به سال ۱۷۴۷م با موافقت گسترده‌ای مواجه شد. باتو «هنرهای زیبا» را در هفت گروه دسته‌بندی کرد (که بازتابی از تقسیم‌بندی هفت‌گانهٔ «هنرهای آزاد» عهد عتیق متأخر بود): معماری، رقص، موسیقی، خطابه، نقاشی، شعر و پیکرتراشی. «اصل یگانه‌ای» که می‌شد این هنرها به آن تقلیل یابند، منتخب محاکات (تقلید) از طبیعت برای ارائهٔ زیبا بود. نام‌گذاری باتو با عنوان «هنرهای زیبا»، مانند تعریف او از هنر، تا به امروز باقی است. به زودی خطابه و شعر از فهرست هنرهای هفت‌گانهٔ او با عنوان ادبیات یا علوم انسانی جدا شدند؛ و در قرن نوزدهم میلادی موسیقی و رقص نیز کنار گذاشته شدند تا تنها سه هنر «تجسمی» ـ معماری، نقاشی و پیکرتراشی ـ باقی ماندند که از عنوان «هنرهای زیبا» برخوردارند (در بوزار فرانسه فقط این سه رشته آموزش داده می‌شد). در اواخر قرن نوزدهم میلادی این سه نیز به سادگی «هنر» (Art) خوانده شدند ــ کاربرد محدود با استفاده از حرف بزرگ، اصطلاحی که تا به امروز در انگلیسی ناشناخته است (البته امروزه عضویت در هنر انحصاری‌تر شده و اکنون صحبت از «هنر و معماری» معمول است که بسیاری از مدارس به این نام خوانده می‌شوند). همین هنر است که *فرهنگ بزرگ آکسفورد* آن را چنین تعریف می‌کند: «تولید ماهرانهٔ صورت‌های **زیبای قابلِ رویت** visible»؛ تعریفی که ارتباط انتخاب‌شده‌ای با نظریه‌هایی دارد که بر آن اولویت دارند و از آن خبر می‌دهند: رئالیسم، فرمالیسم، اکسپرسیونیسم. (Burgin, 1986; 143-144)

52. *Poetics*

53. the most exemplary forms

54. mimesis

55. imitation

۵۶. در نظر ارسطو هنر برتر از واقعیت است.

57. Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), *Laocoon* (1766).

58. *Die bildenden Kunst*

59. attitudes

60. Clive Bell (1881-1964)

61. Richard Nelson Frye (1920-)

62. Longinus (1st century AD)

63. On the Sublime

64. Vehement emotion

65. Monroe C. Beardsley (1915-85)

66. Quoted in: Burgin, 1986: 148

67. Benedetto Croce (1866-1952)

68. Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762)

69. Johann Joachim Winckelmann (1717-1768)

70. *Lives of the artists*

۷۱. در پایان قرن هجدهم میلادی بیش از صد آکادمی در اروپا وجود داشت.

72. egalitarianism

73. integrated specular regime

74. High modernism

کتابنامه

Burgin, Victor. (1984), *1965-75: When Attitudes Became Form*, Cambridge: Kettle's Yard Gallery.

_____. (1986), *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, Macmillan Press, London.

_____. "The Absence of Presence: Conceptualism and Postmodernism" *1965-1975: When Attitudes Became Form*, Cambridge: Kettles Yard Gallery, 1984; reprinted in Victor Burgin (1986), *The End of Art Theory*: *Criticism and Postmodernity*; Macmillan Press Ltd; Hampshire and London, 29-50.

_____. (1997), "Geometry and Abjection;" *The End of Art and Beyond, Essays After Danto*, Eds. Arto Haapala, Jerrold Kevinson, and Veikko Rantala, Humanities Press, New Jersey, 154-170.

_____. (2011), *Parallel Texts, Interviews and Interventions about Art*, The University of Chicago

Press, Chicago.

Danto, Arthur. (1984), “The End of Art;” in: *The Death of Art*, ed. Berel Lang, New York: Heaven Publication, 5-35.

De Tocqueville, Alexis, (1945), *Democracy in America*, vol. 2, Vintage.

Freud, Sigmund, (1961), *Civilization and its Discontents*, Introduction by Louis Menand, trans. & ed. James Strachey, biographical afterword by Peter Gay, W. W. Norton & Company, London and New York, written in 1929, first pub. 1930.

Greenberg, Clement, (1961), “Avant-garde and Kitsch,” *Art and Culture*; Beacon Press, 3-21.

Margolis, Joseph, (1997), “The Endless Future of Art” in: *The End of Art and Beyond, Essays After Danto*, opcit. 2-26

Laura Cottingham’s interview with Victor Burgin. (1991), *Journal of Contemporary Art* ٤, spring/summer, available in: http://www.jca-online.com/burgin.

THE END OF ART THEORY

Criticism and Postmodernity

Victor Burgin