تاریخ نظریه‌ی نهادی هنر

جورج دیکی
ابوالفضل مسلمی

مقدمه

من در واکنش به انتقادهای گوناگون، طی سال‌های اخیر چهار کار انجام دادم تا تعریف نهادی از «هنر» را تدوین کنم. منظور من از تبیین نهادی، این ایده است که آثار هنری به‌خاطر موقعیتی که آنها را در درون یک زمینه‌ی نهادی اشغال می‌کنند، هنر هستند. اولین کار و تلاشم در سال ۱۹۶۹ برای تدوین یک مقاله بود. دو کار بعدی‌ام ــ در سال ۱۹۷۱ و ۱۹۷۴ ــ تلاش‌های جزئی برای اصلاح بودند، اما در ۱۹۸۴ به بررسی عمده‌ی این نظریه مبادرت ورزیدم. من سه فرمول‌بندی اول را «اولین روایت از نظریه‌ی نهادی» و فرمول‌بندی چهارم و نهایی را «روایت بعدی نظریه‌ی نهادی» می‌نامم. در اولین کار و تلاش (در اولین روایت) تعریف «هنر» را به‌قرار زیر مشخص کردم:

اثر هنری به‌معنای توصیفی، یک واقعیت هنری است که جامعه یا برخی از زیرگروه‌های جامعه احراز صلاحیت فهم را بدان اعطا کرده‌اند.

به‌زودی دریافتیم که سخن‌گفتن از جامعه یا برخی از زیرگروه‌های جامعه که احراز صلاحیت فهم را اعطا می‌کنند، این برداشت نادرست را ایجاد کرده که آثار هنری به‌وسیله‌ی جامعه یا زیرگروه‌هایی از جامعه خلق می‌شوند که به‌صورت یک کل عمل می‌کنند؛ برداشتی که مورد نظر من نبود. در اینجا و در تمام بحث‌های بعدی‌ام درباره‌ی نظریه‌ی نهادی، سعی کرده‌ام تا آنچه را که به‌هنگام خلق هنر به‌وسیله‌ی هنرمندان جریان می‌یابد، درک کنم. خواه هنرمند یک فرد تنها باشد که تصویری را نقاشی می‌کند یا یک گروه که فیلم می‌سازند. حتی در همین مقاله‌ی نخستین و علی‌رغم نحوه‌ی بیان گمراه‌کننده‌ی این تعریف، من صراحتاً بیان کردم که شأن احراز صلاحیت فهم «باید از طریق

تلقی یک فرد تنها که واقعیت هنری را به‌عنوان احراز صلاحیت تلقی می‌کند، اعطاپذیر باشد.» پس این نقل قول روشن می‌سازد که حتی در این داده‌ی اولیه، نظریه بر فعالیت‌های هنرمندان هنگامی که خلقِ هنر می‌کنند، متمرکز است. در ۱۹۷۱، با هدف برطرف کردن این برداشت نادرست احتمالی درباره‌ی این که چه کسی هنر را خلق می‌کند من به تدوین دوباره‌ی این تعریف پرداختم:

اثر هنری در معنای طبقه‌بندی شده‌اش: یک واقعیت هنری است که فرد یا برخی از افراد که به نفع نهاد اجتماعی خاصی (جهان هنر) فعالیت می‌کنند، شأن احراز صلاحیت فهم را بدان [به اثر هنری] اعطا کرده‌اند. در ۱۹۷۴، این تعریف را ظاهراً به همان شیوه تدوین کردم.[۱]

اثر هنری به‌معنای طبقه‌بندی شده‌اش ۱) واقعیت هنری است که ۲) مجموعه‌ای از جنبه‌های آن، شأن احراز صلاحیت فهم را بدان اعطا می‌کند و به‌وسیله‌ی فرد یا افرادی که به نفع نهاد اجتماعی خاصی (جهان هنر) فعالیت می‌کنند.

در هر دو فرمول‌بندی اخیر، من از «فرد یا برخی از افراد» یعنی هنرمند یا هنرمندان، سخن به میان آوردم که شأن احراز صلاحیت فهم را اعطا می‌کنند، با این هدف که از این برداشت اجتناب ورزم که جامعه به‌عنوان یک کل هنر را می‌آفریند. با وجود این که من بعد از اولین فرمول‌بندی‌ام، دقت هوشیارانه‌ای برای اجتناب از سوءفهم موجود درباره‌ی نحوه‌ی آفرینش هنری طبق نظریه‌ی نهادی به کار بردم، تفسیر نادرستی از نظر من در همین مورد به‌طور گسترده پذیرفته شد. ریچارد وُلهایم در کتاب خود، نقاشی به‌عنوان یک هنر (۱۹۸۷) تنها بر اولین روایت من از این نظریه تمرکز می‌کند و این نظر را به من نسبت می‌دهد که تمایلی نداشتم که از آن اجتناب کنم. به‌طور خاص، وُلهایم این نظر را به من نسبت می‌دهد که طبق اولین روایت از نظریه، هنر به‌واسطه‌ی نمایندگان جهان هنر خلق می‌شود که یکدیگر را ملاقات می‌کنند و به‌عنوان یک گروه ــ مشترکاً ــ فعالیت می‌کنند تا شأن [هنری] را به ابژه‌های خاص اعطا کنند. سپس وُلهایم این نظر و دیدگاه بی‌معنی را تمسخر می‌کند:

آیا واقعاً جهان هنر نمایندگان را منصوب می‌کند؟ اگر چنین است چه‌وقت، کجا و چگونه این انتصاب‌ها رخ می‌دهند؟ آیا نمایندگان، اگر وجود داشته باشند، تمام کاندیداها را برای [احراز] شأن هنری بررسی می‌کنند و سپس در حالی که این شأن را به فردی اعطا می‌کنند، آن را از افراد دیگر سلب می‌کنند؟ چه‌چیزی در مورد این اعطاکنندگان ثبت می‌شود و آیا خود این شأن مورد بررسی و بازبینی قرار می‌گیرد؟ اگر چنین است، با چه فاصله‌ای، چگونه و به‌واسطه‌ی چه کسی بازبینی می‌شود؟ و درنهایت آیا واقعاً چیزی از قبیل جهان هنر وجود دارد که از انسجام یک گروه اجتماعی برخوردار باشد و نمایندگانی داشته باشد که به‌نوبه‌ی خود قادرند اعمالی را به انجام برسانند که جامعه ملزم به تأیید آنهاست؟[۲]

(توجه کنید که طبق نظر وُلهایم، نظریه‌ی نهادی مربوط به اعطاء شأن هنر است، در حالی که سه تعریف اولیه‌ی من از اعطای شأن احراز صلاحیت فهم سخن می‌گوید، اما به این جزئیات اعتنا نمی‌کنم).

آرتور دانتو، روایت وُلهایم را از آنچه نظر نخستین من است، مورد نقد قرار می‌دهد و آن را به نوشته‌ای ضمیمه می‌کند که من تفسیر کرده بودم. به دانتو اطلاع دادم که این روایت، سوء تفسیر آشکار از نظریه‌ی نخستین من است، اما وقتی مقاله‌ی دانتو انتشار یافت وی بار دیگر این نظر را به من نسبت داد. متعاقباً دانتو همین نظر را در یکی از صفحات کتاب ملت خود، به من نسبت داد. نامه‌ی اعتراضی به سردبیر نوشتم که همراه با پاسخ دانتو به نامه‌ام منتشر شد. دانتو، در پاسخ خود، تبیین وُلهایم را هسته و محور نظریه‌ی نهادی می‌نامد و می‌گوید: «نمی‌توان در این‌باره تردید بسیار داشت که این هسته، نقشی محوری ایفا می‌کند، هرچند که جورج دیکی تدوین‌های گوناگونی از نظریه‌ی نهادی هنر ارائه کرده است». سپس دانتو تأکید می‌کند که «دیکی به‌تازگی دریافته است که فرد یا برخی از افراد باید هنرمند باشند، اما به‌نظر من [دانتو] این گامی است که از شکل مناسب و صحیحی که در آن نظریه‌ی نهادی هنر به بهترین وجه فهمیده می‌شد دور می‌شود.» دانتو می‌گوید که روایتی از نظریه‌ی نهادی که وُلهایم به تمسخر می‌گیرد، بهترین شیوه‌ی فهم اولین روایت از این نظریه است.

اولاً چیزی که هسته و محور نامیده شده هیچ‌گاه فهم من از اولین روایت نبوده است. دوماً این‌گونه نیست که من به‌لحاظ تاریخی دریافته باشم که هنرمندان باید خالقان هنر باشند. در سال ۱۹۷۱، من عبارت «فرد یا افراد» را به‌همین منظور در تعریف گنجاندم و وقتی مدت‌ها قبل به این چالش پرداختم، در این‌باره نوشتم:

> تشکیل نهاد اجتماعی هنر مستلزم وجود چند نفر است، اما برای فعالیت در جهان هنر یا فعالیت به‌عنوان نماینده‌ی جهان هنر و اعطاء شأن احراز صلاحیت فهم، تنها به یک فرد نیاز است. بسیاری از آثار هنری هرگز مشاهده نمی‌شوند مگر توسط کسانی که آنها را خلق کرده‌اند، اما آنها هنوز هم آثار هنری هستند. ممکن است شأن احراز صلاحیت فهم به‌واسطه‌ی تلقی یک فرد به دست آید ــ تلقی واقعیت هنری به‌عنوان کاندیدی برای فهم. البته هیچ چیزی مانع از این نمی‌شود که گروهی از افراد چنین شأنی را اعطا کنند، اما معمولاً به‌واسطه‌ی یک فرد، یعنی هنرمندی که واقعیت هنری را خلق می‌کند، این شأن اعطا می‌شود.[۳]
>
> وقتی از گروهی سخن به میان می‌آورم که شأن احراز صلاحیت برای فهم را اعطا می‌کنند، چیزی که در ذهن دارم کل جهان هنر یا گروهی از نمایندگان منتخب جهان هنر نیست، بلکه گروهی است که فیلم می‌سازد، نقشی را بازی می‌کند یا نظایر آن. به‌علاوه در مقاله‌ی اصلی‌ام در سال ۱۹۶۹، اگرچه نمونه‌های بسیاری از آفرینش هنری را ارائه نکردم درباره‌ی عمل هنری دوشان در آفرینش چشمه سخن گفتم. من نوشتم که «عمل دوشان در درون یک جایگاه نهادی معین رخ داده است اما نگفتم که گروهی از نمایندگان جهان هنر نیز باید فعالیت کنند یا با عمل دوشان موافق باشند.»

در ضمن، وُلهایم اولین فردی نبود که چیزی را به من نسبت می‌داد که دانتو آن را روایت «صحیح» نظریه‌ی نهادی هنر می‌نامد، بلکه گمان می‌کنم وی اولین فردی است که آن را نقد

می‌کند. درمورد این شکل «صحیح» نظریه، معتقدم که چنین نظریه‌ای به بهترین وجه از سوی زیبایی‌شناسان پارانتروپوس روبوستوس پذیرفته شده است. متأسفانه، این نظریه‌ی «صحیح» حتی اکنون نیز در فرهنگ‌نامه‌ی فلسفه‌ی کمبریج ــ که اخیراً منتشر شده ــ به من نسبت داده شده است.

[به‌هرحال] مقاله‌ی مونرو بردزلی مرا متقاعد کرد که میان هریک از سه تعریف اولیه و مقاله‌هایی که پیرامون آنها نگاشته‌ام نوعی ناسازگاری وجود دارد. در همین مقاله‌ها، از نهاد هنر به‌عنوان نهادی غیررسمی سخن به میان آورده‌ام، اما در تعاریفی که به نظر می‌رسید این نهاد را به‌طور خلاصه توصیف و شرح می‌دهند، از عبارات بسیار رسمی «اعطاکردن به» و «فعالیت‌کردن به نمایندگی از» استفاده کردم. درنتیجه در دایره‌ی هنر (تدوین ۱۹۸۴ و روایت جدی از این نظریه) زبان رسمی را کنار نهادم. همچنین در گام چهارم، پنج تعریفی را ــ که به‌نظرم مفاهیم محوری نظریه‌ی نهادی هنر را تشکیل می‌دادند ــ ارائه کردم.

۱. هنرمند کسی است که به‌گونه‌ای خردمندانه در خلق اثر هنری مشارکت می‌کند.

۲. اثر هنری واقعیتی است که به‌گونه‌ای ایجاد و خلق شده است که در معرض دید تمامی اعضای جهان هنر قرار دارد.

۳. تمامی اعضای [جهان هنر] مجموعه افرادی هستند که عضوهای آن به‌نحوی می‌توانند ابژه‌ای را که در معرض دید آنها قرار دارد، درک کنند.

۴. جهان هنر، کلیت تمام نظام‌های جهان هنر است.

۵. هر نظام جهان هنر، چارچوبی برای معرفی یک اثر هنری از سوی هنرمند به کل اعضای جهان هنر است.

در هیچ‌یک از این پنج تعریف مطلقاً مؤلفه‌ای وجود ندارد که این برداشت را القا کند که چیزی یا کسی غیر از هنرمندان، هنر را خلق می‌کنند. این واقعیت که من تعریفی از «هنرمند» را در یکی از این پنج تعریف ارائه کرده‌ام، روشن می‌سازد که من نحوه‌ی آفرینش هنر را چگونه درمی‌یابم. وُلهایم و دانتو نظرات خود را بعد از انتشار روایت بعدی‌ام منتشر ساختند (وُلهایم حتی به روایت بعدی‌ام ارجاع می‌دهد). تأسف‌انگیز است که به روایت بعدی من وُلهایم توجه کافی نداشت و دانتو هیچ توجهی به آن نکرد؛ زیرا هر دو آنها، تفسیر دقیق‌تر روایت اولم را مبنا قرار داده بودند. من در روایت بعدی‌ام، در آغاز دایره‌ی هنر، به‌طور مفصل به بحث پیرامون تفسیر اشتباه از نظر اولیه‌ام پرداختم، که قبلاً به‌واسطه‌ی برخی از افراد، مثلاً وُلهایم و دانتو صورت گرفته بود.

باز هم توجه کنید که در روایت بعدی‌ام ارجاع به «کاندید بودن برای فهم» نیز کنار نهاده شد. کاندید بودن برای فهم اساساً بدین منظور بود که میان جنبه‌هایی از اثر هنری که درک یا نقد باید به آنها معطوف شود ــ مثلاً بازنمایی و سازمان‌دهی فضایی که بر سطح نقاشی قابل مشاهده است ــ و جنبه‌هایی از آثار هنری که درک و یا نقد نباید بدان‌ها معطوف شود ــ مثلاً، رنگ پشت نقاشی ــ تمایز گذارد. این تمایز هنوز هم مهم است، اما به این نتیجه رسیده‌ام که این تمایز آن تمایزی نیست که باید در درون نظریه‌ی نهادی هنر بررسی شود.

در همین جاست که می‌خواهم به استدلالی که از سوی دانتو مطرح و استفاده شده است و من پذیرفته‌ام، اشاره کنم. دانتو دو ابژه‌ای را که به‌لحاظ بصری تمایزناپذیرند در نظر می‌گیرد: [مثلاً] چشمه و آبریزگاه که کاملاً مشابه به نظر می‌رسند، نقاشی "*The Polish Rider*" و نقاشی‌ای که به‌صورت اتفاقی خلق شده و ابژه‌ای که کاملاً مشابه آن است ــ بریلوباکس وارول و بریلوباکس واقعی که کاملاً مشابه آن است. دانتو خاطرنشان می‌سازد که اولین عضو هریک از این دو جفت یک اثر هنری است، در حالی که عضو دوم اثر هنری نیست. وی نتیجه می‌گیرد که زمینه‌ای وجود دارد که چشم نمی‌تواند مشاهده کند، زمینه‌ای که اثر هنری بودن اولین عضو را تبیین می‌کند. یعنی اولین عضو هریک از این جفت در زمینه‌ای قرار دارد که عضو دوم هریک از این جفت در آن قرار ندارد. سپس دانتو تبیین خود را از زمینه ارائه می‌دهد. من استدلال دانتو را می‌پذیرم اما تبیین متفاوتی از زمینه ارائه می‌دهم؛ یعنی تبیین نهادی‌ای که در تعاریفی که ارائه داده‌ام، بیان شده است. البته استدلال مبتنی بر ابژه‌هایی که به‌لحاظ بصری تمایزناپذیرند، با اصلاحات مناسب برای آثار هنری‌ای که بیرون از قلمرو هنر بصری قرار دارند نیز به کار می‌رود.

دو روایت از نظریه‌ی نهادی

در تمام فرمول‌بندی‌هایم از این نظریه، سعی کرده‌ام تا آنچه را که در ابتدا معنای «توصیفی» و بعداً معنای «طبقه‌ای» اثر هنری نامیده‌ام، تدوین کنم. یعنی من همواره به دنبال تعریف معنای ارزشی - بی‌طرفانه از هنر بوده‌ام. من بر این باورم که این کار ضروری است زیرا گاهی اوقات درباره‌ی هنر بد و هنر بی‌ارزش سخن می‌گوییم. اگر آثار هنری به‌عنوان آثاری ضرورتاً ارزش‌مند تعریف شوند، آنگاه سخن گفتن از هنر بد یا بی‌ارزش، دشوار یا غیرممکن خواهد بود. بنابراین، من معتقدم که نظریه‌ی اصلی درباره‌ی هنر به‌معنای ارزشی - بی‌طرفانه از هنر مربوط می‌شود. توجه کنید که این نظریه‌ی اصلی، به اعضای طبقه‌ی آثار هنری مربوط می‌شود: برخی از اعضا عالی، برخی معمولی، و برخی بَدند. البته فعالیت عام آفرینش آثار هنری، فعالیتی ارزشمند است اما همین اعضای طبقه‌ی آثار هنری هستند که نظریه‌ی نهادی بر آنها متمرکز است. در ضمن، چنین نیست که تمامی فراورده‌های یک فعالیت ارزشمند لزوماً ارزشمند باشند، هرچند که درصد معینی از آنها چنین خواهند بود. به‌علاوه، انکار نمی‌کنم که عبارت «اثر هنری» می‌تواند به‌شیوه‌ای ارزشی استفاده شود. بنابراین، یک معنای ارزشی درباره‌ی «اثر هنری» وجود دارد. با وجود این، تعریف من از «اثر هنری» از قرار معلوم معنایی پایه‌ای و غیر ارزشی از این عبارت را به چنگ می‌آورد، که البته تمام آثار هنری‌ای را در بر می‌گیرد که معنایی ارزشی برای آنها و نیز تمام آثار متوسط و بد به کار می‌رود.

هر دو روایت اولی و بعدی‌ام از این نظریه، واکنش‌هایی به این دیدگاه هستند که «هنر»، مفهومی باز است که برحسب شرایط لازم و کافی نمی‌تواند تعریف شود. ادعای کلی نظریه‌ی نهادی این است که اگر ما به دنبال ویژگی‌های نمایشی آثار هنری از قبیل بازنمایی، حالت عاطفی، و چیزهای دیگری که نظریه‌پردازان سنتی بر آن متمرکز بوده‌اند، نباشیم و درعوض در پی ویژگی‌هایی

باشیم که آثار هنری به‌خاطر رابطه‌شان با زمینه‌ی فرهنگی شأن آنها را دارند، آنگاه می‌توانیم ویژگی‌های معرف را پیدا کنیم. نظریه‌های هنری که به‌واسطه‌ی نظریه‌پردازان سنتی تدوین شده‌اند، به‌راحتی به‌واسطه‌ی نمونه‌ها و مثال‌های مخالف رد می‌شوند، زیرا تنوع عظیم آثار هنری نمونه‌های بسیاری از آثار هنری را عرضه می‌دارند که فاقد ویژگی‌هایی هستند که بنا به تعریف، از سوی نظریه‌های سنتی مشخص شده‌اند. از سوی دیگر، هیچ اثر هنری، هرقدر هم استثنایی، نمی‌تواند به روابط خود با زمینه‌ی فرهنگی‌اش بی‌توجه باشد. مسئله، یافتن ویژگی‌های نسبتی معرفِ آثار هنری در فرهنگ‌شان و مشخص کردن صحیح آنها است.

یکی از مسائلی که در تلاش‌ها و گام‌های سه‌گانه‌ام برای تعریف ذکر شد، زبان رسمی است که در فرمول‌بندی تعاریف مورد استفاده قرار گرفته است؛ هدف از تغییرات در تعاریف مندرج در روایت بعدی‌ام، دست‌یابی به یک تبیین کلیِ همواره غیررسمی است. مسئله‌ی دیگر تبیین اولیه‌ام این است که ادعا می‌کند واقعیت هنری آثار هنری می‌تواند به دو شیوه به دست آید: ۱. به این یا آن شیوه‌ی سنتی ساخته و پرداخته شده باشد؛ ۲. اعطا شده باشد. اعطاء واقعیت هنری در روایت اولم قرار بود تبیین‌کننده‌ی واقعیت هنری زیبایی‌شناختی هنر فوند، هنر دادائیستی و نظایر آن را تبیین کند، مواردی که در آن هیچ ساخت و پرداخت سنتی رخ نمی‌دهد. سپس به این باور رسیدم که واقعیت هنری چیزی نیست که بتواند اعطا شود، بلکه ویژگی‌ای است که می‌بایست به‌طریقی به دست آید.

در روایت بعدی‌ام، سعی کردم نشان دهم که هنر فوند و هنر دادائیستی و نظایر آنها از آن جهت که ثمره‌ی هنرمندانی هستند که از ابژه‌های فوند و ابژه‌های تولیدی (دادا) و از ابزار درون جهان هنر استفاده می‌کنند، دارای یک واقعیت هنری زیبایی‌شناختی حداقلی هستند. بنابراین، به‌عنوان مثال، دوشان از یک واقعیت هنری (آبریزگاه) استفاده می‌کند تا اثر هنری چشمه را خلق کند. چشمه یک واقعیت هنریِ تولید شده است و در عین حال محصول چیزی است که در یک کارخانه تولید شده است و یک واقعیت هنری زیبایی‌شناختی است از آن جهت که محصول چیزی است که دوشان با یک ابژه‌ی تولید شده در کارخانه انجام می‌دهد ــ یعنی یک واقعیت هنری دوگانه است. البته، نقاشی‌های معمولی نیز واقعیت‌های هنری دوگانه‌اند، زیرا هنرمندان آنها را با استفاده از مواد تولید شده‌ی [صنعتی]: رنگ، رنگ روغن و نظایر آن، ایجاد می‌کنند. چشمه شبیه همان چیزی است که انسان‌شناسان در ذهن دارند هنگامی که درمورد سنگ‌های دست‌نخورده به‌عنوان واقعیت‌های هنری‌ای که در میان فسیل انسان‌ها یا انسان‌نماها یافت شده‌اند، صحبت می‌کنند. ابژه‌ی مورد استفاده، شیء پیچیده‌ای است که از یک شیء ساده‌تر و به‌کارگیری آن تشکیل شده است ــ آبریزگاه و تغییر کاربرد آن، یک سنگ و استعمال آن و غیره.

روایت بعدی از نظریه‌ی نهادی

اکنون به مابقی محتوای روایت بعدی‌ام از نظریه‌ی نهادی می‌پردازم و چنین کاری را با اظهار نظر درمورد پنج تعریفی که به‌ترتیب در بالا فهرست کرده‌ام، انجام می‌دهم.

«هنرمند کسی است که به‌گونه‌ای خردمندانه در خلق اثر هنری مشارکت می‌کند.» مفهوم «خردمندانه» در اینجا بسیار مهم است. در اینجا دو چیز باید فهمیده و درک شود. اول آن که ایده‌ی عامی از هنر وجود دارد که باید به‌نحوی درک شود که فرد بداند به چه نوع فعالیتی مشغول است. «هنرمند بودن» رفتاری است که به این یا آن شیوه از فرهنگ آموخته می‌شود. دوم آن که فهمی از وسیله یا ابزار هنری خاص که فرد استفاده می‌کند، وجود دارد. چنین فهمی لزوماً متضمن مهارت بالایی بر ابزار حتی برای مبتدیانی که هنر را خلق می‌کنند، نیست. از سوی دیگر، فرد می‌تواند فهمی از هر دو امر فوق داشته باشد و در آفرینش اثر هنری مشارکت ورزد، اما به‌عنوان هنرمند مشارکت نداشته باشد. صحنه‌پردازان [تئاتر] و نقاشان به‌نحوی در آفرینش آثار هنری مشارکت می‌ورزند و تقریباً در تمام موارد بدون تردید دارای فهم کافی‌اند، اما آنها در نقش هنرمند مشارکت نمی‌ورزند، زیرا آنچه انجام می‌دهند می‌تواند بدون چنین فهم کافی‌ای انجام پذیرد. نقاشان نسبت به نقش دستیاری که به یک استاد نقاشی کمک می‌کند، نقشی کاملاً متفاوت دارند. تعریف «هنرمند» وابسته به مفهوم اثر هنری است و به‌طور طبیعی منجر به تعریف «اثر هنری» می‌شود.

اثر هنری، واقعیتی هنری است که به‌گونه‌ای ایجاد و خلق شده که در معرض دید تمامی اعضای جهان هنر قرار دارد. من در سه فرمول‌بندی اول خود از تعریف «اثر هنری» آن را به دو بخش تقسیم کردم. اولین بخش شامل واقعیت هنری و دومین بخش شامل اعطای صلاحیت [اثر هنری] برای درک و فهم است. هم اعطاکردن و هم صلاحیت برای درک و فهم کنار گذاشته شدند، اما تعریف به‌هیچ وجه منحل نشد. در روایت بعدی‌ام، تعریف «اثر هنری» کاملاً از طریق آفرینش یک واقعیت هنری به دست می‌آید. تمرکزکردن بر واقعیت هنری به این شیوه، بازگشت به سنت است؛ زیرا فیلسوفان هنر از زمان‌های قدیم درصدد نظریه‌پردازی درباره‌ی طبقه‌ای از ابژه‌ها بودند که به‌وسیله‌ی نوع خاصی از عمل انسان ایجاد شده است. فیلسوفان به این ابژه‌ها علاقه‌مند بودند زیرا آنها واقعیت‌های هنری بشر بوده‌اند. طبق تعریف بعدی‌ام، شأن و اعتبار هنر از طریق خلق نوع معینی از واقعیت هنری به دست می‌آید. این نوع واقعیت هنری، واقعیتی است که از قرار معلوم نوع خاصی از شیء است، یعنی نوعی شیء است که به‌گونه‌ای خلق شده است که در معرض دید تمامی اعضای هنر قرار دارد. توجه کنید که بیان این امر بدین شیوه، این امکان را فراهم می‌کند که آثار هنری‌ای بتوانند خلق شوند که هرگز در معرض دید کسی نباشند، زیرا این تعریف تنها مستلزم این است که یک اثر هنری نوعی شی باشد که در معرض دید قرار گیرد. من پیش از این بیان کردم که تعریف به این شیوه باعث ایجاد آثار هنری بی‌شماری می‌شود، آثاری که به هر دلیل در دسترس اعضای جهان هنر قرار نگرفته است. در ضمن، من در اینجا کلمه‌ی «نوع» را به‌شیوه‌ای بسیار عام استفاده می‌کنم، اما آن را برای بیان انواع یا اجناسِ درون هنر، از قبیل رمان، نقاشی یا نظایر آن، به کار نمی‌برم.

باید خاطر نشان سازم که چیزهایی از قبیل پوستر، کاتالوگ نمایش و نظایر آن می‌توانند چنان ایجاد شوند که در معرض اعضای جهان هنر قرار گیرند، اما آنها آثار هنری نیستند. با وجود این، آنها

از آثار هنری مشتق می‌شوند و تعریف از قرار معلوم برای ابژه‌های اولیه حوزه جهان هنر نیز به کار می‌رود.

تعریف «اثر هنری» از مفاهیم اعضا و جهان هنر استفاده می‌کند، پس این دو مفهوم نیازمند تعریف و بحث‌اند. تمامی اعضای [جهان هنر]، مجموعه‌ای از افرادند که عضوهای آن تا حدی می‌توانند ابژه‌ای را که در معرض دید آنها قرار دارد، درک کنند.

«اعضا»، چنان که در اینجا تعریف شده، صرفاً با جهان هنر پیوند ندارد بلکه مفهومی است که کاربرد عام دارد. گروه‌های انتخاباتی، اعضای گروه بسکتبال، اعضای گروه نمایش سگ‌ها، و نظایر آن و نیز اعضای گروه نقاشی، صحنه و دیگر گروه‌های جهان هنر وجود دارد. اعضا، فی‌نفسه، تنها مجموعه‌ای از افرادند که از چگونگی فهم اشتغال به نوع خاصی از موقعیت، شناخت دارند. عضوی از اعضای جهان هنر ویژگی‌هایی دارد که با ویژگی‌های یک هنرمند هم‌جهت است: ۱. ایده عام هنر؛ ۲. فهم حداقلی از وسیله یا ابزارهای شکل هنری خاص.

آیا هنرمند همواره گمان می‌کند عضوهایی وجود دارند که اثر او را می‌نگرند؟ آیا می‌توان هنرمندی را تصور کرد که عمداً مانع نمایش واقعی یک اثر شود؟ اگر هنرمندی به‌دلیل بی‌ارزش تلقی‌کردن اثرش مانع نمایش واقعی آن شود، آنگاه آن اثر برای اعضا هم بی‌ارزش تلقی خواهد شد. بنابراین، چنین اثری به‌عنوان شیئی تلقی خواهد شد که برای در معرض دید اعضا قرار گرفتن خلق شده است. فرض کنید هنرمندی مانع از نمایش یک اثر به‌دلیل بدن‌نما بودن آن شود. دراین مورد هنرمند گروهی را در ذهن تصور می‌کند زیرا برای همین اعضا و گروه است که این اثر بدن‌نما خواهد بود. درصورت ممانعت عمدی از نمایش یک اثر برای اعضا و گروه، قصد و نیتی دوگانه در خلق آن اثر وجود دارد: ۱. قصد خلق شیئی که در معرض دید اعضای جهان هنر قرار می‌گیرد؛ ۲. قصد عدم نمایش واقعی آن.

اکنون به تعریف و بحث درمورد مفهوم دیگری که در تعریف «اثر هنری» استفاده شده است، یعنی «جهان هنر» می‌پردازیم. جهان هنر، کلیت نظام‌ها و رشته‌های جهان هنر است. این بدان معناست که جهان هنر، مجموعه‌ای از نظام‌ها و رشته‌های مختلف ــ نقاشی، ادبیات، تئاتر و نظایر آن ــ است. این مجموعه، مجموعه‌ای منظم نیست بلکه به بیان مناسب‌تر، مجموعه‌ای است که در طی زمان به‌شیوه‌ای اختیاری امتداد و گسترش یافته است. چرا جهان هنر شامل ادبیات، تئاتر و باله می‌شود اما نمایش سگ‌ها، اسب‌ها و سیرک‌ها را در بر نمی‌گیرد؟ پاسخ این است که جهان هنر، یک ساختار فرهنگی است ــ چیزی که اعضا جامعه به‌طور جمعی در طی زمان آن را می‌سازند. اگرچه هیچ‌کس آگاهانه تصمیم نمی‌گیرد که نمایش سگ‌ها را از ساختار فرهنگیِ جهان هنر کنار بگذارد، این نشان‌دهنده‌ی ساختار فرهنگ است. [از این رو] اگر تاریخ فرهنگ کمی متفاوت بود، جهان هنر نیز ممکن بود متفاوت باشد و شامل نمایش سگ‌ها نیز شود. برای این که مؤلفه‌ای یک مؤلفه‌ی اختیاری در ساختار فرهنگی باشد، شانس زیادی وجود دارد؛ زیرا آنها پیامد رفتار افراد در طی زمان هستند. نظریه‌های سنتی مربوط به هنر سعی می‌کنند تا از آشفتگی‌ای که در اینجا نمایان شده

اجتناب ورزند و تلاش می‌کنند تا تمام آثار هنری گوناگون را به‌عنوان نمونه‌هایی از ویژگی‌های ماهیت بشری از قبیل بیان عاطفه به یکدیگر پیوند دهند. این ویژگی (یا ویژگی‌ها) به‌عنوان ذات (یا ذوات) هنر مورد استفاده قرار می‌گیرد. با این حال تنوع صرف آثار هنری، رویکرد سنتی را از بین می‌برد. رویکرد نهادی این تنوع عظیم را در بر می‌گیرد و نوعی آشفتگی منطقی را که در بالا بحث شد، روا می‌دارد. نظریه‌های سنتی سعی دارند که ذات هنر را در جنبه‌ای از ماهیت انسان، از قبیل بیان عاطفه، کشف کنند اما نظریه‌ی نهادی متمرکز بر فرهنگ و تاریخ انسان است.

تعریف «جهان هنر» کاملاً به مفهوم نظام جهان هنر وابسته است که من آن را به‌قرار زیر تعریف کرده‌ام:

هر نظام جهان هنر چارچوبی برای معرفی یک اثر هنری از سوی هنرمند به کل اعضای جهان هنر است.

چهار تعریف اول از روایت بعدی‌ام توسط یک شیب خطی تعریف شده‌اند، یعنی «هنرمند» برحسب مفهوم اثر هنری تعریف شده است. «اثر هنری» برحسب مفاهیمِ اعضا و جهان هنر تعریف شده است. «اعضا» به‌طور کلی تعریف شده است و بنابراین بیرون از شیب خطی قرار می‌گیرد. جهان هنر همین شیب خطی را ادامه می‌دهد و برحسب مفهوم نظام جهان هنر تعریف می‌شود. با وجود این، تعریف «نظام جهان هنر» به جای این که شیب خطی را با استفاده از مفاهیم بنیادی‌تر تداوم بخشد، به عقب بازمی‌گردد و در تعریفش از تمام چهار مفهومی که قبلاً تعریف شد، استفاده می‌کند. بنابراین آنچه با یک شیب خطی آغاز شد با یک دایره پایان یافت ــ [یعنی] پنج تعریف یک شکل دایره‌ای را می‌سازد. دوری بودن، یکی از ویژگی‌هایی است که نظریه‌های سنتی از آن برخوردار نبوده‌اند. مثلاً بیان‌گرایی «هنر» را برحسب بیان عاطفه تعریف می‌کند، اما تعریف «بیان عاطفه» متضمن مفهوم هنر نخواهد بود.

دوری بودن به‌طور کلی به‌عنوان یک اشتباه منطقی در نظر گرفته می‌شود زیرا ادعا می‌شود که نمی‌توان تعریف یا توصیفی خبری ارائه داد. مثلاً وقتی کلیو بل می‌گوید که شکل پرمعنی چیزی است که علت عاطفه و هیجان زیبایی‌شناختی است و سپس می‌گوید که عاطفه و هیجان زیبایی‌شناختی چیزی است که معلول شکل پرمعنی است، بسیاری نتیجه می‌گیرند که این سخنان در واقع هیچ چیزی نمی‌گویند و شاید اصلاً در بردارنده‌ی چیزی نیستند. هنرمند، اثر هنری، اعضا، جهان هنر و نظام جهان هنر برخلاف شکل پرمعنی و عاطفه‌ی زیبایی‌شناختی، مفاهیمی فنی نیستند که در درون یک نظریه و به‌خاطر نیاز به تبیین نظری ایجاد شده باشند. پنج مفهوم محوری نظریه‌ی نهادی مفاهیمی هستند که همگی ما آنها را در سن جوانی یاد می‌گیریم و سپس آنها را به‌عنوان یک مجموعه می‌آموزیم. معلمان هنر و والدین به کودکان می‌آموزند که هنرمندان چگونه‌اند و آثار آنها چگونه به نمایش درمی‌آید. کودکان می‌آموزند که چگونه نقاشی بکشند و رنگ کنند و چگونه نقاشی و طراحی‌های خودشان را بر روی در یخچال نصب کنند تا دیگران آنها را ببینند.

چیزی که کودکان می‌آموزند، نقش‌های اصلی فرهنگی هستند که هر عضو واجد صلاحیت

جامعه‌ی ما، حداقل فهم جزئی از آنها دارد. به‌گمان من، این نقش‌های فرهنگی بسیار پیش‌تر، در جوامع ابتدایی ابداع شده‌اند و در طی زمان به تمام جوامع بنیان نهاده شده تسری یافتند. پس وقتی ما کلمات «هنرمند» و «اثر هنری» را می‌شنویم، همانند وقتی که کلمات «شکل پر محتوا» و «هیجان زیبایی‌شناختی» را می‌شنویم، متحیر نخواهیم ماند. وقتی بزرگ‌سالان کلمات «هنرمند» و «اثر هنری» را می‌شنوند، با واژه‌هایی مواجه می‌شوند که معنای آنها را از مدت‌ها پیش می‌دانستند. بنابراین دوری بودنِ مفاهیم محوریِ نظریه‌ی نهادی در باب فهمِ این مفاهیم هیچ مشکلی را ایجاد نمی‌کند. این واقعیت که پنج مفهوم محوریِ نظریه‌ی نهادی به‌عنوان یک مجموعه آموخته شده‌اند، بدین معناست که آنها چیزی هستند که من «مفاهیم گردشی» می‌نامم، مجموعه‌ای از مفاهیم که با از پیش فرض کردن و حمایت یکدیگر، به طرف خودشان گردش می‌کنند.

درباره‌ی چنین مجموعه‌ای از مفاهیم، هیچ امر رازآلودی وجود ندارد. گمان می‌کنم که بسیاری از پدیده‌های فرهنگی ما متضمن مفاهیم گردشی‌اند، مفاهیمی که به‌طور متقابل تعریف می‌شوند و به‌عنوان یک مجموعه آموخته می‌شوند. مفاهیم اساسی قوه‌ی مجریه، قوه‌ی مقننه و قوه‌ی قضاییه و قانون، مجموعه‌ای از این مفاهیم‌اند.

پیش از این خاطر نشان ساختم که نقش‌های هنرمند و اعضای جهان هنر در ابتدایی‌ترین جوامع به وجود آمدند و به پیشرفته‌ترین جوامع تسری یافتند. نقش‌های محوری هنرمند و اعضای جهان هنر، در ابتدایی‌ترین ظهورشان، تااندازه‌ی زیادی [متعلق به] جهان هنرِ فرهنگ‌اند. بعدها، جهان هنر نقش‌های متعدد دیگری را شامل شد: تاجران گالری‌های هنری، متصدیان موزه‌ها، منتقدان هنری، نظریه‌پردازان هنر، فیلسوفان هنر و... همه‌ی این نقش‌های پیچیده از نقش‌های محوری هنرمند و اعضای جهان هنر نشأت می‌گیرند، [یعنی] چارچوبی فرهنگی‌اند که در طی زمان تسری می‌یابند و هسته و مرکز حرفه‌ی هنرآفرینی را ایجاد می‌کند.

می‌توان پرسید که براساس نظریه‌ی نهادی، اولین اثر هنری چه هنگام به وجود آمد؟ اولاً، نظریه‌ی نهادی یک نظریه‌ی ساختاری است و منظور ما از این نظریه این است که چنین نظریه‌ای به پنج مؤلفه‌ی تعریف شده مربوط می‌شود که ساختار حرفه‌ی هنرآفرینی را تشکیل می‌دهند. بنابراین طبق نظریه‌ی نهادی، اولین اثر هنری همان اثری خواهد بود که وقتی ساختار برای اولین بار شکل گیرد، پیوند ساختار جهان هنر را به خود اختصاص خواهد. البته تعیین زمان چنین شکل‌گیری بسیار مشکل خواهد بود، هرچند که بدون تردید چنین ساختاری در زمان‌های بسیار متفاوت و در فرهنگ‌های بسیار گوناگون رخ داده است.

درنهایت باید خاطرنشان کرد که نظریه‌ی نهادی هنر، درصدد بیان هر چیزی درباره‌ی هنر نیست. هنر کارهای بسیار و امور مختلف بسیاری را انجام می‌دهد که به‌واسطه‌ی نظریه‌ی نهادی یا هر نظریه‌ی هنری دیگری بیان نمی‌شوند. هر نظریه‌ی هنری، از جمله نظریه‌ی نهادی، درصدد مشخص کردن ویژگی‌های معرف است، ویژگی‌هایی که نسبتاً و به‌دقت محدود شده است و به سادگی قلمرو گسترده‌ی اموری را که آثار هنری انجام می‌دهند، منعکس نمی‌سازد.

ریچارد وُلهایم در سال ۱۹۸۰ برهانی را علیه نظریه‌ی نهادی هنر بیان می‌کند که در هنر و امر زیبایی‌شناختی (۱۹۷۴) معرفی شده بود. این برهان به‌دفعات بیان شده و مورد اشاره قرار گرفته است و بسیاری ظاهراً آن را به‌عنوان ابطال قطعی نظریه‌ی نهادی تلقی می‌کنند ــ نوعی برهان ویران‌گر براساس مدل لطیفه‌ی ویران‌گر مونت پاتین. فکر می‌کنم توجه به این برهان و ابطال آن مهم است، هرچند که من دیگر به روایت ۱۹۷۴ از نظریه‌ی نهادی باور ندارم. به‌گمانم برهان وُلهایم کاملاً نادرست است و مهم است که روشن سازم استدلال وی برای روایت بعدی‌ام از نظریه‌ی نهادی کاربردی ندارد.

وُلهایم با مقاله‌ای شروع می‌کند که در آن برهانِ موردِ بحث منکرِ وجودِ معناهای ارزشی و معناهای دیگری از «اثر هنری» است ــ معناهایی که سعی کردم آنها را متمایز کنم. وی ادعا می‌کند چیزی که من معنای واژه نامیده‌ام، نمونه‌هایی از «استعاره» و «حذف به قرینه» هستند. وی می‌نویسد: «آنچه نمونه‌های من نشان می‌دهد که «هنر» است، اغلب به‌صورت استعاره‌ای یا به شیوه‌هایی مورد استفاده قرار گرفته‌اند که نمی‌توانند براساس شناختن معنای اولیه‌اش، فهمیده شوند.» این که آیا معانی مختلف یا مواردی از استعاره وجود دارند در اینجا مهم نیست؛ همان‌طور که ملاحظه‌ی وُلهایم درباره‌ی معنای اولیه نشان می‌دهد که نظریه‌ی نهادی همواره درصدد بوده است تا به چیزی بپردازد که معنای اولیه‌ی «اثر هنری» می‌نامد. چه معنای ارزشی یا متفاوتی از «اثر هنری» وجود داشته باشند و چه صرفاً استعاره و حذف به قرینه باشد، معنای اولیه‌ی «اثر هنری» مورد بحث است. اکنون به برهان معماگونه‌ی وُلهایم بازمی‌گردم. وی می‌نویسد:

> آیا باید چنین فرض کرد که افراد برای اعتباربخشیدن به واقعیت هنری دلایل خوبی دارند یا اصلاً چنین فرضی وجود ندارد؟ آیا ممکن است آنها هیچ دلیلی (یا دلایل مناسبی) نداشته باشند و با این حال ــ با این فرض که عمل آنها اعتبار مشروعی دارند ــ ثمربخش باشد، یعنی آنها جهان هنر را نمایندگی می‌کنند؟[۴]

وُلهایم مدعی است چنانچه نهادگرایان اولین گزینه را بپذیرند نظریه‌ی آنها نهادی نخواهد بود، اما اگر شقّ دوم را بپذیرند نظریه‌شان نظریه‌ای درباره‌ی هنر نخواهد بود. وُلهایم اظهار می‌دارد که پذیرش اولین گزینه، این نظریه را غیرنهادی می‌سازد زیرا از ویژگی خاصی برخوردار خواهد بود که به‌واسطه‌ی این که یک واقعیت هنری را به اثر هنری تبدیل می‌کند به آن اعطا شده است. تا اینجا می‌توانم بگویم که وُلهایم هرگز سخنی در این مورد به میان نیاورده و اشاره‌ای نکرده است که چرا پذیرش گزینه‌ی دوم، مانع از تلقی این نظریه به‌عنوان نظریه‌ی هنری است.

همان‌طور که قبلاً ذکر شد، وُلهایم نظریه‌ی نهادی را به مضحکه می‌گیرد زیرا این نظریه بر آن است که نمایندگانی در جهان هنر وجود دارند که انتخاب شده‌اند و برای اعطای اعتبار هنر گرد هم می‌آیند. من در هنر و امر زیبایی‌شناختی درباره‌ی هنرمندی سخن گفته‌ام که به نمایندگی از طرف جهان هنر، و به‌خاطر تصور و شناخت‌اش از جهان هنر، اعتبار صلاحیت یک اثر را برای فهم در جهان هنر اعطا می‌کند. من نگفته‌ام که اعتبار صلاحیت یک اثر برای فهم در جهان هنر، به‌خاطر

اعتباری که یک فرد دارد، اعطا می‌شود. شاید بتوان از نو مسئله را چنین بیان کرد: آیا باید فرض شود کسانی که به واقعیت هنری اعتبار می‌بخشند، برای کار خود دلایل خوبی دارند یا اصلاً چنین فرضی وجود ندارد؟ آیا ممکن است آنها دلیلی نداشته باشند یا از دلایل نامناسبی برخوردار باشند و با این حال عمل آنها با فرض این که خود آنها دارای شناخت و تصور لازم هستند، ثمربخش باشد. وُلهایم با بیان مشکل مطرح شده، به بحث درباره‌ی اولین گزینه می‌پردازد:

> اگر نمایندگان جهان هنر در اعطای اعتبار به یک واقعیت هنری، نقش مؤثری داشته باشند اگر فقط دلایل معینی داشته باشند که انتخاب این و نه آن واقعیت هنری را از سوی آنها توجیه کند، آیا به نظر نمی‌رسد که آنچه یک واقعیت هنری را به یک اثر هنری تبدیل می‌کند، برآورده کردن همین دلایل است؟ اما اگر چنین باشد، پس آنچه نمایندگان جهان هنر انجام می‌دهند به‌طور نامناسبی «اعطای» اعتبار نامیده شده است؛ یعنی آنچه آنها انجام می‌دهند، «تأیید» یا «به رسمیت‌شناختن» اعتباری است که به‌واسطه‌ی آن، واقعیت هنری از اعتباری برخوردار است که مقدم بر عمل آنهاست، و در نتیجه ارجاع و اشاره به عمل آنها باید از تعریف هنر کنار گذاشته شود زیرا در بهترین حالت، چنین تعریفی غیرضروری است.[۵]

وُلهایم در این متن به‌گونه‌ای می‌نویسد که گویی نظریه‌ی نهادی، هر آفرینش هنری را به‌همان شیوه‌ای تصور می‌کند که دوشان امور متعارف و عادی خود را (به‌واسطه‌ی «انتخاب این و نه آن واقعیت هنری») در نظر می‌گیرد، اما این گمراه‌کننده است. نظریه‌ی نهادی، بخش عظیمی از آفرینش هنری را به‌عنوان اقدام و عملی تصور می‌کند که به‌شیوه‌های سنتی نقاشی، مجسمه‌سازی و غیره تبلور یافته است، اما این اعمال را به‌گونه‌ای تصور می‌کند که در درون یک چارچوب نهادی معین رخ می‌دهد. به هر حال، وُلهایم با جدیت می‌پرسد: «آیا به نظر نمی‌رسد آنچه یک واقعیت هنری را به یک اثر هنری تبدیل می‌کند، برآورنده‌ی همین دلایل است؟» به نظر وی داشتن یک دلیل خوب به‌معنای بیان این است که واقعیت هنری دارای یک ویژگی معین است که برخورداری از این ویژگی، چیزی است که صرفاً علت اثر هنری بودنِ واقعیت هنری است. اما دقیقاً بعد از عبارت مذکور، وی این امکان را مطرح می‌کند: ۱. داشتن یک دلیل خوب برای اعطای اعتبار؛ ۲. اعطای اعتبار هر دو برای آفرینش هنر ضروری هستند. با وجود این، وُلهایم بی‌درنگ این امکان را رد می‌کند و چنین نتیجه می‌گیرد:

> البته در غیاب تبیینی از این که این دلایل چیست‌اند یا احتمالاً چگونه‌اند، نه‌تنها امکان حل و فصل بحث وجود ندارد بلکه شناختِ دلایلی که عرفاً واقعیت هنری را به اثر هنری تبدیل می‌کند دشوار خواهد بود ــ دلایلی که هم‌تراز دلایل اثر هنری بودن تلقی نمی‌شوند.[۶]

از آن‌جا که وُلهایم به بحث درباره‌ی «دلایل مناسب» می‌پردازد، از این امر دچار شگفتی می‌شویم که [چرا] وی حداقل تبیین مختصری از «چیستی این دلایل» ارائه نمی‌دهد. وی حتی مثالی از آنچه که در ذهن داشت ارائه نکرده است جز این که به‌طور مبهم به دلایل خوب اشاره کرده است. به هر جهت، نتیجه‌ی وُلهایم به‌وضوح این است که تنها همین ویژگی‌ای که به‌واسطه‌ی یک

دلیل مناسب مورد اشاره قرار گرفته است، چیزی را به یک اثر هنری تبدیل می‌کند و بنابراین هیچ نوع عمل نهادی‌ای درگیرِ آفرینش هنری نیست.

به‌منظور این که این برهان (که به اولین گزینه مربوط است) قانع کننده باشد، جمله‌ی اخیر می‌بایست با برهان دیگری همراه می‌شد یا به‌وضوح کامل می‌شد، اما این‌گونه نشد. با وجود این، وُلهایم این نکته را رها می‌کند و موضوع را تغییر می‌دهد. اولاً این بحث، با توجه به اظهار نظر وی، باید به مسئله‌ی تبدیل یک واقعیت هنری به امری که برای فهم در درون جهان هنر صلاحیت دارد ــ و نه به مسئله‌ی تبدیل یک واقعیت هنری به یک اثر هنری ــ بپردازد. نظر واقعی من در سال ۱۹۷۴ این بود که دو شرط ضروری وجود دارد که به‌طور مشترک برای خلق یک اثر هنری کافی هستند: ۱. ایجاد یک واقعیت هنری؛ ۲. اعطای صلاحیت. وُلهایم از تمایزی که من میان احراز صلاحیت برای فهم و درک در درون جهان هنر و اثر هنری بودن قائل شده‌ام، آگاه است زیرا وی به‌طور خاص بدین اشاره می‌کند و می‌گوید که برای نهادگرایان «اعتبار اعطا شده، به‌طور بسیار ویژه، همان صلاحیت برای درک و فهم است». با وجود این، وقتی استدلال‌هایش را بیان می‌کند، به نظرات واقعی من بی‌توجهی می‌کند و چنان می‌نویسد که گویی روایت من از نظریه‌ی نهادی در سال ۱۹۷۴، متضمن اعطای اعتبار اثر هنری است. من در ادامه سعی می‌کنم با استفاده از عبارت «صلاحیت برای درک و فهم در درون جهان هنر یا اثر هنری»، چنین سوء تعبیری را رفع کنم. دوماً، اظهار نظر وی در رابطه با دلایل آشکارا نادرست است زیرا ممکن است دلایل گوناگونی برای تبدیل یک واقعیت هنری به یک اثر هنری، یا برای اعطای صلاحیت برای درک واقعیت هنری وجود داشته باشد که دلایلی برای اثر هنری بودن یا صلاحیت داشتن واقعیت هنری برای فهم در جهان هنر نباشند. برای مثال، یک هنرمند ممکن است برای خلق اثر هنری خاص یا صلاحیت داشتن برای فهم و پذیرش از سوی جهان هنر، دلیل خوبی داشته باشد زیرا یک دیدگاه اخلاقی خاص را ترویج کند. بیایید فرض کنیم هنگامی که اثر هنری خلق می‌شود یا برای فهم و درک از سوی جهان هنر احراز صلاحیت می‌کند، چنین دیدگاه اخلاقی خاصی را ترویج می‌کنند. در حالی که این مطلب برای خلق اثر هنری یا احراز صلاحیت برای درک از سوی جهان هنر دلیل کاملاً خوبی است، تمایل به این که چنین اثر هنری‌ای دیدگاه اخلاقی خاصی را ترویج می‌دهد یا واقعاً یک دیدگاه اخلاقی خاص را، چیزی نیست که علت اثر هنری بودن آن یا صلاحیت آن باشد به همان شیوه‌ای که برای مثال، مهارت، علت اثر هنری بودن یا صلاحیت آن برای درک می‌شود (گمان نمی‌کنم که مهارت به‌تنهایی علت اثر هنری بودن یا صلاحت چیزی برای درک در جهان هنر باشد). ساختن و پرداختن ماهرانه‌ی اثر هنری یا احراز صلاحیت فهم برای درک ویژگی‌های زیبایی‌شناختی خاص، دلیل خوب دیگری است برای چنین آفرینشی، اما نه تمایل به ابژه‌ی خلق شده برای درک این ویژگی‌های زیبایی‌شناختی و نه درک واقعی ویژگی‌های زیبایی‌شناختی، چیزی نیست که باعث ایجاد اثر هنری یا صلاحیت آن شود، همان‌طور که برای مثال، مهارت این کار را انجام می‌دهد (باز هم نمی‌گویم که مهارت به‌تنهایی کل داستان است). آثار غیرهنری می‌توانند به‌طور خودآگاهانه به‌وسیله‌ی کسانی

آفریده شوند که به این دو دلیل مناسب توجه دارند و آنها را تشخیص می‌دهند بدون این که این دلایل را در ذهن یا ویژگی‌های متناظری را در آفرینش واقعیت هنری داشته باشند یا حتی تمایل داشته باشند تا آثار خود را به آثار هنری یا به‌عنوان آثاری که برای درک اعضای جهان هنر صلاحیت دارند، تبدیل کنند. مثلاً یک فرد مذهبی می‌تواند به قصد ترویج یک دیدگاه اخلاقی خاص رساله‌ای بنویسد و این هدف را در نظر داشته باشد، یا طراح ابزار ممکن است آچاری را درست کند که دارای ویژگی‌های زیبایی‌شناختی معین باشد و این هدف را پیش چشم داشته باشد. در هر دو مورد، دلایل خوبی در اذهان آفرینندگان یا ویژگی‌های متناظری در واقعیت‌های هنری وجود دارد که ابژه‌های ایجاد شده را به آثار هنری یا به‌عنوان ابژه‌هایی که برای درک اعضای جهان هنر صلاحیت دارند، تبدیل می‌کنند. استدلال وُلهایم درباره‌ی اولین گزینه در هوا معلق می‌ماند، زیرا بدون هیچ برهانی یک نتیجه‌ی نامعتبر را اخذ می‌کند (به خواننده یادآوری می‌کنم که در صحبت از اعطای صلاحیت برای درک اعضای جهان هنر و در راستای این برهان به نظریه‌ای بازگشته‌ام که دیگر بدان باور نداشتم).

دلایل خوب دیگری وجود دارند که شایسته است به‌طور اجمالی به آنها توجه کنیم، یعنی دلایلی که در نظریه‌های هنری گوناگون مشخص شده‌اند ــ میل به ایجاد یک بازنمایی، میل به بیان عاطفه و غیره. این دلایل و ویژگی متناظر آنها در واقعیت‌های هنری، برای آفرینش هنری کافی نیستند زیرا چنین تمایل‌ها و ویژگی‌های متناظری می‌توانند به‌وسیله‌ی خلق اثر غیر هنری نیز برآورده و درک شوند. وُلهایم، بعد از نتیجه‌گیری از برهانش درباره‌ی اولین گزینه، نهادگرایان را به چالش می‌طلبد تا «شاهد مستقلی برای آنچه که نمایندگان جهان هنر، از قرار معلوم انجام می‌دهند» ارائه دهد و «به اعمال، قراردادها یا قواعد ایجابی اشاره کند که جملگی در جهان هنر آشکارند.» وی در مورد شاهد و گواه مربوط به اعمال جهان هنر به‌گونه‌ای می‌نویسد که فکر می‌کند نهادگرایان باید آن را در ذهن داشته باشند:

> نیازی نیست که این شاهد، گواهی برای عمل جدیدی باشد، بلکه می‌تواند شاهدی بر این باشد که یک توصیف جدید، درباره‌ی عمل از پیش معین شده، صادق است، یعنی شاهدی براین که اجرای یک قطعه موسیقی، خرید یک نقاشی برای یک گالری، نوشتن یک لوح بر روی مجسمه باید دوباره به‌عنوان اعمالی توصیف شوند که اعتبار هنر را به واقعیت‌های هنری معین اعطا می‌کنند.[۷]

این اظهار نظر نشان می‌دهد که وُلهایم تا چه حد به نحو نامناسبی از چیزی که من در هنر و امر زیبایی‌شناختی گفته‌ام سوء تعبیر می‌کند. من سعی کرده‌ام تا از آنچه به هنگام خلق هنر توسط هنرمندان روی می‌دهد تبیینی ارائه دهم. به نظر می‌رسد او گمان می‌کند من درباره‌ی فعالیت‌هایی از قبیل اجرای موسیقی، خرید نقاشی‌ها به‌عنوان آفرینش هنری سخن می‌گویم ــ فعالیت‌هایی که پیرامون هنرمندان و آفرینش هنری در فاصله‌ای قابل ملاحظه از آنها قرار دارد.

وُلهایم تقریباً در پایان مقاله‌اش به بحث درباره‌ی اولین گزینه بازمی‌گردد. وی می‌گوید برهانی

وجود دارد که یک نهادگرا را مجبور به پذیرش اولین گزینه می‌کند، به‌طوری که نهادگرا «باید بگوید که اعطای اعتبار اثر هنری [بخوانید صلاحیت برای فهم اثر هنری در جهان هنر] به یک واقعیت هنری به دلایل مناسبی وابسته است و درنتیجه اعطای اعتبار، ویژگی ضروری هنر می‌شود و بدین‌گونه از تعریف هنر کنار گذاشته می‌شود.»

قبل از بررسی این برهان که نهادگرا باید دلایل مناسب دیگری را بپذیرد، ملاحظه کنید که آیا نتیجه‌ای که وُلهایم تصور می‌کند واقعاً به دست می‌آید. وی می‌گوید که اگر دلایل مناسب برای اعطای اعتبار هنر بودن یا احراز صلاحیت برای فهم واقعیت هنری در جهان هنر ضروری باشند، آنگاه اعطای اعتبار به‌عنوان شرط ضروری هنر یا احراز صلاحیت برای فهم کنار گذاشته می‌شود. یک مورد موازی را در نظر بگیرید. احتمالاً برای شاه یا ملکه اعطای عنوان شوالیه باید برخوردار از دلایلی مناسب باشد. مثلاً می‌توان عنوان شوالیه را به کسی اعطا کرد، که اژدهایی را کشته باشد. باور به این که فردی قاتل اژدهاست، دلیل مناسبی برای اعطای عنوان شوالیه به وی است. اما اگر شاه یا ملکه‌ای این درجه را به وی اعطا نکنند، وی شوالیه نخواهد بود. عمل اعطاکردن به‌عنوان بخش ضروری از شوالیه شدن کنار گذاشته نمی‌شود زیرا به‌دلیل مناسبی انجام می‌پذیرد. اگر دلیل مناسبی که ضروری است، به‌عنوان یک تصمیم نادرست باشد، این اعطا «کنار گذاشته می‌شود». من ادعا نمی‌کنم که وُلهایم به چنین تصمیمی باور داشته باشد، اما هیچ دلیلی براین اندیشه نمی‌یابم که داشتن دلیل مناسب برای اعطای صلاحیت به واقعیت هنری برای فهم در جهان هنر باعث «کنار گذاشتن» اعطا به‌عنوان امر ضروری در مورد آفرینش هنری شود؛ مشروط بر آن که همان‌طور که در ۱۹۷۴ فکر می‌کردم، اعطا در آفرینش هنری دخیل باشد.

حال به برهانی بازگردیم که بنا به فرض نهادگرا را مجبور می‌کند تا دلایل مناسب دیگری را بپذیرد. برهان وُلهایم این است که در معرفی چیزی به‌عنوان امری که برای فهم و درک اعضای جهان هنر صلاحیت دارد، معرف باید درباره‌ی شیء معرفی شده‌ای که تمایل دارد درک شود چیزی در ذهن داشته باشد، و آنچه او در ذهن دارد چیزی است که وُلهایم «یک دلیل مناسب» می‌نامد. البته بدیهی است که در طی تمام لحظات خلق هنر، هنرمندان دلایل مناسب را به‌معنای مورد نظر وُلهایم داشته‌اند. چیزهای بسیاری وجود دارد که هنرمندان تمایل دارند تا درباره‌ی هنرشان درک شود ــ مانند ویژگی‌های زیبایی‌شناختی، بیان و حالت سیاسی، دید و نظر اخلاقی، جذبه، شکل و سبک آن و غیره. اما بعد از انجام آفرینش هنری، که همواره به دلایل خوبی ارائه می‌شود، اثر هنری تا مدت‌ها در جایی می‌ماند. همین پدیده برای دوشان و امثال وی رخ داده است که آنها می‌توانستند آثاری را برای احراز صلاحیت فهم در چارچوب جهان هنر معرفی کنند، اما انتظار نداشتند که کسی آنها را درک کند. یعنی آنها به‌رغم آن که دلایل مناسبی نداشتند اما این آثار را ارائه کردند. آثار حاضر و آماده و پیش پا افتاده‌ی دوشان نشان‌گر آن است که احراز صلاحیت برای درک و فهم در درون جهان هنر می‌توان بدون دلیل مناسب و متعارف اعطا شود و بدین ترتیب هنر خلق شود. شاید تشابه دیگری میان آفرینش هنری و شوالیه شدن وجود داشته باشد. در عصری که پادشاهان قدرت مطلق

در اختیار داشتند، بدون شک مواردی وجود دارد که پادشاه عنوان شوالیه را بدون هیچ دلیل مناسبی به افراد اعطا کرده، و البته این افراد وانمود می‌کردند که از این دلایل برخوردارند. دلیل واقعی (نامناسب) می‌تواند بدین قرار باشد که این فرد پیر شده است، دوست دوران کودکی شاه است یا نظایر آن. از این رو، علی‌رغم فقدان دلیل مناسب، چنین افرادی شوالیه خواهند بود. من مایلم نیستم که بگویم دوشان همانند پادشاهی که در جهان سیاست قدرت مطلق دارد، توانایی مطلقی در جهان هنر دارد اما مسلماً وی از قدرتی قابل توجه برخوردار است.

اما اجازه دهید فرض کنیم که این آثار حاضر و آماده و پیش پا افتاده، هنر نیستند و هنرمندان همواره دلیل مناسبی برای احراز صلاحیت برای فهم واقعیت هنری در جهان هنر دارند و خواهند داشت. اما داشتن دلیل خوب چه اهمیتی دارد؟ پیش از این، به نظر می‌رسید که وُلهایم مدعی است که همین دلیل مناسب چیزی را «هنری» یا دارای صلاحیت برای درک در جهان هنر می‌کند. نشان داده شد که چنین چیزی نامعتبر است زیرا آثار غیرهنری می‌توانند با همان دلایل مناسب خلق شوند. پس این واقعیت (اگر اصلاً واقعیت باشد) که هنرمندان همواره برای احراز صلاحیت برای فهم در درون جهان هنر یا خلق هنر، دلیل خوبی دارند، چه اهمیتی دارد؟ به‌گمان من هیچ اهمیتی ندارد جز این که افراد نوعاً دوست دارند دلیل خوبی برای آنچه انجام می‌دهند داشته باشند، و اگر برای فعالیت‌های بسیار منظمی نظیر «آفرینش هنری» دلیل مناسبی وجود داشته باشد نباید تعجب کرد. من تصور می‌کنم که این ویژگی آفرینش هنری است که ترفندهای دوشان را برای بسیاری ناراحت‌کننده کرده است.

استدلال وُلهایم در رابطه با اولین گزینه در هر لحظه اعتبار خود را از دست می‌دهد و فرومی‌شکند. دلایل گوناگونی برای تبدیل یک واقعیت هنری به یک اثر هنری یا صلاحیت برای فهم در درون جهان هنر وجود دارد که دلایلی برای اثر هنری بودن یا احراز صلاحیت برای فهم در درون جهان هنر نیستند. به‌علاوه، داشتن یک دلیل مناسب برای اعطای هنر بودن یا صلاحیت برای فهم از سوی جهان هنر، از قبیل تمایل به درک ویژگی‌های زیبایی‌شناختی معین، ترویج یک دیدگاه اخلاقی و نظایر آن، چیزی نیست که یک اثر هنری را تبدیل به هنر کند یا چیزی را تبدیل به امری کند که برای فهم جهان هنر صلاحیت دارد. همچنین هیچ توجیهی برای این اندیشه وجود ندارد که اگر اعطاکردن متضمن آفرینش هنری باشد، داشتن یک دلیل مناسب ضرورتاً علت «حذف» اعطا می‌شود.

اکنون به گزینه‌ی دوم وُلهایم بازمی‌گردم. وی به‌درستی فکر می‌کند که یک نهادگرا مشتاقانه اولین گزینه را انتخاب نمی‌کند و گزینه‌ی دوم را ترجیح خواهد داد. وی می‌نویسد که یک نهادگرا انکار می‌کند که:

> نمایندگان جهان هنر برای اعطای اعتبار مناسب به یک واقعیت هنری، به دلایل خوبی نیاز دارند. همه‌ی آنچه که نیاز است (نهادگرا خواهد گفت) این است که خود آنها دارای اعتبار مناسب باشند: [و در این صورت] چیز بیشتری خواستن نشان‌دهنده‌ی ابهام و سردرگمی جدی

خواهد بود. سردرگمی میان شرایطی که چیزی یک اثر هنری است، به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم تنها وابسته به اعتبار است. از سوی دیگر، بیان این که اثر هنری یک اثر هنری خوب است نیازمند دلیل است و هیچ تکیه‌ای بر اعتبار ندارد.[۸]

اکنون مانند سابق، وُلهایم در عبارت مذکور گزینه‌ی اولی را که به‌درستی بیان شده است قبول ندارد، اما من در سال ۱۹۸۰ گزینه‌ی دوم را برگزیدم مشروط بر آن که مراد ما از گزینه‌ی دوم این باشد که صلاحیت برای فهم از سوی جهان هنر وابسته به این است که آن چیز به‌واسطه‌ی شخصی که دارای شناخت و تخیل مناسب است، یعنی به‌واسطه‌ی فردی که نقش هنرمند را ایفا می‌کند، اعطا شده باشد. حتی اگر این درست باشد که همواره در اعطای صلاحیت برای فهم از سوی جهان هنر دلیل مناسبی وجود دارد، من گزینه‌ی دوم را انتخاب می‌کنم به این معنا که ادعا می‌کنم چیزی که باعث می‌شود صلاحیت برای فهم تبدیل به صلاحیت فهم از سوی جهان هنر شود دلیل مناسب نیست، بلکه اعمال اعطا در درون جایگاه نهادی مربوطه است. پس وُلهایم سخنان من را اشتباه تعبیر می‌کند. گزینه‌ی من در راستای اجتناب از ابهام میان هنربودن و هنر خوب بودن نیست، گزینه‌ام در راستای توصیف فرایندی است که هنر به‌واسطه‌ی آن خلق می‌شود و گمان می‌کنم متضمن احراز صلاحیت برای فهم از سوی جهان هنر است. به محض آن که نشان داده شد که حتی اگر همواره دلیل خوبی وجود داشته باشد، نهادگرا مجبور نیست بگوید که برخورداری از یک دلیل خوب و مناسب است که چیزی را به یک اثر هنری یا داشتن صلاحیت برای فهم از سوی جهان هنر تبدیل می‌کند، آنگاه گزینه‌ی دوم، همان‌طور که آن را دوباره به نگارش درآوردم، یک مسئله و مشکل نخواهد بود بلکه یک گزینه‌ی کاملاً قابل قبول است. صلاحیت برای فهم از سوی جهان هنر می‌تواند اعطا شود و هنر مستقل از برخورداری از دلیل مناسب، خلق می‌شود حتی اگر همواره دلیل مناسبی وجود داشته باشد. من می‌توانم هر دو گزینه‌ی وُلهایم را به‌همان نحوی که تغییر شکل داده‌ام بپذیرم. من به این باور رسیده‌ام که تبیین ۱۹۷۴ از نظریه‌ی نهادی اشتباه بوده است اما نه به‌خاطر دلایلی که وُلهایم ارائه می‌دهد.

وُلهایم در یک نکته بر حق است، و من درصددم تا از اشتباه‌گرفتن اثر هنری با هنر خوب اجتناب ورزم. وُلهایم از قرار معلوم گمان می‌کند که تلاش برای تمایزگذاری میان هنر بودن و هنر خوب بودن اشتباه است، وی می‌گوید که این تمایزگذاری، دو شهودی را که داریم، نقض می‌کنند. «به نظر می‌رسد که اولین شهود در این اظهار نظر وی تبلور یافته باشد که به نظر می‌رسد این یک تفکر منسجم باشد که تأمل بر ماهیت هنر، نقش مهمی در تعیین معیارهایی که آثار هنری به‌واسطه‌ی آنها ارزیابی می‌شوند، ایفا می‌کند.»[۹]

اگر تقلید، بیان، یا چنین نظریه‌ای درباره‌ی ماهیت هنر صادق باشد، آنگاه ادعای وُلهایم موجه خواهد بود. مثلاً اگر ماهیت هنر تقلید باشد، آنگاه تأمل بدون تردید آشکار می‌کند که هرقدر تقلید بهتر باشد، هنر نیز بهتر خواهد بود. شهودی که وُلهایم در اینجا بدان متوسل می‌شود، شهودی است که حاوی نظریه است. بنابراین، هنگامی که ماهیت هنر مورد تأمل قرار می‌گیرد، هر چیزی وابسته به

ماهیتی است که باید مورد تأمل قرار گیرد. اولین «شهود» وُلهایم صرفاً فرض می‌کند که نظریه‌ی هنری خاصی غیر از نظریه‌ی نهادی صادق است و بدین‌ترتیب موضوع مورد بحث را نادیده می‌گیرد. شهود دوم «این است که درمورد اعتبار اثر هنری چیز مهمی وجود دارد ... [و] اگر آثار هنری، اعتبار خود را از چنین اعطایی اخذ کنند و اعتبار بتواند بدون هیچ دلیل مناسبی اعطا شود، آنگاه اهمیت اعتبار مورد شک جدی قرار خواهد گرفت.» اعتبار اثر هنری مهم است و به‌همین دلیل، طبقه‌ی آثار هنری شمار گسترده‌ای از موارد بسیار ارزشمند را در بر دارد. طبقه‌ی آثار هنری همچنین شامل آثار بسیاری می‌شود که معمولی و درمواردی نامناسب‌اند؛ و به‌همین دلیل مایلم میان هنر بودن و هنر خوب بودن تمایز بگذارم، زیرا ضروری است که ما شیوه‌ای برای سخن گفتن درباره‌ی هنر متوسط نامناسب داشته باشیم.

وُلهایم در پایان مقاله‌ی خود اظهار می‌دارد که نهادگرایان استفاده‌های بسیاری از دوشان کرده‌اند. وی می‌نویسد:

«نهادگرایان عمیقاً تحت تأثیر پدیده‌ی مارسل دوشان و امور پیش پا افتاده‌ی او قرار گرفته‌اند ... مسلماً اگر فکر کنیم که وجود امور پیش پا افتاده مستلزم نظریه‌ی زیبایی‌شناختی‌ای است که به‌نحوی فرمول‌بندی شده که ابژه‌ای مانند چشمه را به‌عنوان مورد محوری اثر هنری معرفی می‌کند، آنگاه قصد و منظور دوشان را کاملاً اشتباه تعبیر کرده‌ایم. برعکس، به نظر می‌رسد که این بسیار شبیه به یک شرط اضافی درمورد نظریه‌ی زیبایی‌شناختی معاصر باشد که ابژه‌هایی مثل امور مورد نظر دوشان که به‌شدت مبهم، تحریک‌کننده، بحث‌انگیز و به‌طور کلی در ارتباط با هنر، طنزآمیزند، باید همین ویژگی کلی را که در درون نظریه حفظ شده است داشته باشد یا نظریه باید به‌قدر کافی مورد مداقه قرار گیرد تا موارد خاصی را از قبیل آن چیزی که هستند، تشخیص دهد.»[۱۰]

برخی از این اظهار نظرها درست‌اند. اول آن که نظریه‌ی نهادی، یک نظریه‌ی زیبایی‌شناختی نیست، بلکه یک نظریه‌ی هنری است. دوم آن که، این نظریه مدعی نیست که امور پیش پا افتاده، موارد محوری آثار هنری هستند بلکه آنها را به‌عنوان آثار هنری‌ای تلقی می‌کند که برای آشکارکردن شبکه‌ای که آثار هنری در آن وجود دارد، سودمندند. زیرا امور پیش پا افتاده فاقد ویژگی‌های هنری جالب و متعارف‌اند. به‌بیان وُلهایم، نظریه‌ی نهادی امور پیش پا افتاده را به‌عنوان آثاری هنری تلقی می‌کند که مستقل از دلایل خوب و متعارف وجود دارند. من حتی این امکان را مطرح کردم که آنها آثار هنری نیستند، بلکه به‌شیوه‌ای مناسب روشن‌گرند. زیرا برخی از افراد به غلط باور دارند که آنها هنر هستند (البته این نکته‌ی اخیر چهار سال بعد از انتشار مقاله‌ی وُلهایم مطرح شد). درنهایت، من همواره آگاه بوده‌ام که امور پیش پا افتاده اموری مبهم، طنزآمیز و ز موارد خاص‌اند. من تردید دارم که کسی گمان کند هنر مبهم، بحث‌انگیز و طنزآمیز یا هنری که به‌نحوی یک مورد خاص است، نمی‌تواند وجود داشته باشد.

در پایان خاطرنشان می‌سازم که چند تن از فیلسوفان در سال‌های اخیر، یک نظریه‌ی هنری را

بسط داده‌اند که نهادی است یا جنبه‌ی نهادی دارد. تری دیفی در ۱۹۹۶، در مقاله‌ای با عنوان «جمهوری هنر» نوعی نظریه‌ی نهادی را مطرح می‌کند، اما مانند نظریه‌ی من، نظریه‌ای انسان‌شناختی نیست. استفن دیویس در جریان نقد دیدگاه من، نظریه‌ای نهادی درباره‌ی هنر توصیف می‌کند که مفهوم محوری آن عبارت از این است که آفرینش هنری از نوعی اعمال مشروعیت اخذ می‌شود. با این حال، وی نه این دیدگاه را گسترش داد و نه درباره‌ی آن استدلال کرد. تبیین نوئل کارول از تعریف آثار هنری نیز نظریه‌ی نهادی هنر را پیش‌فرض قرار می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها:

1. Dicki, *Aesthetics: an Introduction*, p. 101.
2. Wollheim, Richard. *Painting As An Art*, (Princton, Uni Press, 1987), p. 15.
3. Dicki, *Aesthetics: An introduction*, p. 103.
4. Wollheim, Richard. *Art and Its Objects*, p. 160.
5. *ibid*, pp. 160-161.
6. *ibid*, pp. 161-162.
7. *ibid*. p. 162.
8. *ibid*, pp. 162-163.
9. *ibid*, p. 163.
10. *ibid*, pp. 165-166.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی