

Marcel Duchamp's Readymades in the Light of Martin Heidegger's Thinking on Art: A Phenomenological Analysis of the Relation between Tool and Artwork

ISSN (P): 2980-7956

ISSN (E): 2821-2452

 10.22034/jivsa.2026.582025.1170

Mahdi QaderNezhad^{*1}, Behrooz Elyasi²

***Corresponding Author:** Mahdi QaderNezhad **Email:** mehdi.ghadernezhad@yahoo.com

Citation: QaderNezhad, Mahdi & Elyasi, Behrooz (2026), "Marcel Duchamp's Readymades in the Light of Martin Heidegger's Thinking on Art: A Phenomenological Analysis of the Relation between Tool and Artwork", *Journal of Interdisciplinary Studies of Visual Arts*, 2026, 5 (12), P. 16-30

Received: 17 May 2026

Revised: 10 July 2026

Accepted: 17 July 2026

Abstract

Marcel Duchamp's readymades are considered one of the most significant turning points in modern art, as they introduce a fundamental question concerning the nature of the artwork by transferring every day and industrial objects from their functional context into the space of art. In these works, objects that previously belonged to a network of instrumental functions are presented as artworks without any noticeable artisanal transformation. This situation raises a philosophical problem: where does the boundary lie between a thing, a tool, and a work of art, and how can the transformation of a tool into an artwork be understood? This question gains further significance when considered in light of Martin Heidegger's reflections on the concepts of thing, tool, and artwork. In works such as *Being and Time* and *The Origin of the Work of Art*, Heidegger develops an ontological analysis of these categories and explores the conditions under which artworks reveal truth. The aim of this research is to clarify the relationship between Marcel Duchamp's readymades and Heidegger's philosophy of art, and to examine the possibility of understanding the transition from tool to artwork within the framework of Heideggerian concepts. Accordingly, the central question of the study is formulated as follows: how can Duchamp's readymades be interpreted through Heidegger's philosophy of art, and what meaning does the transformation of a tool into an artwork acquire within this framework? The present research is based on a hermeneutic phenomenological approach. It is conducted through a conceptual analysis of Heidegger's philosophical texts alongside an interpretive reading of Duchamp's works and statements. The data for this study have been collected through library research and scholarly sources. The findings of the study indicate that Duchamp, by suspending the instrumental function of objects and removing them from their network of utility, creates a condition in which the object transcends its status as a mere tool and enters the horizon of the artwork. In this suspended state, the object is no longer encountered primarily as something to be used, but rather as something that appears and invites reflection. From this perspective, Duchamp's readymades provide a new way of understanding the relationship between tool, truth, and artwork in light of Heidegger's philosophy of art.

Keywords: Marcel Duchamp, ready-made, Martin Heidegger, art object, art thinking.

^{1*} Corresponding Author: Assistant Professor at Department of Art Studies, Faculty of Art, University of Neyshabur, Iran.

Email: mehdi.ghadernezhad@yahoo.com

² PhD in Philosophy of Art, Lecturer at Islamic Azad University, Kermanshah, Iran.

1. Introduction

Marcel Duchamp's readymades represent one of the most radical transformations in the modern understanding of the artwork. By selecting ordinary manufactured objects and relocating them into the context of art without visible craftsmanship or aesthetic modification, Duchamp reopened a fundamental philosophical question: what counts as an artwork, and how can it be distinguished from a mere object or a practical tool? Objects chosen by Duchamp originally belonged to everyday networks of use and utility. Through the act of selection and displacement, however, they are removed from their ordinary context. As a result, they no longer function as tools, yet they cannot simply be reduced to inert objects. Instead, they occupy an ambiguous position between thing, tool, and artwork.

This transformation shifts attention from artistic production toward the conceptual conditions that allow something to appear as art. Rather than emphasizing technical skill or aesthetic beauty, Duchamp foregrounds the act of choice and the role of context in determining artistic meaning. The readymade therefore challenges traditional aesthetic assumptions that define art in terms of originality, craftsmanship, or expressive genius. At roughly the same historical moment, Martin Heidegger was engaged in a philosophical inquiry into the nature of things, tools, and artworks. In works such as *Being and Time*, *What Is a Thing?* and *The Origin of the Work of Art*, Heidegger develops a conceptual distinction between three ontological domains: the mere thing, the tool, and the artwork. Tools derive their meaning from networks of practical use, while artworks open a different dimension in which truth emerges or becomes unconcealed. Although Duchamp and Heidegger were contemporaries who profoundly influenced twentieth-century thought, Heidegger never directly addressed Duchamp's work. Nevertheless, Duchamp's readymades invite interpretation through Heidegger's phenomenological analysis of equipment and art. The suspension of instrumental function in these objects raises a philosophical question: how can an ordinary tool, once removed from its functional context, appear as an artwork? This study therefore seeks to clarify the relationship between Duchamp's readymades and Heidegger's philosophy of art. It asks how objects that have lost their practical function can be interpreted within Heidegger's distinction between thing, tool, and artwork, and

whether the suspension of utility in the ready-made can be related to Heidegger's concept of truth as *aletheia*, the unconcealment that occurs in the work of art.

2. Literature Review

Several philosophical and art-historical studies have addressed the relationship between Heidegger's thought and modern or avant-garde art. Joseph Parry (2011) examines the relevance of phenomenology for contemporary art, providing a framework that helps situate Duchamp's challenge to traditional aesthetics. Steve Levine (2011) explores the ontological status of Duchamp's readymades, arguing that their removal from practical use resonates with Heidegger's analysis of tools and equipmentality. Dalia Judovitz (2011) directly compares Duchamp's readymades with Heidegger's question of being, suggesting that the readymade destabilizes conventional distinctions between objecthood and artistic creation. Michael Kelly (2007) investigates whether avant-garde works such as Duchamp's can be understood within Heidegger's conception of the artwork. Paul Crowther (2007) and Thierry de Duve (1996) likewise explore the philosophical implications of Duchamp's challenge to aesthetic tradition. Persian scholarship has also addressed related themes, particularly the concept of instrumentality in Heidegger's philosophy and its relevance for modern art. However, few studies provide a systematic interpretation of Duchamp's readymades through Heidegger's triadic distinction between thing, tool, and artwork. This research attempts to address that gap by bringing Duchamp's artistic practice into dialogue with Heidegger's ontology of art.

3. Research Methodology

This study employs a qualitative interpretive approach based on hermeneutic phenomenology. The research relies on textual analysis of Heidegger's philosophical writings on art alongside Duchamp's artworks, statements, and relevant interpretive literature. Sources were collected through documentary and library research, including books, scholarly articles, and academic studies in both Persian and international scholarship. The analysis follows the logic of the hermeneutic circle: Heidegger's concepts are interpreted in relation to Duchamp's artistic practice, while Duchamp's works are reconsidered through Heidegger's ontological framework. In

this interpretive process, differences between the two thinkers are temporarily bracketed in order to explore possible conceptual intersections. This approach allows the study to examine how Duchamp's suspension of instrumental function can be understood within Heidegger's phenomenological account of tools and artworks.

4. Findings

The analysis shows that Heidegger's phenomenology of tools provides a productive framework for interpreting Duchamp's readymades. In *Being and Time*, Heidegger explains that tools normally remain inconspicuous in everyday use. Their material presence recedes as they function smoothly within practical activity. Only when a tool breaks down or ceases to function does it become noticeable and available for reflection. Duchamp's readymades enact precisely such a transformation. By removing ordinary objects from their practical contexts and placing them within the space of art, Duchamp suspends their instrumental function. The object therefore appears in a new way: it is no longer primarily something to be used but something to be seen and interpreted. In this sense, the readymade reveals the ontological structure Heidegger describes, in which the tool becomes visible when its functionality is interrupted.

Furthermore, the readymade occupies a liminal position between thing and artwork. Heidegger describes tools as entities that share characteristics with both mere things and works of art. Duchamp's selected objects—such as the famous *Fountain* (1917)—retain traces of their former practical function while simultaneously entering the conceptual space of art. This ambiguity situates them within a borderline condition that destabilizes traditional categories. From a Heideggerian perspective, the significance of this transformation lies in the possibility of disclosure. Heidegger argues that the artwork is not simply an aesthetic object but a site where truth occurs as *aletheia*, the unconcealment of beings. When the functional context of an object is suspended, the object may reveal aspects of itself that were previously concealed within everyday utility.

An analogy can also be drawn with Heidegger's reflections on poetic language. Poetry transforms ordinary language by removing words from habitual use and allowing them to appear in new meanings. Similarly, Duchamp's readymades transform ordinary objects by suspend-

ing their utilitarian purpose. The familiar object is thus revealed in an unfamiliar way, opening a space for reflection. These observations suggest that Duchamp's gesture should not be understood merely as anti-art. Rather than negating art, the readymade challenges the dominance of traditional aesthetics and redirects attention toward the ontological conditions under which objects can appear as artworks.

5. Conclusion

This study has explored Duchamp's readymades through the framework of Heidegger's philosophy of art. The analysis suggests that readymades can be interpreted as objects that move from the domain of practical tools toward the horizon of artistic disclosure. Although Duchamp's works do not fully correspond to Heidegger's model of the artwork, they reveal a similar transformation in which the suspension of utility allows an object to appear in a new ontological light. The readymade therefore occupies a boundary position between thing, tool, and artwork. Despite significant differences between Duchamp's avant-garde practice and Heidegger's philosophical project, both challenge the reduction of art to aesthetic representation or technical production. Duchamp does so through a conceptual artistic gesture, while Heidegger provides the philosophical framework for understanding how such transformations can reveal truth. In this sense, the readymade demonstrates how an ordinary object, once removed from the network of everyday use, can disclose new meanings and appear as art.

Funding

This research received no specific grant from any funding agency in the public, commercial, or not-for-profit sectors.

Author's Contribution

All research and writing were carried out solely by the author.

Conflict of Interest

The author declares no conflict of interest.

Acknowledgments

The author extends sincere gratitude to all individuals who provided scholarly guidance and insight during the preparation of this study.

مقاله پژوهشی

مطالعه حاضرآماده‌های مارسل دوشان در هنرهای تجسمی در پرتو هنراندیشی مارتین هیدگر: تحلیلی پدیدارشناسانه از نسبت ابزار و اثر هنری

ISSN (P): 2980-7956
ISSN (E): 2821-2452

doi:10.22034/jivsa.2026.582025.1170

مهدی قادرنژاد^۱، بهروز الیاسی^۲

تاریخ دریافت: ۲۷ اردیبهشت ۱۴۰۵

تاریخ بازنگری: ۱۹ تیر ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش: ۲۶ تیر ۱۴۰۵

چکیده

حاضرآماده‌های مارسل دوشان از مهم‌ترین نقاط عطف در تاریخ هنرهای تجسمی مدرن به‌شمار می‌آیند؛ زیرا با انتقال اشیای روزمره و صنعتی از بافت کارکردی خود به فضای نمایشگاهی و میدان هنرهای دیداری، پرسشی بنیادین را درباره ماهیت اثر هنری پیش می‌کشند. در این آثار، اشیایی که پیش‌تر در شبکه‌ای از کارکردهای ابزاری قرار داشته‌اند، بدون دگرگونی صناعی محسوس، همچون اثر هنری عرضه می‌شوند. این وضعیت، مسئله‌ای فلسفی را پیش می‌کشد: مرز میان شیء، ابزار و اثر هنری کجاست و چگونه می‌توان فرایند تبدیل ابزار به اثر هنری را درک کرد؟ این مسئله در پرتو تأملات مارتین هیدگر درباره شیء، ابزار و اثر هنری اهمیت دوچندان می‌یابد؛ فیلسوفی که در آثاری چون «وجود و زمان» و «سرآغاز کار هنری» به تحلیل هستی‌شناختی این مفاهیم پرداخته است. هدف این پژوهش، تبیین نسبت میان حاضرآماده‌های مارسل دوشان و هنراندیشی هیدگر و روشن‌سازی امکان فهم‌گذار از ابزار به اثر هنری در چارچوب مفاهیم هیدگری است. بر این اساس، پرسش اصلی مقاله چنین صورت‌بندی می‌شود: حاضرآماده‌های مارسل دوشان از خلال هنراندیشی هیدگر چگونه قابل فهم‌اند و تبدیل ابزار به اثر هنری در این چارچوب چه معنایی می‌یابد؟ روش پژوهش حاضر مبتنی بر پدیدارشناسی هرمنوتیکی است و از طریق تحلیل مفهومی متون هیدگر و خوانش تفسیری آثار دوشان انجام می‌شود؛ داده‌های این مطالعه نیز به روش کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند. پژوهش حاضر با تمرکز بر آثار تجسمی مشخص دوشان - به‌ویژه حاضرآماده‌هایی چون «چشمه» - می‌کوشد نشان دهد چگونه ابژه‌های روزمره در بستر هنرهای دیداری می‌توانند با تعلیق کارکرد ابزاری اشیا و خارج کردن آن‌ها از شبکه سودمندی، وضعیتی پدید آورند که در آن، شیء از مرتبه ابزار صرف فراتر رفته و در افق گشودگی اثر هنری قرار گیرد. از این منظر، حاضرآماده‌ها امکانی برای فهم تازه‌ای از نسبت میان ابزار، حقیقت و اثر هنری در پرتو هنراندیشی هیدگر فراهم می‌کنند.

کلید واژه‌ها: مارسل دوشان، حاضرآماده، مارتین هیدگر، شیء هنری، هنراندیشی

^۱نویسنده مسئول: استادیار گروه پژوهش هنر و هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، ایران. mehdi.ghadernezhad@yahoo.com

دکتری فلسفه هنر، مدرس دانشگاه آزاد اسلامی، کرمانشاه، ایران.

ارجاع به این منبع: قادرنژاد، مهدی و الیاسی، بهروز (۱۴۰۵)، «مطالعه حاضرآماده‌های مارسل دوشان در هنرهای تجسمی در پرتو هنراندیشی مارتین هیدگر: تحلیلی پدیدارشناسانه از نسبت ابزار و اثر هنری»، مطالعات بین‌رشته‌ای هنرهای تجسمی، دوره ۵ (۱۲)، صص ۱۶-۳۰. DOI: <https://doi.org/10.22034/jivsa.2026.582025.1170>

۱. مقدمه

بی‌کارکرد فروکاسته می‌شود؛ بلکه در برزخی میان ابزار، چیز و اثر هنری قرار می‌گیرد. این وضعیت را می‌توان در نسبت با مفاهیم هیدگری نیز تأمل کرد، زیرا در وجود و زمان تمایزی میان اشیاء تودستی^۱ و اشیاء پیش‌دستی^۲ برقرار می‌شود و ابزار در نسبت با دازاین و در-جهان-بودن او معنا می‌یابد. با این حال، آنچه در کار دوشان رخ می‌دهد نه دقیقاً با وضعیت تودستی ابزار منطبق است و نه صرفاً به پیش‌دستی آن فروکاسته می‌شود، بلکه وضعیتی می‌آفریند که در آن ابزار از شبکه کارکردی خود گسسته و در افقی تازه برای تأمل گشوده می‌شود.

بر این اساس، هدف این پژوهش آن است که نسبت میان حاضرآماده‌های مارسل دوشان و هنراندیشی مارتین هیدگر را روشن سازد و نشان دهد چگونه می‌توان از خلال مفاهیم هیدگری، به‌ویژه تمایز میان چیز خشک و خالی، ابزار و اثر هنری، فهمی فلسفی از این آثار به دست داد. این پژوهش می‌کوشد امکان نوعی گفت‌وگوی تفسیری میان پراکسیس هنری دوشان و تأملات هستی‌شناسانه هیدگر را فراهم آورد و نشان دهد که چگونه تعلیق کارکرد ابزاری در حاضرآماده‌ها می‌تواند در افق اندیشه هیدگر به‌مثابه گذار ابزار به ساحت اثر هنری فهم شود. در این مسیر، هرچند اختلافات میان کار دوشان و اندیشه هیدگر نادیده گرفته نمی‌شود، اما در چارچوب رویکردی پدیدارشناسانه می‌توان آن‌ها را موقتاً در پرانتز قرارداد تا امکان بررسی نسبت مفهومی این دو فراهم شود. بر این مبنا، سؤال اصلی پژوهش چنین طرح می‌شود: ابزار ناکارآمدی که در آثار مارسل دوشان به‌صورت حاضرآماده به مقام اثر هنری ارتقا می‌یابد، در چارچوب اندیشه هیدگر چه جایگاهی دارد؟ در امتداد این پرسش، دو پرسش فرعی نیز مطرح می‌شود: نخست آنکه حاضرآماده‌های دوشان در نسبت با سه‌گانه هیدگری چیز خشک و خالی، ابزار و اثر هنری چگونه قابل تفسیرند؛ و دوم آن‌که آیا می‌توان تعلیق کارکرد ابزاری در این آثار را با تلقی هیدگر از ظهور حقیقت در اثر هنری مرتبط دانست؟

این مقاله با بهره‌گیری از روش پدیدارشناسی هرمنوتیکی می‌کوشد سه‌گانه یادشده را در نوعی دور هرمنوتیکی میان کار دوشان و اندیشه هیدگر مورد بررسی قرار دهد تا افقی برای فهم تازه نسبت میان ابزار و اثر هنری در هنر مدرن گشوده شود.

پیشینه پژوهش

مقایسه‌ی فلسفه‌ی هنر مارتین هیدگر و زیبایی‌شناسی مارسل دوشان، دو جریان فکری به ظاهر متضاد را در مقابل هم قرار می‌دهد: یکی متأثر از پدیدارشناسی و هستی‌شناسی عمیق، و دیگری نشأت‌گرفته از طنز، نفی سنت و چالش با تعاریف کلاسیک هنر. در این زمینه می‌توان به پژوهش‌های زیر اشاره کرد:

مارسل دوشان با حاضرآماده‌های خود یکی از رادیکال‌ترین دگرگونی‌ها را در فهم ماهیت اثر هنری در حوزه هنرهای تجسمی مدرن رقم زد. انتخاب اشیای روزمره و انتقال آن‌ها به بستر هنر، بدون آن‌که دگرگونی صناعی یا مهارتی آشکار بر آن‌ها اعمال شود، موجب شد پرسشی بنیادین بار دیگر مطرح شود: «شیء هنری» چیست و مرز تمایز آن با چیز خشک و خالی و ابزار در کجاست؟ دوشان با برگزیدن اشیایی که پیش از آن در شبکه‌ای از کارکردهای عملی و سودمندی قرار داشته‌اند، آن‌ها را از بافت عادی مصرف جدا می‌کند و در موقعیتی قرار می‌دهد که در آن دیگر نه صرفاً ابزارند و نه تماماً به چیزهای بی‌کارکرد فروکاسته می‌شوند. این جابه‌جایی، نسبت میان شیء، ابزار و اثر هنری را به مسئله‌ای فلسفی بدل می‌کند و امکان تأملی تازه درباره ماهیت اثر هنری را فراهم می‌آورد. این مسئله به‌ویژه در هنرهای تجسمی قرن بیستم اهمیت می‌یابد؛ زیرا در این حوزه مرز میان ابژه‌های روزمره، مجسمه، شیء هنری و اثر نمایشگاهی به شکل بنیادینی دگرگون می‌شود. هم‌زمان با این تحولات در هنر مدرن، مارتین هیدگر نیز در آثار خود به پرسش از ماهیت شیء، ابزار و اثر هنری می‌پردازد. هیدگر در رساله «شیء چیست؟» به‌گونه‌ای بنیادی‌تر مسئله شیء را طرح می‌کند و در رساله «سراغاز کار هنری» با تمایزگذاری میان چیز خشک و خالی، ابزار و اثر هنری می‌کوشد نسبت این سه ساحت را روشن سازد. در این چارچوب، ابزار به‌مثابه چیزی فهم می‌شود که در شبکه‌ای از ارجاعات و کارکردها معنا می‌یابد، حال آنکه اثر هنری ساحتی متفاوت می‌گشاید که در آن حقیقت به نحوی خاص به ظهور می‌رسد. نکته درخور توجه آن است که دوران زندگی هیدگر و دوشان تقریباً هم‌زمان بوده و هر دو از چهره‌های تأثیرگذار قرن بیستم به شمار می‌آیند، با این حال در آثار هیدگر اشاره‌ای به کار دوشان دیده نمی‌شود؛ در حالی که هیدگر به برخی هنرمندان مدرن، از جمله سزان، ون‌گوگ، پل کله و لوکوربوزیه توجه نشان داده است. فقدان این مواجهه مستقیم، با وجود هم‌افقی مسئله‌ها، مانع از آن نیست که نسبت مفهومی میان پراکسیس هنری دوشان و تأملات فلسفی هیدگر مورد بررسی قرار گیرد.

اهمیت این مسئله زمانی روشن‌تر می‌شود که به ماهیت اشیایی توجه کنیم که دوشان آن‌ها را به‌عنوان حاضرآماده برمی‌گزیند. این اشیاء پیش از ورود به قلمرو هنر، ابزارهایی کارا بوده‌اند؛ اما در فرآیند انتخاب و جابه‌جایی، کارکرد ابزاری آن‌ها تعلیق می‌شود. اگر توجه هنرمند نبود، این اشیاء همچون چیزهای خشک و خالی در گوشه‌ای رها می‌شدند یا همچنان در چرخه مصرف باقی می‌ماندند. بدین ترتیب، در عمل هنری دوشان وضعیتی پدید می‌آید که در آن ابزار نه در جایگاه پیشین خود به‌عنوان ابزار کارا باقی می‌ماند و نه به‌تمامی به چیز

چگونه می‌تواند به مثابه مقاومتی در برابر «گشتل» یا نظام تکنولوژیک عمل کند. سجاد باغبان ماهر در رساله «تحلیل پدیدارشناختی مفهوم حاضرآماده در هنر مدرن بر اساس آرای مارتین هیدگر» (۱۳۹۵)، بر نسبت میان «حقیقت» و «امر روزمره» تمرکز کرده و می‌کوشد حاضرآماده‌های دوشان را به‌عنوان محملی برای گشایش افق‌های جدید در هستی‌شناسی هنر تبیین کند.

در بین این پژوهش‌ها، پژوهشی با این رویکرد به هیدگر و دوشان که سعی در برقراری نسبت بین این دو نفر از خلال برداشت دوشان از حاضرآماده و تلقی هیدگر از هنراندیشی داشته باشد و این نسبت را شرح و بسط دهد انجام نشده است.

روش پژوهش

این پژوهش بر پایه تحلیل کیفی انجام می‌شود. چارچوب نظری آن شامل متون اصلی مارتین هیدگر درباره هنر و نیز آثار، گفتارها و منابع تفسیری معتبر مربوط به مارسل دوشان و حاضرآماده‌های اوست. این پژوهش با تمرکز بر نمونه‌هایی از آثار تجسمی مارسل دوشان، به‌ویژه حاضرآماده‌هایی که در فضای نمایشگاهی و گالری به‌عنوان ابژه‌های دیداری ارائه شده‌اند انجام می‌شود. شیوه جمع‌آوری اطلاعات در این تحقیق، اسنادی و کتابخانه‌ای است و ابزار گردآوری اطلاعات شامل کتاب‌ها، مقالات علمی، پایان‌نامه‌ها و دیگر منابع معتبر داخلی و خارجی مرتبط با موضوع می‌شود. روش تجزیه و تحلیل اطلاعات بر مبنای تحلیل پدیدارشناسانه-هرمنوتیکی و با اتکا به فهم دوری هرمنوتیکی متن سامان می‌یابد؛ بدین معنا که در فرایند تحلیل، اختلافات ماهوی اندیشه هیدگر و دوشان به‌طور موقت در پرتانز نهاده می‌شود تا امکان فهم سه‌گانه چیز خشک و خالی، ابزار و اثر هنری در افق مفهومی مشترک آن‌ها فراهم گردد.

۲. مبانی نظری تحقیق

۲-۱. هیدگر، هنر مدرن و مسئله تکنولوژی

بسیاری از پژوهشگران فلسفه هنر بر این باورند که اندیشه هیدگر موضعی آشتی‌ناپذیر در برابر هنر مدرن دارد. با این حال، خرده‌گیری‌های او الزاماً به معنای رد کامل این هنر نیست. هیدگر هرچند دلبستگی عمیقی به هنر بزرگ یونان باستان - به‌ویژه تراژدی و معماری یونانی - دارد، اما به‌خوبی آگاه است که احیای آن در جهان معاصر ناممکن است و در صورت تحقق نیز به صورتی ناهماهنگ با زمانه جلوه خواهد کرد. با این حال، شواهدی در آثار و سخنرانی‌های او نشان می‌دهد که هیدگر در آثار برخی از هنرمندان مدرن نیز امکان نوعی وجوداندیشی و آشکارشدگی حقیقت از طریق رویداد از آن خودکننده^۳ را تشخیص داده است. یکی از ویژگی‌های مهم هنراندیشی هیدگر کنار نهادن مفاهیم رایج زیباشناسی متافیزیکی است. او اصطلاحاتی

ژوزف پری در فصل‌هایی از کتاب «هنر و پدیدارشناسی» (۲۰۱۱)، به رابطه‌ی پدیدارشناسی هیدگر و هنر معاصر پرداخته است که می‌تواند چارچوبی برای مقایسه با برداشت دوشان از اثر هنری ارائه دهد. استیو لیون در مقاله «حاضرآماده‌های دوشان و هستی‌شناسی ابژه» (۲۰۱۱)، به شکاف میان «شیء کاربردی» و «اثر هنری» پرداخته و با استفاده از رویکرد پدیدارشناسانه، منطق دوشان در تهی کردن ابزار از کارکرد را با مفاهیم هیدگری تحلیل می‌کند. دالیا جادوویتز در مقاله «دوشان و هیدگر: حاضرآماده و پرسش از هستی» (۲۰۱۱)، به طور خاص به مقایسه‌ی ایده‌های دوشان و هیدگر می‌پردازد و رابطه‌ی «حاضرآماده» با پرسش‌های هستی‌شناختی را بررسی می‌کند. میکال کلی در کتاب «هیدگر و کار تاریخ هنر» (۲۰۰۷)، به تفصیل به چالش‌های پدیدارشناسی هیدگر در مواجهه با هنر آوانگارد می‌پردازد و بخشی از آن به تحلیل این پرسش اختصاص دارد که آیا حاضرآماده‌های دوشان می‌توانند بر اساس تعاریف هیدگر از «کارمندی» اثر، به مثابه هنر قلمداد شوند یا خیر. پال کراوثر در مقاله «فلسفه اثر هنری نزد هیدگر و دوشان» (۲۰۰۷)، به مقایسه‌ی مستقیم بین نگاه هیدگر به هنر و رویکرد دوشان به اثر هنری دارد. تری دی دوو در مقاله «کانت بعد از دوشان» (۱۹۹۶)، بررسی تأثیر دوشان بر فلسفه‌ی هنر و نسبت او با سنت کانتی و پساکانتی (شامل هیدگر) را مدر نظر قرار می‌دهد.

حامد طونی در مقاله «پدیدارشناسی هرمنوتیکی هنر بزرگ؛ تلاش هیدگر برای عبور از زیبایی‌شناسی» (۱۴۰۴)، درصدد بررسی این موضوع است که هیدگر چگونه با تحلیل پدیدارشناختی - هرمنوتیکی برخی آثار هنری بزرگ نشان می‌دهد که می‌توان پلی پدیدارشناسانه به ماهیت هنر زد و در مسیر کشف حقیقت هنر قدم برداشت. معراج جمشیدی در مقاله «خاستگاه خیالین هنر و وظیفه آن در فلسفه متأخر هیدگر» (۱۴۰۳)، با ردیابی گام‌به‌گام اندیشه‌های هیدگر در باب هنر نشان می‌دهند که هنر با خصلت‌نمایی خیالین خویش، چگونه می‌تواند در گام نخست ساحتی برای بنیان‌گذاری جهان و ابلاغ وظیفه مقدر هر قوم و درگامی بعد، امکان آشکارگی امر مقدس را در خویش، مهیا سازد.

فرهاد سلیمان‌نژاد در مقاله «از کفش‌های ون‌گوگ تا حاضرآماده‌های دوشان: تحولی در مفهوم ابزارمندی» (۱۴۰۰)، به‌طور اختصاصی بر مفهوم «ابزار» در مقاله سرآغاز کار هنری هیدگر تمرکز کرده و تفاوت نحوه آشکارگی ابزار در نقاشی ون‌گوگ را با حاضرآماده‌های دوشان مقایسه کرده است. مریم مرسلی و علی اصغر مصلح در مقاله «هیدگر و هنر مدرن؛ واکاوی نسبت تکنولوژی و اثر هنری» (۱۳۹۸)، به بررسی انتقادی هیدگر نسبت به تکنولوژی پرداخته و استدلال می‌کند که هنر مدرن (از جمله آثار دوشان)

جهان مدرن ندارد. این تلقی تا آنجا پیش می‌رود که او به صراحت اندیشیدن سزان در آثارش غبطه می‌خورد. با این حال این پرسش باقی می‌ماند که آیا ستایش چند هنرمند مدرن نزد هیدگر صرفاً اشاره به استثنایست یا نشانه‌ای از تلاش او برای صورت‌بندی اندیشه متاخر؟

در رساله «سراغاز کار هنری»، هیدگر تأکید می‌کند که اثر هنری صرفاً بازنمایی نیست، حتی زمانی که یک جفت کفش فرسوده در نقاشی ون‌گوگ به تصویر کشیده می‌شود. بر این اساس انتظار می‌رود او با هنر انتزاعی که اساساً غیر بازنمودی است همدل باشد؛ با این حال، نسبت به هنر انتزاعی نیز موضعی محتاطانه دارد و آن را در نسبت با سیطره تکنولوژی مدرن می‌بیند (Petzet, 1993, p. 66). کلاک در این باره می‌نویسد: «هیدگر رابطه‌ای میان تکنولوژی علمی و هنر انتزاعی می‌بیند که هیچکدام با ابژه‌های بیرون از ساحت عمل خود نسبتی ندارند، هرچند آشکار شدن هر یک مستلزم معنای همان ابژه‌هاست» (Clark, 2002, p. 67).

از نظر هیدگر، ابهام در بسیاری از آثار مدرن تنها از طریق تأویل‌های عقلانی قابل فهم است و همین امر هنر را از اعتبار جمعی دور کرده و آن را به حوزه‌ای نخبه‌گرایانه بدل می‌سازد؛ وضعیتی که ریشه در عقل‌گرایی سوژه‌محور دکارتی دارد. او در کتاب «اصل خرد» می‌نویسد: «در چنین دورانی که هنر بی‌ابژه می‌شود شاهدی بر اقتضای تاریخی‌اش است و مسئله فوق، پیش از هر چیز هنگامی روی می‌دهد که هنر غیر بازنمودی، فرآورده‌های خود را دیگر نه چونان چیزهایی که می‌توانند کار هنری باشند، بلکه به مانند چیزهایی که [برای نامیدنشان] با فقدان واژه مناسب روبرویم می‌نمایند. این که نمایشگاه‌های هنری سبک‌های مدرن برپا می‌شوند، بیش از آن‌چه که ما در آغاز می‌پنداریم به اصل عقل و دلایل ارائه مربوط می‌شود» (Heidegger, 1991, p. 34).

از منظر هیدگر، یکی از مسائل اساسی هنر مدرن، ناتوانی آن در گشودگی به ساحت امر مقدس است؛ زیرا در افق تکنولوژی و گشتل قرار گرفته و از افسون و رازورنگی تهی شده است. با این حال او در درس‌گفتارهای متاخرش در توصیف یکی از نقاشی‌های سزان (باغبان والیه) (تصویر دو) که باغبانی پیر را به تصویر می‌کشد، سزان را «شاعر» می‌نامد. در اندیشه هیدگر شاعرانگی اهمیت بنیادین دارد، زیرا انسان تنها در ساحت شاعرانگی و در نزدیکی امر مقدس می‌تواند به معنای اصیل «سکنا گزیدن» دست یابد (Young, 2001, p. 163-164). هیدگر همچنین در ملاحظات خود به آثار پل کله توجه داشت و حضور رنگ آبی در آثار سزان را می‌ستود؛ رنگی که به باور او یادآور ساحت سکونت خدایان است (Heidegger, 1971, p. 149& 94).

چون «صورت و محتوا»، «خلاقیت فردی»، «نیت مؤلف»، «تجربه زیباشناسانه»، «داوری زیباشناسانه» و «ذوق» را که بر بنیاد دوگانه صورت و ماده استوارند کنار می‌گذارد و به جای آن مفاهیمی چون «عالم»، «زمین»، «پیکار» و «شکاف» را به کار می‌گیرد. بدین ترتیب، هنر نزد او نه در چارچوب زیباشناسی، بلکه در افق پرسش از حقیقت و گشودگی هستی فهمیده می‌شود.

در نظر هیدگر، هنر مدرن نسبتی نزدیک با تکنولوژی مدرن و ساختار «گشتل» دارد و همین نسبت یکی از دلایل بدگمانی او نسبت به آن است. در بسیاری از آثار مدرن، ابهام در بیان جایگزین رازآمیزی می‌شود؛ امری که برای متفکری چون هیدگر که شاعرانگی را ذات هنر می‌داند چندان مطلوب نیست. افزون بر این، زیباشناسی که از دل متافیزیک غربی برآمده است در شکل‌گیری نگرش انتقادی او نسبت به هنر مدرن نقش دارد. چنان‌که تامسون می‌نویسد: «به عقیده هیدگر آن‌گونه که ما در می‌یابیم، یگانه راه پشت سر نهادن زیباشناسی آن است که نخست بدانیم که زیباشناسی چگونه به ما شکل می‌بخشد و سپس راه برگزشتن از آن را بجویم تا بر آن پیروز شویم، آن‌گونه که کسی از ناخوشی مهلکی جان به در می‌برد» (Thomson, 2015, p. 2).

هیدگر در بررسی زیباشناسی، ریشه‌های آن را تا سرچشمه متافیزیک غربی دنبال می‌کند. هرچند هنراندیشی او عمدتاً معطوف به گذشته است و از برخی تحولات پسازباشناسانه هنر معاصر آگاهی محدودی دارد، اما مثال مشهور او از نقاشی کفش‌های دهقانی ون‌گوگ (تصویر یک) نشان می‌دهد که تأملاتش تا مرزهای هنر مدرن زمانه خود نیز امتداد یافته است.



تصویر شماره ۱. یک جفت کفش، ون‌گوگ. (1 URL)

در میان هنرمندان مدرن، هیدگر توجه ویژه‌ای به پل سزان داشت. سزان از بنیان‌گذاران نقاشی مدرن به شمار می‌آید و هیدگر آثار او را به سبب شاعرانگی‌شان می‌ستود؛ گویی این هنر ارتباط مستقیمی با منطق

پرسش می‌گیرد و مسئله ماهیت هنر را به یکی از مباحث بنیادین هنر مدرن تبدیل می‌کند. از این منظر، اهمیت کار دوشان نه در خلق شیءای تازه در چارچوب سنت هنر، بلکه در دگرگون کردن نحوه فهم آن چیزی است که «اثر هنری» نامیده می‌شود.

دوشان در سال ۱۹۶۸ درگذشت و به درخواست خود بر سنگ مزارش جمله‌ای حک شد که روحیه طعنه‌آمیز او را بازتاب می‌دهد: «به هر جهت، همیشه دیگران اند که می‌میرند» (Cabanne, 1971, p. 129). عبارت، مانند بسیاری از کنش‌ها و اظهارات او، بیانگر فاصله‌گیری آگاهانه از جدیت‌های تثبیت‌شده در فرهنگ و هنر است. همین روحیه طنزآمیز و بازیگوشانه در رویکرد هنری او نیز حضوری تعیین‌کننده دارد؛ رویکردی که با جابه‌جایی معنا و موقعیت، مفروضات تثبیت‌شده هنر را به پرسش می‌گیرد و نشان می‌دهد معنا در هنر امری ثابت و از پیش تعیین‌شده نیست، بلکه در بسترهای مفهومی و نهادی شکل می‌گیرد.

مارسل دوشان (۱۸۸۷ - ۱۹۶۸) تقریباً هم‌دورهی مارتین هیدگر (۱۸۸۹ - ۱۹۷۶) است و فعالیت او در بستر تحولات فکری و فرهنگی اوایل قرن بیستم شکل می‌گیرد. دوشان در گفت‌وگویی با پی‌یر کابان درباره مفهوم «وجود» اشاره می‌کند که این مفهوم برای او حالتی شاعرانه دارد و در واقعیت به آسانی تثبیت نمی‌شود؛ او همچنین اذعان می‌کند که گاه تثبیت معنای واژه‌ها موجب نوعی «از شکل افتادگی» آن‌ها می‌شود (Ibid, p. 129). هرچند این سخنان ارجاعی مستقیم به فلسفه هیدگر نیست، با این حال نوعی نزدیکی مسئله‌مند با دغدغه‌های فلسفی معاصر درباره زبان، معنا و نحوه ظهور چیزها در جهان را نشان می‌دهد. در هر دو مورد، مسئله به نحوی با نسبت میان زبان، معنا و نحوه آشکارگی پدیده‌ها در جهان مرتبط است؛ با این تفاوت که دوشان این مسئله را نه در قالب تحلیل فلسفی، بلکه در قالب کنشی هنری و مفهومی پی می‌گیرد.

در همین چارچوب، دوشان هنر و هنرمندان معاصر و پیش از خود را وارد نوعی بازی مفهومی می‌کند؛ بازی‌ای که در ظاهر طنزآمیز به نظر می‌رسد اما پیامدهای نظری مهمی برای تاریخ هنر دارد. آندره برتون او را نه تنها یکی از باهوش‌ترین افراد قرن بیستم بلکه مزاحم‌ترین آن‌ها نیز می‌داند (Breton, 1969, p. 274). این توصیف نشان می‌دهد که جایگاه دوشان در هنر مدرن بیش از آنکه در قالب هنرمندی سنتی فهمیده شود، در مقام چهره‌ای مداخله‌گر در نظام هنر قابل درک است؛ چهره‌ای که با طرح پرسش‌هایی بنیادین درباره ماهیت اثر هنری، مسیرهای تثبیت‌شده هنر را مختل می‌کند.

دوشان روند سنتی هنر و حتی بسیاری از گرایش‌های هنر مدرن را دنبال نمی‌کند. در حالی که بخش مهمی



تصویر شماره ۲. باغبان والیه، سزان (URL ۲)

با وجود انتقادهای هیدگر از هنر مدرن، نمی‌توان او را نسبت به آن بی‌اعتنا دانست. او در دهه ۱۹۵۰ به آثار هنرمندانی چون سزان، کله و لوکوربوزیه توجه نشان داد و هرچند پیکاسو را می‌ستود، معتقد بود هنر او نمی‌تواند جایگاه گوهری هنر آینده را آشکار سازد (Clark, ۲۰۰۲, p. ۶۵). به تعبیر پتزت، هیدگر در اندیشه متأخر خود آثار سزان را نه در مسیر بازنمایی، بلکه به مثابه شیوه‌ای از آشکارسازی وجود درک می‌کرد (Petzet, 1993, p. 131). در میان هنرمندان مدرن، مارسل دوشان جایگاهی ویژه دارد، با این حال هیدگر به طور مستقیم به آثار او نپرداخته است. از این رو می‌توان کوشید از خلال نوشته‌های هیدگر و تفسیرهای مفسران، امکان خوانشی هیدگری از آثار دوشان را بررسی کرد و نسبت آن‌ها را با مسئله ابزار، شیء و اثر هنری روشن ساخت.

۲-۲. مارسل دوشان و دگرگونی مفهوم اثر هنری در هنر مدرن

جورجو آگامبن در تأملی درباره مارسل دوشان می‌نویسد: «در اینجا آقای محترمی که نمی‌دانم چه تعریفی از او بدهم - شاید راهبی مانند کازل، از جهتی یک زاهد، مسلماً نه هنرمند - به نام مارسل دوشان، «حاضرآماده» را ابداع می‌کند... او هر شیء عادی با کاربرد روزمره، حتی آبریزگاه، را برمی‌دارد و با قرار دادن آن در موزه مجبورش می‌کند که خود را به منزله اثر هنری نمایش دهد» (آگامبن، ۱۳۹۹، ص. ۲۰). این توصیف نشان می‌دهد که مداخله دوشان در تاریخ هنر نه در سطح سبک یا تکنیک، بلکه در سطح مفهوم «اثر هنری» رخ می‌دهد. حاضرآماده‌های دوشان اگرچه در بستر هنرهای تجسمی و فرهنگ نمایشگاهی قرن بیستم پدیدار شدند، اما فهم آن‌ها مستلزم توجهی دوسویه است: توجه به تحول مفهوم «ابژه هنری» هم در حوزه هنرهای دیداری و هم در سطح فلسفی - زیباشناختی. اهمیت کار او در آن است که با جابه‌جایی موقعیت و زمینه اشیا، تعریف متعارف اثر هنری را به

هنری می‌فرستد، در واقع مقوله آفرینش فردی را نفی می‌کند (تصویر ۳ و ۴). در اینجا امضای هنرمند، که معمولاً نشانه یگانگی اثر و انتساب آن به خالق مشخص است، بر شیءای کارخانه‌ساز و به‌طور اتفاقی انتخاب شده ثبت می‌شود (همان، ص. ۱۱۵).



تصویر شماره ۴. چرخ دوچرخه، مارسل دوشان. (URL 4)

کنش تحریک‌آمیز دوشان چهره‌ای از جهان هنر مدرن را آشکار می‌کند که در آن ارزش امضا و جایگاه نهادی اثر، گاه بیش از کیفیت زیباشناختی آن اهمیت می‌یابد. در این چارچوب، حاضرآماده‌های دوشان نه به معنای دقیق کلمه آثار هنری، بلکه نوعی گزاره هنری‌اند. معنای آن‌ها نه از ویژگی‌های فرمی شیء، بلکه از رابطه مفهومی میان شیء تولید انبوه، امضای هنرمند و فضای نمایشگاهی شکل می‌گیرد. از این منظر، مداخله دوشان یکی از نقاط عطف مهم در تحول مفهوم اثر هنری در هنر مدرن است؛ تحولی که در آن اثر هنری دیگر صرفاً شیءای زیباشناختی نیست، بلکه رخدادی مفهومی در بستر نهادهای هنر محسوب می‌شود. این جابه‌جایی مفهومی همچنین امکان پیوند دادن تجربه هنری دوشان با پرسش‌های فلسفی معاصر، از جمله تأملات هیدگر درباره ماهیت اثر هنری و نحوه آشکارگی حقیقت در هنر را فراهم می‌کند.

۳-۲. خوانش حاضرآماده‌های دوشان در افق هنراندیشی هیدگر

معمولاً ما از کم و کیف ابزار آگاه نیستیم. تنها هنگامی که ابزار از کاربرد ساقط می‌شود به کم و کیف آن آگاه می‌شویم. در این حالت ابزار دیگر تودستی نیست بلکه ناماده - در - دست محل تأمل می‌گردد، حال باید روشن ساخت که آیا این تأمل پیش‌دست و نظر ورزانه است یا تأملی

از هنر مدرن همچنان در چارچوب نوآوری‌های فرمی یا زیباشناختی باقی می‌ماند، او اساساً بنیان‌های زیباشناسی هنر را مورد تردید قرار می‌دهد. از این منظر، آثار او را می‌توان نوعی کنش ضد هنری یا ضد زیباشناختی دانست که تاریخ هنر را به چالش می‌کشد و نشان می‌دهد اثر هنری الزاماً حاصل مهارت فنی یا آفرینش زیباشناختی نیست (Danto, 1981, p. 135).

در آثار دوشان، که از افراطی‌ترین نمونه‌های هنر آوانگارد مدرنیستی به شمار می‌روند، مقوله «اثر» به شکلی سلبی حضور دارد. حاضرآماده‌های او تنها با ارجاع به مفهوم اثر هنری معنا پیدا می‌کنند. او اشیای تولید انبوه شده را انتخاب می‌کند، آن‌ها را امضا کرده و به نمایشگاه‌های هنری می‌فرستد. مشهورترین نمونه این آثار «چشمه» (تصویر سه) است؛ آبریزگاهی کارخانه‌ای که با نام مستعار «R. Mutt» امضا شد. در اینجا آنچه اهمیت می‌یابد نه فرآیند ساختن، بلکه عمل انتخاب است؛ به تعبیر تیری دو دوو، در حاضرآماده‌ها کنش هنری در واقع تصمیم هنرمند برای انتخاب و نام‌گذاری شیء است (de Duve, 1996, p. 161).



تصویر شماره ۳. چشمه، مارسل دوشان. (URL 3)

او این حرکت تحریک‌آمیز را بر پایه هنجار متعارفی انجام می‌دهد که در سنت هنر غربی وجود داشته است؛ سنتی که از رنسانس به بعد اثر هنری را محصول خلاقیت فردی و مهارت هنرمند می‌دانست (Shiner, 2001, p. 188). از این رو امضای دوشان بر اشیای تولید انبوه شده کنایه‌ای آشکار به مفهوم «اثر» است. «در اینجا امضا که گواه شخصی بودن و یگانگی اثر است بر روی شیءای کارخانه‌ساز قرار می‌گیرد و بدین وسیله انگاره‌ای که از رنسانس به این سو درباره ماهیت هنر در مقام آفرینش فردی آثار یکتا شکل گرفته است، به شکل تحریک‌آمیزی زیر سؤال می‌رود. در این شرایط خود کنش تحریک‌آمیز جایگزین اثر می‌شود» (بورگر، ۱۳۸۶، ص. ۱۲۲). زمانی که دوشان اشیای تولید انبوه را امضا کرده و به نمایشگاه‌های

موجودات، دگرگونی متناظری در نحوه وجود دازاین پدید می‌آورد... بنابراین، مواجهه با امر پیش‌دستی، اساساً دارای ساختار سوژه - ابژه می‌شود» (Wheeler, 2011, p. 13).

در نگرش پیش‌دست، غایتی در کار است که همانا شناخت مواد و یافتن عیب و نقص است. در هنراندیشی چه متافیزیکی و زیباشناسانه، چه هستی‌شناسانه و رویداداندیشانه به هیچ وجه عیب‌یابی و شناخت مواد مورد نظر نیست. اگر ابزار را تا اجزاء تشکیل‌دهنده‌اش بکاویم و از آن‌جا نیز تا خردترین اجزاء تشکیل‌دهنده ماده پیش برویم، هم‌چنان چیزی هست که درونه‌ای دارد و تن به تشریح نمی‌سپارد. هنگامی که ابزار ناکارآمد می‌شود پیکار عالم و زمین آغاز می‌گیرد. «زمین هر تلاشی را برای راه بردن به میان خود، متلاشی می‌کند» (هیدگر، ۱۳۸۲، ص. ۱۰۶). هیدگر مقوله پدیدارشناسانه‌ای که در مرحله نخست تحلیل اگزیستانسیال شناخته می‌شود را غیر تودستی بودن^۵ می‌نامد. این‌گونه وجود موجودات هنگامی آشکار می‌شوند که فعالیت عملی ماهرانه در اثر اختلال و از کارافتادگی ابزار رخ می‌دهد. موجودات هنگامی که به صورت غیر تودستی مورد مواجهه قرار می‌گیرند از منظر پدیدارشناسانه دیگر شفاف نیستند. با این حال هنوز هم ابژه‌هایی پیش‌دست نمی‌توانند باشند. از این جاست که به وضعیت بغرنج حاضرآماده پی می‌بریم. ویلر این وضعیت را موقعیت مرزی می‌داند و می‌نویسد: «با این حال، در نقطه مرزی، فعالیت مشکل‌گشایی دازاین به استدلال نظری نزدیک می‌شود» (Wheeler, 2011, p. 14).

اما هنگامی که نوع مواجهه با ابزار ناکارآمد به هیچ وجه از سر دانش فنی نیست و یا اگر دانش فنی هم داشته باشد، متوجه چیزی نو در «چیز» می‌شود که غیر از ابزار کارآمد پیشین است، آن وقت تأمل نه تودستی است نه پیش‌دست. چیز دیگری است که اگر به صراحت نمی‌توان از هنری بودن آن دم زد لیکن بسیار به آن نزدیک است.

حاضرآماده‌های دوشان (تصویر سه و چهار) چیز خشک‌وخالی نیستند، در این‌جا سنخ دیگری از نگرستن شکل می‌گیرد که می‌شود آن را با هنراندیشی هیدگر سنجید. از وجهه نظر هیدگر، کار هنری، ابزاری آراسته به ارزشی زیباشناسانه نیست. کار هنری نه ابزاری است که از خصلت ابزاری، کارآمدگی و ساخته و پرداختگی عاری شده باشد و نه چیزی خشک و خالی است (هیدگر، ۱۳۸۲، ص. ۲۳). اکنون به حاضرآماده بیندیشیم که چیزی بیش از چیز خشک و خالی است. ابزار ناکارآمد اگر «برپا داشته شود» دیگر ابزاری نیست که بخواهیم در اجزایش دقت کنیم و در صدد رفع عیب از آن برآییم. مواجهه پدیدارشناسانه و هرمنوتیک با ابزار ناکارآمد در کارهای دوشان ممکن است؛ همان‌گونه که مواجهه موجودبینانه و زیباشناسانه امکان‌پذیر است. در رویکرد اخیر می‌توان از زیبایی‌برآمده از تناسب، هماهنگی و... سخن گفت که در ابزار کارآمد

شاعرانه؟ در هنر مدرن به ویژه بعد از مارسل دوشان و کار بحث برانگیزش یعنی فواره (چشمه) نگرش به هنر دگرگون شد و دوباره این پرسش مطرح شد که هنر چه چیز می‌تواند باشد؟ تامسون می‌گوید «عجیب نیست که «هنر یافته» را «ضد- هنر» بنامیم» (Thomson, 2015, p. 50). «حاضرآماده» جزیی از «هنر یافته» است.

بخش چشم‌گیری از تأملات هیدگر درباره ابزار، در آثار تجسمی دوشان، عینیت و تجسم می‌یابد. به دیگر سخن، این مسئله که «از کارافتادگی ابزار سبب به چشم آمدن آن می‌شود» مسئله‌ای است که دوشان عملاً آن را در کارهای حاضرآماده‌اش نشان می‌دهد. یکی از مباحث مهمی که در «وجود و زمان» مورد تأمل قرار گرفته مسئله ابزار و نسبت تودستی و وجهه مقابل آن پیش‌دستی است. دازاین از طریق در - عالم - بودن و در - ایستادن با چیزها نسبت پیدا می‌کند. چیزها در برابر دازاین آشکار می‌شوند اما برای این که دازاین و «چیز» بتوانند با هم نسبتی برقرار کنند وجود عنصر سومی ضرورت پیدا می‌کند، آن عنصر سوم، «امر گشوده» است. مواجهه دازاین با چیز تنها در گشودگی امکان‌پذیر است. ساحت «گشوده» در «وجود و زمان» شبکه نسبت‌های سلسله‌وار دازاین و چیزهایی است که ابزارشان می‌نامیم.

هنگامی چیزها در ساحت گشودگی و روشنی‌گاه قرار می‌گیرند که فرایش آینده می‌شوند و بدان گونه که هستند خود را نشان می‌دهند. در ابزار، ماده گم می‌شود و به دید نمی‌آید، به محض آن که ابزار ناکارآمد شد دوباره به دید می‌آید. این مسئله در هنراندیشی هیدگر به ویژه در «رساله سرآغاز کار هنری» پُر توان حضور دارد. به نظر می‌آید که هیدگر اگر می‌خواست درباره کارهای دوشان سخن بگوید، محتملاً نظرات تازه‌اش با بخش پیشین «سرآغاز کار هنری» متعارض می‌افتاد. وی در رساله «سرآغاز کار هنری»، با اصرار بر این که ابزار ناکارآمد، چیز خشک و خالی است، آن را چیزی پیش‌دست می‌خواند و در برابر آن هنرورزی را مفهوم پردازی نمی‌داند. به باور هیدگر «ابزار در این نامادگی - در - دست تبدیل به یک «چیز» خشک و خالی می‌شود که آن‌جا افتاده است. این همان صرفاً - پیش‌دست و نه دیگر تودستی است» (Bolt, 2011, p. 100).

هنگامی که با حاضرآماده، مواجهه‌ای پدیدارشناسانه و هرمنوتیک داریم این نظر صریح هیدگر درباره ابزار ناکارآمد بر پایه اندیشه خود هیدگر قانع‌کننده نیست. پیش‌دست بودن و تأمل نظری بر یک چیز، نگرشی انتولوژیک نیست؛ بلکه آنتیک است که در قالب متافیزیک امکان‌پذیر است. نگرش پیش‌دست و موجودبینانه به کارهای دوشان شبیه به تحلیل علمی است و تلاش می‌شود چیز (ابزار) به اجزایش تقسیم شود که مواد برساننده و مکانیسم حاکم بر قطعات ساخته شده از مواد اولیه آن بررسی شود. «در نگرش پیش‌دست، دگرگونی پدیدارشناسانه در نحوه وجود

عنوان چشمه در میان داد و فریاد به نمایش گذاشت. اما هیدگر روشن می‌سازد که این هنرمند نیست که پیکار را می‌آفریند بلکه کار هنری است که پیکار میان عالم و زمین را پدید می‌آورد (Bolt, 2011, p. 34).

۲-۴. میان شیء خشک، ابزار و اثر هنری: امکان تلاقی هیدگر و دوشان

هیدگر سه تفسیر سنتی از چیز به دست می‌دهد که از خلال آن به ابزار می‌رسد: ۱- جوهر دارای اعراض ۲- وحدت حس‌های پراکنده ۳- ماده صورت پذیرفته (هیدگر، ۱۳۸۲، ص. ۹). به پیوست این سه‌گانه، طرح آن نیز در هنراندیشی هیدگر ضروری است: ۱- چیز خشک و خالی: یک قواره سنگ؛ ۲- ابزار: یک جفت کفش؛ ۳- کار هنری: نقاشی یک جفت کفش. برای ورود به ماجرای پیچیده حاضرآماده‌ها، نخست باید پرسید که ذات «چیز» چیست؟ در تحلیل هنراندیشی هیدگر، کار هنری بین چیز «خشک و خالی» و «ابزار» قرار دارد. عجالتاً باید گفت هنر، ذات مشخص و پایداری ندارد. اگر هیدگر از شاعرانگی به عنوان ذات هنر یاد می‌کند به هیچ عنوان منظور این نیست که با واکاوی کار هنری به عنصری گوه‌رین به نام شاعرانگی برسیم.

با آثار دوشان، ابزار از ابزاربودگی گامی به پس می‌گذارد، یعنی ابزار، کارآمدی خود را از دست می‌دهد. اما آن‌چه که باقی می‌ماند دیگر چیز خشک و خالی نیست زیرا از انجام کاری بر ماده پدید آمده و صورتی پیدا کرده است. اگر به دوگانه صورت - ماده نظر کنیم، رد و نشان علل‌های چهارگانه ارسطویی (علت صوری، مادی، فاعلی و غایی) پیدا می‌شود. به محض آن‌که از ماده و صورت سخن می‌گوییم، موضوع کارایی و نهایتاً علت غایی برجسته می‌شود و کارایی به ابزار برمی‌گردد. در هنراندیشی هیدگر سه علت نخستین ارسطویی معتبرند. اما رویکرد او به کار هنری براساس دوگانه صورت - ماده نیست، هر چند وجود دو علت صوری و مادی انکارناپذیر است. هیدگر علت چهارم که علت غایی است را اساساً برای کار هنری نمی‌پذیرد. زیرا همین علت غایی فصل‌میز ابزار و کار هنری است. اکنون که ابزار ناکارآمد شده، نمی‌توان صورت ابزار ناکارآمد را انکار کرد زیرا در ناکارآمدی، علاوه بر پایداری ماده که چیزی است، صورت نیز پابرجاست، هرچند دیگر برآورنده علت غایی نباشد.

از وجهه نظر هیدگر، کار هنری دو وجه اساسی دارد. نخست: وجه هنری آن و دیگر: چیزگونگی‌اش. هیدگر بر چیزگونگی کار هنری تأکید می‌کند. سنگ در کار پیکره است، رنگ در کار نقاشی و لفظ در کار شعر (همان، ص. ۲۹). هیدگر با طرح چیزگونگی کار هنری، خودبستگی آن را چونان چیز خشک و خالی یادآوری می‌کند. از سوی دیگر، ساخته شدن و حاصل کار بودن کار هنری را گوشزد می‌کند

وجود داشته و پس از ناکارآمدی اکنون به دید آمده است. در نگرش زیباشناسانه، شباهت‌های صوری میان حاضرآماده‌های دوشان - به عنوان نمونه در اثر مشهور چشمه با برخی کارهای مجسمه‌ساز مدرن انگلیسی، هنری مور (تصویر پنج) باز شناخته شده است.



تصویر شماره ۵. پیکره لمیده، هنری مور. (URL 5)

جانی واتیمو علی‌رغم این‌که خوانشی سوژکتیویستی از «چشمه» دوشان دارد، اما آن را گشاینده عالمی می‌داند، هر چند آن عالم راهی به امر مقدس ندارد و هنر را تا سطح امور مبتذل پایین می‌کشد. او می‌گوید: «چشمه دوشان طریقی را تصویر می‌کند که در آن کار هنری می‌تواند عالمی نو بگشاید، عالمی که در آن هنر والا نه تنها پیش‌پا افتاده و معمولی بلکه امر عامیانه و مبتذل را نیز گرمی می‌دارد» (Thomson, 2011, p. 7). آن‌چه که پیش‌پا افتاده و مبتذل است تا هنگامی مبتذل است که «بر پای داشته» نشده است؛ درست مانند یک واژه معمولی که ممکن است مبتذل باشد اما به محض این‌که شاعری همان واژه را به کار گرفت؛ آن واژه بر پای داشته شده و درخشان می‌گردد. به عنوان مثال در مصرعی از شعر حافظ یعنی: «سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند»، میل واژه‌ای است که در کاربرد ابزاری، واژه‌ای روزمره است. مثل اینکه در پاسخ به تعارفی: می‌گوییم میلم می‌کشد یا نمی‌کشد. اما همین واژه در شعر حافظ درخشان می‌شود.

ابزار، پس از آن‌که در چشم‌اندازی هستی‌شناسانه، ناکارآمد شد و برپای داشته شد، خود را چنان‌که هست نشان می‌دهد. بنابراین آن‌چه پیش‌پا افتاده و مبتذل است جای خود را به چیزی می‌دهد که دیگر آشنای همیشگی نیست. پس آن‌چه که در کار و اندیشه دوشان روی می‌دهد نه هنرستیزانه بلکه نقدی بر هنجارهای رایج زیباشناسی است. اما نکته دیگر درباره پیکاری است ناشی از روی دادن ستیزش عالم و زمین در کار هنری. «واژه (پیکار) ناگهان رویدادی را به خاطر ما می‌آورد که در آن نزاعی سخت یا درگیری‌ای خشن رخ می‌دهد. از این وجهه نظر می‌توان گفت که مارسل دوشان در ۱۹۱۷ پیکار آفرید، هنگامی که پیشاب‌دانی با امضای «آر. مات» و با

قابل پیگیری است. هیدگر می‌گوید: «ابزار، نیمی کار هنری است و نیمی چیز» (هیدگر، ۱۳۸۲، ص. ۱۴). چیز بودن ابزار بدیهی است، اما هنگامی که وجود ابزاری پنهان می‌شود، نیم دیگر که پیش می‌آید، کار بودن آن است و راهی به سوی هنراندیشی در حاضرآماده می‌گشاید. به تعبیر هیدگر: «مجال دادن به این که چیزی که خودش را نشان می‌دهد از ناحیه خودش، به همان شیوه‌ای که خودش را از ناحیه خودش نشان می‌دهد، دیده شود» (Heidegger, 1995, p. 58). آیا این برخورد اخیر، مجال دادن به چیز برای نشان دادن خودش نیست؟

هیدگر می‌گوید: «باید از پیش‌داوری دوری جسته و بگذاریم چیز، در چیز بودن خود بیارامد» (هیدگر، ۱۳۸۲، ص. ۱۶). اما این کار آسان نیست. «ما باید به موجود روی بیاریم. در خود آن موجود، وجود آن را ببینیم و در عین حال بگذاریم [موجود] در ذات خود بیارامد» (همان‌جا). «هدف پدیدارشناسی، آشکار کردن وجود آن موجودیت است، نه یک ابزار ویژه، بلکه خود ابزارگونگی» (Harries, 2009, p. 83).

اکنون به موقعیت مرزی حاضرآماده‌ها، میان کار هنری و ابزار، می‌اندیشیم؛ حکمی که آن‌ها را به کدام سو متمایل بدانیم، دشوار است. «ابزار به حکم آن که متصف است به وصف چیزی، نیمی چیز است و از آن بیشتر و به حکم آن که اکتفا به ذات کار هنری را ندارد، نیمی کار هنری است و از این کم‌تر است. ابزار برزخی است خاص میان چیز و کار» (هیدگر، ۱۳۸۲، ص. ۱۴). اگر این را بپذیریم، حاضرآماده کم‌تر از نیمی ابزار و بیش از نیمی کار هنری است؛ وزن هنری بودن آن بر ابزار بودنش می‌چربد. ابزار در حاضرآماده، گذشته کاری است که گونه‌ای دیگر از رویداد را پذیرفته. با تعلیق پیش‌داوری، می‌توان دید که حاضرآماده، چیزی غیر از ابزار است. اما هم‌سنگ دانستن آن با کار هنری بدون الگو، مانند معبد، نیازمند احتیاط است. در هنراندیشی هیدگر، «حقیقت» (آلتئیا)، مهم‌ترین مسئله است. در کار هنری، حقیقت «در کار، گشوده شدن، کشف حجاب، یعنی، حقیقت موجود، تحقق می‌یابد» (همان، ص. ۲۳).

آن‌چه در حاضرآماده به دید می‌آید، کلیت چیز است که خود را نشان می‌دهد؛ چیزی که وجود داشته اما غایب بوده است. آیا این ظهور، رویداد انکشاف وجود موجود است؟ آن‌چه روی داده «حقیقت» است یا «نا - حقیقت»؟ هر کدام شأن انتولوژیکی دارد. حقیقت مفروض در حاضرآماده را می‌توان به سوی کار هنری متمایل دانست. ناحقیقت، وجه سلبی حقیقت است. ناحقیقت به وجهی با همان ژرفا به حقیقت متعلق است که سلبیت به آزادی دازاین تعلق دارد (Kockelmans, 1984, p. 11). اگر ناحقیقت را پوشیدگی بدانیم، ناحقیقت در ابزار کارآمد نهفته است که چیز را مستور داشته و به فراموشی سپرده است. در زبان روزمره نیز، زبان ابزارگونه، همراه با پوشیدگی است. اما در

که نسبت آن با ابزار را فراموش نکنیم. در همین جاست که تفاوت کار هنری و ابزار را روشن می‌سازد. در ابزار، غایت است که صنعت‌گر را در مقام مشخص خود تثبیت می‌کند اما در کار هنری، برون‌خویشی هنرمند محدود و منحصر به خود هنرمند، ماده و کارکرد نیست.

تفاوت صورت در سه حالت چیز یعنی چیز خشک و خالی، کار هنری و ابزار در این است که صورت در چیز خشک‌وخالی و کار هنری غایت‌مند نیستند، اما در ابزار هدف غایی است که تعیین‌کننده ماده و صورت است. هیدگر در «سرآغاز کار هنری» اشاراتی به ابزار ناکارآمد دارد. او می‌گوید: «همین که چیزهای حقیقی را چیزهایی خشک و خالی می‌نامیم، وضعیت رو می‌شود. «خشک‌وخالی» یعنی خالی شدن از خصوصیت به‌کارآمدن و ساخته بودن. چیز خشک و خالی نوعی ابزار است، ولی ابزاری که از ابزار بودن عاری شده است. پس چیز بودنش به آن است که هنوز باقی مانده است. اما خصلت وجودی این بازمانده، چنان که باید معین نشده است. پرسیدنی است که: آیا از رهگذر اسقاط هر آنچه ابزارگونه است مگر چیزی چیز نمودار می‌شود؟» (همان، صص. ۱۶-۱۵).

هیدگر از همین‌جا وارد گزارش سوم چیز بودن چیز می‌شود که از ترکیب صورت و ماده هدایت می‌گیرد. دو نکته بسیار مهم در این بند یافتنی است: نخست این که هیدگر ابزار ناکارآمد را چیز خشک و خالی می‌پندارد و سپس در ساخته بودن آن تردید می‌کند. ناکارآمدی چیز خشک و خالی پذیرفتنی است اما با ناکارآمدی، ساخته شدن آن هم چنان پابرجاست. نکته دوم این که هیدگر در گفته خود تردید می‌کند و می‌گوید: «خصلت وجودی این ابزار ناکارآمد چنان که باید معین نشده است». با تأکید بر همین مسئله تلاش می‌کنیم بر خصلت وجودی ابزار ناآماده - در دست در حاضرآماده‌های دوشان تأمل کنیم.

۲-۵. به درخشش آمدن ابزار ساقط در اثر هنری: تفسیر هیدگری حاضرآماده

از نظر هیدگر، دوگانه ماده و صورت، تعیینات اساسی «چیز بودن» یک چیز نیستند. ابزار با «چیز خشک و خالی» نسبتی دارد، اما چیز ساخته‌شده خودبه‌خود ساخته نشده است. ابزار نیز نسبتی با کار هنری دارد؛ هر دو ساخته شده‌اند، با این تفاوت که کار هنری مانند چیز خشک و خالی، مکتفی به ذات است. نمی‌توان کار هنری را تا حد ابزار تقلیل داد، ولی می‌توان ابزار ناکارآمد را به کار هنری ارتقا داد. ابزار زمانی خود را در معرض توجه ما قرار می‌دهد که نقصی در آن رخ داده باشد؛ در این هنگام، وجود ابزاری آن پنهان می‌شود (Harries, 2009, p. 87). این بدان معناست که ابزار علاوه بر وجود ابزاری، دارای گونه دیگری از وجود است که با پنهان شدن وجود ابزاری، آشکار می‌گردد. این پرسش از طریق تأمل در حاضرآماده

258- 259 pp). آگامبن وضعیت حاضرآماده را تعلیق میان زیباشناسی و استفاده ابزاری می‌داند که رو به سوی نابودگی دارد؛ اما این نابودگی، روی دیگر هستی است. هیدگر ابزار به کار را بین هنر و چیز خشک و خالی می‌داند، اما حاضرآماده چیزی بیش از ابزار است؛ این همان چیزی است که آگامبن از آن با نام نابودگی یاد می‌کند. اندیشه دوشان، در همراهی با اندیشه هیدگر، در مقابل شیء‌شدگی و کالایی شدن هنر و زیباشناسی قرار دارد.

بحث و نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر نشان داد که حاضرآماده‌های دوشان در مقام آثار هنرهای تجسمی، امکان تأملی تازه درباره نسبت میان ابزار، شیء و اثر هنری را در افق اندیشه هیدگر فراهم می‌کنند. حاضرآماده‌های دوشان پیش از هر چیز، «شیء» هستند، سپس ابزارهایی ناکارآمدند و در پایان، شأن هنری یافته‌اند. سه‌گانه «چیز»، «ابزار» و «اثر هنری» که در فرآیند تأمل در آثار دوشان برجسته می‌شوند، در آثار هیدگر همچون وجود و زمان، چیز چیست؟ و سرآغاز کار هنری، به‌طور جدی واکاوی شده‌اند. آثار دوشان در زمره آثار مدرن و حتی پست‌مدرن دسته‌بندی می‌شوند و نسبتی با تکنولوژی مدرن و «گشتل» دارند. هیدگر زیبایی‌شناسی و هنر مدرن را در راستای سنت متافیزیکی می‌داند که سبب فراموشی پرسش از «وجود» شده است؛ اما در بازاندیشی اندیشه خود، تمام هنر مدرن را واجد چنین ویژگی نمی‌داند و حتی «گشتل» را نیز صورتی از آشکارگی وجود می‌پندارد.

حاضرآماده‌های دوشان شاید در میان انواع هنرها و صنایع، نزدیک‌ترین چیزها به اندیشه هیدگر درباره سه‌گانه چیز، ابزار و کار هنری باشند. دوشان همان‌گونه یک ابزار را به کار می‌گیرد که یک شاعر زبان را؛ او ابزار را از وضعیت کاربردی‌اش ساقط می‌کند و جایگاهی رفیع در هنر بدان می‌بخشد.

زبان در روزمرگی انسان ابزار است و هر شیء که دوشان به کار می‌برد نیز ابزار است. نتیجه آنکه علی‌رغم اختلافات جدی میان کار دوشان و اندیشه هیدگر، می‌توان گفت حرف مشترک این دو این است: ابزاری که دیگرگونه از استفاده ابزاری در اثر هنری به پای داشته می‌شود دیگر نه شیء تودستی و نه شیء پیش‌دستی است بلکه چیز دیگری است که در آن نه متأملانه می‌نگریم و نه در پی عیب‌جویی ابزاری از آنیم. ابزار در این جایگاه «اثر هنری» است.

زبان شاعرانه، هرچند راز پابرجاست، به‌طور درخشانی به نظر می‌آید. در ابزار روزمره، راز به فراموشی سپرده می‌شود، در حالی که در هنر و شعر، راز درخشان به دید می‌آید. هنگامی که ابزار ناکارآمد می‌شود، بدیهی بودن آن جای خود را به پرسش از چیستی و چگونگی آن می‌دهد.

گرچه حاضرآماده‌ها به سوی کار هنری متمایل‌اند و پدیدارشناسی هیدگری آن‌را پشتیبانی می‌کند، اما فاقد شرط اساسی ساخته شدن^۱ در معنای متعارف‌اند. هیدگر، پوئسیس^۲ را ساختن می‌داند؛ شاعرانگی که در آن، مجال درخشش واژه فراهم می‌آید. واژه آن‌گاه می‌درخشد که پای از هر روزی بیرون کشد. در مواجهه متأخر هیدگر با شعر، آیا حاضرآماده نمی‌تواند خود چیز مجسم را بدون محاکات در آدینه‌روزی به پا دارد؟ شاعر لفظ را چنان به کار می‌برد که لفظ تازه حقیقتاً لفظ می‌شود و می‌ماند (هیدگر، ۱۳۸۲، ص. ۳۱). با این حال و پیش از رویداد شعر، حتی در زبان معمول و هرروزه، واژگان چنان چیزهای حاضرآماده‌اند. تنها تفاوت آن با شعر در غایت آن است. «هنگامی که شما به منظر پیش روی‌تان می‌نگرید، ویژگی‌های خاصی چونان ویژگی‌های مهم برای توصیف خود را آشکار می‌کنند. وقتی شروع به توصیف آن می‌کنید، واژه‌ها، حاضر و آماده، در اختیار شما قرار می‌گیرند» (Wrathall, 2006, p. 90). «واژه» در معنای متعارف «ابزار» است که ارتباط را ممکن می‌سازد.

حاضرآماده، اگر از وجه پوئسیسی نگریسته شود، ساختنش نه صنعت‌گرانه بلکه برافرازنده است. وجه صنعت‌گری آن به هنگامی است که چیز ابزار بوده است. آشکارگی پوئسیسی از طریق هنرمند صورت گرفته است. این نگرش در هنر پیشامدرن نیز بی‌سابقه نبوده است. هیدگر در «مسائل اساسی پدیدارشناسی» از رابطه کشف و کشف‌دوز سخن می‌گوید (هیدگر، ۱۳۹۲، ص. ۲۰)، و یانگ می‌نویسد: «چشم (اصیل) هنرمند، آن‌چه را ما در (روزمرگی عادی‌مان) از آن غافلیم، مفهوم گردانده و به‌طور صریح مرئی سازد» (Young, 2001, p. 33).

حاضرآماده، توان گرد آوردن قوم و ملت را ندارد. صنعت‌گر ابزار را برای غایتی ساخته، اما انتخاب‌گر حاضرآماده، غایتی ابزاری برای آن قائل نیست. آگامبن معتقد است حاضرآماده، گسستی ذاتی را در فعالیت شاعرانه آشکار می‌کند؛ دوشان فرآورده‌ای معمولی را بیگانه ساخته و به ساحت هنر وارد کرده است (Agamben, 2010).

پی‌نوشت‌ها:

1. ready-to-hand.

2. present-at-hand.

3. Ereignis.

4. anti-art.

un- readiness- to- hand .⁵

Entbloßung .⁶

Er- richten .⁷

poesis .⁸

کتابنامه

- آگامبن، جورجو. (۱۳۹۹)، *آفرینش و آنا رشی*، ترجمه: هومن کاسبی. تهران: نشر لگا.
- بورگر، پیتر. (۱۳۸۶)، *نظریه هنر آوانگارد*، ترجمه: مجید اخگر. تهران: مینوی خرد.
- هیدگر، مارتین. (۱۳۸۲)، *سرآغاز کار هنری*، ترجمه: پرویز ضیاءشهابی. تهران: هرمس.
- (۱۳۹۲)، *مسائل اساسی پدیدارشناسی*، ترجمه: پرویز ضیاءشهابی. تهران: مینوی خرد.
- Agamben. G. (2010). *Privation is like a face*, in: Kul- Want, Christopher, *Philosopher on Art from Kant to the postmodernists*, A Critical reader, Columbia University Press, New York.
- Bolt, Barbara. (2011). *Heidegger Reframed* "Interpreting Key Thinkers for the Art", I. B. Tauris. New York.
- Cabanne, Pierre. (1971). *Dialogues with Marcel Duchamp*. Da Capo Press.
- Clark, Timothy. (2002). *Martin Heidegger*, Routledge, London and New York.
- Courtine, Jean – Francoids. (1990). "The preliminary conception of phenomenology" in Martin Heidegger: Critical Assessment.
- Danto, Arthur. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace*. Harvard University Press, New York.
- de Duve, Thierry (1996). *Kant after Duchamp*. MIT Press, New York.
- Harries, Karsten. (2009). *Art Matters (A critical commentary on Heidegger's "The origin of the Work of Art")*, Contributions to Phenomenology, Springer.
- Heidegger, Martin. (1991). *Nietzsche*, ed. D. F. Krell, volu: I & II, Harper, Harper, Sanfrancisco.
- Heidegger, Martin. (1971). *Poetry, Language, Thought*, trans: Albert Hofstadter, Harper & Row, New York.
- Heidegger, Martin. (1995). *Being and Time*, trans: John Macquarrie & Edward Robinson, New York.
- Kockelmans, Joseph. (1984). *On Truth of Being: Reflections on Heidegger's Later Philosophy*, Indiana University Press.
- Petzet, Heinrich Wiegand. (1993). *Encounters and Dialogies with Martin Heidegger 1929- 1976*, trans: Parvis Emad and Kenneth Maly, University of Chicago press, Chicago.
- Shiner, Larry (2001). *The Invention of Art: A Cultural History*. University of Chicago Press, USA.
- Thomson, Iain. (2015). *Heidegger's Aesthetics*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy Thomson.
- Thomson, Iain. (2011). *Heidegger, Art, and Postmodernity*, Cambridge University Press.
- Taminiaux, Jacques. (1991). *Heidegger and the project of fundamental ontology*, State University of New York press.
- Wheeler, Michael. (2011). *Martin Heidegger*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy.
- Warthall, Mark A. (2006). *How to read Heidegger*, Norton & Company?
- Young, Julian. (2001). *Heidegger's Philosophy of art*, Cambridge university press.

- URL 1. <https://www.christies.com/en/lot/lot> [access date: 2026.05.12]
URL 2. <https://www.societe-cezanne.fr> [access date: 2026.05.12]
URL 3. <https://www.dailyartmagazine.com> [access date: 2026.05.12]
URL 4. <https://www.dailyartmagazine.com/wp-content> [access date: 2026.05.12]
URL 5. <https://catalogue.henry-moore.org/objects> [access date: 2026.05.12]