تاریخچه هنر مفهومی و هنر مندان آن

نام ایبوک : تاریخچه هنر مفهومی و هنرمندان آن

نویسنده : میثم حاتمی رامشه

قالب ایبوک : هنری

ناشر الکترونیک : مرکز الکترونیک کتابهای پارس

www.eBOOKPARS.COM

تاریخچه هنر مفهومی و هنرمندان آن

میثم حاتمی رامشه

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

مقدمه :

«هنر مفهومی» Conceptual Art نحوه ای از ارایه اثر هنری معاصر است که در آن اندیشه و مفهوم خاصی ـ که معمولاً فردی، پیچیده و کلی است به صورت انتزاعی و غیر قاعده مند و بر اساس نفی زیبایی شناسی شکل به وجود می آید. هنر مفهومی با «مفهوم» به عنوان محتوای آثار هنری متفاوت است اما می توان آن را شکلی انتزاعی از اندیشه ای دانست که در ذهن هنرمند از معنا و اثر هنری بوجود می آید و سرانجام در ساختاری پیشنهادی و به دستورهای بسیار متنوع به نمایش گذاشته می شود. به این ترتیب اثر هنر مفهومی متناسب با عملکرد کلی و روابط عمومی میان اجزایش خصوصیتی تغییر پذیر دارد. به همین دلیل نیز در نزد هنرمندان این جنبش معنای هنر، اثر هنری و روابط آن با انسان طبیعت و زیبایی شناختی از منظری غیر از مدرنیسم مجدداً مورد پرسش و تردید قرار می گیرد.

در اصل هنرمندان به شیوه های مختلف، انستالیشن، مینی مالیسم، ؛ پرفرمانس و ... سعی کرده اند آنچه را هنرمندان «پاپ آرت» بدون نظریه پردازای هنری به صورت آشفته ای مطرح کرده اند. با زیبایی شناسی متناسبی معنی کنند. آنها در واقع چیستی و طبیعت هنر را به روشی صریح و با توسل به ارایه مفهوم اشیاء به شکلهای مختلف و معرفی لغوی و توضیحات نوشتاری مورد پرستش قرار می دهند ـ بدون این که به شکل ذهنی و صورت خیالی اثر اهیمت داده شود.

در آثار هنر مفهومی رابطه هنرمند ، اثر هنری و مخاطب دگرگون می شود. به این ترتیب اثر مفهومی محاکات طبیعت و صورتهای گوناگون آن نیست، بلکه هنرمند با اتکا به منطق فردی خویش از امکانات زبان و بیان مستقیم در طبیعت و در زندگی بهره می گیرد و در بسیاری از موارد علاوه بر چیستی اشیاء، واقعیت های سیاسی، اجتماعی و تکنولوژیک موضوع کار او را

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

تشکیل می دهد. در این رابطه مخاطب و گاه خود هنرمند بخشی از کلیت و شکل اثر هنری و مفهوم آن به شمار می آید.

قاعدتاً این نوع بیان در اثر هنری حاصل جامعه ای است که سیطره مدرنیسم بر آن همه اشکال تجربی و صورتهای هنر مدرن را در نوردیده است و در عین حال نشانگر افول شیوه ها و تجاربی است که مدرنیسم بنیان آنها را در هنر گذارده است. به همین دلیل بدون ترک تجارب خصوصیت جستجو گرانه و تحولات هنر مدرن، «هنر مفهومی» و تظاهرات مختلف آن تنها صورت مسخ شده ای از هنر را به نمایش می گذارند. اما واقعیت این است که تحولات هنر غیر قابل پیش بینی است و به نظر می رسد که در جامعه پسامدرنیسم ذائقه مدپرستانه بر تحولات هنری غلبه یافته است.

شکل گیری مدرنیسم بر اساس تنوع، تجدد ، فرد پرستی و نفی سنتهای ما قبل خود منجر به ظهور شیوه ها و مکتبهای گوناگونی در هنر غرب شد که یکی پس از دیگری قوام و کمال هنرمندان را رقم زدند. موضوع و شکل آثار هنر مدرن اگر چه حاصل تحولات تاریخی هنر غرب، به ویژه پس از دوره رسانس محسوب می شود، اما مدرنیسم به طور اجتناب نا پذیری نافی معنی و شکل هنر پیش از خود نیز می باشد.

زیرا هر تجربه جدیدی می توانست دارای اصالت باشد و شکل کاملتری از هنر نوین را به نمایش بگذارد.

به نظر می رسد آنچه به عنوان خصلت پژوهشگرانه و نوجویانه هنر مدرن و پیشگامان آن به شمار می آمد در نیمه اول سده بیستم به انتها رسید و سرانجام مدرنیسم که با انکار موزه ها و ارزش های موزه ای شکل گرفته بود به نوبه خود موزه های دیگری را به وجود آورد. در گرما گرم جنگ دوم با مهاجرت بسیاری از هنرمندان اروپایی کانون هنر غرب به آمریکا انتقال یافت و تحولاتی را در آنجا بوجود آورد. این تحولات اگر چه بر اساس آموزه ها و تجارب اساتید هنر مدرن شکل گرفت و حاصل اوج مدرنیسم به شمار می آید اما دگرگونی و فروپاشی

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

مدرنیسم کلاسیکم را هم به دنبال داشت. نسل هنرمندان پس از جنگ عمدتاً با جسارتی جنون آمیز آثاری خلق کردند که علاوه بر ظاهر ساختن سیر منطقی تحولات هنر مدرن، اضمحلال و بن بست آنرا نیز نشان داد.

پس از فروکش کردن مصائب جنگ دوم و پشت سر گذراندن بحرانهای اجتماعی و اقتصادی فراهم آمدن زمینه های رونق و توسعه مجدد اقتصادی، الگوهای هنر و هنرمندان نسل پس از جنگ دیگر نمی توانست آینه سرگشتگی و بی سرانجامی و مصائب درونی و پنهان جامعه پسامدرن باشد. آخرین تحولات هنری ناشی از مدرنیسم به شکلی بسیار متنوع و در عین حال به صورتی بسیار پریشان و آشفته از نظر زیبایی شناختی و مضمون هنری در آثار هنرمندان پاپ آرت ظهور کرد.

در واقع پس از این مرحله و در کنار تجارب هنرمندان پاپ آرت بود که به تدریج گرایشات مختلفی در هنر تجسمی ظاهر شد و خبر از سپری شدن دوران «ایسم» های گوناگون عرصه مدرنیسم داد.

با ظهور جنبشهای جدید هنری پس از دهه ۱۹۶۰، شکل و مضمون اثر هنری و رابطه اش با انسان و طبیعت مجدداً مورد پرستش قرار گرفت. هنرمندان از آخرین دستاوردهای تکنولوژیک برای بیان مفاهیم و موضوعات هنر خود بهره گرفتند. امکانات ضبط مغناطیسی تصویر و صدا و پخش آن روی تعداد زیادی مونیتور، Art Video را وارد نمایشگاههای هنر تجسمی کرد. در ۱۹۶۵ مینی مالیستها با الهام از نقاشی های آبستره هندسی، شکل و حجم را در نهایت سادگی به کار گرفتند و با استفاده از ساختار صنعتی تلاش کردند که با کوچکترین تغییرات در فرم بیشترین تأثیر به روی مخاطین آثار وجود داشته باشند. هنر چیدمان ــ Instalaition که از ویل قرن بیستم پیدا شده بود و یکی از نتایج اصلی مدرنیسم برای گریز از سنت نقاشی سه پایه ای و نقاشی به روی سطح به شمار می آمد، در این زمان برای گسترش فضای کار

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

هنرمندان تجسمی رونق یافت و آثاری در ابعاد بزرگ و متناسب با فضا و عملکرد آن شکل گرفت.

در سال ۱۹۶۸ گروه هنرمندان انگلیسی موسوم به «هنر و زبان» Art and Language حول پرستش از رابطه میان نظر و عمل در خلاقیت هنری شکل گرفت.

این گروه هنری با نفی هنری برای هنر و شیوه های بازمانده از هنر مدرن سرچشمه مفهوم در هنرهای تجسمی و بصری را زبان می دانستند و به همین دلیل در آثار خود از کلمات و توصیف نوشتاری بهره گرفتند. در کنار همین هنرمندان بود که جوزف کاسو Joseoh Kosuth متولد ۱۹۴۵ با استفاده از نوشتار، بسیاری از آثار خود را به روی سطوح مختلف به وجود آورد : از جمله در «یک و سه صندلی» با کنار هم به نمایش گذاردن یک صندلی و تصویر آن در اندازه واقعی و معنی آن که عیناً از فرهنگ لغت استخراج کرده بود، واقعیت مضمون شی و اثر هنری را مورد پرستش قرار داد.

در همین سالها تعدادی از هنرمندان در آمریکا و اروپا کارگاههای خود را واگذاشته و برای استفاده از فضاهای بزرگ و کار مستقیم در طبیعت به دریا، مزارع، بیابانها و مکانهای دور از دسترس روی آوردند. این عده که کارهایشان تحت عنوان Land Art دسته بندی شده است آثاری در ابعاد بسیار بزرگ و در پهنای طبیعت به وجود آوردند که به مرور زمان و بر اثر تغییرات طبیعی از بین رفت. اجرای آثار ناپایدار و میرا که نشانگر شور دو جانبه میان انسان و طبیعت بود و در عین حال نقش مشترک آنها در عالم هنر به نمایش می گذاشت، بازگشت به خاطرات افسانه ای و اسطوره های زندگی انسان در روزگاران بسیار دور را تداعی می کرد.

از سوی دیگر کسانی قابلیتهای اندام انسان و حالات آنرا بیش از هر ابزار دیگری برای ایجاد ارتباط با مخاطبین آثار هنری مناسب دانستند. آنها گاه با تلفیق ویژگیهای هنر تجسمی و حرکات اندام و توانایی های بازیگری و گاه با ایجاد خشونت و

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

رفتارهای انزجارآمیز با جسم انسان ـ که معمولاً خود هنرمند آن را به نحوی انجام می داد که به صورتی تکان دهنده مؤثر باشد، مفاهیم مورد نظر خود را اجرا می کردند.

آثار این عده از هنرمندان ذیل عناوین Petformence , Hapeining , Bady Art نامیده شده است.

به این ترتیب «هنر مفهومی» به عنوانت جنبشی در کنار سایر جنبشهای هنری دهه شصت که به قصد ارحج شمردن مفهوم مورد نظر هنرمند بر چگونگی ارایه آن نمایان شده بود، با معنایی گسترده تر سایر جریانهای هنری هم عوض خود را در بر گرفت و بر بسیاری از جنبشهای هنری پس از خود و نحوه ارایه آثار هنرمندان به شدت تأثیر گذارد. به طوری که اگر چه هر کدام به نوبه خود دارای ویژگی ها و حتی نام خاصی است، اما در مجموع از نظر زیبایی شناسی بر اساس نگرشهایی که در هنر مفهومی ظاهر شد، شکل گرفتند.

فصل اول

کانیسپچو آلیسم

جنبش هنری «آزاد برای همه» و وسیعی در اواسط دهه ۱۹۶۰ آغاز شد و کم و بیش یک دهه تمام دوام آورد. این جنبش عرصه گسترده و بسیار متنوعی از فعالیتهای هنری را که به «کانسپچوال»[۱]، «آیدیا»[۲] یا «اینفورمیشن»[۳] مشهور بودند، و در کنار آنها گرایش های فرعی مشابهی چون «بادی آرت»[۴]، «پرفورمنس آرت»[۵] «نرتیو آرت»[۶] را در بر می گرفت.

نهضت فوق بخشی از حرکت گسترده تری بود که طی آن شیء یا اثر هنری به مفهوم سنتی ــ این کالای لوکس منحصر بفرد، ماندگار و در عین حال منقول (و لا جرم همواره فروشی) ــ طرد و تحقیر گشته و تأکیدی بی سابقه برایده ها جایگزین آن می شد؛ ایده هایی در باب هنر، طیف گسترده و بی نظمی از اطلاعات، موضوعات و نکات جالبی که به آسانی در قالب یک شیء نمی گنجند بلکه آنها را باید در قالب پیشنهاد های مکتوب، عکس، سند، نقشه، جدول، فیلم و ویدئو و حتی به مدد استفادة هنرمند از بدن خویش، و مهم تر از همه به یاری زبان ارائه کرد. در نتیجه، هنری پدید آمد که صرفنظر از فرمی که می گرفت (یا نمی گرفت)، کامل ترین و پیچیده ترین شکل هستی خود را در ذهن هنرمندان و مخاطبان ایشان پیدا می کرد، هنری که مستلزم توجه و مشارکت ذهنی تماشاگر بود و با مردود شمردن شی ء یا اثر هنری منحصری بفرد، بدلیل هایی را جستجو می کرد تا جایگزین فضای بسته نمایشگاههای هنری و نظام جهانی داد و ستد آثار هنری نماید.

این پدیده نشانه تحقق کامل اندیشه هایی بود که عمدتاً توسط یک هنرمند، یعنی مارسل دوشان، مدتها قبل در سال ۱۹۱۷ مطرح شده بود. در این سال دوشان، هنرمند جوان فرانسوی که ادعا می کرد «بیش از آنکه به فرآورده نهایی علاقه داشته باشد، مفتون اندیشه هاست»، یک ظرف پیشاب معمولی را برداشت و به نام «آر. مات» امضایش کرد و آن را به عنوان مجسمه ای به نام «چشمه» به نمایشگاهی در نیویورک، که خود یکی از سازمان

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

دهندگان آن بود، عرضه کرد. همکاران دوشان این اثر را نپذیرفتند و به این ترتیب کمک کردند تا آثار «حاضر و آماده»[۷] دوشان (نامی که خود بر این گونه اشیاء گذاشته بود) به وجود آیند، آثاری که شاید بتوان آنها را نمونه اصلی و اولیه هنر «کانسپچوال» و از جمله نخستین آثاری دانست که آگاهانه و بی حرمتی، هم شأن و منزلت خود را به مشابه هنر و هم مفهوم چند گانه نمایشگاههای هنری، معیارهای نقد و داوری و توقعات مخاطبان را زیر سوال بردند، معیارها و مخاطبانی که هنر، شأن و منزلت سنتی خود را مدیون آنها بود. هنر بعد از عرضه آثار «حاضر و آماده» دوشان، دیگر نمی توانست هویت قبلی خود را باز یابد. او با این کار، فعل خلاقه را تا سطح یک فعالیت بشدت خام و بدوی و تا حد یک تصمیم گیری فکری و عمدتاً تصادفی که بر مبنای آن، این یا آن شیء یا کنش «هنر» می تواند مستقل از ابزار و رسانه های «دست ساز» نقاشی و مجسمه سازی، و ورای ملاحضات مربوط به ذوق و سلیقه وجود داشته باشد؛ حرف دوشان این بود که هنر بیشتر با انگیزه های هنرمند مرتبط است تا کاری که با دستشان انجام می دهد یا احساسی که درباره زیبایی دارد.

به زعم او، تصور و معنا مقدم بر فرم تجسمی انگاشته می شد همچنان که تفکر بر تجربه حسی تقدم داشت. و به این ترتیب، سنتی که آن را می شود بدلیل هنر آوانگارد قرن بیستم دانست، پا به عرصه وجود نهاد.

دوشان در مخالفت با سنتی که به نحو روز افزونی انتزاعی تر و «فرمالیستی تر» می شد و هنرمندان معاصرش چون پیکاسو، ماتیس، موندریان و مالویچ شکل دهندگان اصلی آن بودند (جنبش هنر برای هنر) آثار «حاضر و آماده» (هنر به عنوان اندیشه) را عرضه کرد، یا آن طور که نویسنده ای نوشته است :

«او این اعتقاد همیشه برانگیزاننده را مطرح کرد که از هر چیزی می توان اثر هنری ساخت.»[۸]

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

دوشان یکی از با نفوذترین هنرمندان فرانسه بود و بحث و اظهار نظرهای ضد و نقیض درباره کارهای او تا مدت های مدید دوام داشت. او از زبان و انواع جناسهای لفظی و تصویری، انتخابهای تصادفی و اتفاقهای از پیش برنامه ریزی شده مایه های مبتذل و بیدوام، از شخص خود و حرکات و اداهای تحریک آمیز نسبت به هنر خویش یا دیگران به عنوان ابزار و موضوع آثار خویش بهره گرفت.

(به طور کلی، جنبه های مختلف حیات هنری او معروف فعالیتهای مختلف در زمینه کانسپچوال است) دوشان در واقع به نحوی دنباله رو دادییستها بود که به اندیشه های مشابه اندیشه های او، رنگ آنارشیستی با چاشنی سیاسی می دادند. او همچنین در مراحل خاصی از نهضت سوررآلیسم مشارکت داشت. در دهه ۱۹۵۰ که برداشتهای نا خالص ترو غیر فرمالیستی تر نسبت به هنر در آثار «نئو ـ دادایی» جاسپر جانز، رابرت ـ رائوشنبرگ، ایوکلاین، پی یرومانزونی و دیگران قوت گرفت، اندیشه های دوشان بیش از پیش با استقبال روبه رو شد.

هنر آمریکا و اروپا در اواخر دهه ۱۹۵۰ و اوایل دهه ۱۹۶۰ ، شاهد تلاشهای بسیاری بود که از مفهوم گرایی، دوری گزیدن از اشیاء و نیز تمایلات «ما بعد دوشانی» و کانسپچوال، متمایزشان می ساخت، اما این تلاشها در حاشیه «جریان اصلی» مدرنیسم قرار داشت و فرع بر فعالیتهعای حرفه ای در زمینه نقاشی و مجسمه سازی محسوب می شد. در این زمینه می توان به هنرمندان و آثار زیر اشاره کرد :

رابرت رائوشنبرگ و اثری از او موسوم به «طراحی پاک شده ای از دوکونینگ» (دقیقاً به همین نام) یا در سال ۱۹۵۳، تصویر تلگرافی او از چهره آیریش کلرت به نام «این چهره ای از آبریس کلرت است، چون من چنین می گویم.» ؛ کوشش های ایوکلاین برای پرواز : عکس های شیرجه هنرمند از فراز دیوارهای بلند که در واقع از جمله نمونه های نخستین هنر شخصی و مستند پرفورمنس یا بادی آرت است که از ویژگی های هنر کانسپچوال

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

به حساب می آید؛ نمایشگاه «آرمان» سال ۱۹۶۰ ، که نمایشگاهی بود در پاریس و در آن محوله دو کامیون زباله به نمایش گذاشته شد؛ استنلی بر اون هنرمند هلندی که در سال ۱۹۶۰ اعلام کرد تمام کفش فروشی های شهر آمستر دام نمایشگاهی از آثار او عرضه می دارند، و سر انجام پی یرومانزونی و استوانه های کرومی براقتش با برچسبی بر روی آن ها حاکی از اینکه هر استوانه حاوی مدفون مانزونی است. همچنین می توان به نمایشگاههای چند رسانه ای گروه فلامکسس و همتایان آمریکایی آنان، «هپینینگر» با فرم آزاد که کلیزاولدنبرگ، جیم داین و آلن کاپرو سازماندهی آن را به عهده داشتند و در نیویورک برپاشد، اشاره کرد. اما تا اواسط دهه ۱۹۶۰ طول کشید تا یافته های انقلابی دوشان در ذهن نسلی جوان تر جرقه ای بزند و قوه خلاقه بسیاری از هنرمندان جوان را بر انگیزد و این «جنبش تک نفری» به حرکتی گروهی بدل گردد. فکر «هنر به عنوان اندیشه» دوشان به ناب ترین و گسترده ترین تجلیات خود دست یافت و در قالب افکار و اندیشه های تازه ای چون هنر به عنوان فلسفه، به عنوان اطلاعات، به عنوان زبان شناسی، به عنوان ریاضیات، به عنوان شرح حال نویسی،به عنوان نقد اجتماعی ، به عنوان به خطر انداختن زندگی، به عنوان شوخی و به عنوان داستان گویی مطرح شد.

بعد از سال ۱۹۶۶، تمایل به «مفهوم» و غیر ضروری بودن شیء یا اثر هنری به تدریج همه گیر شد، و از حاشیه به متن انتقال یافت. انگیزه های این امر متنوع بود و وجوه سیاسی، زیبایی شناسانه، زیست ـ محیطی، نمایشی، ساختار ـ گرایانه، فلسفی، روزنامه نگارانه و روانی را در بر می گرفت. هنرمندان جوان با جاه طلبی های پیشتازانه با محدودیت هنر مینیمالیستی روبرو بودند که در زمینه فرم سازی حرف تازه ای برای گفتن نداشت و به نظر می آمد که دلایل انکار ـ ناپذیری برای آخر موارد ناآرامی سیاسی و رشد آگاهیهای اجتماعی هم که از ویژگیهای بارز دهه ۱۹۶۰ به شمار می آمد، این تمایل را در

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

هنرمند تشدید می کرد تا از موضع نخبه گرایانه سنتی هنر و هنرمند، دوری جوید. بسیاری از هنرمندان خود را نسبت به معانی ضمنی آثار سنتی در زمینه سبک، ارزش هنری و حال و هوای کلی آنها بی علاقه یافتند، یا حتی به لحاظ اخلاقی به مقابله با آن ها پرداختند؛ گروهی می خواستند نظام داد و ستد ناشی از آن را به لطایف الحیل از سر راه بردند و گروهی هم این نظام را به مسخره می گرفتند، و باز گروهی نیز بودند که فضای محدود نمایشگاه آزارشان می داد.

هنر کانسپچوال یکی از آلترناتیوهای به هم پیوسته و متداخل موجود محسوب می شد که در مقابل فرمها و شیوه های رایج برگزاری نمایشگاه مطرح گردید.

برخی از هنرمندان که بزودی آثارشان تحت عنوان کلی هنر «پراسس»[9] (فرآیندی) یا «ضد فرم» شهرت یافت کماکان به ابزار و مواد وفادار ماندند، اما هدف عرضه شی هنری را کنار گذاشتند و آثار خودرا از ساختار، دوام و محدوده های مشخص عاری ساختند و به انتخاب اشیاء تصادفی و موقت، «قطعات پراکنده» در فضای بسته یا فضای باز، مواد غیر شکل پذیر و بیدوام ــ از قبیل خاک اره تکه های برش خورده نمد، رنگدانه، آرد، لاستیک، برف و حتی ذرت ــ رو آوردند. گروهی دیگر به ارایه آثار ثابت و با دوام ادامه دادند، اما منقول بودن و روشهای معمول عرضه را کنار گذاشتند و به طراحی و اجرای «آثار زمینی»[10] عظیم در مناطق دور از دسترس پرداختند :

(اینکه هنر پراسس و«آثار زمینی»، هر دو معمولاً به مدد عکاسی شناخته می شدند، تنها یکی از نشانه های نوعی تداخلی است که حاصل آمد، چون آنها هم به نحوی هستی انتزاعی و تصور (ادراکی) را پذیرفته بودند.)

اما اگر هنر پراسس و آثار زمینی عمدتاً آثاری ذهنی باقی ماندند و بندرت از این حد تجاوز کردند، هنر کانسپچوال از همان ابتدا فقط ذهن را هدف گرفته بود. «مل باکنر» هنرمند کانسپچوالیست، در اواسط دهه ۱۹۷۰ طی گفت و گویی درباره

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

مالویچ گفته است : «بر اساس دیدگاه کانسپچوالیستها، دو ویژگی اصلی «اثر کانسپچوالیستی مطلوب»را این گونه بیان کرد: اثر از یک سو باید دارای قرینه کلامی دقیق باشد، یا به عبارت دیگر توصیف پذیر و قابل تجربه باشد؛ از سوی دیگر باید تا بی نهایت تکرار پذیر باشد؛ اثر کانسپچوالیستی«دقیقاً نباید دارای» «هاله هنری» خاص یا منحصر بفرد باشد»[۱۱]

در نهایت، تعداد اندکی از آثار کانسپچوالیستی به این حالت آرمانی رسیدند، اما چند اثری به آن نزدیک شدند، و با این کار به آمیزه ای ناآرام از خلوص زیبایی شناسانه و آرمانگرایی سیاسی دست یافتند.

«لارنس وینر» در اواخر دهه ۱۹۶۰ چنین گفت : «هنری که درک آن از سوی بیننده، مستلزم شرایط ــ چه انسانی و چه هر نوع دیگری ــ باشد به عقیده من نوعی فاشیسم زیبایی شناسانه است.»[۱۲] برای وینر مهم نبود که «بیانیه هایش»، که اجمالاً «پیشنهادهای پراسس گونه»[۱۳] نامگذاری شده بود (از جمله «برش مربعی از یک کفپوش مصرفی،«یک روان نویس رنگی استاندارد که به دریا پرت شده باشد»)، توسط خود او یا کس دیگری به مورد اجرا درآید، یا اصلاً اجرا نشود. این به تصمیم «گیرنده» اثر بستگی داشت. برخی آثار، که به زعم وینر در «تملک آزاد» (تعبیر او از «ملاء عام») قرار داشت، از سوی همه قابل دریافت بود، یا به عبارت دیگر می توانست به هر کسی تعلق داشته باشد. وینر می گفت : «وقتی با کاری از من آشنا شدی، این کار دیگر به تو تعلق می یابد؛ هیچ راهی وجود ندارد که من بتوانم در ذهن کسی نفوذ کنم و آن را از او بگیرم.»[۱۴] و «داگلاس هوبلر»، که در کنار «وینر»، «جوزف کاسوت» و «رابرت بری»، یکی از اولین هنرمندانی بود که کانسپچوالیست نامیده شد، در سال ۱۹۶۸ چنین نوشت : «دنیا مملو از اشیاء هنری است که همه کم وبیش جالب توجهند. من قصد ندارم اثر تازه ای به این مجموعه اضافه کنم؛ در عوض ترجیح می دهم موقعیت اشیاء را در زمان و مکان تعیین کنم.»[۱۵]در یکی از آثار اولیه هوبلر به

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

نام «مبادله شکلی نیویورک ـ بوستن»، قرار بود از نقشه ها و اوراق راهنما برای خلق دو مکعب مشابه (یکی در نیویورک و دیگری در بوستن) استفاده شود به نحوی که هر ضلع آنها هزار متر بوده و رئوس آنها یا برچسبهای سفیدی به قطر ۲/۵ سانتیمتر مشخص گردد. حتی اگر چنین اثری ساخته می شد، تجربه کل اثر جز در ذهن بیننده، عملی نبود.

از میان تمام گرایشهای هنری که در اواخر دهه ۱۹۶۰ و اوایل دهه ۱۹۷۰ رواج داشت، کانسپچوالیسم از افراطی ترین موضع برخوردار بود وجداً امروز هم، چه در دریاها و چه از نظر تأثیری که به جا گذاشته، زنده و سرحال است، زیرا هنرمندان این مکتب اعتراضهای خود را نسبت به رسانه های رایج، با ارایه بدیلی صریح و رادیکال و موضعی اساساً مجادله برانگیز که در هنر و بیانیه هایی خود به صراحت آن را تعریف و تبیین کرده اند. ابراز می داشتند. اغلب آثار کانسپچوالیستی، علیرغم تنوع فوق العاده آنها، در تأکید بر زبان یا نظام های زبان شناختی مشابه تقریباً به طور کامل توافق داشتند و در این باور ـ بعضاً خودبینانه و آمیخته با تظاهر ـ مشترک بودند که زبان و اندیشه ها جوهر واقعی هنر را تشکیل می دهندو اینکه تجربه بصری و تلذذ حسی، اگر یکسره بیهود و غیر اخلاقی نباشد ، لااقل فرعی و غیر ضروری است. جوزف کاسوت نوشت : «شرط هنری هنر دارای شانی و مفهومی (یا تصوری) است.»[۱۶] لارنس وینر هم متقابلاً اعتقاد داشت : «بدون زبان، هنر وجود ندارد»[۱۷] کاراکتر افراطی و متمایز کانسپچوالیستها مدیون زبان بود؛ همچنین، زبان زمینه وسیعی برای کار در اختیارشان می نهاد. هنرمندانی چون وینر و هوبلر از یکنواختی و کسالت ناشی از محدودیتهای مواد و مصالح رها شدند و همین ابزار کلام چاپی و شفاهی، طیف تازه ای از رسانه های جدید را به ارمغان آورد که می توانست جانشین نقاشی و مجسمه سازی شود. روزنامه ها، مجله، آگهی های تبلیغاتی، پست، تلگراف، کتاب، کاتولوگ و فتوکپی به ابزارهای جدید و گاه موضوعهای تازه ای برای بیان

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

هنری بدل شدند و هزاران راه تازه در اختیار هنرمند کانسپچوالیست گذاشتند تا هنر خود را به دنیا عرضه کند، و گاه حتی آن دنیا را هم در درون هنر خود عرضه دارد.

هنر کانسپچوال استفاده کاملاً جدیدی از عکاسی و نیز فیلم ویدئو در هنر به عمل آورد. دوربین سبک فیلمبرداری برای اولین بار در دهه ۱۹۶۰ به طور گسترده در دسترس مردم قرار گرفت و در نتیجه، تصویر تقریباً به اندازه زبان در نهضت کانسپچوالیسم به کار گرفته شد.

عامل دیگری که هنر کانسپچوالیسم را احتمالاً به افراطی ترین کوششهای هنری پست ـ مینیمالیستی بدل کرد این بود که کانسپچوالیسم استفاده ای قاطع و جامع از مینیمالیسم به عمل آورد و استراتژیها، استدلالها، معارضه جویی و از روشهای آن را به نفع خود به کار گرفت. اصل اصطلاح «هنر کانسپچوال» گرچه توسط «ادوارد کینهولتز» در اوایل دهه ۱۹۶۰ مطرح شد. اما اولین تفسیر معنایی و تئوریک خود را مدیون «سال لویت» است که ساختارهای مکعبی سفید رنگ خود را «کانسپچوالیست» نامید.

لویت چهره ای صاحب نفوذ در میان آندسته از هنرمندان اروپایی و آمریکائی بود که به مسایلی ورای شیء یا اثر هنری می اندیشیدند. او در مقاله چند پاگراف در مورد هنر «کانسپچوال» که در سال ۱۹۶۷ در نشریه «آرت فوروم» به چاپ رسید، چنین نوشت : «در هنر کانسپچوال، ایده یا مفهوم مهم ترین جنبه کار است ... طرحها و تصمیمها از پیش تعیین و اتخاذ می شود و اجرا صرفاً یک مرحله بی اهمیت کار است. ایده به دستگاهی بدل می شود که هنر را خلق می کند ...» [۱۸]

«دانلند جاد» به تقلید از دورشان چنین گفت :

«اگر کسی می گوید این هنر است، همین طور است.» جاد همچنین خاطر نشان کرد : «پیشرفت در هنر الزاماً در عرصه فرم صورت نمی گیرد.» هر دو این نقل قولها در مقاله مهم، هر چند خصومت آمیز جوزف کاسوت در سال ۱۹۶۹ تحت عنوان «هنر بعد از فلسفه»[۱۹] مطرح شد.

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

کاسوت در این مقاله، تاریخ هنر را به دو مرحله قبل و بعد از ظهر دوشان تقسیم کرد. او هنر قبل از دوشان را فاقد اهمیت دانست و چنین استدلال کرد که هنر نوعی منطق است و آثار هنری قضایایی تحلیلی اند که با تعریف هنر سر و کار دارند.

مینیمالیسم هم بر اثر آن بود که کاملاً منطقی باشد. با این همه، اولین جنبش هنری محسوب می شد که به یک اندازه «فرمالیست» و «دوشانی» بود. مینیمالیسم به واسطه نحوه ای رهیافت فکری از پیش تعیین شده که استفاده بسیار زیادی از انواع «حاضر و آماده ها» به عمل می آورد به فرم ناب، انتزاعی و گاه برخوردار از زیبایی کلاسیک دست پیدا کرد : نظام های ریاضی (برای تعیین ترکیب بندی)، اشکال هندسی، مواد و مصالح صنعتی و تولیدات کارخانه ای (که نقش هنرمند را در خلق اثر به صفر می رساند). مینیمالیسم مؤید نظریه پیشرفت در هنر بود؛ هنری که به سر حد علم نزدیک می شود و با در اختیار گرفتن روشها و اندیشه های مربوط به نظام ها و عرصه های دیگر دانش و معرفت پیش می رود. از سوی دیگر، مینیمالیسم با گرایش جدی به حذف یا دست کم کاهش اهمیت شیء یا اثر هنری، و استفاده از زبان، علم ریاضیات و واقعیت های این جهان بود. جالب اینجاست که سبکی که موضوع و مضمون را به کلی حذف کرده بود، در نهایت به تأیید و تشویق هنری پرداخت که در موضوع و مضمون خلاصه می شد.

کانسپچوالیست ها ظاهر تمیز، نحیف، کم مایه و صریح هنر مینالیستی و نیز شیوه تلقی از پیش تعیین شده و تمایل شدند آن را نسبت به تکرار اقتباس کردند. برای نمونه، در یک «اثر بدنی» کار «ویتوآکونچی» ، او به مدد عکاسی و متن نویسی، تجربه روزمره خود را از بالا و پایین رفتن روی یک صندلی در یک دوره چند ماهه شرح می دهد و عملکرد خود را در مقاطع زمانی مختلف با هم مقایسه می کند. یا «داگلاس هوبلر» حین بیست و چهار دقیقه رانندگی در جاده ای، هر دو دقیقه عکس می گیرد و این دوازده تصویر محو را با شرحی که از روش کار خود می

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

نویسد، به نمایش می گذارد. این هنرمندان به حذف عنصر اختیار در کار خود نزدیک شدند و گذاشتند تا از یک سو جاده، و از سوی دیگر بنیه جسمی، فرم کار را تعیین کند. گرایش مینیمالیستی نسبت به مواد و مصالح دست نخورده ـ فرانک استلا می خواست رنگ را «به همان خوبی و دست نخوردگی درون قوطی» حفظ کند ـ در مورد مجموعه ای وسیع تر و غیر قابل پیش بینی تر به کار گرفته شد. رابرت بری، که آثار اولیه او شامل پخش کردن مقدار اندکی گاز خنثی درهوا و عکسبرداری از پراکنده شدن تدریجی و غیر قابل ثبت آن بود، چنین می گوید : «سعی می کنم واقعیت را دست کاری نکنم ... آنچه باید رخ دهد، رخ می دهد بگذار اشیاء همان طوری که هستند باقی بمانند.»[۲۰]

کانسپچوالیسم احتمالاً بزرگ ترین، بالنده ترین و جهانی ترین جنبش هنری در قرن بیستم بوده است. فراهم آوردن فهرستی از کارهایی که ذیل این عنوان انجام شده است، یا طبقه بندی کردن و یا حتی کسب آشنایی با آنها غیر ممکن به نظر می رسد. کانسپچوالیسم را بر خلاف کوبیسم، اکسپرسیونیسم انتزاعی یا مینیمالیسم، جداً نمی توان به تجمع کوچکی از «هنرمندان شاخص» این یا آن کشور محدود کرد. مشکل بتوان از بانی یا مبدع این سبک نام برد، در حالی که می توان براک و پیکاسو را به عنوان بنیانگذاران کوبیسم و استلا و جاده را به عنوان بنیانگذاران مینیمالیسم معرفی کرد. اما هنرمندانی که معمولاً از آنان به عنوان کانسپچوالیست نام برده می شود عبارتند از کاسوت، بری، وینر و هوبلر. آنان در سال های ۱۹۶۸ و ۱۹۶۹، به کمک «ست سیگولت» در مقام حامی و سازمان دهنده، یک رشته نمایشگاه های ابتکاری بر پا داشتند (لا اقل یکی از این نمایشگاه ها صرفاً به صورت یک کاتولوگ عرضه شد).

معهذا در بررسی این دوره می توان جنبشی هنری را احساس کرد که کم و بیش به طور خودانگیخته پیش می رود. یکی از دلایل این پیشرفت خود ـ انگیخته را باید در سرشت خود هنر کانسپچوال پیدا کرد، چرا که این سبک به دلیل وابستگی اش به

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

زبان، تصاویر قابل تکثیر و رسانه های جمعی، به آسانی و بسرعت قابل ارایه و انتقاد بود. موارد زیر که همگی در سال ۱۹۶۶ رخ داد، مشتی نمونه خروار است. در این سال «بورس نومن»، هنرمند جوان اهل کالیفرنیا، یک رشته عکس های رنگی تهیه کرد که یکی از آنها در ارجاع مستقیم به اثری از دوشان «تصویر هنرمند در مقام یک چشمه» نام داشت و نومن را نشان می داد که از دهانش آب فوران می کند. در وانکوور کانادا، «یین» و «اینگرید باکستر» شرکت «ن. ا.ئینگ» را بنا نهاد و محتویات یک آپارتمان چهار اتاقه را به صورت بسته بندی شده در کیسه های پلاستیکی به نمایش گذاشتند. یک هنرمند ژاپنی ساکن نیویورک، موسوم به «ان کاوارا» روزانه یک نقاشی سیاه کوچک می کشید که فقط حاوی تاریخ آن روز با حروف درشت سفید بود. تهیه این مجموعه کار متحد الشکل از سال ۱۹۶۶ تا به امروزی هم ادامه دارد. در فرانسه «دنیل بوردن» نقاشی را به یک رشته نوار روی بوم یا کاغذ تقلیل داد و در اواخر همین سال (۱۹۶۶) او و سه هنرمند دیگر که در کار خود به ترکیب های مشابهی رسیده بودند، قرار گذاشتند که این ترکیب را در هر موقعیت دیگر تکرار کنند. در اوایل سال ۱۹۶۸، هنرمندان انگلیسی مرکب از، «تری آتکینسن»، «دیوید بریچ»، «مایکل بالدوین» و «هرولد هارل»، انتشارات «آرت اند لنگویج»[۲۱] را راه انداختند و طرح «نمایش هوایی»[۲۲] خود را پیشنهاد کردند : ستونی از هوای یک محل، محوطه و ارتفاع نا مشخص، آنان در سال ۱۹۶۹ نشریه بسیار عجیب و غریب خود را به نام «آرت ــ لنگویج» را انتشار دادند و تئوری هنر را در قالب هنر کانسپچوال مطرح کردند. طی این دوره، تقریباً در تمامی کشورهای اروپا، امریکای شمالی و جنوبی شکلی از فعالیت جدی در عرصه هنر کانسپچوالیستی به وقوع پیوست.

عجیب اینجاست که هنر کانسپچوال علی رغم کثرت آثاری که عرضه کرد، کمتر از هر جنبش هنری قرن بیستم، شاهکاری موزه ای به بار آورد. معهذا تأثیر آن بسیار شایع و فراگیر بوده

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

است، گویی خصیصه انتزاعی و غیر مادی آن بدان امکان می داد تا در همه جا نفوذ کند، بر تمایلات هنری معاصر خود اثر گذشته و حتی بر آن دسته از تمایلات هنری در دهه ۱۹۷۰ که در زمینه فرم حال و هوای محافظه کارانه ای داشتند، تأثیری حاصل بگذارد. از این نظر کانسپچوالیسم را باید مشابه سور آلیسم دانست که آن همه فرقد سبک بصری منسجمی بود و علاقه ای چشم گیر به معنا و موضوع نشان می داد و آن را برتر از هر چیز دیگر می دانست؛ هر دو این جنبش های هنری معروف اندیشه هایی بودند که این اندیشه ها توانایی سازگاری فوق العاده ای داشتند، زیرا استفاده از آنها در معرض این خطر قرارشان نمی داد که از لحاظ سبک شناسانه، اشتقاقی یا فرعی به نظر آیند.

گسترده وسیع فعالیتها و آثار کانسچوالیستی را از نظر کاربرد زبان، عکاسی، موضوع یا مضمون ، و درجه و میزان «جسمانیت» آنها، می توان به گروهها و مقوله های متعددی دسته بندی کرد. اما رایج ترین و متمایز ترین جلوه این سبک در کلمه های چاپی نمود پیدا کرد که تقریباً در همه جا از کتاب گرفته تا آگهی های بزرگ خیابانی، معمولاً در ترکیب با عکس دیده می شد. به هر تقدیر، سرشت فیزیکال آثار مختلف، عملاً بسیار متفاوت بود و این امر، صورت مسأله ای جنجال برانگیز را به خود گرفت.

دامنه هنر کانسپچوال بسیار وسیع بود و از فکر محض، برای مثال در «قطعه تله پاتیک» (۱۹۶۹) اثر رابرت بری ــ بیانیه ای مبنی براینکه :

«در طول برپایی نمایشگاه سعی می کنم به روش تله پاتی اثری هنری را به بیننده انتقال دهم؛ اثری که سرشت اصلی آن مجموعه ای از اندیشه هاست که بیان آن از طریق زبان یا تصویر ممکن نیست. تا جسمانیت منحرف نهفته «والتر دوماریا»در کاسل، آلمان، را در بر می گرفت. این اثر که در اصل «یک اثر زمینی کانسپچوال»[۳۳] بود، از یک میله برنجی به طول یک کیلومتر تشکیل

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

می شد که در زمین خاک شده بود و فقط انتهای آن، که یک صفحه گرد برنجی به قطر پنج سانتی متر دیده می شد.

از نظر برخی هنرمندان، به ویژه کاسوت، وینر، بری و اعضای گروه «آرت ـ اندلنگویج»، زبان دارای شأنی شبه فرمال (صوری) بود؛ هم دست مایه بود و هم موضوع، و آثار این هنرمندان تقریباً منحصراً بر مسأله تعریف هنر تمرکز داشت. این هنرمندان کلمات و جملات را جدا می کردند و به شیوه ای استدلالی مورد تجزیه و تحلیل قرار می دادند. بری تصویری تک کلماتی را روی دیوار نمایشگاه می انداخت، کاسوت معنای و واژه های وابسته به هنر را در فرهنگ های مختلف روی زمینه سپاه به صورت نگاتیو بزرگ می کرد، و گروه «آرت اندلنگویج» مباحث غالباً بغرنج و پیچیده ای را درباره طبیعت، اجرا و درک کار هنری مطرح می کردند. کاسوت گاه مکرر گویی (تنالوژی)[۲۴] را به عنوان یک اثر کامل هنری عرضه می کرد و این اثر به اندازه جعبه های مینیمالیستها جامع و کامل می نمود. اثر مشهور او به نام «یک و سه صندلی» شامل یک صندلی تاشوی معمولی، عکسی به اندازه واقعی از آن و تابلویی شامل تعریف واژه «صندلی» ، در فرهنگ لغت، در واقع حرکتی است از امر واقعی به حالت مطلوب که امکانات اصلی «صندلی بودن » را نیز در بر دارد.

استفاده «مل باکنر» از زبان به اندازه استفاده کاسوت از آن ناب و خالص نبود، زیرا باکنر به تجربه مکانی، و در کنار آن تجربه فکری بیننده نیز توجه داشت، ولی آثاری که به وجود آورد به همان اندازه آثار کاسوت کامل و متکی به برداشت های فلسفی بود. باکنر عموماً دست مایه های ساده و معمولی چون شن، سکه، نوار چسب و گچ را در ترکیب با نگارش و عدد گذاری (با دست) به کار می گرفت تا نظام های محاسباتی مختلف قضایای فلسفی را ترسیم کرده، خلاصه نموده یا مغشوش کند. برای مثال «اصل بدیهی بی تفاوتی»[۲۵]

(۱۹۷۳) موقعیت چند سکه را نسبت به مربعهایی که با برچسب نواری بر کف اتاق ایجاد شده اند. نشان می دهد («برخی داخل

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

قرار دارند»، «همه داخل قرار دارند»، «همه داخل قرار ندارند» و غیره). این اثر شامل دو شیوه آرایش مختلف مربع ها در دو سوی یک دیوار است. از بیننده خواسته می شود در حالی که می کوشد تا نحوه آرایش سوی دیگر دیوار را به خاطر داشته باشد، شکل آرایش این سوی دیوار را کشف کند.

برای قریب به اتفاق بقیه هنرمندان کانسپچوالیست، زبان کم و بیش به مشابه ابزار عمل می کرد، وسیله ای بود که با آن جنبه هایی از زندگی، نه هنر، را مطرح می کردند. و در مرکز توجه ذهن یا روان بیننده قرار می دادند. هوبلر و هانس هاک از زبان برای انتقال یا گردآوری اطلاعات و طرح مباحث پیچیده غیر بصری که گاه ماهیت سیاسی یا اجتماعی داشت ــ یا صرفاً ترسیم زهدان بارور حیات بشری استفاده می کردند. برداشت آنان از کانسپچوالیسم حال و هوای رئالیسم اجتماعی داشت؛ هوبلر به جنبه های داستانی آن علاقه مند بود و هاک به مباحث انتقادی اش. هوبلر از دیدار کنندگان موزه می خواست تا «یک راز واقعی» خود را به روی کاغذ بیاورند. او هزار و هشتصد مطلبی را که به این ترتیب جمع شده بود در کتابی گرد آورد.

هوبلر از سال ۱۹۷۱ مشغول کار روی مجموعه ای بوده است که هدفش عکسبرداری از «هر موجود زنده» است. دلمشغولی های افشای نظامهای قدرت و نفوذ بوده و هست. اثر او موسوم به «نظام اجتماعی زمان واقعی» (۱۹۷۱) شامل تصاویری از مجموعه های مسکونی فقیر نشین نیویورک بود که همه آنها به یک شرکت تعلق داشت و در زیر تصاویر، مطالبی شامل فهرست شرکت های اجاره مسکن، اطلاعاتی در مورد رهن و اجاره، ارزش تخمینی املاک و مالیاتهای املاک ارایه شده بود. وقتی مسؤلان موزه گوگنهایم حاضر به نمایش این اثر نشدند، هاک اثری به وجود آورد که در آن پیوندهای خانوادگی و تجاری میان متولیان موزه گوگنهایم را افشا کرد.

در نظر هنرمندانی چون ویتوآکونچی، کریس بردن و تیم مشترک انگلیس گیلبرت و جورج، زبان که در هماهنگی یا بدن و زندگی

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

ایشان به کار می آمد، به شیوه ای بس شخص تر، گاه تکاندهنده یا حیرت انگیز، به کار گرفته می شد. بردن در سال ۱۹۷۱ با اجرای نمایشی در لس آنجلس که طی آن به بازوی خود آمپول تزریق می کرد شهرت جهانی پیدا کرد. غالب قطعات نمایشی او ــ یک بار خود را بر سقف یک فولکس واگن، مصلوب کرد، نیمه برهنه و به طور سینه خیز از میان انبوهی شیشه شکسته گذشت، مجری یک برنامه تلویزیونی را برای مدت کوتاهی به گروگان گرفت، و از برنامه های تبلیغاتی تلویزیون را برای اعلان پیام های شوم خود استفاده کرد ــ تا سطح کارهای مشمئز کننده تنزل پیدا می کنند. گیلبرت و جورج کار خود را در اواخر دهه ۱۹۶۰ آغاز کردند و حس و حالی نوستالژیک و در عین حال به شدت رسمی و متظاهرانه به در «پرفورمنس آرت» و «بادی آرت» بخشیدند. آنان خود و تمام جنبه های زندگی به سبک انگلیسی را «مجسمه زنده» نامیدند و سپس بخش هایی از زندگی خود را به در قالبی کاملاً مصنوعی و قابل نمایش عرضه کردند. آنان به ارایه نمایش هایی شبیه مانکنها پرداختند، کارت و اعلامیه فرستادند، طراحی های بزرگ با بازیرنویس کشیدند و از عکس استفاده کردند تا رویدادها و سرگرمیهای مختلف را در قالب «مجسمه آواز خوان»، «مجسمه در حال استراحت» و «مجسمه در حال نوشیدن» از یکدیگر جدا کنند و همواره این گفته را تکرار می کردند که زیستن با هنر تنها چیزی است که می خواهیم»

در نزد بسیاری از هنرمندان، از جمله «ان کاوارا» و نقاشی های او از تاریخ هر روز گذشت زمان به مضمونی بسیار مهم بدل می شود. «یان دیبتس»، هنرمند هلندی به دلیل عکس هایی که از گذشت زمان از صبح تا شب و تبدیل نور طبیعی به نور مصنوعی از قاب یک پنجره خاص گرفته است، شهرت دارد.

«رومن اوپالک»، هنرمند لهستانی از سال ۱۹۶۵ تا کنون مشغول کار روی اثری است موسوم به «از یک تا بی نهایت و بومها را یکی پس از دیگری با اعداد متوالی پر می کند و هر عددی را که می نویسد، همان را با صدای بلند ادا می کند تا همزمان بر

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

نواری ضبط شود. به این ترتیب هر نقاشی «جزیی» از یک کار هنری محسوب می شود که با یک نوار کاست حاوی زمان واقعی خلق آن اثر همراه است. این کار اثری از «رابرت موریس» موسوم به «جعبه و صدای ساختنش» ۱۹۶۱ را تداعی می کند.

این اثر از یک جعبه مکعب مستطیل کوچک حاوی یک ضبط صوت تشکیل می شود که صدای اره کردن و چکش زدن در حین ساختن جعبه روی آن ضبط شده بود.

گرچه در بیانه های مختلفی که توسط هنرمندان کانسپچوالیست انتشار یافت معمولاً گفته می شد که آثار کانسپچوالیستی «ورای سبک» قرار دارد، اما باید گفت که این جنبش هنری چندین سبک را به ترتیب زمانی در بر گرفت. کانسپچوالیسم مسیر مشخصی را از نظر سبک طی کرد که در تاریخ هنر با آن آشنا هستیم.

اولین هنرمندان کانسپچوالیست که به طرح زبان خالص و نور پرداختند نوعاً منزوی بودند و موضع آموزشی داشتند. آثار بسیاری از هنرمندان شاخه «بادی آرت» به آثار اکسپرسیونیستها و حتی باروک شباهت دارد. گروهی از آثار از جمله عکسهای بزرگ «همیش فولتن» و «رچاردلانگ»، هنرمندان انگلیسی، از گذشت گذار در مناطق دور افتاده و غیر مسکونی به آثار رومانتیستی روستایی پیش از انقلاب صنعتی شبیه است. و سرانجام مرحله اخیر آثار کانسپچوالیستی که در دهه ۱۹۷۰ با عنوان «ترتیو آرت» و «استوری آرت» مشهور شدند عامدانه سبک و غیر جدی، سرگرم کننده و تزیینی به نظر می رسند. در واقع، آثار هنرمندانی چون «ویلیام وگمن»، «بیل بکلی»، «جیمز کالینز»، «آلکسیس اسمیت» و «لوری اندرسن» ــ آهنگساز و نوازنده ــ از فرهنگ عامه بهره گرفته و به سرگرمی نزدیک می شوند به نحوی که بدون تردید، کانسپچوالیستهای «کلاسیک» نخستین آنها را تقییح می کردند. در نگاهی به گذشته چنین به نظر می رسد که دوران کانسپچوالیسم در حوالی سالهای ۱۹۷۴ یا ۱۹۷۵ به پایان رسیده است. گرچه امروزه هم فعالیتهای کانسپچوالیستی جالبی از سوی هنرمندانی که نامشان در این مقاله ذکر شد و

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

گروهی دیگر، به انجام می رسد، اما این حرکت دیگر غلبه ندارد و در کنار انبوه فعالیتهای نقاشی و مجسمه سازی به حیات خود ادامه می دهد فعالیتهای که عمدتاً تجسمی هستند و هر چند ممکن است در وهله اول عجیب به نظر برسد، اما کانسپچوالیسم در شکوفایی آنها مؤثر بوده است. از سوی دیگر، هنر کانسپچوال اکنون از جهت رسانه هایی که در اختیارمی گیرد تاب گرا نیست، چنین به نظر می آید که هنرمندان از اینکه با وجود کوششهای فراوان خود، چیز زیادی برای عرضه نداشته اند خسته شده اند. گروه «آرت اندلنگویج» فعالیتهای خود در نیویورک را در سال ۱۹۷۶ تعطیل کرد، اما فعالیتهای انتشاراتی و نمایشگاهی آنان در انگلستان و اروپا افزایش یافت و انتشار نشریه آرت ـ لنگویج کماکان ادامه دارد. گرچه هنرمندانی چون کاسوت، وینر، بری، دیبتس، هوبلر و هاک هنوز علایق اولیه خود را تا اندازه ای حفظ کرده اند. اما همه جز کاسوت به تدریج اجازه داده اند تا رنگ و تصاویر پر زرق و برق با دستمایه های متظاهرانه در آثار ایشان نفوذ کند.

آکونچی و بردن که گویی دیگر از بکارگیری جسم و روح خود به عنوان دستمایه خسته شده اند، به مسیرهای ملموس تری روی آورده اند : آکونچی با استفاده از ضبط صوت زمزمه های ویژه خود را ضبط کرده، تاب و نردبان به نمایش می گذارد، این آثار مستلزم استفاده از بدن تماشاچی است. بردن نیز برخی از نمادی ترین وسایل روزمره چون اتومبیل و دستگاه تلویزیون را بازآفرینی می کند. عکسهای بزرگ گیلبرت و جورج، که بیش از پیش به مضامین اکسپرسیونیستی اختصاص دارند،سال به سال زیباتر می شوند. نوارهای رایج دنیل بورن که با ایجاد پیچیدگی خیره کننده نظر مخاطبان را به معماری نمایشگاهها و موزه ها معطوف می سازند از گمنامی درآمده و فوراً به عنوان کارهای بورن بازشناخته می شوند.

نظام های محاسباتی باکتر او را به سوی اشکال هندسی به عنوان نماد اعداد هدایت کرده اند (اشکال سه، چهار و پنج

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

ضلعی) و او به تدریج به نقاشی های دیواری با آرایشهای هندسی رنگارنگ روی آورده است.

او پالکا کماکان عدد نویسی خود را در مجموعه از «یک تا بی نهایت» ادامه می دهد و اخیراً از عدد ۳/۰۰۰/۰۰۰ هم گذشته است.

کانسپچوالیسم نه هنر را مردمی کرد نه شیء یا اثر هنری منحصر به فرد را حذف کرد، نه بازار هنر را پشت سر نهاد و نه در تملک آثار هنری، انقلابی به بار آورد.

در واقع مجموعه داران وقتی خود را با این فعالیت تطبیق دادند، به گردآوری عکسها اعلامیه ها و سایر فرآورده های کانسپچوالیستی پرداختند. بازار هنر با توجه به انعطاف پذیری خیره کننده هنر کانسپچوالیستی گسترش یافت. از آنجا که بسیاری از فعالیت های کانسپچوالیستی صرفاً به صورت چاپی وجود دارد، مقوله کاملاً جدیدی از کار هنری در قالب کتابهای هنرمندان، تولید و تکثیر شد.

از سوی دیگر کانسپچوالیسم سبب شد تا عکاسی، طرح های معماری و علایم موسیقی نیز در حوزه هنرهای نمایشگاهی قرار بگیرد. از بسیاری جهات، حق ما دو کونینگ بود آنچه دوشان در ذهن داشت و به مورد اجرا گذشت، دست کم برای مدتی به جنبشی هنری منتهی شد که درهای آن «به روی همه گشاده بود.» : یک دوره آزادی، تجربه و حتی تمام گسیختگی بی حد و حصر، که با وجود مواضع بیانیه ها، ایدآلیسم و تفکر معارضه جویانه اش در خصوص هنر و قابلیت های آن، آثار «عظیم» هنری فراوانی (به مفهوم متعارف) از خود باقی ننهاد. کانسپچوالیسم واجد ویژگیهای فراوانی بود. این نهضت به درجات متفاوت افراطی جدل بر انگیز، پر نشاط، نارسیستی، درخشان، ولی تنها به ندرت معقول یا عاطفی بود. اما کانسپچوالیسم از نظر احساس آزادی که با خود به همراه آورد. اهمیتی فزون تر می یابد. در اواخر دهه ۱۹۷۰، کانسپچوالیسم درکنار مینیمالیسم به چهره منفور عصر مبدل گردید، خصوصاً در عرصه هنر آمریکا که شاهد احیای

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

نقاشی، تأکید دوباره بر مواد و مصالح دست ساز و سطوح ضخیم و زبر «شخصی» چه در نقاشی و چه مجسمه سازی، استفاده وسیع از اندازه کوچک و مقیاس صمیمی و گرایشی گسترده به موضوع و مضمون بود.

هنر کانسپچوال از این نظر اولین شکاف در نمای لغزش ناپذیر هنر انتزاعی به حساب می آمد : تازه ترین حرکت هنری که دعوی پیشتازی داشت، آخرین نهضتی که ممکن بود در باب شأن هنری اش چون و چرا کرد اما به هر تقدیر حرکتی که از آغاز دوره ای «جدید» حکایت می کرد؛ دوره ای که در آن، دلمشغولی اصلی هنرمندان جوان در هر زمینه ای در ایماژ و معنای آن خلاصه می شد.

هنر کانسپچوال، همراه با رواج دوباره پاپ آرت، شاید به نحوی ناخواسته، در احیاء بکارگیری طنز و کنایه، صور ذهنی عکاسی، پیکر انسان، مضامین اتوبیوگرافیک و زبان در هنر مؤثر واقع شده است.

نسل تازه ای از هنرمندان جوان در حال و هوایی نزدیک به کانسپچوالیسم فعالیت آغاز کرده اند که از نظر سبک کار، تفاوتهای زیادی با هم دارند. اینان شیوه های تازه ای را برای شکل دادن به اندیشه های خود در قالبهای بصری به شدت پیچیده و پر آب ورنگ، جستجو می کنند و می کوشند در این راه نظم فکری خویش را از دست ندهند.

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

فصل دوم

هدف هنر مفهومي

شايد اين تداوم هنر مدرن است كه بايد موجب شگفتي مان گردد نه تنوع آن. يك نمايشگاه «هنر نوين» در سال ۱۹۵۵، همانند سال ۱۹۰۵، قرار بود تابلوها مجسمه ها، و شايد طراحي ها و چاپنقش هايي را به نمايش گذارد. اين نمايشگاه كه بهترين و نيز بحث انگيز ترين آثاري را در بر مي گرفت كه در طول اين نيم قرن پديد آمده بودند، البته گونه گوني و تغيير هنر مدرن را به نمايش مي نهاد- نه تنها تغييرات در سبك ها، بلكه تغييراتي بنيادين در موارد و روش ها در چنان حدي كه حتي تصورش در طول قرن ها، از رنسانس تا روزگار ما، براي انسان ممتنع بود- و تحولات هنر انتزاعي هم كه جاي خود را داشت. هنرمندان گهگاه به حوزه هاي مجاور، ولي غير هنر تجسمي، سر كشيده بودند تا دربارة ساخت و سازها و فرايند هاي ديگري كندوكاو كنند- براي مثال، ماجراجويي هاي تاتلين در كارهاي مهندسي با ابعاد بزرگ و هوانوردي، موتوردار كردن مجسمه ها به وسيلة گابو، شگفت كاري هاي ريشتر، لژه و ديگران در كارهاي سينمايي، حركت هاي اشويترز و ديگران كه مي خواستند ادبياتي را، همچون نوعي موسيقي، بر پاية خواص صوتي و آوايي كلمات بپرورانند، و بسياري كارهاي ديگر، اينها به جاي خود، دو تغيير به راستي ريشه اي در وضع هنر و هنرمند صورت مي گيرد: اول آنكه خودشان ملازمة مفهوم هنر را با پديد آوردن يك شيء خاص ملغي مي كند، و دوم آنكه گفته مي شود كه هنر به عنوان يك كار يا فعاليت فاقد هر گونه ارزش اجتماعي است و آنچه مستقيما به حيات اجتماع خدمت مي كند كار توليدي در كارخانه هاست، بحثي كه از سوي گروهي از ساخت گرهاي روسي،با ارائة نمونه هايي، در اوايل دهة ۱۹۲۰ مطرح مي شود. راهبرد دوشان اين بود كه هر گونه ارزش هنري را با هنرمند يكي بداند (يعني آن دو را واقعيت واحدي به شمار آورد)؛ توليد گرايان وجود هر گونه ارزش هنري را انكار مي كردند و براي هنرمند در دنياي مدرن

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

جايگاهي قائل نبودند. (موندريان جهاني را مجسم مي كرد كه در آن ديگر به هنر نيازي نباشد، و از هنر خود براي نشان دادن راهي به آن جهان استفاده مي كرد. سوررئاليسم نيز فرض خود را بر در هم آميختگي هنر و جهان قرار مي داد؛ آن زمان كه هنر، تخيل آدمي را از هر گونه ميزي دروني و برون رها سازد و اعمال او را از قيد وبندهاي تمدن آزاد كند. هدف سوررئاليسم تحقق يافته خواهد بود). ولي علي رغم همة اينها، و علي رغم همة داعيه هاي افراطي در بيانيه ها و يا گفته هاي منتقدان، هنر همچنان بر جا مي ماند و آثار هنري همچنان اشياء تقريبا منحصر به فرد ساختة انسان اند كه از طريق گالري ها براي فروش عرضه مي گردند و در موزه ها نگهداري مي شوند. سبك ها تغيير و تنوع زيادي داشته اند و كمتر هنرمندي بوده كه نمي خواسته است حال و هوايي شخصي به كار خود بدهد.

محتواها تغيير و تنوعشان كمتر بوده است. مجسمه، چنانكه ديديم، همچنان حول محور فيكور (شكل يا پيكر) مي گردد. جنگ جهاني اول دادائيسم را به وجود آورده بود كه به عنوان يك جنبش هنري، نه فقط با هنر سنتي بلكه به ويژه با هنر مدرن سر پيكار داشت. ولي ديري نگذشت كه دادائيسم تكه تكه شد، از مسير هدف هاي نخستين اش منحرف گرديد و تعلقات ديگري يافت، و اين در زماني بود كه به يك حركت سياسي در برلين پيوست و به كندوكاو ناخودآگاه در پاريس سرگرم شد. تنها مارسل دوشان بود كه همچنان متعهد نفي هنر باقي ماند؛ ولي حتي كارهاي او، كه به مرور كمتر و كمتر مي شدند، مي توانستند جذب عالم هنر گردند و به عنوان طنزي انتقادآميز به وسيلة يك ناباور متبسم، در حاشية پويش هاي هنري جايي داشته باشند. باقي ماندن او به عنوان يك چهرة مطرح در جامعة هنري مي توانست رواداري و تساهل اين جامعه را نشان دهد؛ و غير فعال شدن كامل وي، دست كم به صورت ظاهر، در پايان زندگي اش گويي در حكم پيروزي نهايي هنر بود. هنري كه بعد از جنگ جهاني دوم پديد آمد، با همة تب و تاب واقعي و ظاهري اش، به هيچ وجه سوداي ضد هنر

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

بودن نداشت. بر عكس مي كوشيد در پيشبرد آرمان بيان ذهني آزاد و صريح، به عنوان مقابله اي با فاشيسم به طور خاص و دولت به طور كلي، و حتي به عنوان گويشي بر ضد خود جنگ، گام بردارد. هنر، به ويژه در اكسپرسيونيسم انتزاعي، همچنان كه در سوار آبي اكسپر سيونيسم آلماني، چونان يك نيروي مثبت معنوي و اخلاقي ظاهر گرديد. كتاب رابرت ماذرول دربارة دادائيسم، هر تأثير مخربي هم كه در نقاط ناشناخته داشت، در ۱۹۵۱ چونان گوشه اي فوق العاده جالب توجه از تاريخ، مورد استقبال قرار گرفت؛ آن روايتي بود از كارهاي عجيب، اغلب چرند و بي معنا، و گاه ابلهانه كه مدت ها قبل، در جهاني بسيار متفاوت از امروز انجام گرفته بودند.

از ميانة دهة ۱۹۵۰ به اين سوء تعداد كثيري از كارها و فعاليت ها به عنوان هنر عرضه شده اند كه به غير از اين ويژگي كه به مفهوم متعارف كلمات، نه نقاشي اند، نه مجسمه اند و نه گرافيك، چندان وجه مشترك ديگري با هم ندارند. اين پديدارها اكثرشان به طور منفرد پيشينه ها و قرينه هايي در تاريخ هنر مدرن دارند كه از ميان آنها اين موارد قابل ذكرند: شب نشيني هاي فوتوريست ها و دادائيست ها؛ دكوربندي هاي خياباني كه براي جشن هاي جمهوري جديد اتحاد شوروي بر پا مي شدند؛ كارهاي يادماني ليسيتسكي و ديگران؛ و نمايشگاه به عنوان اثر هنري، ابتكاري از دادائيست ها در برلين و كلن كه به وسيلة سوررئاليست ها به مد روز تبديل شد. اين كارها همه ساختة هنرمندان بودند، و بنابراين كارهاي اواخر دهة پنجاه و بعد از آن هم همان ويژگي را داشتند، و به سادگي نمي شد، حتي هنگامي كه جسورانه به حوزه هاي ديگري با نام هاي ديگر سركشيده بودند، از دادن برچسب هنر به آنها امتناع كرد. محققا نمي شد ادعا كرد كه آن برچسب فقط مي تواند به نقاشي و مجسمه سازي داراي فرم هاي سنتي هنر غرب تعلق داشته باشد. آن جهان هنر كه در كتاب ها، موزه ها و در آنچه آندره مالرو «موزة ذهني» مي ناميد حضور داشت، گستردگي تقريبا بيكران خود را به

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

گرايش هاي متنوع و گونه گون خود هنرمندان وامدار بود. دليلي وجود نداشت كه نقاشي و مجسمه سازي از حقوقي منحصر به فرد برخوردار باشند. از گذشته تا به امروز دلايل مقبولي وجود داشته است كه براساس آنها، يك هنرمند آشنا با ماركس و تفكر جامعه شناختي پسا- ماركسيستي بتواند از خود سؤال كند كه آيا فقدان تجربة هنري در مخاطبان نمي تواند همانقدر نقش او را در جامعه بي اثر سازد كه نوع هنري كه مي آفريند؟ اگر بالاترين موفقيت براي يك هنرمند اين مي بود كه كارش در يك گالري به نمايش در آيد و فروخته شود، ديگر به چه دليل مي بايست به خود زحمت كشيدن يك تابلو يا تراشيدن و پيكربندي و ساختن يك مجسمه را مي داد؟ برنامه هاي گسترش فروش كارهاي هنري در هر زمان فقط براي معدودي از هنرمندان كار سازند. و هنرمندان با نگاهي فرصت طلبانه، هر چند با در نظر گرفتن معيارهايي معين، انتخاب مي شوند. حتي كساني كه از چنين برنامه هايي منتفع مي گردند چه بسا در ارزش اخلاقي آنها شك كنند: چنين برنامه اي به طرزي بسيار خيره كننده ولي سرسختانه، كارآمدي و در عين حال پوچي سرمايه داري را به نمايش مي گذارد. هنرمند مي آفريند، و اگر موفق باشد، آفريده اش را از او مي قاپند و به طور مادي و معنوي از او دور مي كنند. هنرمندي كه در ميان برگزيدگان نيست دليل اضافي محكمي دارد كه بكوشد اصول اين نظام را زير پا نهد. در جهاني كه ماركس آن را به استثمارگران و استثمار كنندگان تقسيم مي كند، هنرمند نمي تواند خود را در ميان گروه دوم نبيند. حال اين مسئله مطرح شده بود كه آيا هنرمند مي بايست به اميد ستاره شدن در آسمان هنر، كه پاداش نظام به چند فرد انگشت شمار است. به نقش انفعالي خود رضا دهد، و يا بايد با روي گرداني از اين نظام و با ناديده انگاشتن بازار ويژة آن، از هر گونه ترفند و ابتكاري كه از دستش بر مي آيد براي حفظ بقاي خويش استفاده كند. يافتن بازاري ديگر و مخاطباني ديگر مي توانست راهي باشد به سوي پيوند مجدد هنر با اجتماع معاصر.

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

حوزه اي كه به نظر مي آيد هنرمند در آن با كاميابي بزرگي كندوكاو مي كند حوزه اي است كه رسانه هاي گروهي آن را «سرگرمي و تفريح» مي نامند. هنرمند برنامه اي را مي آفريند، عرضه مي دارد، و در آن شركت مي كند. اين برنامه مي تواند گونه ها و كيفيت هاي بسيار متفاوتي داشته باشد: نمايشي در گوشه و كنار يك بازار مكاره كه به طرزي زننده جلب نظر كند؛ يك نمايش تك نفرة عميقا غم انگيز و آزارنده، گاه بسيار طولاني و نيازمند حد بالايي از تسلط بر نفس و استقامت از سوي هنرمند- مجري؛ يا نمايش تاريخي يا مناسك ديني، بر نظم و ترتيبي مبتني باشد. اين نوع نمايش از دهة ۱۹۶۰ به بعد در قالب برنامه اي به نام «رخداد» عرضه شده است؛ آن نوعي تئاتر است كه در فضاي باز غير از فضاي متعارف تئاتر اجرا مي گردد و بازي هاي برنامه دار يا خود جوش را شامل مي شود (به طور معمول حالتي بين نمايش از پيش تنظيم شده و خود جوش است: يك طرح كلي يا رمزگاني كه از پيش تهيه شده است به اضافة بديهه گويي هايي در پاسخ به واكنش هاي تماشا گرها)؛ اين تئاتر در يك صحنة آماده شده با وسايل ذيربط اجرا مي گردد. پيشينة تئاتر «رخداد» به نمايشگاه هاي سوررئاليستي باز مي گردد، كه برخي از آنها – به جاي شب نشيني هاي جنجالي فوتوريست ها يا كاباره هاي فرهنگي دادائيست هاي زوريخ تئاتر هايي را به مناسبت گشايش يك نمايشگاه نقاشي، اجرا مي كردند. ولي همة اين دگرگوني ها از زماني امكان پذير شدند كه «آكسيون»(يا كنش) به عنوان نوعي اكسپرسيون (يا بيان هنري) پذيرفته شد. به نظر مي آيد كه «رخداد» آلن كاپرو در سال ۱۹۵۹ نقطة شروع اين جنبش نوين هنري باشد كه خبر آن به سرعت پخش مي شود. سرعت گسترش «رخدادها» و ديگر برنامه هاي نمايشي در جهان غرب بيانگر امتيازات ويژه اي است كه اين نوع هنري عرضه مي دارد: تماس مستقيم و شخصي با تماشاگر، جانشين تشريفات خشك و سردي مي شود كه هنرمند بايد در عرضة اثرش در يك گالري رعايت كند، و سپس در كناري بايستد و نظاره كند كه

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

تماشاگرانش چگونه درگير اثر مي شوند، يا از درگيرشدن در آن امتناع مي ورزند. از سوي تماشاگران نيز مي توان گفت كه آنها آمده اند تا وقت و توجه را به رخدادي اختصاص دهندكه در هيئت يك تئاتر يا سيرك عرضه مي گردد امتياز آخر اينكه يك هنرمند فرصت مي يابد كه آفريدة خود را با مقتضيات يك مكان يا زمان خاص سازگار گرداند. اصطلاح «هنر اجرا» اكنون در برگيرندة همة اين نوع فعاليت هاست.

براي فعاليت ديگري كه در برخي جهات همانند هنر اجراست، نامي وجود ندارد. هنرمندان آراء مناقشه برانگيز خود را نه از طريق اجرا، بلكه به وسيلة نمايشي از داده هاي مربوط، بيان مي كنند. آمارها، عكس ها، متن ها، نوارهاي ويديويي، بريده هاي جرايد، و كثيري از واسطه هاي اطلاعاتي ديگر در نمايشگاهي در كنار هم گرد مي آيند تا احتمالا حالتي از بايگاني يا روزنامه نگاري را مجسم كنند. هنرمند با استفاده از اين شيوه ها مي تواند نقش سياسي مؤثري ايفا كند، درست شبيه نقش روزنامه نگاري كه از فضايي درخور توجه و يك گروه پژوهش براي تحقيق دربارة يك مسئلة خاص برخوردار است. هنرمند همچنين مي تواند اين نقش را در يك گالري ايفا كند، مكاني كه در آن اكثر بازديدكنندگان انتظار يك تجربة زيبا شناختي را دارند نه رويارويي با يك مسئلة واقعي، و مي خواهد از مسائل زاغه نشينان، روابط كارگر و كارفرما يا بيماري هاي ريوي بگريزند نه از نمايشي درخشان و آموزنده مبتني بر شواهد عيني و مسلم.

«كنش نا متعارف» مقولة بسيار متفاوتي است كه برچسب هاي گوناگوني از جمله «هنر زميني» (يا هنر به مقياس يك چشم انداز)، «هنر ناچيز» «هنر ناممكن» و غيره – تا حدي بسته به فرمي كه به خود مي گيرد- شناخته مي شود. فردي در نقطة دور افتاده اي از جهان، روي خط نشان گذارده شده اي آنقدر رفت و برگشت مي كند تا گذرگاهي را در زمين پانخورده اي به وجود آورد. او از اين كنش خود يك عكس و يك نقشه به ارمغان مي

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

آورد. فرد ديگري دو گودال كم عمق (يا ترانشة) موازي در صحرا حفر مي كند، سپس آنها را با گل سفيد پر مي كند و بدين ترتيب دو نشانة حجم سازانه در دل چشم اندازي دست نخورده بر جاي مي نهد، و با عكسي كار خود را ثبت مي كند. كار اين شخص همچون گذرگاه ساختة شخص پيشين، با گذشت زمان محو و ناپديد خواهد شد. چنين كارهايي ناپايدار و غير قابل فروش اند، ولي موجوديت آنها به عكس هايي انتقال مي يابند كه از طريق فروش آنها، هزينة كار پديد آورندة آنها تأمين مي گردد. باز هم افرادي ديگر، از ماشين آلات و نيروي كار، آنجا كه لازم باشد، براي اجراي طرح هايشان – كه بازآرايي قطعه زمين هاي بزرگ تري است- استفاده مي كنند: آنها توده هاي عظيمي از خاك را به صورت فرم هاي مجسمه گونة موقت در مي آورند، نقش هايي را در سطح منجمد يك رودخانه ايجاد مي كنند يا در يك مزرعة تازه شخم زده شده، از طريق شن كش كاري مجدد، آرايش جديدي به وجود مي آورند. كنش هاي مشابهي نيز در فضاي شهرها انجام مي پذيرند، و از آنجا كه چون و چراهايي در روزگار كنوني دربارة زندگي شهري مطرح شده است، بعيد نيست كه اين كنش ها بخواهند فضاي شهري را به چالش گيرند.

هنرمندي در گالري محل نمايش كارهايش، تا سر زانو خاك ريزي مي كند، خاكي خوب و حاصلخيز؛ هنرمندي ديگر آسفالت يك پاركينگ اتومبيل در نيويورك را با نمك مي پوشاند؛ هنرمند سومي روي كف يك گالري، آرايشي از دايره هاي متحدالمركز از سنگ طبيعي پديد مي آورد كه سازه هاي آييني انسان اوليه را تداعي مي كند، آرايشي در يك فضاي معماري مدرن كه تماشاگر از ناهمخواني فرهنگي و زماني اش به راستي يكه مي خورد (استون هنج[١٤] مدتها بعد از به سر رسيدن عمر اين ساختمان مدرن برقرار خواهد ماند). وجه مشخصة اين هنر، غير عملي بودن يابي فايده بودنش نيست، بلكه عمدتا غير عقلاني بودن مشهود آن است: انديشه، نيروي كار، و مواد و مصالح از براي به وجود آوردن پديدراي موقت، بي هر گونه معناي روشن، به كار گرفته مي

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

شوند. آيا آن به راستي كنشي بيهوده است؟ آيا آن اتلاف منابع در جهاني نيست كه هر روز نسبت به اسراف كاري هاي خود حساس تر مي شود؟ ولي چنانچه دراين آثار هنري تأمل كنيم، خواهيم ديد كه آنها در واقع تظاهرات اعتراض آميزي اند عليه استثمار انسان و منابع طبيعت، عليه شتاب گرفتن ضرباهنگ ساختن و ويران كردن كه ويژگي نمايان شهر در قرن بيستم اند، و در نهايت اعتراضي اند عليه نخوت انسان در رويارويي با طبيعت و زمان.
آيا تمامي آنچه انسان مي سازد چيزي جز حفر يك گودال در يك پايان است، يا آرايشي از شاخه ها در زير يك درخت؟ برخي از اين هنرمندان در فروش كارهايشان بسيار ماهرانه و سياستمدارانه عمل مي كنند. يكي از آنها (كريستو يا واچف) سر نهفته در نمايش يك شيء بسته بندي شده را از سوررئاليست ها فرا مي گيرد، ولي با كار بست آن در مورد منظره ها و نيز يادمان هاي بزرگ، معناي تازه اي به آن مي بخشد. برخي از طرح هاي او در حد طرح باقي مي مانند؛ برخي ديگر، كه نيازمند برنامه ريزي و مذاكرات فوق العاده است، به اجرا در مي آيند. كريستو يك بخش طولاني از ساحل استراليا را بسته بندي مي كند و محوطه اي را در كاليفرنيا با يك پارچة گستردة نارنجي رنگ مي پوشاند. رسامي ها و كلاژهاي او كه بسيار جذابند، پروژه هاي او را توصيف مي كنند و سابقه اي ماندگار از كارهاي اجرا شدة وي بر جاي مي نهند، و براي تأمين مخارج كارهاي بعدي اش فروخته مي شوند. ويژگي غير عملي بودن ايده ها بيش از كيفيت سوررئاليستي آنها به چشم مي آيد و به سوژة اصلي آنها تبديل مي شود و با اجراي گاه به گاه ايده ها تحكيم مي گردد: امر محال، محال نيست. امر محال براي مقاصد نظامي همواره شدني است؛ منابع انساني و مادي مهيا مي گردند و موانع اجتماعي ناديده گرفته مي شوند. نيوتن هريسون امريكايي پروژه اي را ابتكار كرد و تا امروز هم به دنبال اجرايش بوده، پروژه اي كه بسيار جذاب و توجه بر انگيز است. اين پروژه عبارت از پرتاب موشك هاي نظامي از دور خارج شده

به جو بالاي كاليفرنياست تا با تخلية مواد شيميايي بتوانند يك شفق شمالي مصنوعي ايجاد كنند. ايدة هريسون كه اجرايش موكول به برنامة مطول راضي كردن مقامات نظامي و كشوري و صرف هزينه اي فوق العاده است، در نهايت به تجربه اي كوتاه ولي حيرت انگيز منتهي خواهد شد يعني براي آهنگري يك شمشير، آتشي عظيم و باشكوه بر پا شود. آيا آن يك مزاج ناشي از جنون خود بزرگ بيني نيست؟ ولي ژنرال ها با چه هدف سودمندانه اي مي خواهند آن همه سخت افزار منسوخ شده را در انبارها نگهدارند؟

باز هم هنر ديگري وجود دارد كه به «هنر واژه» (يا هنر زبان) معروف است. هنرمندي (به نام جوزف كاسوت) تابلوهايي را به نمايش مي گذارد كه روي آنها تعاريفي با كلمات درشت ديده مي شوند كه از يك فرهنگ لغات انگليسي استخراج شده اند. بازديد كننده به نمايشگاه مي رود تا به طور معمول يك اثر هنري، مثلا تصوير چيزي را كه مي شناسد و از ديدنش لذت مي برد مشاهده كند؛ ولي به جاي آن، با تعريف واژة «هنر» يا تعريف واژة «آب» روبه رو مي شود.

تعريف آويخته بر ديوار يك گالري داراي يك حضور بصري است، در عين حال كه خاطرات شيء يا مفهوم نام برده شده را زنده مي كند، و نيز با قاطعيتي حتي بيش از ماگريت، تفاوت بين يك اثر هنري و مدلول احتمالي آن را به نمايش مي گذارد. شماري از هنرمندان انگليسي كه به تشكلي به نام «هنر و زبان» تعلق دارند، زبان تفسيرهاي هنري را پيگيرانه وموشكافانه بررسي و تحليل مي كنند، و چه بسا كار آنها واكنشي باشد در برابر مطالب روشنفكرانة منتقداني با ذهن فلسفي كه درمجلات هنري نگاشته مي شوند. اين هنرمندان، متن هاي مفصلي را به صورت فردي و گروهي به رشتة تحرير در مي آورند كه داراي رنگ و بوي معنا شناختي و لغت شناختي اند، و نوشته هاي آنها يا انتشار مي يابند و يا به شيوه هاي مختلفي در گالري هايي به معرض نمايش گذارده مي شوند.

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

معلوم نيست كه آنها در اين كار خود هدفي آموزشي را دنبال مي كنند، يا مي خواهند سردرگمي ايجاد كنند. جامعه اي كه هنوز با هنر انتزاعي مسئله دارد، و همواره خواندن يك كاتالوگ از تفسير و تعبير يك تابلو برايش راحت تر است، خود را در ميان فوجي از كلمات مي يابد كه، با وجود لحن حرفه اي شان، از مفهوم واقع شدن مي گريزند. انباشتگي كلمات خود عامل حيرت و سردر گمي است. توضيح كلامي، كه پناهگاه متعارف سرگردان ها و دل نگران هاست، خودبه دامي تبديل مي شود. ساير هنرمندان چنان ايجاز مخلي را به كار مي گيرند كه با متحير ساختن مخاطب، او را به همدلي با مسئله خود وادارند.

بدون شك، فرا روي از مرزهاي متعارف نقاشي و مجسمه سازي از پايان دهة پنجاه به بعد در چنين سطح گسترده اي، دلايل خود را داشته است، ولي معلوم ساختن آنها به طور قطعي و مطمئن كاري بس دشوار است. مي توانيم به برخي عوامل كه در پس اين فراروي وجود داشته اند اشاره كنيم: يك جنگ بزرگ جهاني كه نهايتا توانايي بيكران انسان را در اختراع و ساخت ابزار انهدام و ويرانگري به نحوي انكارناپذير به اثبات مي رساند؛ صلحي شكننده و پر تنش كه جنگ هاي منطقه اي و كشمكش هاي انقلابي موجب اختلالش مي گردند؛ آگاهي تقريبا ناگهاني از ماهيت اجاره اي بودن موقت جهاني كه انسان خود را مالك آن مي پنداشت؛ و سرانجام، فهمي عميق از نيازهاي متقابل انسان ها و ناتواني شان در برآوردن آنها. با اين وصف، همة اين عوامل را مي توان در تغيير موضع هنرمند در برابر جهان تجارت هنر و مصرف هنر خلاصه كرد. بايدي وجود ندارد كه آثار نقاشي و مجسمه سازي تا ابد گونه هاي معتبر هنر تجسمي باشند، ولي دست كم آنها از ديرباز قابليت انطباق خود را به عنوان واسطه هاي هنري به اثبات رسانده اند. گالري ها، فروشگاه هاي آثار هنري، منتقدان هنر، نمايشگاه هاي ملي و بين المللي هنري، با يا بدون جوايز، همچنان پديدارهايي كاملا جديدند كه چونان فراورده هايي فرعي از گسست سنت در قرن هجدهم بر آمده اند. اين

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

نهادها نقشي را ايفا مي كنند، ولي نقشي بسيار محدود، و آن را هم بي نقص و كامل ايفاء نمي كنند، زيرا نمي توانند بي غرض عمل كنند. تحرك و جنب و جوش جهان هنر درطي بيست سال گذشته، و كشف مكرر استعدادهاي جوان و گرايش هاي نو و ارتقاي آنها تا حد چهره هاي برجستة بين المللي، بر كارآمدي نقش نهادهاي پيش گفته سايه شك مي افكنند. با وجود آنكه برخي از دست اندركاران آنها مي كوشند كه داوري بي طرفانه اي را در فضاي آنها ايجاد كنند، برخي ديگر- با حساسيت هاي مختلف نسبت به تأثيرات كوتاه مدت و بلند مدت اعمالشان - به سائقة انگيزه هاي خام منافع شخصي عمل مي كنند ابتكارات عمل، در وجه كلي. همچنان دردست گروه اخير است. كوشش هاي متعددي در كشورهاي غربي از براي طرح ريزي راه هاي مختلف تشويق ها و حمايت هاي دولتي صورت گرفته است؛ كوشش ها همان اندازه كه در جهت ياري رساندن به هنرمندان محروم و بي بهره از امتيازات شبكة تجاري مؤثر بوده، به رونق بيشتر كار افراد و گروههاي برخوردار از آن امتيازات نيز كمك كرده است. همة هنرمندان مي دانند كه جامعة هنري، حتي آنجا كه حمايتش موجه باشد. حس تشخيص پرورده اي ندارد، و همين كه ولعش ارضا شود، نسبت به ضرورت هاي عدالت اجتماعي در سطح گسترده تر، لاقيد مي گردد. هر خرد و صداقتي كه اين نظام در حمايت خود داشته باشد نمي تواند غايات و عادات جهان كسب و تجارت را ناديده انگارد، جهاني كه بيش از پيش به آن تكيه مي كند و از سوي آن، نه چندان آشكار،تغذية مالي مي شود. از اين نظام، به ويژه هنرمندان، بوي بهره كشي و اغواكردن را استشمام مي كنند. آن گونه هاي نوين هنر كه به اجمال از نظر گذرانديم همه در يك عنصر برجسته سهيم اند و آن همانا اغواكردن است: به واقع در برابر كنش هاي ياد شده حيرت زده مي شويم كه نه تنها به اجرا در مي آيند بلكه به نحوي بر توجه جامعة هنري تحميل مي شوند و به شيوه هاي مختلف قيمتي را به خود اختصاص مي دهند، و مالا در نظر دلالان و خريداران شأني تجاري به دست مي آورند.

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

كلكسيونري كه عكسي از يك علامت را مي خرد كه نقاشي به طور سردستي بر روي نمايي از طبيعت يا يك شهرگذارده است، و يا حتي سند مالكيت يك اثر هنري غيرمادي را خريداري مي كند و به خانه مي برد، بدون شك از خود مي پرسد كه چنين مقولات جديدي چه نسبت همخوان يا متضادي مي توانند با تابلوها، مجسمه ها،يا ديگر اقلام موجود در مجموعة او داشته باشند. برخي از آثار هنري اخير، خود ويرانگر (يا مخرب خود) بوده اند: چنين آثاري با عناصر كهنه شونده و زوال پذير كند يا سريع ساخته شده اند تا خود في نفسه نوعي «رخداد» به شمار آيند. موزه اي كه بودجه اي به خريد كاري از نوع هنر خود شكن اختصاص مي دهد، اساسا نقش موزه ها را به چالش مي گيرد. آن گالري كه اجازه مي دهد هنرمندي فضاي آن را (تا سر زانو) از خاك يا چيزي نظير آن انباشته كند و خود را از فروش اقلام قابل فروش محروم سازد، چه بسا اين اختلال در چرخش متعارف كار خود را با ارزش خبري اين رخداد و توجه بر انگيزي ملازم با حركت پيشتازانة آن توجيه كند. در هر صورت نمايشگاه هايي كه در يك گالري برگزار مي گردند، بيشتر به لحاظ تبليغ براي موجوديت وگسترة فعاليت هاي آن مؤثر واقع مي شوند؛ سوداگري و فروش، كارهاي پشت صحنه اند. ولي دربارة بازديد كنندگان چه مي توان گفت؟ چرا ما به گالري ها مي رويم؟ براي لذت بردن يا براي ديدن چيزهاي غير منتظره و شايد بر انگيزنده؟ آيا مي خواهيم به تغيير در عادات فكري و ارزش هايمان وادار شويم؟ هنر هيچ گاه از نوعي محتواي ايدئولوژيك عاري نبوده است، ولي اين انواع هنر نوين عموما پيام خود را بدون استفاده از هر مديوم (يا واسطة) هنري مشهود، عرضه مي كنند. همين دست نيافتني بودن اين انواع هنري، اين واقعيت كه ما نمي توانيم- حتي از طريق موزه ها- به مالكيت مادي و جسماني آنها نائل آييم،رابطة جديدي را بر ما تحميل مي كند كه بدون شك لذت كمتري را به همراه دارد. ما كه چنين مشتاق هيجان ها و لذت هاي هنر هستيم، و از چنين گنجايش بيكراني در «موزة ذهني» برخورداريم، آيا مي توانيم با گونه

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

اي هنر (تجسمي) كنار آييم كه فاقد موجوديت مادي است؟ اين تحولات اخير داراي جنبه اي به راستي افراطي بوده اند كه چه بسا به گونه اي به آخر خط رسيده باشند؛ شايد مسئلة كوچكي نباشد كه مي بينيم اين تحولات، دست كم در آلمان و استراليا، شامل نوعي هنر اجرا مي شوند كه طي آن، هنرمند جسم خود را لت و پار مي كند. دست كم در يك مورد اين هنر اجرا به مرگ ارادي هنرمند مي انجامد- نقطه اي كه در آن، حتي با سعة صدرترين نظاره گر چه بسا از خود سؤال كند كه آيا يك چنين كنشي نبايد از شمول هر تعريف در گذشته، حال، يا آينده از هنر خارج گردد؟

اين تحولات و نيز اوضاع و احوالي كه زمينة ظهورشان را فراهم آوردند، از جهاتي ميانة قرن هجدهم را به ياد مي آورند، يعني درست زماني كه جهان هنر مدرن، شامل تاريخ هنر و نقد هنر در قالب هاي شناخته شدة امروزي، حيات خود را آغاز مي كند. ديدرو، نويسندة فرانسوي در ۱۷۶۳ ندا سر مي دهد كه «عجبا!، آيا قلم موي نقاشان، بيش از اندازه و بيش از حد طولاني، در خدمت شرارت و فساد قرار نداشته است؟» آيا هنر نبايد از پاسخگويي به هوا و هوس هاي انسان يا ارضاي اميال سر كوفته اش باز ايستد و غايتي معنوي را پي گيرد و بيش از تأثيرگذاري زيباشناسانه به نيرويي اخلاقي تبديل گردد و مالا بشر را به تراز اجتماعي و معنوي متعالي تري رهنمون شود؟ آيا هنر سرشت تزييني دارد يا آموزشي؟ در آن روزگار همچون امروز، چنين پرسش هايي مطرح مي شدند و همة مرجعيت ها را به سؤال مي گرفتند. امروز رسانه هاي همگاني خاطرنشانمان مي سازند كه هنوز آن پرسش ها به قوت خود باقي اند و پاسخي نيافته اند.

هنگامي كه قيل و قال اين جهان هنر فرونشيند، خواهيم ديد كه اين تحولات نيز، همچون تحولات قرن هجدهم، تلاشي را باز مي نمايند كه از براي طرح مسئلة راستين و محتوم روزگار ما صورت گرفته است. ابتكارها، استحاله ها و واگشت هاي كثيري كه شكل دهندة تاريخ هنر مدرن اند با هر انگيزه اي كه صورت گرفته

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

باشند (كارهايي كه زماني ناپذيرفتني به نظر مي آمدند، تقريبا همه رفته رفته صورتي دلپذير و مشعوف كننده يافتند) دست كم در بخشي، وسيلة ارضاي شخصي بوده اند. انسان براي لذت بردن، از استعداد خداداد بزرگي بهره مند است. مصداق بارز آن شايد هنگامي است كه در برابر كاري از همنوعان خويش قرار مي گيرد. آنجا كه از خوشي و سرگرمي روي بگرداند، مي تواند به چيزي روي كند كه ارسطو آن را «لذت تراژيك ناشي از ترس و دلسوزي» ناميده است. آدمي همچنين براي به ابتذال كشاندن، بسيار متعدد است، يعني مي تواند هر شاهكاري را به مفهوم عيني با ذهني به چيزي پيش پا افتاده وبي ارزش تبديل كند، و همچنين اين استعداد را دارد كه هر اثر برجسته را با چنان هاله اي از تحسين و تمجيد درميان گيرد كه در نهايت به جاي لذت بردن از خود اثر، از گرماي مطبوع پيرامون آن لذت برد. والتر بنيامين در دهة ۱۹۳۰ گفته است، و بسياري گفتة او را اخيرا تكرار كرده اند، كه اثر هنري با تكثير شدن زياد، نافذيت و والايي خود را از دست مي دهد. مي توانيم جلوتر برويم و بگوييم كه اثر هنري مي تواند شأن ديگري كسب كنند كه ربطي به كيفيت يا معناي آن نداشته باشد، بلكه صرفا از شهرت- و ستارة زمانه شدن – آن ناشي گردد. نسخه هاي تكثير شده به هيچ وجه جاي اصل را نمي گيرند. در سال ۱۹۷٦ تابلوي لئوناردوداوينچي از يك زن فلورانسي مشهور به «مونالیزا» در ژاپن به نمايش گذاشته شد و ميليون ها نفر روز و شب به صورت صف از جلوي آن گذشتند؛ به طور ميانگين براي هر شش نفر يك دقيقه يا هر شخص ده ثانيه، فرصت تماشا وجود داشت. آنها چه ديدند؟ چه بسا آشنايي با طمأنينه با عكسي با كيفيت خوب از اين اثر مشهور، بيش از يك تجربة كوتاه در محيطي فشار آور بتواند مفيد حال تماشاگر باشد، ولي همين تجربة كوتاه به تماشا گر فرصت مي دهد كه در تحسين و بزرگداشت آن سهمي داشته باشد. تابلوي اصلي تقريبا غير قابل رؤيت مي شود و حالت سايه اي گمشده در ميان دود عود را پيدا مي كند. معناي راستين آن، مهمان غايب اين ضيافت

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

است. وضعيتي مشابه براي آثار هنرمندان معاصر، كارهايي از پيكاسو، دالي و حتي روتكو، پيش آمده است. آوازه و شهرت، همراه با مداحي آميخته به خودستايي،جاي لذت تراژيك را مي گيرند.

هنرمند مفهومي (با كانسپچوال) مي خواهد با حذف ابژه (يا شيء) اي كه مي تواند به تملك درآيد و به نمايش گذاشته شود و تكثير گردد، با اين وضعيت به مقابله برخيزد. هنرمندان مفهومي – كه ابتكار و خلاقيت بزرگي از خود نشان داده اند- مي خواهند با شيوه هاي منتخب خود در هر فرصت، ايده يا مفهومي را در برابر ما قرار دهند. مي توانيم. با قصد قبلي يا بدون قصد قبلي، از توجه به آن مفهوم خودداري كنيم، درست همان گونه كه مي توانيم به ديگر آثار هنري اعتنايي نداشته باشيم. همچنين ممكن است بعد از توجه به آن، چيز درخور اعتنايي را در آن نيابيم. چنانكه سل لويت، هنرمند امريكايي، گفته است: «هنر مفهومي فقط هنگامي خوب است كه ايدة آن خوب باشد» (١٩٦٧). شدت و ضعف جذب شدن ما به يك ايده، به ارزش خاصي كه آن ايده براي ما دارد و حساسيت كلي مان نسبت به ايده ها بستگي دارد. هدف كلي هنر مفهومي اين است كه به هنر (تجسمي) دلالت وسيع تري بخشد و آن را نه وابسته به شيء خاصي بداند (تابلوي نقاشي، مجسمه يا هر چيز ديگر) و نه وابسته به مكان خاصي (گالري، موزه، و نمايشگاه؛ آيا اگر فواره (يا توالت ديواري) دوشان در ميان توده اي از زباله ها يا در يك انبار مصالح ساختماني در وسط ساير لوازم بهداشتي ديده شود، همچنان يك اثر هنري خواهد بود؟) با اين همه، بهترين كارهاي هنر مفهومي آشكارا سؤال هاي ديگري را مطرح مي كنند؛ ما چگونه ارتباط برقرار مي كنيم؟ چگونه عمل مي كنيم؟ چگونه زندگي مي كنيم؟ الگوهاي رفتار و روابط انساني؛ كنش هاي دلمشغولانه و تكراري يا كنش هاي تك باره و شايد فوق العاده خودسرانه؛ كنش هايي تكان دهنده و زيان بخش (همچون مثله كردن خويش) يا بي زيان و بي آزار (همچون ناميدن يك رخداد طبيعي به عنوان يك اثر هنري شخصي)؛ برنامه هايي مؤكدا بي معنا كه از مكان اجرا و

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

انتظارات مفروض در تماشا گران معنا مي گيرند، يا سخنراني ها و مباحثات آزاد سياسي؛ ثبت تغييرات صورت گرفته در جهان طبيعي، در جهان ساختة انسان، در اجتماع، از طريق عكس برداري يا ضبط نواري، يا نمونه برداري، يا آمارگيري يا انجام مصاحبه ها .... ليست كنش هايي كه هنر مفهومي را تشكيل مي دهند پاياني ندارد. و البته خودمان هم مي توانيم كنش هايي را به آن ليست اضافه كنيم، كه معناي ضمني اش آن خواهد بود كه همه مي توانيم به طور بالقوه هنرمند مفهومي باشيم. هنر مفهومي، در نهايت، آگاهي خاصي را از كنش ها و واكنش هايمان فرض مي گيرد و آن را القا مي كند. همة هنرها از اين استعداد بالقوه برخوردارند؛ گهگاه احساس مي كنيم كه با ديدن يك تابلو، گوش دادن به يك قطعة موسيقي، خواندن يك كتاب، ديدن يك فيلم يا جز اينها، جهان را به گونة ديگري مي بينيم. هنر مفهومي، كم و بيش بدون پوشش مبدل، بي آنكه در كسوت زيبايي و شورانگيزي يا درفضاي اطمينان بخش صحنة چشم آشناي اجتماع ظاهر گردد، همان كاركرد را عرضه مي دارد. چه بسا در يك گالري با آن برخورد كنيم، ولي همچنين مي توانيم آن را بر صفحة تلويزيون در روزنامه، يا در خيابان مشاهده كنيم؛ تأثير گذارترين كارهاي مفهومي آنهايي اند كه بتوانند ايدة مورد نظر را در شرايط بسيار عادي، همچون يك رخداد طبيعي، انتقال دهند. اگر اين احساس در ما تماشاگران پيدا شود كه ما هم مي توانيم هنر مفهومي بيافرينيم، صرفا نشانة آن خواهد بود كه ما نسبت به كثرت معناهايي هوشيار شده ايم كه در پس رويه آشناي زندگي عادي و هر روزه نهفته ند. هنر مفهومي ضمن بازداشتن ما از واكنش هاي فارغ البالانه در برابر هنر، ما را وا مي دارد كه موضوعاتي را بازنگريم كه از حد و مرز متعارف هنر بسي فراتر مي روند، و نيز ما را در طرح سؤالات اخلالگرانة خودش، شريك جرم مي سازد. مي توانيم ايده اي را كه عرضه مي دارد در ذهن خود حفظ كنيم، ولي نمي توانيم آن را

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

قاب بگيريم، يا بفروشيم، يا تكثير كنيم و يا به يك كاغذ نگهدار تبديل كنيم.

گزيده اي با ترتيب زماني كه در پي خواهد آمد، اجمالي از كارهاي مفهومي است از براي نشان دادن تنوع آنها و كيفيت تأثير بر انگيزي كه اين هنر مي تواند داشته باشد. هنر مفهومي از ميانة دهة ۱۹۶۰ به بعد در همة كشورهاي غربي و غربي شده دنبال شده است. چنانكه از شواهد بر مي آيد به هيچ وجه جاي نقاشي و مجسمه سازي را نگرفته است، هر چند كه البته بخشي از توجه جامعة جهاني هنر را از واسطه هاي هنري متعارف به كنش هاي اغلب شگفت انگيز، گاه سرگرم كننده، و همواره در خور اعتنا، معطوف گردانده است. از حدود سال ۱۹۷۰ به بعد. بحران هاي اقتصادي در اروپا و امريكا به طور مستقيم و غير مستقيم به اين گرايش كمك كرده اند.

اخبار روزانة ما آكنده از مسائل مالي، بيكاري، يا اعتصاب ها بر نافذيت هنري وقعي نمي نهد، و گاه حتي هنر ناچيز (با آرته پورا) ناميده مي شود. هنر مفهومي با شكل ها و قالب هاي هر چه نوتري تا به امروز همچنان ادامه يافته است. آن هر چند به امتيازات و امكانات سوداگرانة جهان هنر پشت نكرده است- هنرمندان هم مانند انسان هاي ديگر نيازها و خواست هاي خود را دارند- ولي تا حد زيادي ضابطه ها و روش هاي نهادين جهان هنر را تعديل كرده است. نظرگيرترين پيامد آن ، پيدايش و گسترش گالري ها و مجلات هنري غير تجملي است كه با انواع پر خرج آنها – كه براي تجارت هنر كسب اعتبار مي كنند – تفاوت زيادي دارند. همچنين ما را واداشته است كه دربارة كاركرد هنر در جهان مدرن و در زندگي فردي مان از نو بينديشم و انتقادي تر بينديشم.

در سال ۱۹۵٤ جان كيج، آهنگساز امريكايي، يك 4′3″ قطعه موسيقي را براي نخستين بار اجرا كرد كه نامش بود. كيج به هنر پيشتاز گرايش داشت و همچنان گرايش دارد، و قطعة او را همه به عنوان پيش درآمد مهم هنر مفهومي پذيرفته اند

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

(قطعه اي كه درهر حال، لحظاتي صدايي را به گوش مي رساند).
اين قطعه از چهار دقيقه و سي و سه ثانيه نبود موسيقي تشكيل شده است: نوازندگان به گونه اي آغاز و پايان قطعه اي را حالي مي كنند كه همة صداهاي موجود (غير موسيقيايي) در طول آن مدت را به گوش مي رساند. (بدون شك تأثير برانگيزي آن براي شنوندگاني ناآماده شگفت انگيز بوده است: شنونده دنبال آن است كه موسيقي بشنود و نواختن قطعه اي را شاهد باشد؛ گويي به عمد از نواختن خودداري مي شود؛ در عوض، شنونده از غير واقعي بودن موسيقي اي كه بدنبال شنيدنش بوده است، و از نقش مهم آن به عنوان سپر محافظ خويش در برابر واقعيت، آگاه مي گردد).

ايوكلاين، هنرمند فرانسوي، در سال ۱۹۵۶ نقاشي مجموعة مطولي ازتابلوي تك رنگ را آغاز كرد، كه با رنگ آبي فوق العاده غليظ و تيره ساخته مي شدند، رنگي كه بعدا استفادة انحصاري اش را با عنوان «آبي بين المللي كلاين» براي خود ثبت كرد، و نيز آن را براي رنگ كردن اشياء گوناگون ديگري به كار برد.
كوته زماني بعد به چند كار تجربي ديگر دست زد كه در آنها از شعله هاي آبي رنگ و مايعات آبي رنگ استفاده مي كرد؛ و همچنين بدن عريان زنان را به كار مي گرفت كه به دستور او، در حالي كه به رنگ آبي مخصوص او آغشته بودند، با بدن خود بر بوم هاي عمودي يا افقي اثر مي گذاشتند.

كلاين در ۱۹۵۸ در گالر ايريكلر در پاريس نمايشگاهي را با عنوانLe Vide (خالي بودن يا خلاء) تشكيل داد: ويترين هاي گالري، رنگ آبي داشتند، و در فضاي داخلي كه سفيد رنگ بود هيچ چيز گذاشته نشده بود (و بازديدكنندگان صرفا از يك فضاي خالي ديدن كردند). همچنين جان ليتم، هنرمند انگليسي، با استفاده از كتاب هاي كهنه، نقش برجسته هايي را پديد مي آورد، يعني كتاب هاي كهنه را روي بوم مي چسباند، نيم سوز مي كرد، رنگ مي زد، و صورت نهايي به آنها مي داد. سپس به ساخت مجسمه هايي از كتاب ها پرداخت كه از آن جمله برج هاي اسكوب

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

درخور ذكرند (Skoob از برعكس كردن حروف Books به دست مي آيد)؛ اين مجسمه ها طي تشريفاتي سوزانده و تخريب مي شدند.

در سال ۱۹۵۹ پيرو مانتسوني، هنرمند ايتاليايي، با الهام از كارهاي كلاين، ترسيم خطوطي را با جوهر روي كاغذهايي با طول هاي معين يا نامعين آغاز كرد. اين كارها كه به دقت بسته بندي مي شدند و امضاي نقاش ار همراه داشتند، به عنوان اشياء هنري فروخته مي شدند (براي مثال، در موزة هنر مدرن نيويورك خط هزار متري نگهداري مي شود كه در ۲٤ ژوئن ۱۹٦۱ ساخته شده است). سپس به ذهنش خطور كرد كه آدم ها را به عنوان آثار هنر مانتوسوني امضاء كند و اين فكر را در سال ۱۹٦۱ به اجرا در آورد. همچنين در سال ۱۹۵۹ آرمان، هنرمند فرانسوي، ساخت مجموعة Coleres را آغاز كرد (كلمة Colere در فرانسه به معني خشم و عصبانيت است و كلمة كلاژ را كه اكنون يك اصطلاح معمول هنري شده است، تداعي مي كند) او اين كارها را از تكه پاره هايي همچون قطعات شكستة آلات موسيقي مي ساخت علاوه بر آنها، مجموعة گردآوري ها را كه از ضايعات و كالاهاي مصرفي ساخته مي شدند، در همين زمان دست گرفت. سال بعد نمايشگاهي را در گالري ايري كلر با نام Le Plein (پر بودن) ترتيب داد كه طي آن، فضاي گالري را تا سقف با انواع خرت و پرت ها پر كرد. درهمان سال ۱۹۵۹، آلن كاپرو، نقاش آمريكايي، كه از جان كيج درس موسيقي مي گرفت، برنامه اي را با عنوان ۱۸ رخداد در ٦ بخش در گالري روبن واقع در نيويورك به اجرا در آورد. كاپرو، اولدنبرگ و ديگر هنرمندان امريكايي از آن زمان به بعد شمار زيادي از رخداد ها را در نيويورك و شهرهاي ديگر اجرا كردند.

از ۱۹٦۲ به بعد انواع مختلف برنامه هاي رخداد در اروپا به اجرا درآمد.

در حدود سال ۱۹٦۰ جورج بركت، هنرمند امريكايي، ايجاد انواع واقعه هاي هنر مفهومي را آغاز كرد: براي مثال، در سه كنشي كه در تابستان ۱۹٦۱ ترتيب داد، از يخ، آب، و بخار استفاده كرد. حدودا در همين زمان، هنرمند ديگر امريكايي، جان

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

بالدساري نيز تصميم گرفت كه از آن پس ديگر هيچ اثر هنري را با دست هاي خود نسازد. او تابلوهايي را به نمايش مي گذاشت كه عبارت بودند از يك بوم سفيد و خالي كه يك تابلو نويس فقط چند كلمه را بر روي آنها – به سفارش بالدساري – نوشته بود. چندي بعد به ساخت نوارهاي ويديويي پرداخت. و حركت هاي طولاني، كند و بي معنا (مانند گرفتن كلاه خود با دو دستش و چرخاندن آن) را ضبط مي كرد؛ همچنين با نوشتن طنزهاي كوتاه و نكته داري دربارة هنر مدرن خود را سرگرم مي كرد هنرمند امريكايي ديگري به نام لارنس وينر در ١٩٦٠ يك گودي را كه درة ميل واقع در كاليفرنيا با مواد منفجره ايجاد كرده بود، به عنوان يك كار هنري به نمايش گذاشت.

همچنين ژان تنگلي، حجم ساز سويسي كه به خاطر ساخت مجسمه هاي مكانيزه، اغلب از آهن قراضه، شهرت يافته بود، در سال ١٩٦٠ سازه اي فوق العاده پيچيده را با عنوان بزرگداشت نيويورك در باغ موزة هنر مدرن نيويورك به نمايش گذاشت. اين سازه از يك پيانوي ديواري قديمي، يك ماشين آدرس زني قديمي، بوق اتومبيل، مواد شيميايي آتش زا و دودزا و يك دستگاه اطفاي حريق تشكيل مي شد كه مجموعا، بر خلاف ديگر كارهاي تنگلي، با رنگ سفيد، رنگ شده بود. در غروب يك سه شنبة سرد و مرطوب در هفدهم مارس حدود ساعت هفت و نيم؛ جمعيتي فرا خوانده شدند تا تكان خوردن اين مجموعة عجيب و غريب (كه از نيروي برق استفاده مي كرد) و خودسوزي آن را تا انهدام كامل تماشا كنند: سازة تنگلي كه از يك مشت خرت و پرت شكل مي گيرد، در يكي از بزرگ ترين موزه هاي هنر مدرن جهان، به عنوان يك اثر هنري سروصداي كوتاهي بر پا مي كند و دوباره به همان وضعيت خرت و پرت اوليه باز مي گردد. خبر اين رخداد به طور وسيعي پراكنده مي شود و بحث هاي زيادي درباره اش صورت مي گيرد. هنرمندان ديگري به انواع مختلف هنر خود ويرانگر علاقه مند مي شوند، و در سال ١٩٦٦ سمپوزيومي در لندن با عنوان ويرانگري در هنر

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

تشكيل مي گردد كه هنرمندانی از چند كشور در آن حضور مي يابند.

از اين زمان به بعد، هنر مفهومي با سرعت نسبتا زيادي گسترش يافت. از بعد از ۱۹٦٦، سال انتشار كتاب آلن كاپرو با عنوان جفتكاري، هنر محيطي. و رخدادها، هنر مفهومي به طور وسيعي در اروپا و امريكا پديد آورده شد و با توجه و جديت فزاينده اي در مطبوعات هنري مورد بحث قرار گرفت. در اينجا مي توانيم از ميان رويدادهاي كثيري كه سابقه اي از خود بر جا نهاده اند به چند مورد تعيين كننده اشاره كنيم. در سال ۱۹٦۳ رابرت موريس، مجسمه ساز مينيماليست آمريكايي، بيانية روي گرداني زيبا شناختي خود را به ثبت رسمي رساند، بيانيه اي كه به موجب آن، «هر گونه ويژگي و محتواي زيبا شناختي» را از يكي از مجسمه هاي خود سلب مي كند. اين كنش الهام گرفته از دوشان معاني ضمني زيادي دارد. او مهم تر از هر چيز، مسئلة سودمندي هر عمل هنري را طرح مي كند- از جمله عملي كه هر گونه سودمندي اعمال هنري را نفي مي كند- و شايد در عين حال پاسخ هم به آن مي دهد. در سال ۱۹٦٦ بود كه جان ليتم با همكاري بري فلاناگن، مجسمه ساز انگليسي، رويداد تقطير وجويدن را ترتيب داد. اين رويداد عبارت از آن بود كه نسخه اي از كتاب هنر و فرهنگ كلمنت گرينبرگ از كتابخانة مدرسة هنر سنت مارتين در لندن. كه ليتم معلم پاره وقت آن بود، به امانت گرفته شد. او سپس مهماناني را به خانة خود دعوت كرد تا چند صفحة منتخب يا اتفاقي از كتاب را بجوند و مخلوط ساخته شده در دهان خود را در يك ظرف شيشه اي تف كنند. صفحات ديگر را با فعل و انفعال شيميايي عمل آوردند و مجموعة به دست آمده را با اضافه كردن مخمر (يايست) تخمير كردند. سال بعد مسئول كتابخانة سنت مارتين با جديت بازگرداندن سريع كتاب را خواستار شد. ليتم پس از تقطير محلول تخمير شده، ليكور فضيلت و تعصب را در بطري كرد و كتابدار را متقاعد ساخت كه آن را به عنوان كتاب (هضم شده؟) قرض گرفته شده از كتابخانة تحت نظر

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

خود بپذيرد. روز بعد به ليتم خبر دادند كه وي ديگر در آن مدرسه تدريس نخواهد كرد. بطري و محتواهاي آن به اضافة سوابقش اكنون در موزة هنر مدرن نيويورك نگهداري مي شوند. در سال هاي ۷۰-۱۹٦۹ نمايشگاه گسترده اي از هنر مفهومي با عنوان «هنگامي كه نگرش ها به فرم تبديل مي شوند» در شهرهاي بزرگ اروپا بر پا شد، و يك نگاه كلي به كنش هاي جاري در اين زمينه و متون حمايت كننده از آنها را عرضه كرد. در آن سال همچنين نخستين شمارة نشرية هنر – زبان در انگلستان انتشار يافت كه سردبيري اش راتري آتكينسن و مايكل بالدوين بر عهده داشتند. دو هنرمندي كه نوارهاي ويديويي شان در تلويزيون آلمان نشان داده مي شد؛ كريستو، مجسمه ساز بلغارستاني صد هزار متر مربع از يك ساحل سنگي استراليا را با پوشش پلاستيكي بسته بندي كرد؛ و يوزف بويز، مجسمه ساز آلماني، مسئوليت كامل هر گونه بارش برف در دوسلدورف در ماه فوريه را بر عهده گرفت. بويز، بعد از آن، در مكان هاي زيادي كاركرد و نمايش هايي ترتيب داد، نمايش هايي كه طي آنها، رخدادهاي هنر محيطي را با خطابه ها و بحث هاي طولاني سياسي مي آميخت. بويز مانند بسياري از هنرمندان ديگر به اين نتيجه رسيد كه پديد آوردن هر نوع هنري في نفسه يك عمل ارتجاعي است، نوعي حمايت نمادين از يك جامعة نابرابر طلب، و بنابراين بايد همه جا و به كرات، و به ويژه در دژهاي استوار هنر، براي تفهيم اين اعتقاد به گونه اي اثر گذار همت ورزيد. هانس ها كه ديگر هنرمند آلماني، شيوة ظريف تر و شايد مجاب كننده تري را براي رسيدن به همان هدف يافته است: و آن اينكه تحليل هايي از موقعيت اجتماعي، رابطه هاي تجاري، محل تولد، و زندگي جاري اعضاي هيئت هاي امناي موزه ها و بازديدكنندگان از موزه ها، به عنوان آثار هنري، به نمايش گذارده شوند. پروژة مانة او كه در سال ۱۹۷٤ به اجرا در آمد اثر گذارترين مورد كار وي در اين زمينه بود. ازها كه دعوت شد كه در يك نمايشگاه دسته جمعي در موزة والراف- ريشارتس واقع در كلن شركت كند و او چنين پيشنهادي

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

داد؛ تابلويي از مانه (دسته گل مارچوبه، ۱۸۸۰) روي سه پايه اي در اتاقي از موزه به نمايش گذارده شود، و روي ديوارهاي اتاق، پانل هايي نصب گردد كه بر روي آنها خلاصه اي از وضعيت اجتماعي و اقتصادي افرادي نوشته شود كه اين تابلو را از سال ۱۸۸۰ به بعد در تملك خود داشته اند: اين تابلو را ابتدا يك بانكدار در سال ۱۸۸۰ به مبلغ ۱۰۰۰ فرانك فرانسه از مانه خريد و در سال ۱۹٦۸ كه موزة والراف- ريشارتس آن را با ياري «انجمن دوستداران موزه» تملك كرد، قيمت آن به ۱/۳٦۰/۰۰۰ مارك آلمان رسيد. اين پيشنهاد مورد استقبال مدير هنر مدرن موزه قرار گرفت، ولي گروه اداره كنندة نمايشگاه آن را رد كرد، به ملاحظة آنكه بتواند همچنان حمايت رئيس انجمن دوستداران موزه را حفظ كند؛ قرار بود كه ليست نوزده هيئت امنا كه رئيس انجمن دوستداران موزه در آنها عضويت داشت، روي يك پانل نوشته شود. بنابراين موزه كارها كه را رد كرد. هاكه در عوض، نمايشگاهي را در گالري پل منتز در كلن تشكيل داد كه در آن، نسخة بدل تابلوي مانه را به جاي تابلوي اصلي به نمايش گذارد. نمايشگاه موزة والراف- ريشارتس با عنوان «هنر همچنان هنر است» و نمايش هاكه (در گالري پل – منتز) در يك روز افتتاح مي شدند. در نمايشگاه موزة والراف- ريشارتس، نقاش فرانسوي دانيل بورن شركت كرد كه مدل كوچك شدة پروژة مانه، با چسباندن يك كاغذ سفيد بر روي آن، پوشانده شود؛ اين امر موجب شد كه تعدادي از هنرمندان كار خود را از موزه خارج كنند؛ قبل از آن هم، هنرمندان ديگري با شنيدن خبر امتناع موزه از نمايش كار هاكه، از شركت در آن خودداري كرده بودند. بنابراين پروژة هاكه نه تنها در يك گالري كلن – و نيز به لطف يك دوست هنرمند، به اجماع در موزة والراف – ريشارتس – به اجرا در آمد، بلكه هنگامة آن به سرعت توجه مطبوعات را به خود جلب كرد. وانگهي كارها كه با سهولت، و با واقعيتي بيش از تابلوي مانه، چاپ و تكثير گرديد، و فرايند تكثير چيزي از آن نكاست و آن را به طور گسترده و دائم در اختيار علاقه مندان قرار داد. پروژة

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

هاكه، نمايشي قدرتمند و تأثير گذار از هنر به عنوان يك سلاح اجتماعي است كه جنبه هاي سياسي مضمر در ماهيت و ساختار موزه هاي مدرن، فعاليت هاي آنها در نظام حمايت مالي آنها را آشكار مي سازد. مدير يك چنين موزه اي براي تصميم گيري در وضعيتي از اين قبيل، در موقعيت سختي قرار مي گيرد. راه حل منتخب او اين است ك رئيس ثروتمند هيئت امنا را به هنرمند دعوت شده ترجيح دهد پس موزه براي چه به وجود آمده است؟

تأثير نمايش ها كه پاياتر از اكثر كارهايي كه با هدف نقد اجتماعي – سياسي صورت گرفته است در ذهن ها باقي مي ماند. هرچند اطلاعاتي كه او در برابر ما قرار داد بيشتر كلامي و عددي است، آنها را در قالبي عرضه كرد كه يك تجربة بصري نيرومند را شكل مي دهد: ساده و با صراحت ولي در عين حال موزون و مؤكد. اگر همين داده ها در قالب انتقادهاي تند شفاهي يا مكتوب عرضه مي شدند نمي توانستند تأثير چندان پايداري داشته باشند. وانگهي، از آنجا كه هاكه صرفا اطلاعاتي عيني را در بدون هر گونه تفسير و اظهار نظر عرضه مي داشت، به سادگي نمي توان پاسخي به او داد. پيام، گويا و روشن به نظر مي آيد، ولي تماشاگر احساس مي كند كه خودش ضمن حركت از يك پانل به پانل ديگر، آن را صورت بندي مي كند؛ نه تنها آثار برجستة هنر (اخير) موضوع آنچنان ارزيابي ها مالي قرار گرفته اند كه از حد تصور و تخليل اكثر انسان ها در مي گذرند، و جهان واقعي را براي راه يافتن به جهان رؤيايي گنج هاي افسانه اي قصه هاي هزار و يك شب پشت سر مي نهند. بلكه اين جهان رؤيايي همبستة آن جهان تجارت هاي بزرگ است كه جز منافع و مصالح خود دلمشغولي ديگري ندارد. ريخت و پاش خيره كنندة فرهنگي، لوازم آرايشي است كه سرمايه داري با آن، چهرة خود را مي آرايد. پيام ناملفوظ هاكه، كه به شيوة ياد شده تلخيص گرديد، يك خطابة آشناست؛ آنچه بي سروصدا در طرح بي پيرايه او مندرج است در ذهن مخاطب برقرار مي ماند و عناصر جديدي را باز مي تابد كه برافزودة سنت هنر داراي انگيزه سياسي است. آن همچون

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

گرنیکا به یاد ماندنی است و بنابراین از معنای خاص و محلی خود در می گذرد.

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

فصل سوم

هنرمندان عرصه هنر مفهومی

در خلال سال های دهه ۱۹۶۰، تحولات بنیادینی در روند هنر مجسمه سازی معاصر به وقوع پیوست. هم گام با ساخت مجسمه های پاپ توسط هنرمندانی چون کلاس اولدنبرگ، هنرمند برجسته دیگری به نام دیوید اسمیت[1] (۷۰-۱۹۶۰)، عرصه های موفقیت را به سرع در می نوردید. او در مقام یک مجسمه ساز راهی را در پیش گرفت که با تجربیات جکسون پولاک در نقاشی کاملاً موازی بود.

اسمیت زندگی هنری خود را بدواً به عنوان یک نقاش و همکار نزدیک آرشیل گورکی و ویلم دکونینگ، دو تن از پیشگامان اکسپرسیونیسم انتزاعی، آغاز کرد. وی بعدها به سمت مجسمه سازی سوق پیدا کرده و نقاشی را رها نمود، یا به تغییر صحیح تر به گونه دیگری آن را دنبال کرد. او خود ترک نقاشی و معطوف شدن به روی مجسمه سازی در اوایل دهه ۱۹۳۰ را یک انقطاع ناگهانی تلقی نمی کند. لیکن باید دانست بین طرز تلقی اسمیت و باورهای نقاشان اکسپرسیونیست انتزاعی تقابل فرایندہ ای وجود داشت. آثار پولاک نوعی تأکید بر دغدغه های حقوق فرد و نیاز بیانیه ای در اثبات دنیای درونی رویاها، علیه واقعیت جهان خارج، بودند. در واقع هنر نقاشی، آن چنانکه در ورای این آثار فهمیده نی شود. جز طرد فرایند مکانیکی «شکل سازی» نبود.

برخلاف این فرایند، آثار اسمیت محصول یک مدنیت با قدرت فن آوری بسیار پیشرفته او اتکاء زیادی به فن آوری صنعتی داشته و همواره در آثار خود از مجسمه هایی فلزی پیکاسو و خولیوگنزالس[2] الهام می گرفت. جالب آن که او هیچ یک از این دور از نزدیک نمی شناخت و تنها از صنعت امریکا و فوت و فن آن نیز به کارش می افزود. فرانک اوهارا، شاعر و منتقد معاصر، در مورد او می گوید :

[1] – David Smith
[2] - Julio Gonzalez

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

«اسمیت از همان شروع کار نشانه هایی را از فرهنگ اسپانیایی گرفت. همین نشانه ها بعدها او را به سوی بهره مندی از مهارت های فنی و صنعتی اش، به عنوان یک فلز کار آمریکایی، رهنمون ساختند. او در فلز نوعی خصوصیت زیبایی شناختی را برگرفته و پیوسته تلاش داشت به جای پنهان کردن شخصیت فلز، آن را ستایش کرده و جنبه عملی، فنی، و دوام فوق العاده آن را تکریم نماید.[1] »

با پایان گرفتن جنگ جهانی، اسمیت در میان راه هنری خود به هنرمندی مشهور و قابل احترام تبدیل شده بود. در ژانویه ۱۹۴۷ نمایشگاه جامع مرور بر آثار او در گالری های ویلارد و باچ هولز در نیویورک بر پا گردید. اما اصالت و ابتکار کار او بیشتر در اواخر دهه ۱۹۵۰، هنگامی که آثاری با ابعاد بزرگتر ساخت، بر همگان روشن شد. او در این آثار از شیوه های مرسوم مجسمه سازی امریکایی فاصله گرفت. تکنیکی که در این آثار به کار رفت او را قادر ساخت با سرعت و آزادی بیشتری کار کند و این امر حتی ساخت فرم های عظیم با مواد سنگین همچون فولاد را برای وی آسان کرد.

در سال ۱۹۶۲، اسمیت، توسط برگزار کنندگان فستیوال اسپولتو[2] برای اقامتی یک ماهه به ایتالیا دعوت شد و در همانجا یک کارخانه قدیمی برای استفاده به عنوان کارگاه در اختیار وی قرار گرفت.

او در این کارگاه ظرف تنها ۳۰ روز، تعداد ۲۶ مجسمه که بسیاری از آنها ابعادی عظیم و غول پیکر داشتند، ساخت اسمیت در واقع نخستین مجسمه سازی بود که در صدد خلق اثری مستقل و منحصر به فرد نبوده و فکر هنری خود را در یک مجموعه کار به صورت سری محقق می ساخت. در بدو امر آثار او به پیکره انسانی توجه داشت، همانند مجموعه «اگری کولا»[3] و «منبع توتم»[4]

---

[1] - Frank OHara , "in David Smith" 1906 – 1905 , Catalogue of an exghibition help at the Tate Gallery , London, 1966, pp.9-10

[2] - Spoleto Festival

[3] – Agricala

[4] – Tank Totem

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

که در دهه ۱۹۵۰ ساخته شدند. وی سپس به سوی شیوه انتزاعی تری متمایل شد و در این سمت گیری مجموعه ای به نام «زیگ زاگ»[1] را در خلال سالهای ۴-۱۹۶۱ و مجموعه دیگری به نام «مکعبی[2]» را در سال های ۲۵- ۱۹۶۲ خلق کرد. مجموعه «مکعبی» کیفیتی پویا و نا پایدار داشته و دقیقاً همین خصوصیت در کارهای بعدی این هنرمند نیز به عنوان مشخصه اصلی دنبال شد.

اسمیت از بسیاری از جهات یک هنرمند نوگرا و انقلابی بود. آثار او علیرغم ابعاد بسیار عظیم، به سختی کیفیت ظاهری یک مجسمه را تداعی می کنند. برخی از آنها تک مجسمه های تنهایی هستند که حتی ممکن است یک شی ء بی معنی و موقتی یا اشکالی برگرفته از فرم های صنعتی به نظر برسند.

یک مجسمه تنها و منزوی معمولاً کمتر از یک مجموعه مرکب از چندین مجسمه در حالت های مختلف و متنوع، مورد توجه قرار می گیرد. این واقعیت که اسمیت در مواردی آثارش را رنگ می کرد، یا در مواردی آن را جلا داده به نحوی که اشکال فلزی درخشندگی چشمگیری پیدا کنند، حاکی از تلاش او برای نمایاندن و جلب توجه بیشتر آثارش است. او همانند نقاشان انتزاع گرای دوره پسانقاشانه در دهه ۱۹۶۰، اصرار زیادی به پرهیز از عوامل همراهی کننده و تأثیر گذار داشت. در این خصوصیت اسمیت یا مجسمه سازی همچون هنری مور، که علاقمند به فراخوانی نیروهای طبیعت همچون صخره ها، آب و باد ــ برای استمداد او در ارائه اثرش بودند، بسیار متفاوت به نظر می رسد. تمام این تمایلات، ترجیح ها و روش های اجرایی، بعدها در شمار زیادی از هنرمندان جوان و تأثیرات مهمی برجای گذاشت.

تنها مجسمه ساز دیگری که از نظر اعتبار و نفوذ بین المللی در سال های دهه ۶۰ و اوایل دهه ۷۰ در اندازه های اسمیت ظاهر شد، هنرمند انگلیسی آنتونی کارو[3] (متولد ۱۹۲۴) بود که همانند او از تیرهای فولادی با مقطع (I)، صفحات فلزی، شبکه

[1] – Zig (1961-4)
[2] – Cubi (1962-5)
[3] – Anthony Caro

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

ها و تورهای فلزی زبر، برای ایجاد ترکیب هایی پراکنده و نا منظم استفاده می کرد. نحوه پیوستن قطعات به یکدیگر و کیفیت بسیار ظریف جوشکاری آنها در آثار کارو، با چنان دقیقی صورت گرفته که هویت اصلی هر قطعه جزئی در ترکیب کلی کاملاً حفظ شده است. کارو در مصاحبه ای با اندرو فورج[1] در سال ۱۹۶۶ چنین می گوید.

«... من واقعاً ترجیح می دهم مجسمه هایم از چیز خاصی درست نشده و در حقیقت ما حصل چیزهای نا مشخص و بی نام و نشان باشند؛ شاید چند قطعه تیر و یا چند سطح ساده که به نحوی برش خورده باشند. بسیاری از مجسمه هایی که می سازم درباره مقیاس و اندازه هستند، همین طور دربارخ سیال بودن شکل ها یا چیزهایی از این قبیل، و من تصور می کنم که این مفاهیم است که برای من اهمیت زیادی دارند و نه صرفاً بی شکل کردن و انتزاعی ساختن مجسمه. »[2]

از این اظهار نظر و نیز از ظواهر آثار کارو، کاملاً این گونه بر می آید که او تعلقات و گرایش های حجمی اسمیت را نداشت، اگر چه در تکامل هنری خود بسیار مرهون وی بود. واضح ترین دلایل تفاوت کار این دو را اینگونه می توان بر شمرد : اولاً آثار کارو در دهه ۶۰ معمولاً تأکید بر محور افقی داشتند، در حالی که مجسمه های آخرین اسمیت غالب جهت عمودی به خود می گرفتند. ثانیاً مجسمه های کارو به نظر می رسند که به طریقی فضا و سطح زمین را در خود می بلعند، به بیان دیگر حجمی از فضا فراتر از خود احجام مجسمه را اشغال و همین طور سطحی از زمین را بیش از نقطه اتکا مجسمه تصرف می کنند. در این کارها پایه مجسمه به شکل سنتی اش دیگر وجود نداشته و هر تکه قلمروی معین خود را دارد. همان گونه که از مجسمه «جشن آفتاب»[3] کارو بر می آید، قطعه های مختلف با شکل خاص خود دید

[1] – Andrew Forge
[2] – Caro Anthony Caro, Interviewed by Andrew Forge, Studio International, London, 1968
[3] - Sun - feast (1970)

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

تماشاگر نسبت به فضای اطراف و زمینه را جهت داده و در ادراک او نسبت ب محیط تأثیر می گذارند . در حالی که اسمیت ترجیح می داد آثارش در فضای باز به نمایش درآید، کارو بر خلاف او مجسمه های خود را در فضاهای الحاقی مستقر کرده و از این طریق محیط را با مجسمه هایش مرتبط و درگیر می ساخت.

آخرین مجسمه های اسمیت و مجسمه های همزمان و یا قدری متأخر کارو، در زمان ساخت خود به نظر می رسید سمت گیری آینده مجسمه سازی نوین را رقم می زدند. البته این تحول بعدها دقیقاً اتفاق نیفتاد و حتی خود کارو در دهه ۸۰ و ۹۰ به سوی تکنیک های سنتی رجعت کرده و برای مثال از قالب ریزی برنزی و یا بازنمایی اشکال واقعی در سری آثار «جنگ تروا»[1] بهره جست. این سری مجسمه های کارو در تجلیل از شخصیت های حماسه ایلیاد اثر هومر ساخته و هیبت انسانی در آنها به شکل واضحی شبیه نمایی شده است. از جمله پیکره خدایان یونان (آتنا، ونوس، آپولو) ونیز شخصیت های افسانه تروا (آژاکس، هکتور، پاریس، هلن) و حتی محوطه کوه آیدا که همگی به شکلی نیمه انتزاعی ارائه شده اند. مواد کار عبارتند از سفال، برنز، چوب و فلز و ساختمان کلی اثر یادآور مجسمه های اوایل دهه ۵۰ از قبیل آثار ادوارد و پائولوتزی[2] و حتی آثار مجسمه ساز فرانسوی سزار[3] (متولد ۱۹۲۱) است.

در مجموع آثار این دو ـ به ویژه مجسمه های کارو ـ تأثیرات مهمی را برآینده هنر مجسمه سازی بر جای گذاشتند. برای مثال اگر چه هر دوی آنها علاقه وافری به اشکال پیچیده داشتند، لیکن این اشکال از قطعات بسیار ساده و واحدهای صنعتی کاملاً متعارف تشکیل می شدند. هر دو هنرمندانه پایه مجسمه ـ لااقل در شکل سنتی اش ـ را منسوخ کرده و هر قطعه شی ء را به شیء دیگر متصل می ساختند. کار همانند اسمیت در سال های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ جنسیت و مواد مجسمه های خود را پنهان می ساخت. او بدین

[1] – The Trojan War (1993-4)
[2] - Eduardo Paolozzi
[3] – Cesar

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

منظور کل مجسمه و همه قطعات آن را با رنگ مبهمی می پوشاند، به نحوی که جنسیت قسمت های مختلف مستور بماند. این رنگ سراسری ضمن آن که جنسیت را واحد و مبهم می ساخت، در عین حال احساس وزن و درک سنگینی مجسمه را نیز غیر ممکن می کرد.

با وجود همه این موارد، هیچ کدام از این دو مجسمه ساز سرچشمه اصلی تحولاتی که مجسمه سازی معاصر را در نوردید، به شمار نمی روند. در واقع جنبش هنر آوانگارد در دهه های پرتکاپوی ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ از آبشخور دیگری سیراب می گشت. در این زمان توسعه هنر پاپ سیری موازی با تحولات بنیادینی در قلمرو انتزاعی گرایی داشت. در اوج شهرت و محبوبیت هنر پاپ، بسیاری از منتقدان با آن مخالف بوده و تلاش داشتند آن را با پدیده نوینی که «آپ آرت»[1] می نامیدندش، رویاروی سازند.

آپ آرت یا هنر بصری نوعی انتزاع گرایی مبتنی بر سامان دهی اشکال دوبعدی و سه بعدی بود که بر تأثیرات دیداری و حرکت نگاه در پهنه تابلوی نقاشی توجه داشت. آنچه که بیننده در مواجهه با چنین اثری دریافت می کرد، یا متکی بر واکنش های روانشناسنامه در حرکت نگاه و فرآیند دیدن بود و یا صرفاً اشیایی که در ساختمان خود، عنصر حرکت را تداعی می کردند. تضاد رنگ مایه ها در آثار این سبک، توهم حرکت را پدید آورده و از این طریق کیفیتی بصری با آمیزش دو عنصر تضاد و حرکت حاصل می آمد.

هر دو تأثیر بالقوه آپ آرت، یعنی واکنش های بصری و عنصر حرکت، ریشه در تاریخ مدرنیسم داشتند. منشأ حقیقی این سبک از سویی شالوده گرایان روسی[2] مانند الکساندر رودچنکو[3] بودند. وی در سال ۱۹۲۰ یک مجموعه شالوده های فضایی[4] به صورت

[1] -Op Art
[2] - Russian Constructivists
[3] - Alexandr Rodchenko
[4] - Spatial Construstions

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

معلق بر اساس شکل گوی ساخت. اما از سوی دیگر شیوه آپ آرت با جنبش باهاوس و هنرمندانی چون موهولی ناگی[1] مرتبط بود.

پرچمدار شیوه نقاشی بصری بی شک ویکتوروازالی[2] (۹۶-۱۹۰۸) نقاش مجاری الاصل است که ابتدا در سال های ۲۹-۱۹۲۸ در آکادمی هنر موهلی در بوداپست (یکی از شعبه های مدرسه باهوس آلمان) تحصیل و سپس به فرانسه مهاجرت کرد و بقیه عمر خود را در آنجا گذراند. او خود خاطر نشان می سازد که در همان سال هایی که در مدرسه باهوس بوداپست به روی هنر مدرن مطالعه می کرد، موضوع شخصیت عملکردی و مفهوم «شکل پذیری» برای اولین بار به ذهنش خطور کرد. به نظر می رسد که از پس تجربیات اولیه، هنر حرکتی[3] به دو دلیل برای وازارلی اهمیت پیدا کرد. اول به دلیل شخصی و این حقیقت که او از همان اوان کودکی به موضوع «حرکت» بسیار فکر می کرده و همواره دغدغه ذهنی اش بوده است. دوم به دلیلی کلی تر و این دریافت که تأثیرات هنر بصری نه تنها در روی دیوار، بلکه به طور اساسی در ورای چشم و ذهن بیننده نیز پایدار می ماند.

بدین ترتیب وازارلی شیوه نقاشی خود را به آثاری که از سطوح مجزا تشکیل یافته بودند، و نیز به پرده ها و اشیای سه بعدی مرتبط می ساخت. ایستایی آثار او اساساً بر نیروی جنبشی حاصل از کارکرد نور و نیز پدیده های شناخته شده بصری ــ مانند تمایل چشم به حفظ تصاویر اشیا پس از دیدن آنها ــ اتکا دارد. او همچنین از خطاهای باصره، فی المثل به هنگام مواجه با تضاد خیره کننده سیاه و سفید ــ همانند تابلوی ماوراء کهکشان[4] ــ و نیز از مجاورت رنگ مایه های خاص در کنار یکدیگر بهره می جست.

تکامل هنر نقاشی در دهه های نخستین قرن تا حد زیادی معطوف به تقویت فرآیند مشاهده و درک کامل تر فعل «دیدن» بود و

---

[1] - Moholy Nayg
[2] -Victor Vasarely

[3] - Kineticism
[4] - Metagalaxy (1959)

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

این دستاورد در ابتدا از تجربیات مارسل دوشان در مورد عمل نگاه کردن به اثر و شیئی هنری، ناشی می شد. آنچه که دوشان عمیقاً به آن توجه داشت، پیوستگی و کنش و واکنش اشیاء نسبت به یکدیگر و نیز نسبت به تماشاگر بود. این اندیشه ها بستری جدید از خلاقیت هنری را پدید آورد که بعدها هنر مبتنی بر تصور ذهنی یا هنر مفهومی [1] نام گرفت. رقیب دیگر وازارلی در حاکمیت هنری بر جنبش آپ آرت، هنرمند انگلیسی بریجت ریلی[2] (متولد ۱۹۳۱) است. تابلوی نقاشی سیاه و سفید به نام کاکل[3] شاخص کارهای اولیه این هنرمند است. او از نظر پشتکار و تلاش به هیچ وجه در حد و اندازه ویکتور وازارلی نبود، لیکن در مجموع هنرمندی غریزتری و از جهاتی فطری تر از او ــ به شمار می رود. آثارش غالباً در صدد ارائه بصری نیروهای طبیعی همچون سیل و آب ــ بدون تأکید بر منظره پردازی و محوطه سازی طبیعی هستند. وی پس از کسب موفقیت های اولیه در تولید آثار سیاه و سفید، به تدریج به آثار خاکستر ی و بعد کارهای رنگی روی آورد. سپس به رنگ های درخشان و پر تلألو علاقه مند شده و کارهای آخرین خود را با این تحول در رنگ پردازی همراه ساخت.

بعدها اشیای سه بعدی که متأثر از هنر حرکتی ساخته می شدند ، برای هنرمندان علاقه مند به این شیوه امکانات وسیع تری را فراهم کرده و رفته رفته مورد توجه قرار گرفتند. این اشیاء همانند نقاشی های هنر حرکتی در همان حال که ثابت بودند، به دلیل آنکه مبتنی برکارکرد نور و نیز پدیده های شناخته شده بصری بودند، متحرک به نظر می رسیدند. به بیان دیگر با ایجاد توهم حرکت توسط نور و گردش نگاه، اشیاء بدون استفاده از هر گونه مکانیکی به جنبش درمی آمدند.

موبایل ها یا مجسمه های متحرک، که بدون استفاده از نیروی مکانیکی گهگاه به حرکت در می آمدند. برای اولین بار توسط دو هنرمند جهان اختراع شدند. ابتدا هنرمند ساختار گرای روسی

[1] – Conceptual art
[2] – Bridget Riley
[3] – Crest (1994)

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

الکساندر چنکو[1]، چنین اجسامی را خلق کرد و سپس سالها بعد هنرمند امریکایی الکساندر کالدر[2]، دوباره شکل کاملتری از آنها را اختراع کرد. ناگفته نماند که پیش تر از این دو مارسل دوشان اشیای هنری را که با نیروی مکانیکی به جنبش در می آمدند با ساختن یک صفحه گردونه گرامافون تجربه کرده بود.

تجدید حیات اشیاء هنری متحرک، تا حد زیادی مرهون تجربیات هنرمندان امریکای لاتین، از جمله هنرمندان آرژانتینی عضو گروه مادی[3] که درسال ۱۹۴۴ در بونس آیرس تأسیس شد و نیز هنرمندان ونزوئلایی همچون کارلوس کروزدیز[4] و خسوس را فائل سوتو[5] بود. بحران های سیاسی ناشی از حکومت دیکتاتوری پرزسوتو، بسیاری ازهنرمندان سرشناس ونزوئلایی را روانه اروپا کرد و از همین طریق تجربیات هنری دهه های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ هنرمندان آمریکای لاتین، علی رغم بی میلیهای اولیه، به تدریج به اروپا و امریکا رسوخ کرده و در سال های دهه ۱۹۶۰ طرفدارانی پیدا کرد. کارلوس کروز دیز (متولد ۱۹۲۳) در سال ۱۹۶۰ مجموعه کارهای رنگی ـ حرکتی، همانند تابلوی فیزیکروم[6] به صورت نقش برجسته خلق کرد. برجستگی خطوط رنگی در این آثار محمل نوعی حرکت رنگ ها در ارتفاع تابلوست که با تغییر موضع بیننده توهم حرکت را پدید می آورد.

نوعی حرکت رنگ ها در ارتفاع تابلوست که با تغییر موضع بیننده توهم حرکت را پدید می آورد.

هنرمند برجسته دیگری که گهگاه از همین تأثیرات حرکتی ـ بصری در کارش بهره می جست، هموطن او خسوس را فائل سوتو (متولد ۱۹۲۳) است. او بسیار تحت تأثیر آثار موندریان و مالویچ بود و در اوایل دهه ۱۹۵۰ این تأثیر پذیری را در مجموعه نقاشی هایی که آکنده از واحدهای تکرار شونده بود، به

---

[1] –Aleksander Rodchenko
[2] - –Aleksander Calder
[3] – Madi
[4] – Carlos Cruz Diez
[5] – Jesus Refael Soto
[6] – Physichromies No.1 (1959)

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

خوبی نمایان ساخت. این واحد ها به قدری مرتب و منظم شده اند که ریتم حرکتی آنها بیش از هر چیز به چشم می آید. با این کیفیت، نقاشی در تخیل بیننده بخشی از یک گسترده بی نهایت به نظر می رسد تا یک تابلوی کامل و تمامیت یافته.

سوتو بعدها به تأثیرات قرار دادن دو چیز یا دوسطح بروی یکدیگر علاقمند شد و این دقیقاً همان علاقه مندی خاص وازرلی بود. دو شبکه نقاشی شده بر روی کاغذی شفاف از یکدیگر فاصله گرفته به طوری که دو الگوی در هم آمیخته و شناور در فضایی جدید به نظر می رسند. این فاصله گرفتن سطوح، احساس تفکیک پیش زمینه از پس زمینه را در کار تشدید کرده نوعی برجستگی متحرک فضایی بدان می بخشند. بعدها سوتوتجربیاتی را با پرده های خطیب آغاز کرد که نمونه بارز آن اثر مهم او «چهره دو سویه کوچک»[1] است. در این اثر لوحه های فلزی در پس زمینه میله ها و کابل های فولادی معلق و کاملاً آزاد به نحوی طراحی شده اند که توهم لرزه و حرکت در سراسر کار، به ویژه در خلال حرکت نگاه بیننده، موج می زند. از نقطه نظر بصری حرکت و لغزش نگاه ، اجسام پیش افکنده شده و معلق را به نوعی بلعیده و به زمینه کار پیوند می زند. نتیجه این روند، تجسم فضایی معلق، متحرک و پویاست که در واقع هدف اصلی هنر حرکتی است. هر لحظه در پی حرکت نگاه بیننده، موج جدیدی از کنش های بصری ظاهر شده و تجربه ای تازه از مشاهده اثر را باعث می شود. قوی ترین کارهای سوتو پرده های بزرگ مرکب از میله های آویزان است. چینه های میله های عمودی در این آثار، گویی سراسر طول دیوار یک اتاق را پوشانده و عکس العمل غریزی بیننده را به فضایی الحاقی در استمرار اتاق معطوف می سازند، به طوری که سطح دیوار خود فضایی متحرک و ملحق به اتاق به نظر می رسد.

از آنجا که هنر حرکتی معمولاًپدیده ای کاملاً بسته و محدود ارزیابی می شود، لذا در باب ارتباط احتمالی آن با سایر

[1] -Petite Double Face (1967)

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

تحولات هنر انتزاعی در این دوران کمتر بحث به میان آمده است. در هر صورت تمامی در جوهره اصلی خود از انشعاب دو جریان مرتبط با یکدیگر به اسامی هنر مینیمال [1] و هنر مفهومی[2] سرچشمه گرفته اند. هنر مینیمال یا هنر موجز را نیز باید بار دیگر مولود هنرمندان دوره پس از انقلاب اکتبر روسیه دانست. در این دوره پرشکوه، هنرمندان ساختار گرا،[3] هم در عرصه معماری و هم در نقاشی و مجسمه سازی، گرایش های متکی برخلاصه نمایی و هندسه گرایی را در آثارشان متظاهر ساختند. به طور مثال آثار مالویچ مانند «سفید روی سفید»[4]، منطقی از ایجاد در هنر را مطرح ساختند که بعدها منبع الهام سایر هنرمندان اروپایی قرار گرفت.

این تجربیات هنرمندان روسی بار دیگر در دهه ۱۹۵۰ و اوایل دهه ۱۹۶۰ در امریکا توسط رابرت راشنبرگ جوان، در مجموعه تابلوهای تماماً سفید او، و نیز توسط ادرینهارد در تابلوهای تماماً سیاهی که شیارهای رنگی در آن محو شده بودند و در اروپا توسط ایوکلین[5] (۶۲-۱۹۲۸) با کارهای تک رنگش و نیز توسط پیرو مانتزونی[6] (۶۳-۱۹۳۳) در سری آکروم ، مجدداً به صورت دیگری به کار گرفته شد. هنرمندان دیگری که به شیوه مینیمال یا مشابه آن نقاشی می کردند عبارت بودند از رابرت ریمن[7] (متولد ۱۹۳۰) که به روی بوم کشیده نشده بر چارچوب، با استفاده از مینا کاری روی مس کار می کرد واگنس مارتین [8] (متولد ۱۹۱۲) که آثاری را با ترکیبی از شیارهای تقریباً ناپیدا بر روی زمینه ساده و تکرنگ ساخت.

---

[1] – Minimal art
[2] – Conceptual art
[3] – Constructivist
[4] – White on White (1917)
[5] – Yves Klein
[6]- Piero Manzoni

[7]- Robert Rayman

[8] – Agnes Martin

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

جنبش مینیمالیسم فراگیرترین تأثیر خود را در ایالات متحده بر جای گذاشته و به سرعت به یک پدیده تازه هنری بسیار عمده با آثار معمولاً سه بعدی ـ به جای دو بعدی تبدیل شد. در این جریان نخست باید ازریچارد سرا[1] (متولد ۱۹۳۹) یاد کرد که یک مرحله نسبتاً سنتی از پویش مینیمالیسم را در آثاری مشابه کارهای دیوید اسمیت به ظهور رساند. قطعات حجمی که او در سال های ۷۱-۱۹۶۸ ساخت، کیفیتی پویا ناشی از نا پایداری کلی حجم را ارائه می کنند، اگر چه این احجام از نظر شکلی غالباً متقارن هستند. مجسمه های فضای خارجی او به ویژه اثر نه چندان معروفش به نام طاق در نوسان[2]، مدت ها به خاطر تأثیر حسی و روانی تهدید کننده اش باعث بحثهای جنجالی شد. در بسیاری از آثار «سرا» یک عنصر فرونشانده اکسپرسیونیستی به طور محسوسی ادراک می شود که از این جهت جایگاهی متفاوت در میان هنرمندان مینیمالیست به او می دهد.

اما جریان اصلی مینیمالیسم امریکایی را باید در جای دیگری جستجو کرد. در این مسیر ابتدا باید به تونی اسمیت [3] (متولد ۱۹۱۲)، آرشیتیکی که شاگرد معمار بزرگ مدرنیست فرانک لویدرایت[4] بوده و با ورود به عالم مجسمه سازی تأثیرات قابل توجهی را برجای گذاشت، اشاره کرد. او معماری را رها کرد، چون آن را به خاطر تغییراتی که بعد از ساخت بر خلاف نظر معمار و خارج از اراده او در ساختمان به وقوع می پیوندد، بسیار ضعیف، ناپایدار و غیر دائمی می پنداشت. مجسمه های او بعضاً با قدری تسامح «پیکره یک واحد ساده» توصیف می شوند، که طبیعتاً به خاطر این ساده گرایی در زمره آثار مینیمالیست به شمار می روند. اسمیت خود مجسمه هایش را این چنین توصیف می کند.

---

1 – Richard Serra
2 – Tilted Ark (1989)
3 – Tony Smit.
4 – Frank Lloyd Wright

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

«... بخشی از یک رشته پیوسته فضایی، حفره ها در این کارها از همان اجزایی ساخته شده اند که کلیت حجم را پدید آورده است. بدین تعبیر این حفره ها را می توان نوعی انقطاع در یک پیوستگی سیال قلمداد کرد. اگر شما فضا را به طور خالص و جامد تجسم کنید، این مجسمه ها در واقع حفره های ایجاد شده در این فضا هستند. اگرچه امیدوارم این آثار از حجمی شکیل و حضوری محکم در فضا برخوردار باشند، با این حال من آنها را اشیایی در میان سایر اشیاء تلقی نمی کنم ؛ در واقع من بر عکس به آنها به عنوان چیزهایی جدا یافته و منزوی در محیط خود نگاه می کنم. »[1]

بسیاری از آثار اسمیت تجربیات او در معماری را منعکس می سازند. او در جایی مورد قطعه ای به نام زمین بازی، [2] (۱۹۶۲) می گوید : من اشکالی از این دست را دوست دارم، آنها اشکال بناهای باستانی با دیوارهای خشتی را برای من تداعی می کنند. ماهیت شکلی بسیاری از مجسمه های اسمیت عبارت است از جعبه های مستطیل شکل که بر یکدیگر سوار شده اند. یکی از آنها به نام جعبه سیاه[3] برمبنای یک فکر اولیه که به هنگام مشاهده جعبه کارتهای الفبا به ذهن اسمیت خطور کرد، ساخته شده است، او این کارت ها شبی روی میز دوستش دید و سپس ساعتها بدان فکر کرد تا این که صبح روز بعد تلفنی ابعاد و خصوصیات شکلی آن را از دوستش پرسید :

... من از او خواستم خط کش را برداشته و جعبه را اندازه گیری کند. او خیلی از این قضیه پرت بود و لذا حتی نپرسید من ابعاد این جعبه را برای چه می خواهم ! بعد ابعاد را پنج برابر کرده و طرحی از آن تهیه نمودم. سپس بلافاصله آن را

[1] – Tony Smith, Two Exhibitions of Sculpture, Catalogue of exhibitions help at Wads Worth A theneum, Hartfort , Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1966- 7
[2] – Play ground (1962)
[3] – The Black Box (1962)

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

به کمپانی صنعتی وارینگ در نیوآرک برده و از آنها خواستم آن را درست کنند.[1]

بدیهی است که در این کار علاوه بر جنبه های خلاصه گرای مینیمالیستی یک عنصر بسیار قوی مفهومی نیز وجود دارد. در واقع مجسمه قبل از این که توسط سازنده آن و بنا به سفارش هنرمند ساخته شود، در تصور او به صورت یک سری اندازه های نوشته شده بر روی کاغذ وجود داشته است. نکته دیگر درفرآیند این نوع آفرینش، عدم وجود هر گونه انتظای برای معنی دار بودن اثر هنری درنزد بیننده است. آثار اسمیت و به طور کلی نگره مینیمالیستی درمجسمه سازی، هرگز نسبت به حالت های تأثیر گذار و اکسوسیونیستی توجهی نشان ندادند. همین دو ویژگی، یعنی مفهومی (Conceptual) بودن و نیز بی بیان و بی حالت (Inexpressive) بودن، جهت گیری مجسمه سازی نوین آمریکا را به خوبی تعریف می کند.

هنر مینیمال امریکایی به سرعت از حد سمت گیری در فعالیت یک هنرمند خاص فراتر رفته و بلکه جمع وسیعی از هنرمندان را شامل شد: از جمله کارل آندره[2] (متولد ۱۹۳۵)، دان فلاوین[3] (متولد ۱۹۳۳)، رابرت موریس[4] (متولد ۱۹۳۱)، سول لوویت[5] (متولد ۱۹۲۳)، و جان مک کراکن[6] (متولد ۱۹۳۴). اما شاخص ترین چهره این جنبش هنری دانالد جاد[7] (۹۴-۱۹۲۸) بود که خود تجربیاتش در حجم سازی مینیمالیستی را این چنین توضیح می دهد:

«فضای حقیقی سه بعدی است و این خصوصیت آن را از توهم و پندار نجات می دهد. در حجم سه بعدی از محدودیت های نقاشی اروپا خبری نیست. یک اثر هنری می تواند به همان اندازه که

[1] – Ibid
[2] – Carl Andre
[3] - Dan Flavin
[4] - Robert Morris
[5] - Sol Le Witt
[6] - John Mc Cracken
[7] - Donald Judd

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

تخیل می شود قدرتمند و مستحکم باشد. فضای حقیقی ذاتاً بسیار قوی تر و ملموس تر از آن چیزی است که توسط رنگ و نقاشی به روی سطح صاف بوم خلق می شود.»[1]

تفسیر فیزیکی جاد از این اعتقاد آن قدر که عبارات او را به ذهن متبادر کند، آزاد و بی پروا نبود. در عمل آنچه که او متوالیاً می ساخت عبارت بود از یک نوار عمودی به دیوار نصب می شدند. او این کار را در مواردی با استفاده از نور لامپ نئون نیز تجربه کرد که حاصل کار تأثیرات نوری چشمگیری را بر جای گذاشت. رابرت موریس[2] مجسمه ساز همفکرد جاد از باورهای هنر مینیمال با تأکید بیشتری این چنین دفاع می کند :

«سادگی در شکل، الزاماً به معنای سادگی در تجربه نیست. در واقع اشکال واحد و یک شکل، رابطه هنری را تنزل نداده، بلکه برعکس بدان نظم و ساختار واحد می بخشند. اگر طبیعت قاطع و سلسله مراتبی اشکال واحد به صورت پیوسته ای عمل می کند، این بدان مفهوم نیست که معانی و روابط تشریحی مقیاس، تناسب، تنوع و غیره حذف می شوند. اتفاقاً بر عکس این روابط هم به طور مستقل و هم در همبستگی با یکدیگر در کلیت یک اثر مینیمالیستی حضور دارند»[3]

این تأکید ها البته حرف های دیگری را هم مطرح می سازند که با واقعیت مینیمالیسم خیلی هم تطابق ندارند، چرا که رفته مشخص شد هنرمند مینیمالیست واقعاً به ابراز عقاید، تداعی معانی و بیان مفاهیم، لااقل به شکل سنتی اش، چندان علاقه مند نیست. در حقیقت آنچه که مینیمالیسم جستجو می کرد، مفهومی تازه از نظم دهی و تمامیت بخشی بود که در آثار تونی اسمیت بخوبی تجلی پیدا کرد. او قسمتی از یک نظم کامل را از فضایی که برای بیننده قابل تخیل بود، ایجاد کرده از وی می خواست تا بقیه آن را بر اساس تخیلات خود تکمیل کند.

---

[1] - Donald Judd, "**Specific objects**" , Contemporary Sculptors, New York , The Art Digest, 1965, p.76
[2] - Robert Morris
[3] - Robert Morris, "Notes on Sculpture"Art Forum , New York, The Art Digest , 1965 , p.76

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

همین مراوده با بیننده در بسیاری از آثار سول لوویت[1] نیز اتفاق می افتد.

او در سال ۱۹۶۸ نمایشگاهی در نیویورک بر پا کرد که صرفا شامل یک مجسمه بود با این عنوان: «۴۶ گونه سه قسمتی بر وی سه نوع مکعب متفاوت». مکعب ها جعبه هایی با ابعاد مشخص و استاندارد بودند. برخی قسمتی بروی سه نوع مکعب متفاوتند». مکعب ها جعبه هایی با ابعاد مشخص واستاندارد بودند. برخی از جعبه ها بسته، برخی از یک طرف بازو برخی نیز از دو سمت متقابل باز بودند. آنها در دسته های سه تایی به یکدیگر متصل وبه شکل منظمی دسته بندی شده و نهایتا دسته های مختلف در ردیف های منظم آرایش گرفتند. هریک از این هشت ردیف در نظمی ثابت و استحاله شده استقرار یافته و قطاری از انواع حالت های مختلف در چیدمان سه نوع مکعب را تشکیل می دادند.

جلوه دیگری از هنر مینیمال به تاکید گذاری در تعریف فضا علاقه نشان می داد. این گرایش به جای اتکاء بر استقرار اشیای وحدت یافته در یک محدوده فضایی، در صدد ایجاد نوعی دگرگونی در فضا بود.

مهمترین وشناخته شده ترین نمونه های این گونه از هنر مینیمال را در آثار دانیل بیورن[2] (متولد ۱۹۳۸) هنرمند فرانسوی می توان سراغ گرفت. او در این آثار از الگوی نوارهای چسبیده به دیوار برای تاکید بر خصوصیات فضایی اتاق- یا مجموعه اتاق ها-و یا بعضا برای دگر گرگون ساختن ادراک بیننده نسبت به فضای اتاق استفاده می کرد. چیدمان یا Instalation بیورن تحت عنوان «در دو طبقه با دو رنگ»[3] که او در سال ۱۹۷۶ برای لیستون گالری [4] شهر لندن ساخت، برنامنطمی فضای موجود و روابط نسبتا غیر منتظره قسمتهای مختلف آن تاکید می ورزد. این دگرگونی در واقع به خاطر الحاق دو

[1] - Sol leWitt
[2] Daniel Buren
[3] On Two Levels with Two Colours (1976)
[4] Lisson Gallery

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

ساختمان مجاور یکدیگر که در کف زمین خود اختلاف سطح داشتند. پدید آمده بود. بیورن با استفاده از شیارهای راه راه یکنواخت ودارای رنگ های متضاد در پایه دیوارهای مختلف فضاهای گالری این اختلاف سطح را تشدید کردن و به معرض نمایش عموم گذاشت.

برخی از آثار هنری مینیمالیستی چندان در ساده گرایی خود سرسختی نمی ورزند و البته شاید ابتدایی تر هم در نظر برسند. برای نمونه آثار دان فلاوین[1] به جای تاکید بر خط و حجم از لامپ های فلورسنت کشیده و دراز استفاده می کند. او با این روش، که بعدها به یک سنت مورد علاقه مینیمالیست ها تبدیل شد، این شیوه هنری را به هنر حرکتی پیوند می زند، فلاوین نه تنها عنصر نور، بلکه عنصر فضا را نیز در کارهای خودبه عنوان ماده هنری مورد استفاده قرار می دهد. دقیقا به خاطر همین نکته، آثار اورا می توان شکلی دگرگون یافته از آثار بیورون تلقی کرد او بر این باور است که فضای واقعی یک اتاق می تواند توسط نور و پرتوهای الکتریکی شکسته شده و با ایجاد توهم با نوعی بازی با نور، ترکیب فضای جدیدی پیدا کند.[2] نمونه بارز این پدیده رادر اثر بدون عنوان[3] او که در سال ۱۹۷۵ با رنگ های صورتی آبی و سبز ساخت. می توان مشاهده کرد. این اثر در واقع یک چارچوب متشکل از لامپ های لوله ای فلور سنت همراه با رنگ های صورتی، طلایی و روشنایی روز است که همگی درگوشه سالن گالری شکل گرفته اند. برخی از لامپ های مهتابی پوشش محافظ در برابر دید بیننده داشته و نور خود رابه طور غیر مستقیم از طریق دیوار مقابل منعکس می سازند، برخی نیز در چارچوب قاب به طور مستقیم پرتوافشانی می کنند. کل فضا با رنگ های مختلف به نحوی الوان شده اند که بیننده در هر نقطه ای که بایستد آن را به یک رنگ درک می کند.

[1] Dan Flavin
[2] Dan Flavin, “in Daylignt or Cool White”, Art forum, 1965, P.24
[3] Untitled (1975)

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

اگر کار فلاوین را نوعی الگو برای یک شعبه از جریان هنر مینیمال قلمداد کنیم، در این صورت از چند منظر می توان آن را مورد توجه قرار داد. از یک منظر این آثار ادامه جریان جمعی از هنرمندان کالیفرنیاست که به گروه «نور فضا»[1] معروف گردیدند. یکی از اعضای این گروه لاری بل [2] (متولد ۱۹۳۹) می باشد که معمولا مکعب های شیشه ای و مجسمه های بزرگتری شامل صفحات شیشه ای پوشش دار را که در زوایای قائمه استقرار یافته اند، می ساخت. این صفحات پوشش دار محصول صنایع هوا فضای کالیفرنیا بودند که به خاطر همین پوشش تیره کیفیت آینه ای پیدا کرده تا ضن آن که تصویر بیننده را منعکس سازند، آنچه راکه در پشت شیشه قرار داشت قابل دید نمایند. بدین ترتیب تاثیر این شیشه ها، هم درپنهان کردن و هم آشکار کردن واقعیت ها به طور توأم و به طریقی غیر منتظره است. در این روند، اثر هنری صرفا یک مکعب یا پرده های شیشه ای نیست، بلکه در واقع همان تأثیرات انعکاس وشفافیت وتعامل این دو مورد نظر هنرمند است. لاری بل، نخستین تجربه مینیمالیستی خود را دریک چیدمان بدون عنوان در سال ۱۹۷۱ در هیوارد گالری لندن که نمایش گذاشت. این اثر مرکب بود از تعدادی صفحات بزرگ شیشه ای که به صورت جفتی در زوایای عمود بر هم، نوعی لابیرنت را ساخته به نحوی که بازدید کنندگان می توانستند با عبوراز لابلای این لابیرنت، تصاویر دگرگون شونده ای از خود و چیزهای دیگر را در ورای شیشه ها مشاهده می کنند. این تجربه برای بازدیدکنندگان بسیار تازه، عجیب و حیرت انگیز بود و عبور آنان از میان چیدمان شیشه ای احساسی زنده و پویا و در عین حال مرموز را پدید می آورد. این تاثیرات دراصل از خاصیت انعکاس دهی توام با شفافیت شیشه های تیره، ناشی شده بود.

[1] Light and Space GROUP
[2] Larry Bell

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

سایر هنرمندان گروه «نور و فضا»، همانند رابرت ایروین[1] (متولد ۱۹۲۸) واریک ار[2] (متولد ۱۹۳۹) با آثار خود کیفیت غیر شکلی کردن هنرهای تجسمی را تکامل بخشیدند، به نحوی که ادراک تماشاگر با هدایت ظریف وماهرانه نور، تحت تأثیر قرار گرفته و به طور تعمدی اداره می شد. یک نمونه جالب مجسمه بزرگ اریک ار مشتمل بر دو ستون نور بخش عمودی به نام « ماده اصلی»[3] است. یکی دیگر از و پیروان ناموجوی این شعبه از هنر مینیال، جیمز تورل[4] (متولد ۱۹۴۳) است که به خاطر پروژه دهانه آتش فشانی رادن[5] شهرت بسیاری یافت. اودر این پروژه، تپه بزرگی از بقایای آتش فشان خاموش شده ای در صحرای آریزونا را با خاکبرداری و محوطه سازی عظیم شکل بخشید. کار به روی این پروژه از سال ۱۹۷۲ شروع و احتمالا همچنان نیز ادامه دارد. هدف تورل دراین پروژه وکارهای بعدی، نیل به تجربیاتی بود که هم بر پدیده های بصری شناخته شده اتکا داشته و هم تاثیر عرفانی بر بیننده در پی داشته باشد. برای مثال در «دهانه آتش فشان» درحالی که جلوه ظاهری تپه آتش فشانی عینا دست نخورده حفظ شود، خاکبرداری و شکل دهی تپه به گونه ای انجام شده که به نظر می رسد تصویر ماه یا خورشید توسط دوربینی بسیار عظیم بر دیوار یک ایستگاه زیرزمینی مترو منعکس شده است.

تورل بعدها پروژه های نوری- بصری متعددی را به شیوه چیدمان (Installation) در موزه ها و گالریها اجرا کرد. یک نمونه معروف این کارها، مجموعه اتاق هایی به نام فظاهای نوری[6] بود که او در سال ۱۹۷۶ در موزه استدلیک[7] آمستردام اجرا کرد. هر یک از این اتاق ها از نور و رنگ خاصی برخوردار بوده و

[1] Robert Irwin
[2] Eric Orr
[3] Prime Matter (1990)
[4] James Turrel
[5] Roden Crater
[6] Light Space (1976)
[7] Stedelijk Museum

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

حرکت در درون آنها کیفیت جذابی ناشی از دگرگونی در تاثیرات نور را بر جای می گذاشت. او سپس در سال ۱۹۸۸ در بینال بین المللی و نیز، فضاهای پیوسته ای را که با یک دیواره مواج قطری از یکدیگر جدا می شدند تعبیه کرد. حرکت بازدیدکنندگان در نوار ممتد اتاق ها، با نوعی فریب نوری-بصری توأم بود، به طوری که آنان ضمن مشاهده تغییرات نوری، با دیواری مواجه می شدند که ظاهرا محکم و ثابت می نمود، لیکن به محض لمس آن متوجه لغزش بودنش می شدند.

کارهای تورل درمحدوده آثار پندار گرایانه با گرایش های صوفی مآبانه ومتکی بر کارکرد نور، آن هم با تعبیر متافیزیکی اش، قابل تفسیر است، این آثار در عین حال با شکل خاصی از بیان هنری که بعدها به «هرزمینی»[1] موسوم گردید نیز مرتبط هستند ، درکل بسیاری از این کارها را باید هنر مینیال که در مقیاس بسیار عظیم اجرا شده اند، قلمداد کرد. بهترین مصداق این تعبیر، آثار رابرت اسمیتسون[2] (۷۳-۱۹۲۸) و به ویژه اثر معروف او به نام «اسکله حلزونی»[3] است، که او در سال ۱۹۷۰ ساخت. این اثر در واقع جاده ای سنگی است که از کنار ساحل تپه ای حرکت و در کرانه برکة بزرگ نمک درخلیج او تا به صورت ماپیچ یک حلزون شکل می گیرد، به نحوی که شکل اسپیرال به طور کامل از ارتفاع بالای زمین قابل رؤیت است. نکته جالب توجه در این پروژه این است که مکان آن تدریجا در حال حرکت است، دقیقا بدین دلیل که سطح آب بر که در حال بالاآمدن بوده و می رود تا سطح جاده را در خود ببلعد. بنابراین کل اثر در حال حاضر تنها به مدد مدارک عکاسی شده قابل شناسایی بوده و طبیعتا چهره امروز آن به کلی نسبت به چهره اولیه اش دگرگون شده است.

همین شرایط در مورد بسیاری از نمونه های دیگر «هنر زمینی»- چه آنها که در سطح وسیع زمین به طور دائمیساخته شده اند و

[1] Earth Art
[2] Robert Smithson
[3] Sprial Jetty (1970)

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

چه آنهایی که به طور موقت و گذرا خلق گردیده اند- نیز وجود دارد. سرشناس ترین چهره های این جریان هنری، هنرمندان انگلیسی هستند که آثارشان به نوعی تداوم سنت منظره سازی رمانتیک انگلیسی است که جایگاه خاصی در تاریخ هنر بریتانیا دارد. آثار ریچارد لانگ[1] (متولد ۱۹۴۵) عبارت است از مجموعه از فعالیتهای هنری که به منظور مداخله در محوطه طبیعی صورت می پذیرد. این فعالیت ها غالبا در محوطه های دور دست و به کمک چیدمانی از حلقه های سنگی که از مکان های دیگری جمع آوری شده اند، مانند اثر معروف او «خطی در جزیره»،[2] انجام می شوند. هموطن لانگ، همیش فولتون [3] (متولد ۱۹۴۶) هنرمند دیگری در این گروه است که از عکس، نمودار و متن نوشتاری برای ثبت مستندات کارهای خود در یک محوطه خاص استفاده می کرد. هموطن دیگر او اندی گلدزورثی [4] (متولد ۱۹۵۶) نیز شیوه مشابهی را در کارش، که بیشتر در فضاهای جنگلی انجام می شد، در پیش گرفت. او توده ای از سنگ های خرده شده را بر روی هم انباشته و یا از برگ های هم رنگ، بروی یک صخره و یا جویبار، پشته ای ساخته و سپس نتیجه کار خود را با عکاسی به نمایش می گذاشت. در اثر «درخت سنگی»[5] و به طور کلی در تمامی این موارد، الگو و روند کار در نهایت بسیار مهمتر از نتیجه شکلی آن بوده و هنرمند شکل گیری طرح از فکر اولیه تا اجرای کامل را در نمایشگاه خود به تصویر می کشد. کارهای ریچارد لانگ، به ویژه چون در مرحله ارائه عمدتا مشتمل برنمودار، نقشه و یا مطالب نوشتاری ساده بودند، ماهیتا به هنر مفهومی، شکلی از بیان هنری است که تلاش دارد تا جنبه فیزیکی و ظاهری کار را تا حد ممکن تنزل بخشیده و به جای آن نیروی ذهنی ناشی از اثر هنری را تقویت کند. در این نوع از

[1] Richard Long
[2] A Line Ireland (1974)
[3] Hamish Fulton
[4] Andy Goldsworthy
[5] Tree Cairn (1965)

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

هنر تحریکات بصری و نوری به نفع روند فکری و هوشمندانه ادراک اثر هنری، کم اهمیت شمرده شده و مخاطب اثر هنری به همراهی و گفتمان باخالق آن یعنی هنرمند پیوند می خورد. هنر مفهومی اساسا از الگوهای فکری سرچشمه می گیرد ودر این راه از هر وسیله وموادی که با ابزار ذهنیت های هنرمند سازگاری دارد، مدد می جوید.

نخستین ظهور هنر مفهومی، همانند هنر مینیمال، به نیمه دوم دهة ۱۹۶۰ باز می گردد. یکی از اولین نمونه های این جنبش هنری، که اکنئون اثر کلاسیک این جریان محسوب می شود،«یک و سه صندلی»[1] اثر جوزف کوسرث [2] (متولد ۱۹۴۵) است. این اثر عبارت است از یک صندلی چوبی تاشو، یک عکس از همان صندلی و یک عکس بزرگ شده از تعریف صندلی در دایره المعارف.با نمایش این چیدمان، در واقع هنرمند این پرسش را در برابر بیننده خود می گذارد که کدامیک هویت واقعی صندلی را بازگو می کنند؟ خود صندلی، عکس آن ویا متن دایره المعارف در مورد آن، یا به عبارت دیگر خود شیء ارائه آن و یا توصیف کلامی آن؟ کدامیک؟ آیا صندلی به کمک یکی از این سه عامل قابل کشف و درک است، یا به کمک بعضی و یا همه آنها؟ و یا اینکه توسط هیچیک از آنها نمی توان به حقیقت صندلی پی برد؟

هنر مفهومی در برخی موارد، برخلاف ذات و تعریف خود، صورتی کاملا فیزیکی و شکلی ناشی از تجسم تفکری، که به شیوه ای کاملا ادبی بیان شده، به خود می گیرد. دنیس اپنهایم [3] (متولد ۱۹۳۸) دراثر غریب خود به نام «وضعیت خواندن»[4] پیچ و تاب های بدن و خود در اثر آفتاب خوردگی را در دو عکس نمایش می دهد. در یکی از این عکس ها بخشی از بدن توسط کتابی باز شده مستور مانده و در دیگری بدن مرد به خواب رفته کاملا نمایان

[1] One and Three Chairs (1965)
[2] Joseph Kosuth
[3] Dennis Oppenheim
[4] Reading Position (1970)

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

است. این شیوه بیان هنری اغلب به عنوان «هنر بدنی»[1] و یا «هنر اجرایی»[2] شناخته می شود. برای خلق این اثر، اپنهایم مجبور به انجام کاری بود که از نظر جسمی تا حدی دردناک به نظر می رسد. در حقیقت «هنر بدنی» غالبا جلوه ای مازو خیستی داشته و از این منظر دارای نقاط اشتراک مهمی با هنر مابعد پاپ یعنی «هنر کنشی»[3] و یا «رویداد»[4] های استوارت بریزلی[5] (متولد ۱۹۳۳) ویا کارهای هنرمند اتریشی رودلف شوار تسکوگلر[6] (متولد ۱۹۴۱) است. تفکر غیر تجسمی کردن هنر، در اینجا عنصر محوری است و به طور اساسی با تحرک فیزیکی وکنش رفتاری مرتبط است. نباید از نظر دور داشت که تصور قدیمی رمانتیسیم نیز بر بیان آلام و رنج های بشری و فداکاری های شخصی بسیار متکی بود و لذا هنر رفتاری با وجود بهره گیری از کیفیت غیر تجسمی[7] در تحلیل نهایی می تواند نوعی رمانتیسیسم مدرن قلمداد شود. هنگامی که این هنر به ظهور رسید، تصور بسیاری بر این بود که گونه ای از هنر فاقد موضوع خلق شده است. لیکن به سرعت آشکار گردید که موضوع در این جنبش نوین هنری، خود هنرمند و رابطه او با جامعه و فرآیند آفرینش هنر است.

ماده اصل هنر مفهومی «تفکر» و «زبان» است و دقیقا با تمسک به همین دورکن در اواخر دهه ۱۹۸۰، هنگامی که توجهات هنر آوانگارد به سوی هنر محتوایی و «موضوع محور» معطوف گردید، رقیبی قدرتمند برای این هنر سربرافراشت. تجربیات جنی هولتزر[8] (متولد ۱۹۵۰) که اتکاء زیادی بر نوشتار داشته و اصولا به ادبیات نزدیک می شود، نمونه شاخصی از این جریان نوگرا دراواخر دهه ۱۹۸۰ است. تابلوی الکتریکی «مرا از آنچه می

[1] Body Art
[2] Performance Art
[3] Action Art
[4] Happenings
[5] Stuart Brisley
[6] Rudoph Schwarzkogler
[7] dematerialization
[8] Jenny Holzer

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

خواهم محافظت کن»[1] از مجموعه «بقا»[2]، گرایش جدید کلامی در هنرهای تجسمی و نزول اهمیت تصویرسازی در این جنبش نوین را برملا می سازد. آثار هولتزر، که غالبا از محتوایی فمینستی برخوردار هستند، بسیار با کارهای باربارا کروگر[3] (متولد ۱۹۴۵) مرتبط به نظر می رسند. اکثر کارهای معروف کروگر، عکس های مونتاژ شده ای هستند که به مدد زبان گفتاری- به جای تصویر سازی تجسمی-گویا می شوند. در اثر بدون عنوان او که در سال ۱۹۸۱ ساخته شد، عبارت «نگاه خیره تو نیمرخ مرا هدف قرار می دهد»[4] در کنار تصویر نیمرخ سنگ زنی، حک شده و بدان معنا می بخشد. بدین ترتیب موضوع و محتوا، جنبه شکلی وترکیب تجسمی اثر را تحت شعاع قرار داده و کلیت نقاشی را به گونه تعمق برانگیزی به ادبیات نزدیک می سازد.

[1] Protect Me From What I Want (1986)
[2] Survival
[3] Barbara Kruger
[4] Your Gaze Hits Side of my Face (1981)

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

فهرست اسامی و هنرمندان مرتبط با هنر مفهومی

آندره ANDRE، کارل (**حجم ساز آمریکایی، -۱۹۳۵**). از نمایندگان **مینیمال آرت*** به شمار می آید. او در آثارش از حجمهای ساده ای چون آجر نسوز و بسته های یونجه استفاده کرده است. از جمله آثارش : ۱۴۴ **قطعه آلومینیوم** (۱۹۶۷).

اسمیت SMITH، دیوید (**حجم ساز، نقاش، و معلم آمریکائی، ۱۹۰۶-۱۹۶۵**). از پیشگامان حجم سازی فلزی به روش جوشکاری محسوب می شود.

او در نیویورک زیر نظر **سلن*** هنر آموخت (۱۹۲۶-۱۹۲۷). نخست نقاشی می کرد ؛ و تا حدی تحت تأثیر استیوارت **دیویس*** بود. در دهة ۱۹۳۰، دست به ساختن نقش برجسته و مجسمه هایی ملهم از آثار **پیکاسو* و گنسالس*** زد. در سفری به اروپا (۱۹۳۵)، به هنر باستانی جلب شد. مدتی تحت تأثیر سوررئالیسم بود و آثاری تداعی کنندة صور طبیعی می ساخت.

کارهای متأخرش مشتمل اند بر **کنستروکسیون*** های فلزی سترگنما، که ساختاری هندسی در فضای باز را می نمایانند. او چند سالی به تدریس در دانشگاههای مختلف آمریکا پرداخت. از جمله آثارش : مجموعة **نشانهایی برای عدم افتخار** (۱۹۳۷)؛ **پرندة سلطنتی** (۱۹۴۸)؛ **مکعبها، شمارة ۱۹** (۱۹۶۴).

دوشانDUCHAMP ، مارسل (نقاشی فرانسوی، ۱۸۷۷ــ ۱۹۶۸). اگر چه او برنامة معینی را در تجربه های خود دنبال نکرد، به سبب ذهن خلاقش، یکی از شخصیتهای اثر گذار در هنر سدة بیستم به شمار می آید.

در پاریس، ضمن اشتغال به کتابداری، به طور نیمه وقت در آکادمی ژولیان آموزش دید. در واقع، او هنرمندی خود آموخته بود. در نخستین آثارش، سخت تحت تأثیر **سزان***قرار گرفت (مثلاً : **تکچهرة پدر هنرمند۱۹۱۰**). با **پیکابیا*** آشنا شد؛ تحت تأثیر کوبست ها به تجزیه و تحلیل حرکت شکل در فضا پرداخت. در دو پردة مشهور **زن برهنه از پلکان پایین می آید (۱۹۱۱-۱۹۱۲)**، کوشید معادلی تصویری برای پیکر متحرک بیافریند. (پیش از

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

این، تجربه های مشابهی در عکاسی صورت گرفته بود). این پرده ها فقط ظاهر کوبیست داشتند؛ و به لحاظ تأکید بر موضوع حرکت، بیشتر با هدف فوتوریست ها سازگاه بودند. دوشان در پرده های دیگرش (مثلاً : **شاه و وزیر در مسیر برهنه های شتابان** ـ ۱۹۱۲)، همین روش بر هم نهادن برشهای واقعیت را ـ که از کوبیست ها گرفته بود ـ چون وسیله ای برای بیان موضوعها طنز آمیز به کار بست.

چندی نگذشت که از طنز ملیح به نفی سنتها رسید. او با نمایش ساخته گزیده *هایی چون **چرخ دوچرخه** (۱۹۱۳)، **و بطری آویز** (۱۹۱۴)، ماهیت ارزشهای تاریخی هنر رازیر سوال برد؛ و پیش از آنکه جنبش **دادا*** به راه افتد، منادی آن شد.

دوشان در دهة ۱۹۲۰، نقاشی را وا نهاد؛ ولی در نمایشگاههای سورئالیسم شرکت کرد (۱۹۳۸ و ۱۹۴۷).

او با اقامت در آمریکا (۱۹۱۵)، نه فقط جنبشهای دادا و سورئالیسم را در آنجا به راه انداخت، بلکه بیشترین تأثیر را بر جریانهای بعدی هنر آمریکایی گذاشت. رفته رفته، شخصیتی افسانه ای یافت. در سالهایی که پنداشته می شد از هر گونه فعالیت هنری کنار کشیده است و فقط به بازی شطرنج می پردازد (۱۹۶-۱۹۶۶)، پنهانی دست اندر کار تجربه ای تازه بود. کار جدید او، نوعی **جفتکاری*** سه بعدی با مصالح مختلط بود، که می بایست از میان دو روزنة یک در چوبی اسپانیایی کهنه دیده شود. صحنه متشکل است از یک منظرة تابناک با آبشار، و پیکر واقعنمای زنی برهنه در پیشزمینة آن. این کار دوشان ـ با عنوان **آبشار، گاز روشنایی ـ** شاید پیش از هر اثر هنری سدة بیستم تماشاگر را مبهوت و مغبون می کندً از جمله دیگر آثارش : **عروس** (۱۹۱۵)؛ **فواره** (۱۹۱۷)؛ **پیشاپیش بازوی شکسته** (۱۹۱۵)

سراSERRA، ریچارد (**حجم ساز آمریکایی،** ۱۹۳۹ـ) از سردمداران **مینیمال آرت*** به شمار می آید. او در ترکیب بندی اشیا از کیفیاتی چون تکرار، نظم واحدها و فواصل بهره می

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

گیرد؛ و محدودهٔ ترکیب بندی را به مدد **وزن*** معین می کند. از جمله آثارش: **۹ کمربند لاستیکی و چراغ نئون** (۱۹۶۸).

کاروCARO ، آنتونی (پیکره ساز انگلیسی، ۱۹۲۴ــ).

از پیکره سازان برجستهٔ نسل پس از هنری **مور*** به شمار می آید. پیش از هنر آموزی در زمینهٔ پیکره سازی (۱۹۴۷ - ۱۹۵۲)، درس مهندسی خواند. مدتی دستیار مور بود (۱۹۵۱-۱۹۵۳)؛ و سپس، تحت تأثیر او، پیکره های مفرغی ساخت. در پی سفری به ایالات متحده آمریکا (۱۹۵۹)، به تجریدگیری روی آورد. آثار متأخرش ساختار هایی مشکل از تیر آهن و ورقهای فلزی رنگشده، هستند. از جمله آثارش : **چفت و بست** (۱۹۶۲).

کانسپچوال آرت CONCEPTUAL ART [هنر مفهومی]. قالب و نظریه ای در هنر غرب که از اواخر دههٔ ۱۹۶۰، پس از **مینیمال آرت*** پدید شد و سرآغاز **پست مدرنیسم*** بود (شکل **لویت***، در سال ۱۹۶۷، این اصطلاح را برای توصیف آثار خودش و آثار همانند آن که «مشارکت ذهن تماشاگر را بیش از چشم یا عاطفه او می طلبد»، به کار برد).

در این نظریه، مفهوم (انگاشت کلی از مواردخاص) اهمیت دارد و نه چگونگی ارائه آن، فکر هنرمند مهم است و نه شیء هنری. هدف رسانیدن مفهوم یا ایدهٔ معین به مخاطب است، وسیلهٔ بیان هر چه باشد. در نتیجه کاربست قالبهای هنر متداول نیز امری غیر لازم است. بنابراین، «هنرمندان مفهومی» انگارها و اطلاعات مورد نظرشان را به مدد مواد گوناگون و نا همخوان ــ چون مقاله، عکس، سند، نمودار، نقشه فیلم سینمایی یا ویدیویی، و جز اینها ــ و نیز از طریق زبان گفتاری به مخاطبان انتقال می دهند.

داگلاس هیوبلر، جزف کاسوت، لارنس وینر، بروس نومن از میان آمریکاییان، و گروه **هنر و زبان*** از میان انگلیسیان جزو نمایندگان کانسپچوال آرت بوده اند.

فلاوینFLAVIN ، دن (**حجم ساز آمریکایی، ۱۹۳۳ــ**) .

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

از نمایندگان **مینیمال آرت*** به شمار می آید. او چراغهای فلزسنت سفید و رنگی را روی دیوار یا در کنجها به نحوی جای می دهد که ارتباطی تازه میان نگرند و فضای پیرامون برقرار کنند. از جمله آثارش : **یادمان برای تاتلین** (۱۹۶۴ - ۱۹۶۹).

له ویتLEWITT ، مثل (حجم ساز آمریکایی، ۱۹۲۸-).

از جمله نمایندگان **مینیمال آرت*** به شمار می آید.

چند سالی است که در نیویورک زندگی و کارمی کند.

مقالة **پاراگراف هایی در باب کانسپچوال آرت*** را نوشت (۱۹۶۷). او نیز چون **جاد***، **کنستروکسیون***هایی متشکل از واحدها (یا مضرب واحدها)ی تکرار شونده، ساخته است. ساختارهای هندسی و سه بعدی او غالباً، بر مبنای محاسبات ریاضی در عناصر بصری (نقطه، خط، سطح) به وجود آمده اند (مثلاً، **ده هزار خط سه اینچی ــ ۱۹۷۲**). از جمله دیگر آثارش : **مجموعه سه بخشی ، شماره ۷۸۹ (ب) (۱۹۶۸).**

مالویچMALEVICH، کازیمیر (**نقاش، طراح و معلم روسی،** ۱۸۷۸-۱۹۳۵). یکی از برجسته ترین پیشگامان و نظریه پردازان هنر انتزاعی، که **سوپره ماتیسم*** را ابداع کرد.

او پس از عزیمت به مسکو (حدود ۱۹۰۵) ، چند سال در کارگاهی خصوصی، زیر نظر رئریچ، کار کرد. تحت تأثیر آثار هنرمندان **پست امپرسیونیسم***، تحولی سریع در کارش پدید شد، و پرده هایی چون **زنان آبتنی کننده** (۱۹۰۸) را کشید. **لارینف*** او را برای شرکت در نمایش گروه **سربازخشت*** فرا خواند (۱۹۱۰). طی دو سال، با لارینف و **گنچاروا*** به هکاری پرداخت . در این سالها، به هنر قومی روسیه، و به آثار **سزان*** **ماتیس*** **پیکاسو*** **و لژه*** علاقه نشان داد. همچنین، **مایکاکفسکی*** و دیگر شاعران فتوریست روسی ارتباط برقرار کرد. طرح یکی از پرده های پشت صحنه، مربعی سیاه و سفید به کار برد (به گفتة خود او این طرح انتزاعی سرآغاز سوپره ماتیسم) پس از این، یک سلسله آثار شبه سورئالیست و «رئالیست بدون معنا» آفرید (مثلاً : **مرد انگلیسی در مسکو ــ ۱۹۱۴**). نقاشیهای انتزاعی ــ و از جمله

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

اثر مشهور **مربع سیاه** ــ را به نمایش گذاشت (۱۹۱۵)؛ و دست به انتشار نظریه های خود زد. در دهه ۱۹۲۰، طرحهای دو بعدی ساختماندار را به قالب حجمهای گچی در آورد. چند سالی در مسکوولنینگراد با روشی نو به تدریس هنر پرداخت. به آلمان سفر کرد (۱۹۲۷). بخش عمده نوشته های او به زبان آلمانی ترجمه شد ، و در کتابی با عنوان **جهان بدون اشیا** انتشار یافت. در سالهای آخر عمر، در زمینهٔ هنر کاربردی و مصور سازی کتاب فعالیت داشت.

به اعتقاد مالویچ، هنر از دیرزمان عنصری فرعی و اضافی بود که در تلفیق با عناصر دیگر، به زندگی و فکر انسان راه می یافت. اکنون، زمان استقلال هنر فرا رسیده است. تدارک این هدف، طی نیم قرن، توسط **امپرسیونیسم*** **و کوبیسم*** انجام شد. حال باید بیاموزیم که چگونه فرم ها را بخوانیم و تأویل و تحلیل کنیم. به منظور جدا کردن هنر از زواید پیشین، ساده ترین شکل هندسی ــ مربعی ــ را بر گزینیم (زیرا این شکل صریح ترین بیان ارادهٔ آدمی، و عصارهٔ تسلط او بر طبیعت است.). سطح مربع را با مداد سیاه می کنیم (زیرا این عمل، ساده ترین کنش حساسیت آدمی است). در این مربع سیاه شد، طبیعت فعال و طبیعت منفعل بر یکدیگر النطباق یافته اند. بدین سان، اساس درک «غیر عینیت» ــ یعنی حساسیت نسبت به غیبت هر گونه شیء ــ را در اختیار داریم، نه یک مربع تهی از معنا را.

مالویچ، بعداً، شکلهای بنیادی دیگری را آزمود. به تدریج، ترکیب بندیهای بغرنج تری متشکل از شکلهای چلیپایی، ذوزنقه، مثلث، خط های شکسته، و شکلهای محو شونده رخ نمودند. در این تجربه ها، رنگ نیز چون عنصری ناب به کار گرفته شد. سرانجام، مالویچ به مربع اریب سفید بر زمینهٔ سفید رسید (۱۹۱۸)؛ و آن را غایت خلوص هنری دانست. پس از آن، با تغییر جو هنری روسیه، به هنر پیکر نما بازگشت. با این حال، در نقاشیهای متأخرش نیز از تجربه های دورهٔ سوپره ماتیسم استفاده می کرد.

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

از جمله دیگر آثارش : **چهرة یکی از خویشاوندان نقاش** (۱۹۰۶)؛ **مربع سیاه سوپره ماتیست** (۱۹۱۴-۱۹۱۵)؛ **سوپره موس، شمارة ۵۶** (۱۹۱۶)؛ **تکچهرة خود هنرمند (۱۹۲۳)؛ چهرة زن** (۱۹۲۸ - ۱۹۳۲).

وازرلی VASARELY، ویکتر (**نقاش، طراح، و نویسندة مجارستانی،** ۱۹۰۸-؟). او را «**پدر اپ آرت***» می نامند.

از جمله هنرمندانی است که بر امکانات کاربردی هنر انتزاعی تأکید کرده اند.

در آکادمی هنری بوداپست آموزش دید. از طریق **مهوی ـ ناگ*** با آثار **مالویچ***، **کاندینسکی***، **گرپیوس***، **لوکربوزیه*** و **مندریان*** آشنا شد.

سخت تحت تأثیر زیبایی شناسی **کنسترو کتیویسم*** و کاردگرایی **یوهوس*** قرار گرفت. به پاریس رفت (۱۹۳۰)؛ و بعداً تابعیت فرانسوی گرفت. او کار خود را در مقام طراح گرافیک آغاز کرد. سپس، به نقاشی روی آورد (۱۹۴۴)؛ و چندی بعد، دست به جستجو و تجربه در زمینه های رنگ و خطای بصری زد؛ و با از میان برداشتن مرز نقاشی و مجسمه سازی، مفهوم عام هنر تجسمی دو بعدی و سه بعدی را پیش نهاد. او، همچنین، به این نتیجه رسید که هنرمند به مدد امکانات مواد جدید و صنعت نوین می تواند طرح خود را برای مصارف مختلف زندگی روزمره باز تولید و پخش کند.

هدف و ازارلی ایجاد ارتعاش در شبکیة چشم تماشاگر است؛ و برای این منظور تدابیر مختلفی را به کار می بندد. آثار اولیه اش مشتمل بودند بر طرحهای خطی سیاه و سفید بر روی کاغذ، ورق شفاف پلاستیک یا شیشه (مثلاً : **سوراتا ـ ت؛ ۱۹۵۳**). ولی در دهه ۱۹۶۰ف شکلهای هندسی ـ مربع، دایره، مثلث، مستطیل، وچند وجهی ,ـ را با بهره گیری از تباین رنگهای درخشان، و طبق قواعد ریاضی به گونه ای سازمان می داد که تصوری از جنبش، پیشابندگی و پسروندگی را به تماشاگر القا

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

کنند. از جمله دیگر آثارش : **یلان**(۱۹۵۰)؛ **ونال** (۱۹۶۸)؛ **تردیم ـ آتش** [سه بعدی] (۱۹۷۴).

هنر مفهومی Conceptual art

این اصطلاح به انواع مختلف آثار هنر که در آن مفهوم و ایدهٔ اثر پر اهمیت تر از محصول نهایی تلقی می شو، اطلاق می گردد. اندیشهٔ این اصطلاح به دوشان باز می گردد، اما فقط از دهة ۱۹۶۰ بود که هنر مفهومی به پدیده ای بین المللی تغییر کرد. اما شکل ظهور و جلوه آن کاملاً متنوع بود.

ویژگی و مشخصه مشترک آنها این ادعا بود که اثر هنری «حقیقی» یک شیء فیزیکی که توسط هنرمند ساخته شده باشد نیست، بلکه در بردارنده «مفهوم» و «ایده» است. وقتی یک چیز مادی بر دیواره موزه یا درجایی در برابر بیننده ای آویخته می شود، در واقع چیزی نیست جز واسطه ای برای بیننده ای آویخته می شود، در واقع چیزی نیست جز واسطه ای برای انتقال یک ایده یا به منزلهٔ اثری محملی است که به واقعه یا موقعیتی اشاره دارد و از فضا و مکانی که در آن نمایش داده می شود مجزا است. در این شکل هنری از عکس، متن، نقشه، نمودار، نوار صوتی، ویدیویی و غیره به عنوان رسانه ارتباطی استفاده می شود.

اکثر هنرمندان حوزهٔ هنری مفهومی به طور کاملاً تعمدی و آگاهانه در کارهای خود از آثاری که از نظر بصری پیش پا افتاده، معمولی و غیر جالب محسوب می شدند استفاده می کردند تا بدین ترتیب توجه بیننده را به مفهوم و ایده ای که بیانگر آنند، جلب نمایند. این عقیده که کیفیات زیبایی شناختی ممکن است متعلق به «مفاهیم» باشند، عقیده تازه ای نیست. خشنودی زیبایی شناختی نسبت به زیبایی یا کمال قضایای ریاضی یا نظریه های علمی و فلسفی مدت های مدید شناخته شده بود.

زیبایی (یا درخشش) حتی در مسابقات شطرنج نیز ارج گذاشته می شود. اما معمولاً هنرمندان آثار برای ژرفا یا زیبایی و ظرافت

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER

در حوزه معنایی قابل توجه نبوده اند و ایده هایی که هنر مفهومی بیننده را بدان هدایت می کند، به نظر می رسد در بسیاری موارد خود کم عمق، معمولی یا پیش پا افتاده هستند.

هنر و زبان ART AND LANGUAHE . نام گروهی از هنرمندان انگلیسی (چون تری اتکین سن، هرلد هارل، مایکل بالدوین) که با انتشار مجله ای به نام هنر ـ زبان (۱۹۶۹)، به توضیح و تفسیر **کانسپچوال آرت*** پرداختند. نظریات این گروه تأثیر تعیین کننده ای بر جریانهای هنری آمریکا و اروپا گذاشت.

WWW.eBOOKPARS.COM ePUBLISHING CENTER