



[www.eBOOKPARS.COM](http://www.eBOOKPARS.COM)

# تاریخچه هنر مفهومی و هنرمندان آن

بیتم جاتی رامش







مقدمه :

«هنر مفهومی» Conceptual Art نحوه ای از آرایه اثر هنری معاصر است که در آن اندیشه و مفهوم خاصی – 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 آرایه مفهوم اشیاء به شکل های مختلف و معرفی لغوی و توضیحات نوشتاری مورد پرستش قرار می دهند – بدون این که به شکل ذهنی و صورت خیالی اثر اهمیت 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



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 رنسانس محسوب می شود، اما مدرنیسم به طور اجتناب ناپذیری 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

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 - 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

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 Joseph 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 قابلیت های اندام انسان و حالات آنرا بیش از هر ابزار دیگری برای ایجاد ارتباط با مخاطبین آثار هنری مناسب دانستند. آنها گاه با تلفیق ویژگی های هنر تجسمی و حرکات اندام و توانایی های بازیگری و گاه با ایجاد خشونت و



رفتارهای انزجارآمیز با جسم انسان – 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 *Petformance*, *Hapeining*, *Bady Art* نامیده شده است.

به این ترتیب «هنر مفهومی» به عنوان جنبشی در کنار سایر جنبشهای هنری دهه شصت که به قصد ارجح شمردن مفهوم مورد نظر هنرمند بر چگونگی رایه 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 رایه 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

### کانیسیچو 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 «کانسیچوال»<sup>۱</sup>، «آیدیا»<sup>۲</sup> یا «اینفورمیشن»<sup>۳</sup> مشهور بودند، و در کنار آنها گرایش های فرعی مشابهی چون «بادی آرت»<sup>۴</sup>، «پرفورمنس آرت»<sup>۵</sup> «نرتیو آرت»<sup>۶</sup> را در بر می گرفت.

نهضت فوق بخشی از حرکت گسترده تری بود که طی آن شیء یا اثر هنری به مفهوم سنتی - این کالای لوکس منحصر بفرد، ماندگار و در عین حال منقول (و لا جرم همواره فروشی) - طرد و تحقیر گشته و تأکیدی بی سابقه برآیده 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 استفاده 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 شیء یا اثر هنری منحصری بفرد، بدلیل هایی را جستجو می کرد تا جایگزین فضای بسته نمایشگاه های 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

دهندگان آن بود، عرضه کرد. همکاران دوشان این اثر را نپذیرفتند و به این ترتیب کمک کردند تا آثار «حاضر و آماده»<sup>۷</sup> 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 ملاحظات 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.»<sup>۸</sup>

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 اتفاقیهای 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 فعالیت های مختلف در زمینه کانسپچوال است) دوشان در واقع به نحوی دنباله رو دادیستها 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 - دادایی» جاسپر جانز، رابرت - 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 فعالیت های 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

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 آمستردام نمایشگاهی از آثار او عرضه می دارند، و سر انجام پی یرومانزونی و استوانه های کرومی براقتش با برجسبی 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، «هپنینگر» با فرم آزاد که کلیراولدنبرگ، 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 - محیطی، نمایشی، ساختار - 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 - 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

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 الخیل 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»<sup>۹</sup> (فرآیندی) یا «ضد فرم» شهرت یافت کماکان به ابزار و مواد وفادار ماندند، اما هدف عرضه شی هنری را کنار گذاشتند و آثار خود را 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 - از قبیل خاک اره تکه های برش خورده نم، رنگدانه، آرد، لاستیک، برف و حتی ذرت - 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»<sup>۱۰</sup> 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 باکندر» هنرمند کانسپچوالیست، در اواسط دهه ۱۹۷۰ طی گفت و گویی درباره



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»<sup>۱۱</sup>

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 - چه انسانی و چه هر نوع دیگری - باشد به عقیده من نوعی فاشیسم زیبایی شناسانه است.»<sup>۱۲</sup> برای وینر مهم نبود که «بیانیه هایش»، که اجمالاً «پیشنهادهای پراسس گونه»<sup>۱۳</sup> 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.»<sup>۱۴</sup> 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 و بیش 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.»<sup>۱۵</sup> در یکی از آثار اولیه هوبلر به

نام «مبادله شکلی نیویورک - 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 و جداً 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 - بعضاً خودبینانه و آمیخته با تظاهر - مشترک بودند که زبان و اندیشه ها جوهر واقعی هنر را تشکیل می دهند و 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 تصویری) است.»<sup>۱۶</sup> لارنس وینر هم متقابلاً اعتقاد داشت: «بدون زبان، هنر وجود ندارد»<sup>۱۷</sup> 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

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 - 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...»<sup>۱۸</sup>

«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»<sup>۱۹</sup> مطرح شد.

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. «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

نویسد، به نمایش می‌گذارد. 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 - فرانک استلا می‌خواست رنگ را «به همان خوبی و دست نخوردگی درون قوطی» حفظ کند - 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 در هوا و عکسبرداری از پراکنده شدن تدریجی و غیر قابل ثبت آن بود، چنین می‌گوید: «سعی می‌کنم واقعیت را دست کاری نکنم... آنچه باید رخ دهد، رخ می‌دهد بگذار اشیاء همان طوری که هستند باقی بمانند.»<sup>۲۰</sup>

کانسپچوالیسم احتمالاً بزرگ‌ترین، بالنده‌ترین و جهانی‌ترین 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 می‌رسد. کانسپچوالیسم را بر خلاف کوبیسم، اکسپرسیونیسم انتزاعی یا مینیمالیسم، جداً نمی‌توان به جمع کوچکی از «هنرمندان شاخص» این یا آن کشور محدود کرد. مشکل بتوان از بانی یا مبدع این سبک نام برد، در حالی که می‌توان براك 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 می‌شود عبارتند از کاسوت، بری، وینر و هوبلر. آنان در سال‌های ۱۹۶۸ و ۱۹۶۹، به کمک «ست سیگولت» در مقام حامی و سازمان دهنده، یک رشته نمایشگاه‌های ابتکاری برپا داشتند (لا اقل یکی از این نمایشگاه‌ها صرفاً به صورت یک کاتولوگ عرضه شد).

معهدا در بررسی این دوره می‌توان جنبشی هنری را احساس کرد که کم و بیش به طور خودانگیخته پیش می‌رود. یکی از دلایل این پیشرفت خود - انگیخته را باید در سرشت خود هنر کانسپچوال پیدا کرد، چرا که این سبک به دلیل وابستگی اش به

زبان، تصاویر قابل تکثیر و رسانه های جمعی، به آسانی و سرعت قابل ارایه و انتقاد بود. موارد زیر که همگی در سال ۱۹۶۶ رخ داد، مثنی 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 الشكل 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 بریج»، «مایکل بالدوین» و «هرولد هارل»، انتشارات «آرت اند لنگویج»<sup>۲۱</sup> را راه انداختند و طرح «نمایش هوایی»<sup>۲۲</sup> 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 - 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. معهدا تأثیر آن بسیار شایع و فراگیر بوده



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 کانسپچوالیستی 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 فیزیکی 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 - بیانیه ای مبنی بر اینکه :

«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»<sup>۳۲</sup> بود، از یک میله برنجی به طول یک کیلومتر تشکیل

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 - اندلنگویچ»، زبان دارای شأنی شبه فرمال (صوری)

بود؛ هم دست مایه بود و هم موضوع، و آثار این هنرمندان تقریباً منحصرأ 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 اندلنگویچ» مباحث غالباً

بغرنج و پیچیده ای را درباره طبیعت، اجرا و درک کار هنری

مطرح می کردند. کاسوت گاه مکرر گویی (تنالوژی)<sup>۲۴</sup> 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»<sup>۲۵</sup>

(۱۹۷۳) موقعیت چند سکه را نسبت به مربعهایی که با برچسب

نواری بر کف اتاق ایجاد شده اند. نشان می دهد («برخی داخل

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 - 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 ارائه 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

ایشان به کار می آمد، به شیوه ای بس شخص تر، گاه تکانه‌دهنده 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 - 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 - 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

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 بیانیه 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 «ترتیب 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» - آهنگساز و

نوازنده - 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

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 اختیاری می 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 اندلنگویچ» 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 - لنگویچ 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



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، ایدالیسم و تفکر معارضة جویانه اش در خصوص هنر و قابلیت های آن، آثار «عظیم» هنری فراوانی (به مفهوم متعارف) از خود باقی نهاد. کانسپچوالیسم واجد ویژگیهای فراوانی بود. این نهضت به درجات متفاوت افراطی بدل 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

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 و رنگ، جستجو می کنند و می کوشند در این راه نظم فکری خویش را از دست ندهند.

## فصل دوم

### هدف هنر مفهومی

شاید این تداوم هنر مدرن است که باید موجب شگفتی مان گردد نه تنوع آن. يك نمايشگاه «هنر نوین» در سال ۱۹۵۵، همانند سال ۱۹۰۵، قرار بود تابلوها مجسمه ها، و شاید طراحی ها و چاپنقش هایی را به نمایش گذارد. این نمايشگاه که بهترین و نیز بحث انگیزترین آثاری را در بر می گرفت که در طول این نیم قرن پدید آمده بودند، البته گونه گونی و تغییر هنر مدرن را به نمایش می نهاد- نه تنها تغییرات در سبک ها، بلکه تغییراتی بنیادین در موارد و روش ها در چنان حدی که حتی تصورش در طول قرن ها، از رنسانس تا روزگار ما، برای انسان ممتنع بود- و تحولات هنر انتزاعی هم که جای خود را داشت. هنرمندان گهگاه به حوزه های مجاور، ولی غیر هنر تجسمی، سر کشیده بودند تا درباره ساخت و سازها و فرایندهای دیگری کندوکاو کنند- برای مثال، ماجراجویی های تاتلین در کارهای مهندسی با ابعاد بزرگ و هوانوردی، موتوردار کردن مجسمه ها به وسیله گابو، شگفت کاری های ریشر، لژه و دیگران در کارهای سینمایی، حرکت های اشویتز و دیگران که می خواستند ادبیاتی را، همچون نوعی موسیقی، بر پایه خواص صوتی و آوایی کلمات بپرورانند، و بسیاری کارهای دیگر، اینها به جای خود، دو تغییر به راستی ریشه ای در وضع هنر و هنرمند صورت می گیرد: اول آنکه خودشان ملازمت مفهوم هنر را با پدید آوردن يك شيء خاص ملغی می کند، و دوم آنکه گفته می شود که هنر به عنوان يك کار یا فعالیت فاقد هر گونه ارزش اجتماعی است و آنچه مستقیماً به حیات اجتماع خدمت می کند کار تولیدی در کارخانه هاست، بحثی که از سوی گروهی از ساخت گرهای روسی، با ارائه نمونه هایی، در اوایل دهه ۱۹۲۰ مطرح می شود. راهبرد دوشان این بود که هر گونه ارزش هنری را با هنرمندی یکی بدانند (یعنی آن دو را واقعیت واحدی به شمار آورد)؛ تولید گرایان وجود هر گونه ارزش هنری را انکار می کردند و برای هنرمند در دنیای مدرن

جایگاهی قائل نبودند. (موندریان جهانی را مجسم می کرد که در آن دیگر به هنر نیازی نباشد، و از هنر خود برای نشان دادن راهی به آن جهان استفاده می کرد. سوررئالیسم نیز فرض خود را بر در هم آمیختگی هنر و جهان قرار می داد؛ آن زمان که هنر، تخیل آدمی را از هر گونه ممیزی درونی و برونی رها سازد و اعمال او را از قید و بندهای تمدن آزاد کند. هدف سوررئالیسم تحقق یافته خواهد بود). ولی علی رغم همه اینها، و علی رغم همه داعیه های افراطی در بیانیه ها و یا گفته های منتقدان، هنر همچنان بر جا می ماند و آثار هنری همچنان اشیاء تقریباً منحصر به فرد ساخته انسان اند که از طریق گالری ها برای فروش عرضه می گردند و در موزه ها نگهداری می شوند. سبک ها تغییر و تنوع زیادی داشته اند و کمتر هنرمندی بوده که نمی خواسته است حال و هوایی شخصی به کار خود بدهد. محتواها تغییر و تنوعشان کمتر بوده است. مجسمه، چنانکه دیدیم، همچنان حول محور فیکور (شکل یا پیکر) می گردد. جنگ جهانی اول دادائیسم را به وجود آورده بود که به عنوان یک جنبش هنری، نه فقط با هنر سنتی بلکه به ویژه با هنر مدرن سر پیکار داشت. ولی دیری نگذشت که دادائیسم تکه تکه شد، از مسیر هدف های نخستین اش منحرف گردید و تعلقات دیگری یافت، و این در زمانی بود که به یک حرکت سیاسی در برلین پیوست و به کندوکاو ناخودآگاه در پاریس سرگرم شد. تنها مارسل دوشان بود که همچنان متعهد نفی هنر باقی ماند؛ ولی حتی کارهای او، که به مرور کمتر و کمتر می شدند، می توانستند جذب عالم هنر گردند و به عنوان طنزی انتقادآمیز به وسیله یک ناباور متبسم، در حاشیه پویش های هنری جایی داشته باشند. باقی ماندن او به عنوان یک چهره مطرح در جامعه هنری می توانست رواداری و تساهل این جامعه را نشان دهد؛ و غیر فعال شدن کامل وی، دست کم به صورت ظاهر، در پایان زندگی اش گویی در حکم پیروزی نهایی هنر بود. هنری که بعد از جنگ جهانی دوم پدید آمد، با همه تب و تاب واقعی و ظاهری اش، به هیچ وجه سودای ضد هنر

بودن نداشت. بر عکس می‌کوشید در پیشبرد آرمان بیان ذهنی آزاد و صریح، به عنوان مقابله‌ای با فاشیسم به طور خاص و دولت به طور کلی، و حتی به عنوان گویشی بر ضد خود جنگ، گام بردارد. هنر، به ویژه در اکسپرسیونیسم انتزاعی، همچنان که در سوار آبی اکسپرسیونیسم آلمانی، چونان یک نیروی مثبت معنوی و اخلاقی ظاهر گردید. کتاب رابرت ماذرول درباره دادائیسم، هر تأثیر مخربی هم که در نقاط ناشناخته داشت، در ۱۹۵۱ چونان گوشه‌ای فوق‌العاده جالب توجه از تاریخ، مورد استقبال قرار گرفت؛ آن روایتی بود از کارهای عجیب، اغلب چرند و بی‌معنا، و گاه ابلهانه که مدت‌ها قبل، در جهانی بسیار متفاوت از امروز انجام گرفته بودند.

از میانه دهه ۱۹۵۰ به این سوءتعداد کثیری از کارها و فعالیت‌ها به عنوان هنر عرضه شده‌اند که به غیر از این ویژگی که به مفهوم متعارف کلمات، نه نقاشی‌اند، نه مجسمه‌اند و نه گرافیک، چندان وجه مشترک دیگری با هم ندارند. این پدیدارها اکثرشان به طور منفرد پیشینه‌ها و قرینه‌هایی در تاریخ هنر مدرن دارند که از میان آنها این موارد قابل ذکرند: شب‌نشینی‌های فوتوریست‌ها و دادائیست‌ها؛ دکوربندی‌های خیابانی که برای جشن‌های جمهوری جدید اتحاد شوروی برپا می‌شدند؛ کارهای یادمانی لیسیتسکی و دیگران؛ و نمایشگاه به عنوان اثر هنری، ابتکاری از دادائیست‌ها در برلین و کلن که به وسیله سوررئالیست‌ها به مد روز تبدیل شد. این کارها همه ساخته هنرمندان بودند، و بنابراین کارهای اواخر دهه پنجاه و بعد از آن هم همان ویژگی را داشتند، و به سادگی نمی‌شد، حتی هنگامی که جسورانه به حوزه‌های دیگری با نام‌های دیگر سرکشیده بودند، از دادن برجسب هنر به آنها امتناع کرد. محققان نمی‌شد ادعا کرد که آن برجسب فقط می‌تواند به نقاشی و مجسمه‌سازی دارای فرم‌های سنتی هنر غرب تعلق داشته باشد. آن جهان هنر که در کتاب‌ها، موزه‌ها و در آنچه آندره مالرو «موزه ذهنی» می‌نامید حضور داشت، گستردگی تقریباً بیکران خود را به

گرایش های متنوع و گونه گون خود هنرمندان و امدار بود. دلیلی وجود نداشت که نقاشی و مجسمه سازی از حقوقی منحصر به فرد برخوردار باشند. از گذشته تا به امروز دلایل مقبولی وجود داشته است که براساس آنها، یک هنرمند آشنا با مارکس و تفکر جامعه شناختی پسا- مارکسیستی بتواند از خود سؤال کند که آیا فقدان تجربه هنری در مخاطبان نمی تواند همانقدر نقش او را در جامعه بی اثر سازد که نوع هنری که می آفریند؟ اگر بالاترین موفقیت برای یک هنرمند این می بود که کارش در یک گالری به نمایش در آید و فروخته شود، دیگر به چه دلیل می بایست به خود زحمت کشیدن یک تابلو یا تراشیدن و پیکربندی و ساختن یک مجسمه را می داد؟ برنامه های گسترش فروش کارهای هنری در هر زمان فقط برای معدودی از هنرمندان کار سازند. و هنرمندان با نگاهی فرصت طلبانه، هر چند با در نظر گرفتن معیارهایی معین، انتخاب می شوند. حتی کسانی که از چنین برنامه هایی منتفع می گردند چه بسا در ارزش اخلاقی آنها شک کنند: چنین برنامه ای به طرزی بسیار خیره کننده ولی سرسختانه، کارآمدی و در عین حال پوچی سرمایه داری را به نمایش می گذارد. هنرمند می آفریند، و اگر موفق باشد، آفریده اش را از او می قاپند و به طور مادی و معنوی از او دور می کنند. هنرمندی که در میان برگزیدگان نیست دلیل اضافی محکمی دارد که بکوشد اصول این نظام را زیر پا نهد. در جهانی که مارکس آن را به استثمارکنندگان و استثمار کنندگان تقسیم می کند، هنرمند نمی تواند خود را در میان گروه دوم نبیند. حال این مسئله مطرح شده بود که آیا هنرمند می بایست به امید ستاره شدن در آسمان هنر، که پاداش نظام به چند فرد انگشت شمار است. به نقش انفعالی خود رضا دهد، و یا باید با روی گردانی از این نظام و با نادیده انگاشتن بازار ویژه آن، از هر گونه ترفند و ابتکاری که از دستش بر می آید برای حفظ بقای خویش استفاده کند. یافتن بازاری دیگر و مخاطبانی دیگر می توانست راهی باشد به سوی پیوند مجدد هنر با اجتماع معاصر.

حوزه ای که به نظر می آید هنرمند در آن با کامیابی بزرگی کندوکاو می کند حوزه ای است که رسانه های گروهی آن را «سرگرمی و تفریح» می نامند. هنرمند برنامه ای را می آفریند، عرضه می دارد، و در آن شرکت می کند. این برنامه می تواند گونه ها و کیفیت های بسیار متفاوتی داشته باشد: نمایشی در گوشه و کنار یک بازار مکاره که به طرزی زننده جلب نظر کند؛ یک نمایش تک نفره عمیقاً غم انگیز و آزارنده، گاه بسیار طولانی و نیازمند حد بالایی از تسلط بر نفس و استقامت از سوی هنرمند-مجری؛ یا نمایش تاریخی یا مناسک دینی، بر نظم و ترتیبی مبتنی باشد. این نوع نمایش از دهه ۱۹۶۰ به بعد در قالب برنامه ای به نام «رخداد» عرضه شده است؛ آن نوعی تئاتر است که در فضای باز غیر از فضای متعارف تئاتر اجرا می گردد و بازی های برنامه دار یا خود جوش را شامل می شود (به طور معمول حالتی بین نمایش از پیش تنظیم شده و خود جوش است: یک طرح کلی یا رمزگانی که از پیش تهیه شده است به اضافه بدیهه گویی هایی در پاسخ به واکنش های تماشا گرها)؛ این تئاتر در یک صحنه آماده شده با وسایل زیربط اجرا می گردد. پیشینه تئاتر «رخداد» به نمایشگاه های سوررئالیستی باز می گردد، که برخی از آنها - به جای شب نشینی های جنجالی فوتوریست ها یا کاباره های فرهنگی دادائیست های زوریخ تئاتر هایی را به مناسبت گشایش یک نمایشگاه نقاشی، اجرا می کردند. ولی همه این دگرگونی ها از زمانی امکان پذیر شدند که «آکسیون» (یا کنش) به عنوان نوعی اکسپرسیون (یا بیان هنری) پذیرفته شد. به نظر می آید که «رخداد» آلن کاپرو در سال ۱۹۵۹ نقطه شروع این جنبش نوین هنری باشد که خبر آن به سرعت پخش می شود. سرعت گسترش «رخدادها» و دیگر برنامه های نمایشی در جهان غرب بیانگر امتیازات ویژه ای است که این نوع هنری عرضه می دارد: تماس مستقیم و شخصی با تماشاگر، جانشین تشریفات خشک و سردی می شود که هنرمند باید در عرضه اثرش در یک گالری رعایت کند، و سپس در کناری بایستد و نظاره کند که

تماشاگرانش چگونه درگیر اثر می شوند، یا از درگیر شدن در آن امتناع می ورزند. از سوی تماشاگران نیز می توان گفت که آنها آمده اند تا وقت و توجه را به رخدادی اختصاص دهند که در هیئت یک تئاتر یا سیرک عرضه می گردد امتیاز آخر اینکه یک هنرمند فرصت می یابد که آفریده خود را با مقتضیات یک مکان یا زمان خاص سازگار گرداند. اصطلاح «هنر اجرا» اکنون در برگزیده همة این نوع فعالیت هاست.

برای فعالیت دیگری که در برخی جهات همانند هنر اجراست، نامی وجود ندارد. هنرمندان آراء مناقشه برانگیز خود را نه از طریق اجرا، بلکه به وسیله نمایشی از داده های مربوط، بیان می کنند. آمارها، عکس ها، متن ها، نوارهای ویدیویی، بریده های جراید، و کثیری از واسطه های اطلاعاتی دیگر در نمایشگاهی در کنار هم گرد می آیند تا احتمالاً حالتی از بایگانی یا روزنامه نگاری را مجسم کنند. هنرمند با استفاده از این شیوه ها می تواند نقش سیاسی مؤثری ایفا کند، درست شبیه نقش روزنامه نگاری که از فضایی درخور توجه و یک گروه پژوهش برای تحقیق درباره یک مسئله خاص برخوردار است. هنرمند همچنین می تواند این نقش را در یک گالری ایفا کند، مکانی که در آن اکثر بازدیدکنندگان انتظار یک تجربه زیبا شناختی را دارند نه رویارویی با یک مسئله واقعی، و می خواهد از مسائل زاغه نشینان، روابط کارگر و کارفرما یا بیماری های ریوی بگریزند نه از نمایشی درخشان و آموزنده مبتنی بر شواهد عینی و مسلم.

«کنش نا متعارف» مقوله بسیار متفاوتی است که برچسب های گوناگونی از جمله «هنر زمینی» (یا هنر به مقیاس یک چشم انداز)، «هنر ناچیز» «هنر ناممکن» و غیره - تا حدی بسته به فرمی که به خود می گیرد- شناخته می شود. فردی در نقطه دور افتاده ای از جهان، روی خط نشان گذارده شده ای آنقدر رفت و برگشت می کند تا گذرگاهی را در زمین پانخورده ای به وجود آورد. او از این کنش خود یک عکس و یک نقشه به ارمغان می



آورد. فرد دیگری دو گودال کم عمق (یا ترانشه) موازی در صحرا حفر می کند، سپس آنها را با گل سفید پر می کند و بدین ترتیب دو نشانه حجم سازانه در دل چشم اندازی دست نخورده بر جای می نهد، و با عکسی کار خود را ثبت می کند. کار این شخص همچون گذرگاه ساخته شخص پیشین، با گذشت زمان محو و ناپدید خواهد شد. چنین کارهایی ناپایدار و غیر قابل فروش اند، ولی موجودیت آنها به عکس هایی انتقال می یابند که از طریق فروش آنها، هزینه کار پدید آورنده آنها تأمین می گردد. باز هم افرادی دیگر، از ماشین آلات و نیروی کار، آنجا که لازم باشد، برای اجرای طرح هایشان - که بازآرایی قطعه زمین های بزرگ تری است- استفاده می کنند: آنها توده های عظیمی از خاک را به صورت فرم های مجسمه گونه موقت در می آورند، نقش هایی را در سطح منجمد یک رودخانه ایجاد می کنند یا در یک مزرعه تازه شخم زده شده، از طریق شن کش کاری مجدد، آرایش جدیدی به وجود می آورند. کنش های مشابهی نیز در فضای شهرها انجام می پذیرند، و از آنجا که چون و چراهایی در روزگار کنونی درباره زندگی شهری مطرح شده است، بعید نیست که این کنش ها بخواهند فضای شهری را به چالش گیرند.

هنرمندی در گالری محل نمایش کارهایش، تا سر زانو خاک ریزی می کند، خاکی خوب و حاصلخیز؛ هنرمندی دیگر آسفالت یک پارکینگ اتومبیل در نیویورک را با نمک می پوشاند؛ هنرمند سومی روی کف یک گالری، آرایشی از دایره های متحدالمركز از سنگ طبیعی پدید می آورد که سازه های آیینی انسان اولیه را تداعی می کند، آرایشی در یک فضای معماری مدرن که تماشاگر از ناهمخوانی فرهنگی و زمانی اش به راستی یکه می خورد (استون هنج<sup>۱۴</sup> مدتها بعد از به سر رسیدن عمر این ساختمان مدرن برقرار خواهد ماند). وجه مشخصه این هنر، غیر عملی بودن یابی فایده بودنش نیست، بلکه عمدتاً غیر عقلانی بودن مشهود آن است: اندیشه، نیروی کار، و مواد و مصالح از برای به وجود آوردن پدیداری موقت، بی هر گونه معنای روشن، به کار گرفته می

شوند. آیا آن به راستی کنشی بیهوده است؟ آیا آن اتلاف منابع در جهانی نیست که هر روز نسبت به اسراف کاری های خود حساس تر می شود؟ ولی چنانچه در این آثار هنری تأمل کنیم، خواهیم دید که آنها در واقع تظاهرات اعتراض آمیزی اند علیه استثمار انسان و منابع طبیعت، علیه شتاب گرفتن ضرباهنگ ساختن و ویران کردن که ویژگی نمایان شهر در قرن بیستم اند، و در نهایت اعتراضی اند علیه نخوت انسان در رویارویی با طبیعت و زمان. آیا تمامی آنچه انسان می سازد چیزی جز حفر یک گودال در یک پایان است، یا آرایشی از شاخه ها در زیر یک درخت؟ برخی از این هنرمندان در فروش کارهایشان بسیار ماهرانه و سیاستمدارانه عمل می کنند. یکی از آنها (کریستو یا واچف) سر نهفته در نمایش یک شیء بسته بندی شده را از سوررئالیست ها فرا می گیرد، ولی با کار بست آن در مورد منظره ها و نیز یادمان های بزرگ، معنای تازه ای به آن می بخشد. برخی از طرح های او در حد طرح باقی می ماند؛ برخی دیگر، که نیازمند برنامه ریزی و مذاکرات فوق العاده است، به اجرا در می آیند. کریستو یک بخش طولانی از ساحل استرالیا را بسته بندی می کند و محوطه ای را در کالیفرنیا با یک پارچه گسترده نارنجی رنگ می پوشاند. رسامی ها و کلاژهای او که بسیار جذابند، پروژه های او را توصیف می کنند و سابقه ای ماندگار از کارهای اجرا شده وی بر جای می نهند، و برای تأمین مخارج کارهای بعدی اش فروخته می شوند. ویژگی غیر عملی بودن ایده ها بیش از کیفیت سوررئالیستی آنها به چشم می آید و به سوژه اصلی آنها تبدیل می شود و با اجرای گاه به گاه ایده ها تحکیم می گردد: امر محال، محال نیست. امر محال برای مقاصد نظامی همواره شدنی است؛ منابع انسانی و مادی مهیا می گردند و موانع اجتماعی نادیده گرفته می شوند. نیوتن هریسون امریکایی پروژه ای را ابتکار کرد و تا امروز هم به دنبال اجرایش بوده، پروژه ای که بسیار جذاب و توجه بر انگیز است. این پروژه عبارت از پرتاب موشک های نظامی از دور خارج شده

به جو بالاي كاليفرنياست تا با تخلية مواد شيميائي بتوانند يك شفق شمالي مصنوعي ايجاد كنند. ايدة هريسون كه اجرايش موكل به برنامه مطول راضي كردن مقامات نظامي و كشوري و صرف هزينه اي فوق العاده است، در نهايت به تجربه اي کوتاه 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) تابلوهائي 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 واژه «هنر» يا تعريف واژه «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 روشنفكرانه منتقداني با ذهن فلسفي كه در مجلات هنري نگاشته مي شوند. اين هنرمندان، متن هاي مفصلي را به صورت فردي و گروهي به رشته 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.

معلوم نیست که آنها در این کار خود هدفی آموزشی را دنبال می کنند، یا می خواهند سردرگمی ایجاد کنند. جامعه ای که هنوز با هنر انتزاعی مسئله دارد، و همواره خواندن یک کاتالوگ از تفسیر و تعبیر یک تابلو برایش راحت تر است، خود را در میان فوجی از کلمات می یابد که، با وجود لحن حرفه ای شان، از مفهوم واقع شدن می گریزند. انباشتگی کلمات خود عامل حیرت و سردرگمی است. توضیح کلامی، که پناهگاه متعارف سرگردان ها و دل نگران هاست، خودبه دامی تبدیل می شود. سایر هنرمندان چنان ایجاز مخفی را به کار می گیرند که با متحیر ساختن مخاطب، او را به همدلی با مسئله خود وادارند. بدون شك، فرا روی از مرزهای متعارف نقاشی و مجسمه سازی از پایان دهه پنجاه به بعد در چنین سطح گسترده ای، دلایل خود را داشته است، ولی معلوم ساختن آنها به طور قطعی و مطمئن کاری بس دشوار است. می توانیم به برخی عوامل که در پس این فراروی وجود داشته اند اشاره کنیم: یک جنگ بزرگ جهانی که نهایتاً توانایی بیکران انسان را در اختراع و ساخت ابزار انهدام و ویرانگری به نحوی انکارناپذیر به اثبات می رساند؛ صلحی شکننده و پرتنش که جنگ های منطقه ای و کشمکش های انقلابی موجب اختلالش می گردند؛ آگاهی تقریباً ناگهانی از ماهیت اجاره ای بودن موقت جهانی که انسان خود را مالک آن می پنداشت؛ و سرانجام، فهمی عمیق از نیازهای متقابل انسان ها و ناتوانی شان در برآوردن آنها. با این وصف، همه این عوامل را می توان در تغییر موضع هنرمند در برابر جهان تجارت هنر و مصرف هنر خلاصه کرد. بایستی وجود ندارد که آثار نقاشی و مجسمه سازی تا ابد گونه های معتبر هنر تجسمی باشند، ولی دست کم آنها از دیرباز قابلیت انطباق خود را به عنوان واسطه های هنری به اثبات رسانده اند. گالری ها، فروشگاه های آثار هنری، منتقدان هنر، نمایشگاه های ملی و بین المللی هنری، با یا بدون جوایز، همچنان پدیدارهایی کاملاً جدیداند که چونان فراورده هایی فرعی از گسست سنت در قرن هجدهم بر آمده اند. این

نهادها نقشی را ایفا می کنند، ولی نقشی بسیار محدود، و آن را هم بی نقص و کامل ایفاء نمی کنند، زیرا نمی توانند بی غرض عمل کنند. تحرك و جنب و جوش جهان هنر در طی بیست سال گذشته، و کشف مکرر استعدادهاي جوان و گرایش هاي نو و ارتقای آنها تا حد چهره هاي برجسته بین المللی، بر کارآمدی نقش نهادهاي پیش گفته سایه شك می افکنند. با وجود آنکه برخی از دست اندرکاران آنها می کوشند که داوری بی طرفانه ای را در فضای آنها ایجاد کنند، برخی دیگر- با حساسیت هاي مختلف نسبت به تأثیرات کوتاه مدت و بلند مدت اعمالشان - به سائقة انگیزه هاي خام منافع شخصی عمل می کنند ابتکارات عمل، در وجه کلی. همچنان در دست گروه اخیر است. کوشش هاي متعددی در کشورهای غربی از برای طرح ریزی راه هاي مختلف تشویق ها و حمایت هاي دولتی صورت گرفته است؛ کوشش ها همان اندازه که در جهت یاری رساندن به هنرمندان محروم و بی بهره از امتیازات شبکه تجاری مؤثر بوده، به رونق بیشتر کار افراد و گروههاي برخوردار از آن امتیازات نیز کمک کرده است. همه هنرمندان می دانند که جامعه هنری، حتی آنجا که حمایتش موجه باشد. حس تشخیص پرورده ای ندارد، و همین که ولعش ارضا شود، نسبت به ضرورت هاي عدالت اجتماعی در سطح گسترده تر، لاقید می گردد. هر خرد و صداقتی که این نظام در حمایت خود داشته باشد نمی تواند غایات و عادات جهان کسب و تجارت را نادیده انگارد، جهانی که بیش از پیش به آن تکیه می کند و از سوی آن، نه چندان آشکار، تغذیه مالی می شود. از این نظام، به ویژه هنرمندان، بوی بهره کشی و اغواکردن را استشمام می کنند. آن گونه هاي نوین هنر که به اجمال از نظر گذرانیم همه در يك عنصر برجسته سهم اند و آن همانا اغواکردن است: به واقع در برابر کنش هاي یاد شده حیرت زده می شویم که نه تنها به اجرا در می آیند بلکه به نحوی بر توجه جامعه هنری تمیل می شوند و به شیوه هاي مختلف قیمتی را به خود اختصاص می دهند، و مالا در نظر دلان و خریداران شانی تجاری به دست می آورند.

کلکسیونری که عکسی از یک علامت را می‌خرد که نقاشی به طور سردستی بر روی نمایی از طبیعت یا یک شهرگذارده است، و یا حتی سند مالکیت یک اثر هنری غیرمادی را خریداری می‌کند و به خانه می‌برد، بدون شک از خود می‌پرسد که چنین مقولات جدیدی چه نسبت همخوان یا متضادی می‌توانند با تابلوها، مجسمه‌ها، یا دیگر اقسام موجود در مجموعه او داشته باشند. برخی از آثار هنری اخیر، خود ویرانگر (یا مخرب خود) بوده اند: چنین آثاری با عناصر کهنه شونده و زوال پذیر کند یا سریع ساخته شده اند تا خود فی نفسه نوعی «رخداد» به شمار آیند. موزه ای که بودجه ای به خرید کاری از نوع هنر خود شکن اختصاص می‌دهد، اساساً نقش موزه‌ها را به چالش می‌گیرد. آن گالری که اجازه می‌دهد هنرمندی فضای آن را (تا سر زانو) از خاک یا چیزی نظیر آن انباشته کند و خود را از فروش اقسام قابل فروش محروم سازد، چه بسا این اختلال در چرخش متعارف کار خود را با ارزش خبری این رخداد و توجه بر انگیزی ملازم با حرکت پیشتازانه آن توجیه کند. در هر صورت نمایشگاه‌هایی که در یک گالری برگزار می‌گردند، بیشتر به لحاظ تبلیغ برای موجودیت و گستره فعالیت‌های آن مؤثر واقع می‌شوند؛ سوداگری و فروش، کارهای پشت صحنه‌اند. ولی درباره بازدید کنندگان چه می‌توان گفت؟ چرا ما به گالری‌ها می‌رویم؟ برای لذت بردن یا برای دیدن چیزهای غیرمنتظره و شاید بر انگیزنده؟ آیا می‌خواهیم به تغیر در عادات فکری و ارزش‌هایمان وادار شویم؟ هنر هیچ‌گاه از نوعی محتوای ایدئولوژیک عاری نبوده است، ولی این انواع هنر نوین عموماً پیام خود را بدون استفاده از هر مدیوم (یا واسطه) هنری مشهود، عرضه می‌کنند. همین دست نیافتنی بودن این انواع هنری، این واقعیت که ما نمی‌توانیم - حتی از طریق موزه‌ها - به مالکیت مادی و جسمانی آنها نائل آییم، رابطه جدیدی را بر ما تحمیل می‌کند که بدون شک لذت کمتری را به همراه دارد. ما که چنین مشتاق هیجان‌ها و لذت‌های هنر هستیم، و از چنین گنجایش بیکرانی در «موزه ذهنی» برخورداریم، آیا می‌توانیم با گونه

اي هنر (تجسمي) کنار آييم که فاقد موجوديت مادي است؟ اين تحولات اخير داراي جنبه اي به راستي افراطي بوده اند که چه بسا به گونه اي به آخر خط رسیده باشند؛ شايد مسئله کوچکی نباشد که مي بينيم اين تحولات، دست کم در آلمان و استراليا، شامل نوعي هنر اجرا مي شوند که طی آن، هنرمند جسم خود را لت و پار مي کند. دست کم در يك مورد اين هنر اجرا به مرگ ارادي هنرمند مي انجامد- نقطه اي که در آن، حتي با سعه صدرترين نظاره گر چه بسا از خود سؤال کند که آیا يك چنین کنشي نبايد از شمول هر تعريف در گذشته، حال، يا آينده از هنر خارج گردد؟

اين تحولات و نيز اوضاع و احوالي که زمينه ظهورشان را فراهم آوردند، از جهاتي ميانه قرن هجدهم را به ياد مي آورند، يعني درست زماني که جهان هنر مدرن، شامل تاريخ هنر و نقد هنر در قالب هاي شناخته شده امروزي، حيات خود را آغاز مي کند. ديرو، نويسنده فرانسوي در ۱۷۶۳ ندا سر مي دهد که «عجبا!، آیا قلم موي نقاشان، بيش از اندازه و بيش از حد طولاني، در خدمت شرارت و فساد قرار نداشته است؟» آیا هنر نبايد از پاسخگويي به هوا و هوس هاي انسان يا ارضاي اميال سر کوفته اش باز ايستد و غايي معنوي را پي گيرد و بيش از تأثيرگذاري زيباشناسانه به نيروي اخلاقي تبديل گردد و مالا بشر را به تراز اجتماعي و معنوي متعالي تري رهنمون شود؟ آیا هنر سرشت تزييني دارد يا آموزشي؟ در آن روزگار همچون امروز، چنین پرسش هايي مطرح مي شدند و همه مرجعيت ها را به سؤال مي گرفتند. امروز رسانه هاي همگاني خاطرنشانان مي سازند که هنوز آن پرسش ها به قوت خود باقي اند و پاسخي نيافته اند. هنگامي که قيل و قال اين جهان هنر فرونشينند، خواهيم دید که اين تحولات نيز، همچون تحولات قرن هجدهم، تلاشي را باز مي نمايند که از براي طرح مسئله راستين و محتوم روزگار ما صورت گرفته است. ابتکارها، استحاله ها و واگشت هاي کثيري که شکل دهنده تاريخ هنر مدرن اند با هر انگيزه اي که صورت گرفته

باشند (کارهایی که زمانی ناپذیرفتنی به نظر می آمدند، تقریباً همه رفته رفته صورتی دلپذیر و مشعوف کننده یافتند) دست کم در بخشی، وسیله ارضای شخصی بوده اند. انسان برای لذت بردن، از استعداد خداداد بزرگی بهره مند است. مصداق بارز آن شاید هنگامی است که در برابر کاری از هموعان خویش قرار می گیرد. آنجا که از خوشی و سرگرمی روی بگرداند، می تواند به چیزی روی کند که ارسطو آن را «لذت تراژیک ناشی از ترس و دلسوزی» نامیده است. آدمی همچنین برای به ابتذال کشاندن، بسیار متعدد است، یعنی می تواند هر شاهکاری را به مفهوم عینی با ذهنی به چیزی پیش پا افتاده و بی ارزش تبدیل کند، و همچنین این استعداد را دارد که هر اثر برجسته را با چنان هاله ای از تحسین و تمجید درمیان گیرد که در نهایت به جای لذت بردن از خود اثر، از گرمای مطبوع پیرامون آن لذت برد. والتر بنیامین در دهه ۱۹۳۰ گفته است، و بسیاری گفته او را اخیراً تکرار کرده اند، که اثر هنری با تکثیر شدن زیاد، نافذیت و والایی خود را از دست می دهد. می توانیم جلوتر برویم و بگوییم که اثر هنری می تواند شأن دیگری کسب کند که ربطی به کیفیت یا معنای آن نداشته باشد، بلکه صرفاً از شهرت- و ستاره زمانه شدن - آن ناشی گردد. نسخه های تکثیر شده به هیچ وجه جای اصل را نمی گیرند. در سال ۱۹۷۶ تابلوی لئوناردو داونچی از یک زن فلورانسی مشهور به «مونالیزا» در ژاپن به نمایش گذاشته شد و میلیون ها نفر روز و شب به صورت صف از جلوی آن گذشتند؛ به طور میانگین برای هر شش نفر یک دقیقه یا هر شخص ده ثانیه، فرصت تماشا وجود داشت. آنها چه دیدند؟ چه بسا آشنایی با طمانینه با عکسی با کیفیت خوب از این اثر مشهور، بیش از یک تجربه کوتاه در محیطی فشار آور بتواند مفید حال تماشاگر باشد، ولی همین تجربه کوتاه به تماشاگر فرصت می دهد که در تحسین و بزرگداشت آن سهمی داشته باشد. تابلوی اصلی تقریباً غیر قابل رؤیت می شود و حالت سایه ای گمشده در میان دود عود را پیدا می کند. معنای راستین آن، مهمان غایب این ضیافت



است. وضعیتی مشابه برای آثار هنرمندان معاصر، کارهایی از پیکاسو، دالی و حتی روتکو، پیش آمده است. آوازه و شهرت، همراه با مداحی آمیخته به خودستایی، جای لذت تراژیک را می‌گیرند. هنرمند مفهومی (با کانسپچوال) می‌خواهد با حذف ابژه (یا شیء) ای که می‌تواند به تملک درآید و به نمایش گذاشته شود و تکثیر گردد، با این وضعیت به مقابله برخیزد. هنرمندان مفهومی - که ابتکار و خلاقیت بزرگی از خود نشان داده اند- می‌خواهند با شیوه‌های منتخب خود در هر فرصت، ایده یا مفهومی را در برابر ما قرار دهند. می‌توانیم. با قصد قبلی یا بدون قصد قبلی، از توجه به آن مفهوم خودداری کنیم، درست همان گونه که می‌توانیم به دیگر آثار هنری اعتنایی نداشته باشیم. همچنین ممکن است بعد از توجه به آن، چیز درخور اعتنایی را در آن نیابیم. چنانکه سل لویت، هنرمند امریکایی، گفته است: «هنر مفهومی فقط هنگامی خوب است که ایده آن خوب باشد» (۱۹۶۷). شدت و ضعف جذب شدن ما به یک ایده، به ارزش خاصی که آن ایده برای ما دارد و حساسیت کلی مان نسبت به ایده‌ها بستگی دارد. هدف کلی هنر مفهومی این است که به هنر (تجسمی) دلالت وسیع‌تری بخشد و آن را نه وابسته به شیء خاصی بداند (تابلوی نقاشی، مجسمه یا هر چیز دیگر) و نه وابسته به مکان خاصی (گالری، موزه، و نمایشگاه؛ آیا اگر فواره (یا توالد دیواری) دوشان در میان توده‌ای از زباله‌ها یا در یک انبار مصالح ساختمانی در وسط سایر لوازم بهداشتی دیده شود، همچنان یک اثر هنری خواهد بود؟) با این همه، بهترین کارهای هنر مفهومی آشکارا سؤال‌های دیگری را مطرح می‌کنند؛ ما چگونه ارتباط برقرار می‌کنیم؟ چگونه عمل می‌کنیم؟ چگونه زندگی می‌کنیم؟ الگوهای رفتار و روابط انسانی؛ کنش‌های دلمشغولانه و تکراری یا کنش‌های تک‌باره و شاید فوق‌العاده خودسرانه؛ کنش‌هایی تکان‌دهنده و زیان‌بخش (همچون مثله کردن خویش) یا بی‌زیان و بی‌آزار (همچون نامیدن یک رخداد طبیعی به عنوان یک اثر هنری شخصی)؛ برنامه‌هایی مؤکداً بی‌معنا که از مکان اجرا و

انتظارات مفروض در تماشا گران معنا می گیرند، یا سخنرانی ها و مباحثات آزاد سیاسی؛ ثبت تغییرات صورت گرفته در جهان طبیعی، در جهان ساخته انسان، در اجتماع، از طریق عکس برداری یا ضبط نواری، یا نمونه برداری، یا آمارگیری یا انجام مصاحبه ها ... لیست کنش هایی که هنر مفهومی را تشکیل می دهند پایانی ندارد. و البته خودمان هم می توانیم کنش هایی را به آن لیست اضافه کنیم، که معنای ضمنی اش آن خواهد بود که همه می توانیم به طور بالقوه هنرمند مفهومی باشیم. هنر مفهومی، در نهایت، آگاهی خاصی را از کنش ها و واکنش هایان فرض می گیرد و آن را القا می کند. همه هنرها از این استعداد بالقوه برخوردارند؛ گهگاه احساس می کنیم که با دیدن یک تابلو، گوش دادن به یک قطعه موسیقی، خواندن یک کتاب، دیدن یک فیلم یا جز اینها، جهان را به گونه دیگری می بینیم. هنر مفهومی، کم و بیش بدون پوشش مبدل، بی آنکه در کسوت زیبایی و شورانگیزی یا در فضای اطمینان بخش صحنه چشم آشنای اجتماع ظاهر گردد، همان کارکرد را عرضه می دارد. چه بسا در یک گالری با آن برخورد کنیم، ولی همچنین می توانیم آن را بر صفحه تلویزیون در روزنامه، یا در خیابان مشاهده کنیم؛ تأثیر گذارترین کارهای مفهومی آنهایی اند که بتوانند ایده مورد نظر را در شرایط بسیار عادی، همچون یک رخداد طبیعی، انتقال دهند. اگر این احساس در ما تماشاگران پیدا شود که ما هم می توانیم هنر مفهومی بیافرینیم، صرفاً نشانه آن خواهد بود که ما نسبت به کثرت معنای هوشیار شده ایم که در پس رویه آشنای زندگی عادی و هر روزه نهفته ند. هنر مفهومی ضمن بازداشتن ما از واکنش های فارغ البالانه در برابر هنر، ما را وا می دارد که موضوعاتی را بازنگریم که از حد و مرز متعارف هنر بسی فراتر می روند، و نیز ما را در طرح سؤالات اخلاگرانه خودش، شریک جرم می سازد. می توانیم ایده ای را که عرضه می دارد در ذهن خود حفظ کنیم، ولی نمی توانیم آن را

قاب بگیریم، یا بفروشیم، یا تکثیر کنیم و یا به يك کاغذ نگهدار تبدیلش کنیم.

گزیده اي با ترتیب زمانی که در پی خواهد آمد، اجمالي از کارهاي مفهومي است از براي نشان دادن تنوع آنها و کیفیت تأثیر بر انگيزي که اين هنر مي تواند داشته باشد. هنر مفهومي از میانه دهه ۱۹۶۰ به بعد در همه کشورهای غربي و غربي شده دنبال شده است. چنانکه از شواهد بر مي آید به هیچ وجه جاي نقاشي و مجسمه سازي را نگرفته است، هر چند که البته بخشی از توجه جامعه جهانی هنر را از واسطه هاي هنري متعارف به کنش هاي اغلب شگفت انگيز، گاه سرگرم کننده، و همواره در خور اعتنا، معطوف گردانده است. از حدود سال ۱۹۷۰ به بعد. بحران هاي اقتصادي در اروپا و امريکا به طور مستقيم و غير مستقيم به اين گرايش کمک کرده اند.

اخبار روزانه ما آکنده از مسائل مالي، بيکاري، يا اعتصاب ها بر نافذيت هنري واقعي نمی نهد، و گاه حتي هنر ناچيز (با آرته پورا) نامیده مي شود. هنر مفهومي با شکل ها و قالب هاي هر چه نوتري تا به امروز همچنان ادامه یافته است. آن هر چند به امتيازات و امکانات سوداگرانه جهان هنر پشت نکرده است- هنرمندان هم مانند انسان هاي ديگر نیازها و خواست هاي خود را دارند- ولي تا حد زيادي ضابطه ها و روش هاي نهادين جهان هنر را تعديل کرده است. نظرگيرترين پیامد آن، پيدائش و گسترش گالري ها و مجلات هنري غير تجملي است که با انواع پر خرج آنها - که براي تجارت هنر کسب اعتبار مي کنند - تفاوت زيادي دارند. همچنين ما را واداشته است که درباره کارکرد هنر در جهان مدرن و در زندگي فردي مان از نو بينديشم و انتقادي تر بينديشم.

در سال ۱۹۵۴ جان کيج، آهنگساز امريکايي، يك 4'3"3 قطعه موسيقي را براي نخستين بار اجرا کرد که نامش بود. کيج به هنر پيشتاز گرايش داشت و همچنان گرايش دارد، و قطعه او را همه به عنوان پيش درآمد مهم هنر مفهومي پذيرفته اند

(قطعه ای که در هر حال، لحظاتی صدایی را به گوش می رساند). این قطعه از چهار دقیقه و سی و سه ثانیه نبود موسیقی تشکیل شده است: نوازندگان به گونه ای آغاز و پایان قطعه ای را حالی می کنند که همه صداهای موجود (غیر موسیقیایی) در طول آن مدت را به گوش می رساند. (بدون شك تأثیر برانگیزی آن برای شنوندگانی ناآماده شگفت انگیز بوده است: شنونده دنبال آن است که موسیقی بشنود و نواختن قطعه ای را شاهد باشد؛ گویی به عمد از نواختن خودداری می شود؛ در عوض، شنونده از غیر واقعی بودن موسیقی ای که دنبال شنیدنش بوده است، و از نقش مهم آن به عنوان سپر محافظ خویش در برابر واقعیت، آگاه می گردد).

ایوکلاین، هنرمند فرانسوی، در سال ۱۹۵۶ نقاشی مجموعه مطولی از تابلوی تک رنگ را آغاز کرد، که با رنگ آبی فوق العاده غلیظ و تیره ساخته می شدند، رنگی که بعداً استفاده انحصاری اش را با عنوان «آبی بین المللی کلاین» برای خود ثبت کرد، و نیز آن را برای رنگ کردن اشیاء گوناگون دیگری به کار برد. کوتاه زمانی بعد به چند کار تجربی دیگر دست زد که در آنها از شعله های آبی رنگ و مایعات آبی رنگ استفاده می کرد؛ و همچنین بدن عریان زنان را به کار می گرفت که به دستور او، در حالی که به رنگ آبی مخصوص او آغشته بودند، با بدن خود بر بوم های عمودی یا افقی اثر می گذاشتند.

کلاین در ۱۹۵۸ در گالر ایریکلر در پاریس نمایشگاهی را با عنوان *Le Vide* (خالی بودن یا خلاء) تشکیل داد: ویتزین های گالری، رنگ آبی داشتند، و در فضای داخلی که سفید رنگ بود هیچ چیز گذاشته نشده بود (و بازدیدکنندگان صرفاً از یک فضای خالی دیدن کردند). همچنین جان لیتم، هنرمند انگلیسی، با استفاده از کتاب های کهنه، نقش برجسته هایی را پدید می آورد، یعنی کتاب های کهنه را روی بوم می چسباند، نیم سوز می کرد، رنگ می زد، و صورت نهایی به آنها می داد. سپس به ساخت مجسمه هایی از کتاب ها پرداخت که از آن جمله برج های اسکوب

درخور ذکرند (Skoob) از برعکس کردن حروف Books به دست می آید؛ این مجسمه ها طی تشریفاتی سوزانده و تخریب می شدند. در سال ۱۹۵۹ پیرو مانتسونی، هنرمند ایتالیایی، با الهام از کارهای کلاین، ترسیم خطوطی را با جوهر روی کاغذهایی با طول های معین یا نامعین آغاز کرد. این کارها که به دقت بسته بندی می شدند و امضای نقاش از همراه داشتند، به عنوان اشیاء هنری فروخته می شدند (برای مثال، در موزه هنر مدرن نیویورک خط هزار متری نگهداری می شود که در ۲۴ ژوئن ۱۹۶۱ ساخته شده است). سپس به ذهنش خطور کرد که آدم ها را به عنوان آثار هنر مانتوسونی امضاء کند و این فکر را در سال ۱۹۶۱ به اجرا در آورد. همچنین در سال ۱۹۵۹ آرمان، هنرمند فرانسوی، ساخت مجموعه Coleres را آغاز کرد (کلمه Colere در فرانسه به معنی خشم و عصبانیت است و کلمه کلاژ را که اکنون یک اصطلاح معمول هنری شده است، تداعی می کند) او این کارها را از تکه پاره هایی همچون قطعات شکسته آلات موسیقی می ساخت علاوه بر آنها، مجموعه گردآوری ها را که از ضایعات و کالاهای مصرفی ساخته می شدند، در همین زمان دست گرفت. سال بعد نمایشگاهی را در گالری ایری کالر با نام Le Plein (پر بودن) ترتیب داد که طی آن، فضای گالری را تا سقف با انواع خرت و پرت ها پر کرد. در همان سال ۱۹۵۹، آلن کاپرو، نقاش آمریکایی، که از جان کیج درس موسیقی می گرفت، برنامه ای را با عنوان ۱۸ رخداد در ۶ بخش در گالری روبن واقع در نیویورک به اجرا در آورد. کاپرو، اولدنبرگ و دیگر هنرمندان امریکایی از آن زمان به بعد شمار زیادی از رخداد ها را در نیویورک و شهرهای دیگر اجرا کردند. از ۱۹۶۲ به بعد انواع مختلف برنامه های رخداد در اروپا به اجرا درآمد.

در حدود سال ۱۹۶۰ جورج برکت، هنرمند امریکایی، ایجاد انواع واقعه های هنر مفهومی را آغاز کرد: برای مثال، در سه کنشی که در تابستان ۱۹۶۱ ترتیب داد، از یخ، آب، و بخار استفاده کرد. حدوداً در همین زمان، هنرمند دیگر امریکایی، جان

بالدساري نيز تصميم گرفت که از آن پس ديگر هيچ اثر هنري را با دست هاي خود نسازد. او تابلوهائي را به نمايش مي گذاشت که عبارت بودند از يك بوم سفيد و خالي که يك تابلو نويس فقط چند کلمه را بر روي آنها - به سفارش بالدساري - نوشته بود. چندي بعد به ساخت نوارهاي ويديويي پرداخت. و حرکت هاي طولاني، کند و بي معنا (مانند گرفتن کلاه خود با دو دستش و چرخاندن آن) را ضبط مي کرد؛ همچنين با نوشتن طنزهاي کوتاه و نکته داري درباره هنر مدرن خود را سرگرم مي کرد هنرمند امريکايي ديگري به نام لارنس وينر در ۱۹۶۰ يك گودي را که دره ميل واقع در کاليفرنيا با مواد منفجره ايجاد کرده بود، به عنوان يك کار هنري به نمايش گذاشت.

همچنين ژان تنگلي، حجم ساز سويسي که به خاطر ساخت مجسمه هاي مکانيزه، اغلب از آهن قراضه، شهرت يافته بود، در سال ۱۹۶۰ سازه اي فوق العاده پيچيده را با عنوان بزرگداشت نيويورک در باغ موزه هنر مدرن نيويورک 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 تشکيل مي شد که مجموعاً، بر خلاف ديگر کارهاي تنگلي، با رنگ سفيد، رنگ شده بود. در غروب يك سه شنبه سرد و مرطوب در هفدهم مارس حدود ساعت هفت و نيم؛ جمعيتي فرا خوانده شدند تا تکان خوردن اين مجموعه عجيب و غريب (که از نيروي برق استفاده مي کرد) و خودسوزي آن را تا انهدام کامل تماشا کنند: سازه تنگلي که از يك مشت خرت و پرت شکل مي گيرد، در يکي از بزرگ ترين موزه هاي هنر مدرن جهان، به عنوان يك اثر هنري سروصداي کوتاهي بر پا مي کند و دوباره به همان وضعيت خرت و پرت اوليه باز مي گردد. خبر اين رخداد به طور وسيعي پراکنده 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 ۱۹۶۶ سمپوزيومي در لندن با عنوان ويرانگري در هنر

تشکیل می‌گردد که هنرمندانی از چند کشور در آن حضور می‌یابند.

از این زمان به بعد، هنر مفهومی با سرعت نسبتاً زیادی گسترش یافت. از بعد از ۱۹۶۶، سال انتشار کتاب آلن کاپرو با عنوان جفتکاری، هنر محیطی. و رخدادها، هنر مفهومی به طور وسیعی در اروپا و امریکا پدید آورده شد و با توجه و جدیت فزاینده‌ای در مطبوعات هنری مورد بحث قرار گرفت. در اینجا می‌توانیم از میان رویدادهای کثیری که سابقه‌ای از خود بر جا نهاده‌اند به چند مورد تعیین‌کننده اشاره کنیم. در سال ۱۹۶۳ رابرت موریس، مجسمه‌ساز مینیمالیست آمریکایی، بیانیه‌ی روی گردانی زیبا شناختی خود را به ثبت رسمی رساند، بیانیه‌ی که به موجب آن، «هرگونه ویژگی و محتوای زیبا شناختی» را از یکی از مجسمه‌های خود سلب می‌کند. این کنش الهام‌گرفته از دوشان معانی ضمنی زیادی دارد. او مهم‌تر از هر چیز، مسئله سودمندی هر عمل هنری را طرح می‌کند- از جمله عملی که هر گونه سودمندی اعمال هنری را نفی می‌کند- و شاید در عین حال پاسخ هم به آن می‌دهد. در سال ۱۹۶۶ بود که جان لیتم با همکاری بری فلانگن، مجسمه‌ساز انگلیسی، رویداد تقطیر و جویدن را ترتیب داد. این رویداد عبارت از آن بود که نسخه‌ای از کتاب هنر و فرهنگ کلمنت گرینبرگ از کتابخانه مدرسه هنر سنت مارتین در لندن. که لیتم معلم پاره وقت آن بود، به امانت گرفته شد. او سپس مهمانانی را به خانه خود دعوت کرد تا چند صفحه منتخب یا اتفاقی از کتاب را بچوند و مخلوط ساخته شده در دهان خود را در یک ظرف شیشه‌ای تف کنند. صفحات دیگر را با فعل و انفعال شیمیایی عمل آوردند و مجموعه به دست آمده را با اضافه کردن مخمر (یا ایست) تخمیر کردند. سال بعد مسئول کتابخانه سنت مارتین با جدیت بازگرداندن سریع کتاب را خواستار شد. لیتم پس از تقطیر محلول تخمیر شده، لیکور فضیلت و تعصب را در بطری کرد و کتابدار را متقاعد ساخت که آن را به عنوان کتاب (هضم شده؟) قرض گرفته شده از کتابخانه تحت نظر

خود بپذیرد. روز بعد به لیتم خبر دادند که وی دیگر در آن مدرسه تدریس نخواهد کرد. بطری و محتواهای آن به اضافه سوابقش اکنون در موزه هنر مدرن نیویورک نگهداری می شوند. در سال های ۱۹۶۹-۷۰ نمایشگاه گسترده ای از هنر مفهومی با عنوان «هنگامی که نگرش ها به فرم تبدیل می شوند» در شهرهای بزرگ اروپا بر پا شد، و یک نگاه کلی به کنش های جاری در این زمینه و متون حمایت کننده از آنها را عرضه کرد. در آن سال همچنین نخستین شماره نشریه هنر - زبان در انگلستان انتشار یافت که سردبیری اش راتری آتکینسن و مایکل بالدوین بر عهده داشتند. دو هنرمندی که نوارهای ویدیویی شان در تلویزیون آلمان نشان داده می شد؛ کریستو، مجسمه ساز بلغارستانی صد هزار متر مربع از یک ساحل سنگی استرالیا را با پوشش پلاستیکی بسته بندی کرد؛ و یوزف بویز، مجسمه ساز آلمانی، مسئولیت کامل هر گونه بارش برف در دوسلدورف در ماه فوریه را بر عهده گرفت. بویز، بعد از آن، در مکان های زیادی کارکرد و نمایش هایی ترتیب داد، نمایش هایی که طی آنها، رخدادهای هنر محیطی را با خطابه ها و بحث های طولانی سیاسی می آمیخت. بویز مانند بسیاری از هنرمندان دیگر به این نتیجه رسید که پدید آوردن هر نوع هنری فی نفسه یک عمل ارتجاعی است، نوعی حمایت نمادین از یک جامعه نابرابر طلب، و بنابراین باید همه جا و به کرات، و به ویژه در دژهای استوار هنر، برای تفهیم این اعتقاد به گونه ای اثر گذار همت ورزید. هانس ها که دیگر هنرمند آلمانی، شیوة ظریف تر و شاید محاب کننده تری را برای رسیدن به همان هدف یافته است: و آن اینکه تحلیل هایی از موقعیت اجتماعی، رابطه های تجاری، محل تولد، و زندگی جاری اعضای هیئت های امنای موزه ها و بازدیدکنندگان از موزه ها، به عنوان آثار هنری، به نمایش گذارده شوند. پروژه مانة او که در سال ۱۹۷۴ به اجرا در آمد اثر گذارترین مورد کار وی در این زمینه بود. ازها که دعوت شد که در یک نمایشگاه دسته جمعی در موزه والراف- ریشارتس واقع در کلن شرکت کند و او چنین پیشنهادی



داد؛ تابلویی از مانه (دسته گل مارچوبه، ۱۸۸۰) روی سه پایه ای در اتاقی از موزه به نمایش گذاشته شود، و روی دیوارهای اتاق، پانل هایی نصب گردد که بر روی آنها خلاصه ای از وضعیت اجتماعی و اقتصادی افرادی نوشته شود که این تابلو را از سال ۱۸۸۰ به بعد در تملک خود داشته اند: این تابلو را ابتدا یک بانکدار در سال ۱۸۸۰ به مبلغ ۱۰۰۰ فرانک فرانسه از مانه خرید و در سال ۱۹۶۸ که موزه والراف- ریشارتس آن را با یاری «انجمن دوستداران موزه» تملک کرد، قیمت آن به ۱/۳۶۰/۰۰۰ مارک آلمان رسید. این پیشنهاد مورد استقبال مدیر هنر مدرن موزه قرار گرفت، ولی گروه اداره کننده نمایشگاه آن را رد کرد، به ملاحظه آنکه بتواند همچنان حمایت رئیس انجمن دوستداران موزه را حفظ کند؛ قرار بود که لیست نوزده هیئت امنا که رئیس انجمن دوستداران موزه در آنها عضویت داشت، روی یک پانل نوشته شود. بنابراین موزه کارها که را رد کرد. هاکه در عوض، نمایشگاهی را در گالری پل منتز در کلن تشکیل داد که در آن، نسخه بدل تابلوی مانه را به جای تابلوی اصلی به نمایش گذارد. نمایشگاه موزه والراف- ریشارتس با عنوان «هنر همچنان هنر است» و نمایش هاکه (در گالری پل - منتز) در یک روز افتتاح می شدند. در نمایشگاه موزه والراف- ریشارتس، نقاش فرانسوی دانیل بورن شرکت کرد که مدل کوچک شده پروژة مانه، با چسباندن یک کاغذ سفید بر روی آن، پوشانده شود؛ این امر موجب شد که تعدادی از هنرمندان کار خود را از موزه خارج کنند؛ قبل از آن هم، هنرمندان دیگری با شنیدن خبر امتناع موزه از نمایش کار هاکه، از شرکت در آن خودداری کرده بودند. بنابراین پروژة هاکه نه تنها در یک گالری کلن - و نیز به لطف یک دوست هنرمند، به اجماع در موزه والراف - ریشارتس - به اجرا در آمد، بلکه هنگامه آن به سرعت توجه مطبوعات را به خود جلب کرد. وانگهی کارها که با سهولت، و با واقعیتی بیش از تابلوی مانه، چاپ و تکثیر گردید، و فرایند تکثیر چیزی از آن نکاست و آن را به طور گسترده و دائم در اختیار علاقه مندان قرار داد. پروژة

هاکه، نمایشی قدرتمند و تأثیرگذار از هنر به عنوان یک سلاح اجتماعی است که جنبه های سیاسی مضمحل در ماهیت و ساختار موزه های مدرن، فعالیت های آنها در نظام حمایت مالی آنها را آشکار می سازد. مدیر یک چنین موزه ای برای تصمیم گیری در وضعیتی از این قبیل، در موقعیت سختی قرار می گیرد. راه حل منتخب او این است که رئیس ثروتمند هیئت امنای او را به هنرمند دعوت شده ترجیح دهد پس موزه برای چه به وجود آمده است؟ تأثیر نمایش ها که پایاتر از اکثر کارهایی که با هدف نقد اجتماعی - سیاسی صورت گرفته است در ذهن ها باقی می ماند. هرچند اطلاعاتی که او در برابر ما قرار داد بیشتر کلامی و عددی است، آنها را در قالبی عرضه کرد که یک تجربه بصری نیرومند را شکل می دهد: ساده و با صراحت ولی در عین حال موزون و مؤکد. اگر همین داده ها در قالب انتقادهای تند شفاهی یا مکتوب عرضه می شدند نمی توانستند تأثیر چندان پایداری داشته باشند. وانگهی، از آنجا که هاکه صرفاً اطلاعاتی عینی را در بدون هرگونه تفسیر و اظهار نظر عرضه می داشت، به سادگی نمی توان پاسخی به او داد. پیام، گویا و روشن به نظر می آید، ولی تماشاگر احساس می کند که خودش ضمن حرکت از یک پانل به پانل دیگر، آن را صورت بندی می کند؛ نه تنها آثار برجسته هنر (اخیر) موضوع آنچنان ارزیابی ها مالی قرار گرفته اند که از حد تصور و تحلیل اکثر انسان ها در می گذرند، و جهان واقعی را برای راه یافتن به جهان رؤیایی گنج های افسانه ای قصه های هزار و یک شب پشت سر می نهند. بلکه این جهان رؤیایی همبسته آن جهان تجارت های بزرگ است که جز منافع و مصالح خود دلمشغولی دیگری ندارد. ریخت و پاش خیره کننده فرهنگی، لوازم آرایشی است که سرمایه داری با آن، چهره خود را می آراید. پیام ناملفوظ هاکه، که به شیوه یاد شده تلخیص گردید، یک خطابه آشناست؛ آنچه بی سروصدا در طرح بی پیرایه او مندرج است در ذهن مخاطب برقرار می ماند و عناصر جدیدی را باز می تابد که برافزوده سنت هنر دارای انگیزه سیاسی است. آن همچون

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

## 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<sup>۱</sup> (۱۹۶۰-۷۰)، عرصه های موفقیت را به سرعت 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 فراینده 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 نمی 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<sup>۲</sup> 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 :

<sup>۱</sup> - David Smith

<sup>۲</sup> - Julio Gonzalez

«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.<sup>۱</sup>»

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<sup>۲</sup> 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»<sup>۳</sup> و «منبع توتم»<sup>۴</sup>

<sup>۱</sup> - Frank OHara , "in David Smith" 1906 – 1905 , Catalogue of an exhibition help at the Tate Gallery , London, 1966, pp.9-10

<sup>۲</sup> - Spoleto Festival

<sup>۳</sup> - Agricala

<sup>۴</sup> - Tank Totem

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»<sup>۱</sup> را در خلال سالهای ۴-۱۹۶۱ و مجموعه دیگری به نام «مکعبی»<sup>۲</sup> 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 شیء 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 - 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<sup>۳</sup> (متولد ۱۹۲۴) بود که همانند او از تیرهای فولادی با مقطع (I)، صفحات فلزی، شبکه

<sup>۱</sup> - Zig (1961-4)

<sup>۲</sup> - Cubi (1962-5)

<sup>۳</sup> - Anthony Caro

ها و توره‌های فلزی زبر، برای ایجاد ترکیب‌هایی پراکنده و نا منظم استفاده می‌کرد. 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 مصاحبه‌ای با اندرو فورج<sup>۱</sup> در سال ۱۹۶۶ چنین می‌گوید.

«... من واقعاً ترجیح می‌دهم مجسمه‌هایم از چیز خاصی درست نشده و در حقیقت ما حاصل چیزهای نامشخص و بی‌نام و نشان باشیم؛ شاید چند قطعه تیر و یا چند سطح ساده که به نحوی برش خورده باشند. بسیاری از مجسمه‌هایی که می‌سازم درباره مقیاس و اندازه هستند، همین‌طور درباره سیال بودن شکل‌ها یا چیزهایی از این قبیل، و من تصور می‌کنم که این مفاهیم است که برای من اهمیت زیادی دارند و نه صرفاً بی‌شکل کردن و انتزاعی ساختن مجسمه.»<sup>۲</sup>

از این اظهار نظر و نیز از ظواهر آثار کارو، کاملاً این گونه بر می‌آید که او تعلقات و گرایش‌های حجمی‌اسمیت را نداشت، اگرچه در تکامل هنری خود بسیار مرهون وی بود. واضح‌ترین دلایل تفاوت کار این دو را اینگونه می‌توان برشمرد: اولاً آثار کارو در دهه ۶۰ معمولاً تأکید بر محور افقی داشتند، در حالی که مجسمه‌های آخرین اسمیت غالباً جهت عمودی به خود می‌گرفتند. ثانیاً مجسمه‌های کارو به نظر می‌رسند که به طریقی فضا و سطح زمین را در خود می‌بلعند، به بیان دیگر حجمی از فضا فراتر از خود احجام مجسمه را اشغال و همین‌طور سطحی از زمین را بیش از نقطه اتکا مجسمه تصرف می‌کنند. در این کارها پایه مجسمه به شکل سنتی‌اش دیگر وجود نداشته و هر تکه قلمروی معین خود را دارد. همان‌گونه که از مجسمه «جشن آفتاب»<sup>۳</sup> کارو بر می‌آید، قطعه‌های مختلف با شکل خاص خود دید

<sup>۱</sup> - Andrew Forge

<sup>۲</sup> - Caro Anthony Caro, Interviewed by Andrew Forge, Studio International, London, 1968

<sup>۳</sup> - Sun - feast (1970)

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»<sup>۱</sup> بهره جست. این سری مجسمه های کارو در تجلیل از شخصیت های حماسه ایلید اثر هومر ساخته و هیبت انسانی در آنها به شکل واضحی شبیه نمایی شده است. از جمله پیکره خدایان یونان (آتنا، ونوس، آپولو) و نیز 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<sup>۲</sup> و حتی آثار مجسمه ساز فرانسوی سزار<sup>۳</sup> (متولد ۱۹۲۱) است.

در مجموع آثار این دو - به ویژه مجسمه های کارو - تأثیرات مهمی را بر آینده 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 هنرمندان پایه مجسمه - لااقل در شکل سنتی اش - را منسوخ کرده و هر قطعه شیء 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

<sup>۱</sup> - The Trojan War (1993-4)

<sup>۲</sup> - Eduardo Paolozzi

<sup>۳</sup> - Cesar



منظور کل مجسمه و همه قطعات آن را با رنگ مبهمی می پوشانند، 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 گرایي 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»<sup>۱</sup> می نامیدندش، رویاروی سازند. آپ آرت یا هنر بصری نوعی انتزاع گرایي 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 روانشناسانه 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<sup>۲</sup> مانند الکساندر رودچنکو<sup>۳</sup> بودند. وی در سال ۱۹۲۰ یک مجموعه شالوده های فضایی<sup>۴</sup> به صورت

---

<sup>۱</sup> - Op Art

<sup>۲</sup> - Russian Constructivists

<sup>۳</sup> - Alexandr Rodchenko

<sup>۴</sup> - Spatial Construstions

معلق بر اساس شکل گوی ساخت. اما از سوی دیگر شیوه آپ آرت با جنبش باهاوس و هنرمندانی چون موهولی ناگی<sup>۱</sup> مرتبط بود. پرچمدار شیوه نقاشی بصری بی شک ویکتور وازالی<sup>۲</sup> (۱۹۰۸-۱۹۶۸) در نقاش جاری الاصل است که ابتدا در سال های ۲۹-۱۹۲۸ در آکادمی هنر موهولی 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<sup>۳</sup> به دو دلیل برای وازالی 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 وازالی 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 - مانند تمایل چشم به حفظ تصاویر اشیا پس از دیدن آنها - اتکا دارد. او همچنین از خطاهای باصره، فی المثل به هنگام مواجه با تضاد خیره کننده سیاه و سفید - همانند تابلوی ماوراء کهکشان<sup>۴</sup> - 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

<sup>1</sup> - Moholy Nayg

<sup>2</sup> - Victor Vasarely

<sup>3</sup> - Kineticism

<sup>4</sup> - Metagalaxy (1959)

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<sup>۱</sup> نام گرفت. رقیب دیگر وازارلی در حاکمیت هنری بر جنبش آپ آرت، هنرمند انگلیسی بریجت ریلی<sup>۲</sup> (متولد ۱۹۳۱) است. تابلوی نقاشی سیاه و سفید به نام کاکل<sup>۳</sup> 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 - به شمار می رود. آثارش غالباً در صدد ارائه بصری نیروهای طبیعی همچون سیل و آب - 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 خاکستری و بعد کارهای رنگی روی آورد. سپس به رنگ های درخشان و پر تالو 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 بر کارکرد 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

---

<sup>۱</sup> - Conceptual art

<sup>۲</sup> - Bridget Riley

<sup>۳</sup> - Crest (1994)

الکساندر چنکو<sup>۱</sup>، چنین اجسامی را خلق کرد و سپس سالها بعد هنرمند امریکایی الکساندر کالدر<sup>۲</sup>، 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<sup>۳</sup> که در سال ۱۹۴۴ در بونس آیرس تأسیس شد و نیز هنرمندان ونزوئلایی همچون کارلوس کروزدیز<sup>۴</sup> و خسوس را فائل سوتو<sup>۵</sup> بود. بحران های سیاسی ناشی از حکومت دیکتاتوری پرزسوتو، بسیاری از هنرمندان سرشناس ونزوئلایی را روانه اروپا کرد و از همین طریق تجربیات هنری دهه های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ هنرمندان امریکای لاتین، علی رغم بی میلیهای اولیه، به تدریج به اروپا و امریکا رسوخ کرده و در سال های دهه ۱۹۶۰ طرفدارانی پیدا کرد. کارلوس کروزدیز (متولد ۱۹۲۳) در سال ۱۹۶۰ مجموعه کارهای رنگی - حرکتی، همانند تابلوی فیزیکروم<sup>۶</sup> به صورت نقش برجسته خلق کرد. برجستگی خطوط رنگی در این آثار حمل 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 - 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

<sup>۱</sup> -Aleksander Rodchenko

<sup>۲</sup> -Aleksander Calder

<sup>۳</sup> - Madi

<sup>۴</sup> - Carlos Cruz Diez

<sup>۵</sup> - Jesus Refael Soto

<sup>۶</sup> - Psychchromies No.1 (1959)

خوبی نمایان ساخت. این واحدها 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 سوتو تجربیاتی را با پرده های خطیب آغاز کرد که نمونه بارز آن اثر مهم او «چهره دو سویه کوچک»<sup>1</sup> 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 معمولاً پدیده ای کاملاً بسته و محدود ارزیابی می شود، لذا در باب ارتباط احتمالی آن با سایر

<sup>1</sup> -Petite Double Face (1967)

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<sup>۱</sup> و هنر مفهومی<sup>۲</sup> 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،<sup>۳</sup> هم در عرصه معماری و هم در نقاشی و مجسمه سازی، گرایش های متکی بر خلاصه نمایی و هندسه گرایی را در آثارشان متظاهر ساختند. به طور مثال آثار مالویچ مانند «سفید روی سفید»<sup>۴</sup>، 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 اد رینهارد در تابلوهای تماماً سیاهی که شیارهای رنگی در آن محو شده بودند و در اروپا توسط ایوکلین<sup>۵</sup> (۱۹۲۸-۶۲) با کارهای تک رنگش و نیز توسط پیرو مانتزونی<sup>۶</sup> (۱۹۳۳-۶۳) 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<sup>۷</sup> (متولد ۱۹۳۰) که به روی بوم کشیده نشده بر چارچوب، با استفاده از مینا کاری روی مس کار می کرد واگنس مارتین<sup>۸</sup> (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 Rauschenberg  
8 - Agnes Martin

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 - به جای دو بعدی تبدیل شد. در این جریان نخست باید از ریچارد سرا<sup>۱</sup> (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 ناپایداری 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<sup>۲</sup>، 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<sup>۳</sup> (متولد ۱۹۱۲)، آرشیتیکی که شاگرد معمار بزرگ مدرنیست فرانک لویدرایت<sup>۴</sup> 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.

---

<sup>۱</sup> - Richard Serra

<sup>۲</sup> - Tilted Ark (1989)

<sup>۳</sup> - Tony Smit.

<sup>۴</sup> - Frank Lloyd Wright

«... 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.»<sup>۱</sup>

بسیاری از آثار اسمیت تجربیات او در معماری را منعکس می سازند. او در جایی مورد قطعه ای به نام زمین بازی،<sup>۲</sup> (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<sup>۳</sup> بر مبنای 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

<sup>۱</sup> - Tony Smith, Two Exhibitions of Sculpture, Catalogue of exhibitions held at Wads Worth A thenum, Hartford, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1966- 7

<sup>۲</sup> - Play ground (1962)

<sup>۳</sup> - The Black Box (1962)



## به کمپانی صنعتی وارینگ در نیوآرک برده و از آنها خواستم آن را درست کنند.<sup>۱</sup>

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 در مجسمه 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<sup>۲</sup> (متولد ۱۹۳۵)، دان فلاوین<sup>۳</sup> (متولد ۱۹۳۳)، رابرت موریس<sup>۴</sup> (متولد ۱۹۳۱)، سول لوویت<sup>۵</sup> (متولد ۱۹۲۳)، و جان مک کراکن<sup>۶</sup> (متولد ۱۹۳۴). اما شاخص ترین چهره این جنبش هنری دانالد جاد<sup>۷</sup> (۱۹۲۸-۹۴) 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

<sup>1</sup> - Ibid

<sup>2</sup> - Carl Andre

<sup>3</sup> - Dan Flavin

<sup>4</sup> - Robert Morris

<sup>5</sup> - Sol Le Witt

<sup>6</sup> - John Mc Cracken

<sup>7</sup> - Donald Judd

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.<sup>۱</sup>

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<sup>۲</sup> مجسمه ساز همفکر 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 بخشد. 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»<sup>۳</sup>

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.

<sup>1</sup> - Donald Judd, "Specific objects", Contemporary Sculptors, New York, The Art Digest, 1965, p.76

<sup>2</sup> - Robert Morris

<sup>3</sup> - Robert Morris, "Notes on Sculpture" Art Forum, New York, The Art Digest, 1965, p.76

همین مراوده با بیننده در بسیاری از آثار سول لوویت<sup>۱</sup> نیز اتفاق می افتد.

او در سال ۱۹۶۸ نمایشگاهی در نیویورک بر پا کرد که صرفاً شامل یک مجسمه بود با این عنوان: «۴۶ گونه سه قسمتی بر وی سه نوع مکعب متفاوت». مکعب‌ها جعبه‌هایی با ابعاد مشخص و استاندارد بودند. برخی قسمتی بر وی سه نوع مکعب متفاوتند». مکعب‌ها جعبه‌هایی با ابعاد مشخص و استاندارد بودند. برخی از جعبه‌ها بسته، برخی از یک طرف باز و برخی نیز از دو سمت متقابل باز بودند. آنها در دسته‌های سه تایی به یکدیگر متصل و به شکل منظمی دسته‌بندی شده و نهایتاً دسته‌های مختلف در ردیف‌های منظم آرایش گرفتند. هر یک از این هشت ردیف در نظم ثابت و استحاله شده استقرار یافته و قطاری از انواع حالت‌های مختلف در چیدمان سه نوع مکعب را تشکیل می‌دادند. جلوه دیگری از هنر مینیمال به تاکید گذاری در تعریف فضا علاقه نشان می‌داد. این گرایش به جای اتکاء بر استقرار اشیای وحدت یافته در یک محدوده فضایی، در صدد ایجاد نوعی دگرگونی در فضا بود.

مهمترین و شناخته شده ترین نمونه‌های این گونه از هنر مینیمال را در آثار دانیل بیورن<sup>۲</sup> (متولد ۱۹۳۸) هنرمند فرانسوی می‌توان سراغ گرفت. او در این آثار از الگوی نوارهای چسبیده به دیوار برای تاکید بر خصوصیات فضایی اتاق- یا مجموعه اتاق‌ها- و یا بعضاً برای دگرگون ساختن ادراک بیننده نسبت به فضای اتاق استفاده می‌کرد. چیدمان یا Instalation بیورن تحت عنوان «در دو طبقه با دو رنگ»<sup>۳</sup> که او در سال ۱۹۷۶ برای لیستون گالری<sup>۴</sup> شهر لندن ساخت، برنامه‌منظمی فضای موجود و روابط نسبتاً غیر منتظره قسمت‌های مختلف آن تاکید می‌ورزد. این دگرگونی در واقع به خاطر الحاق دو

<sup>1</sup> - Sol leWitt

<sup>2</sup> Daniel Buren

<sup>3</sup> On Two Levels with Two Colours (1976)

<sup>4</sup> Lisson Gallery

ساختمان مجاور یکدیگر که در کف زمین خود اختلاف سطح داشتند. پدید آمده بود. بیورن با استفاده از شیارهای راه راه یکنواخت و دارای 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<sup>۱</sup> 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 خود به عنوان ماده هنری مورد استفاده قرار می دهد. دقیقا به خاطر همین نکته، آثار او را 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.<sup>۲</sup> نمونه بارز این پدیده رادر اثر بدون عنوان<sup>۳</sup> 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 فلورسنت 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 را به 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.

<sup>۱</sup> Dan Flavin

<sup>۲</sup> Dan Flavin, "in Daylight or Cool White", Art forum, 1965, P.24

<sup>۳</sup> Untitled (1975)

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»<sup>۱</sup> معروف گردیدند. یکی از اعضای این گروه لاری بل<sup>۲</sup> (متولد ۱۹۳۹) می باشد که معمولاً 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 را که 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 صرفاً یک مکعب یا پرده های شیشه ای نیست، بلکه در واقع همان تأثیرات انعکاس و شفافیت و تعامل 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 لابیرننت را ساخته به نحوی که بازدید کنندگان می توانستند با عبور از لابرای این لابیرننت، 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 تأثیرات دراصل از خاصیت انعکاس دهی توأم با شفافیت شیشه های تیره، ناشی شده بود.

---

<sup>۱</sup> Light and Space GROUP

<sup>۲</sup> Larry Bell

سایر هنرمندان گروه «نور و فضا»، همانند رابرت ایروین<sup>۱</sup> (متولد ۱۹۲۸) و اریک ار<sup>۲</sup> (متولد ۱۹۳۹) با آثار خود کیفیت غیر شکلی کردن هنرهای تجسمی را تکامل بخشیدند، به نحوی که ادراک تماشاگر با هدایت ظریف و ماهرانه 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»<sup>۳</sup> است. یکی دیگر از و پیروان ناجوی این شعبه از هنر مینیال، جیمز تورل<sup>۴</sup> (متولد ۱۹۴۳) است که به خاطر پروژه دهانه آتش فشانی رادن<sup>۵</sup> 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 احتمالاً همچنان نیز ادامه دارد. هدف تورل در این پروژه و کارهای بعدی، نیل به تجربیاتی بود که هم بر پدیده های بصری شناخته شده اتکا داشته و هم تأثیر عرفانی بر بیننده در پی داشته باشد. برای مثال در «دهانه آتش فشان» درحالی که جلوه ظاهری تپه آتش فشانی عیناً 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<sup>۶</sup> بود که او در سال ۱۹۷۶ در موزه استدلیک<sup>۷</sup> آمستردام اجرا کرد. هر یک از این اتاق ها از نور و رنگ خاصی برخوردار بوده و

---

<sup>1</sup> Robert Irwin

<sup>2</sup> Eric Orr

<sup>3</sup> Prime Matter (1990)

<sup>4</sup> James Turrel

<sup>5</sup> Roden Crater

<sup>6</sup> Light Space (1976)

<sup>7</sup> Stedelijk Museum

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، فضاها 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 در محدوده آثار پندار گرایانه با گرایش های صوفی مآبانه و متکی 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»<sup>۱</sup> 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<sup>۲</sup> (۷۳-۱۹۲۸) و به ویژه اثر معروف او به نام «اسکله حلزونی»<sup>۳</sup> 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 برکه بزرگ نمک درخلیج او تا به صورت مایچ 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 بالا آمدن 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 دائمی ساخته شده اند و

<sup>۱</sup> Earth Art

<sup>۲</sup> Robert Smithson

<sup>۳</sup> Spiral Jetty (1970)

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<sup>۱</sup> (متولد ۱۹۴۵) عبارت است از مجموعه از فعالیت های هنری که به منظور مداخله در محوطه طبیعی صورت می پذیرد. این فعالیت ها غالباً 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»،<sup>۲</sup> انجام می شوند. هموطن لانگ، همیش فولتون<sup>۳</sup> (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<sup>۴</sup> (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 خرد 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»<sup>۵</sup> 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 عمدتاً مشتمل بر نمودار، نقشه و یا مطالب نوشتاری ساده بودند، ماهیتاً 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

---

<sup>1</sup> Richard Long

<sup>2</sup> A Line Ireland (1974)

<sup>3</sup> Hamish Fulton

<sup>4</sup> Andy Goldsworthy

<sup>5</sup> Tree Cairn (1965)



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 باخلاق آن یعنی هنرمند پیوند می خورد. هنر مفهومی اساساً از الگوهای فکری سرچشمه می گیرد و در این راه از هر وسیله و موادی که با ابزار ذهنیت های هنرمند سازگاری دارد، مدد می جوید.

نخستین ظهور هنر مفهومی، همانند هنر مینیمال، به نیمه دوم دهه ۱۹۶۰ باز می گردد. یکی از اولین نمونه های این جنبش هنری، که اکنون اثر کلاسیک این جریان محسوب می شود، «یک و سه صندلی»<sup>۱</sup> اثر جوزف کوسرث<sup>۲</sup> (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 و یا 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 کاملاً فیزیکی و شکلی ناشی از تجسم تفکری، که به شیوه ای کاملاً ادبی بیان شده، به خود می گیرد. دنیس اپنهایم<sup>۳</sup> (متولد ۱۹۳۸) در اثر غریب خود به نام «وضعیت خواندن»<sup>۴</sup> 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 کاملاً نمایان

<sup>۱</sup> One and Three Chairs (1965)

<sup>۲</sup> Joseph Kosuth

<sup>۳</sup> Dennis Oppenheim

<sup>۴</sup> Reading Position (1970)

است. این شیوه بیان هنری اغلب به عنوان «هنر بدنی»<sup>۱</sup> و یا «هنر اجرایی»<sup>۲</sup> 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» غالباً جلوه ای مازوخیستی داشته و از این منظر دارای نقاط اشتراک مهمی با هنر مابعد پاپ یعنی «هنر کنشی»<sup>۳</sup> و یا «رویداد»<sup>۴</sup> های استوارت بریزلی<sup>۵</sup> (متولد ۱۹۳۳) و یا کارهای هنرمند اتریشی رودلف شواری<sup>۶</sup> تسکوگلر<sup>۷</sup> (متولد ۱۹۴۱) است. تفکر غیر تجسمی کردن هنر، در اینجا عنصر محوری است و به طور اساسی با تحرک فیزیکی و کنش 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<sup>۸</sup> در تحلیل نهایی می تواند نوعی رمانتیسیم 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 دقیقاً 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 هولتز<sup>۸</sup> (متولد ۱۹۵۰) که اتکاء زیادی بر نوشتار داشته و اصولاً به ادبیات نزدیک می شود، نمونه شاخصی از این جریان نوگرا در اواخر دهه ۱۹۸۰ است. تابلوی الکتریکی «مرا از آنچه می

<sup>1</sup> Body Art

<sup>2</sup> Performance Art

<sup>3</sup> Action Art

<sup>4</sup> Happenings

<sup>5</sup> Stuart Brisley

<sup>6</sup> Rudolph Schwarzkogler

<sup>7</sup> dematerialization

<sup>8</sup> Jenny Holzer

خواهم محافظت کن»<sup>۱</sup> از مجموعه «بقا»<sup>۲</sup>، گرایش جدید کلامی در هنرهای تجسمی و نزول اهمیت تصویرسازی در این جنبش نوین را برملا می سازد. آثار هولتزر، که غالباً از محتوایی فمینیستی برخوردار هستند، بسیار با کارهای باربارا کروگر<sup>۳</sup> (متولد ۱۹۴۵) مرتبط به نظر می رسند. اکثر کارهای معروف کروگر، عکس های مونتاز 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»<sup>۴</sup> در کنار تصویر نیمرخ سنگ زنی، حک شده و بدان معنا می بخشد. بدین ترتیب موضوع و محتوا، جنبه شکلی و ترکیب تجسمی اثر را تحت شعاع قرار داده و کلیت نقاشی را به گونه تعمق برانگیزی به ادبیات نزدیک می سازد.

---

<sup>1</sup> Protect Me From What I Want (1986)

<sup>2</sup> Survival

<sup>3</sup> Barbara Kruger

<sup>4</sup> Your Gaze Hits Side of my Face (1981)

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  
دهه ۱۹۳۰، دست به ساختن نقش برجسته و مجسمه هایی ملهم از  
آثار پیکاسو\* و گنزالس\* زد. در سفری به اروپا (۱۹۳۵)، به  
هنر باستانی جلب شد. مدتی تحت تأثیر سوررئالیسم بود و آثاری  
تداعی کننده 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: مجموعه نشانهایی برای عدم افتخار (۱۹۳۷)؛ پرندة  
سلطنتی (۱۹۴۸)؛ مکعبها، شماره ۱۹ (۱۹۶۴).

دوشان DUCHAMP، مارسل (نقاشی فرانسوی، ۱۸۷۷-۱۹۶۸). اگر  
چه او برنامه معینی را در تجربه های خود دنبال نکرد، به سبب  
ذهن خلاقش، یکی از شخصیتهای اثرگذار در هنر سده 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:  
تکچهره پدر هنرمند ۱۹۱۰). با پیکابیا\* آشنا شد؛ تحت تأثیر  
کوبست ها به تجزیه و تحلیل حرکت شکل در فضا پرداخت. در دو  
پرده مشهور زن برهنه از پلکان پایین می آید (۱۹۱۱-۱۹۱۲)،  
کوشید معادلی تصویری برای پیکر متحرک بیافریند. (پیش از

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 سازگام بودند. دوشان در پرده های دیگرش (مثلاً: **شاه و وزیر در مسیر برهنه های شتابان** - ۱۹۱۲)، همین روش بر هم نهادن برشهای واقعیت را - که از کوبیست ها گرفته بود - 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<sup>\*</sup>هایی چون **چرخ دوچرخه** (۱۹۱۳)، و **بطری آویز** (۱۹۱۴)، ماهیت ارزشهای تاریخی هنر رازیر سوال برد؛ و پیش از آنکه جنبش **دادا**<sup>\*</sup> به راه افتد، منادی آن شد. دوشان در دهه ۱۹۲۰، نقاشی را و 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 (۱۹۶۶-۱۹۶۷)، پنهانی دست اندر کار تجربه ای تازه بود. کار جدید او، نوعی **جفتکاری**<sup>\*</sup> سه بعدی با مصالح مختلط بود، که می بایست از میان دو روزنه یک در چوبی اسپانیایی کهنه دیده شود. صحنه متشکل است از یک منظره تابناک با آبشار، و پیکر واقعنمای زنی برهنه در پیشزمینه آن. این کار دوشان - با عنوان **آبشار، گاز روشنایی** - شاید پیش از هر اثر هنری سده بیستم تماشاگر را مبهوت و مغبون می کند از جمله دیگر آثارش: **عروس** (۱۹۱۵)؛ **فواره** (۱۹۱۷)؛ **پیشاپیش بازوی شکسته** (۱۹۱۵) **SERRA**، ریچارد (حجم ساز آمریکایی، ۱۹۳۹-) از سردمداران **مینیمال آرت**<sup>\*</sup> به شمار می آید. او در ترکیب بندی اشیا از کیفیاتی چون تکرار، نظم واحدها و فواصل بهره می

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

**کارو CARO**، آنتونی (پیکره ساز انگلیسی، ۱۹۲۴-).

از پیکره سازان برجسته نسل پس از هنری **مور\*** به شمار می آید. پیش از هنر آموزی در زمینه 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 دهه 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 موارد خاص) اهمیت دارد

و نه چگونگی ارائه آن، فکر هنرمند مهم است و نه شیء هنری.

هدف رسانیدن مفهوم یا ایده معین به مخاطب است، وسیله بیان

هر چه باشد. در نتیجه کاربست قالبهای هنر متداول نیز امری

غیر لازم است. بنابراین، «هنرمندان مفهومی» نگارها و

اطلاعات مورد نظرشان را به مدد مواد گوناگون و نا همخوان -

چون مقاله، عکس، سند، نمودار، نقشه فیلم سینمایی یا

ویدیویی، و جز اینها - و نیز از طریق زبان گفتاری به

مخاطبان انتقال می دهند.

داگلاس هیوبلر، جازف کاسوت، لارنس وینر، بروس نومن از میان

آمریکاییان، و گروه **هنر و زبان\*** از میان انگلیسیان جزو

نمایندگان کانسپچوال آرت بوده اند.

**فلاوین FLAVIN**، دن (حجم ساز آمریکایی، ۱۹۳۳-).

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 ویت** LEWITT، مثل (حجم ساز آمریکایی، ۱۹۲۸-).  
از جمله نمایندگان **مینیمال آرت\*** به شمار می آید.  
چند سالی است که در نیویورک زندگی و کار می کند.  
مقاله **پاراگراف های در باب کانسپچوال آرت\*** را نوشت (۱۹۶۷). او نیز چون **جاد\***، **کنستروکسیون\*** های متشکل از واحدها (یا ضرب 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 - ۱۹۷۲). از جمله دیگر آثارش: **مجموعه سه بخشی**، شماره ۷۸۹ (ب) (۱۹۶۸).

**مالویچ** MALEVICH، کازیمیر (نقاش، طراح و معلم روسی، ۱۸۷۸-۱۹۳۵). یکی از برجسته ترین پیشگامان و نظریه پردازان هنر انتزاعی، که **سوپره ماتیس\*** را ابداع کرد.  
او پس از عزیمت به مسکو (حدود ۱۹۰۵)، چند سال در کارگاهی خصوصی، زیر نظر رثریچ، کار کرد. تحت تأثیر آثار هنرمندان **پست امپرسیونیسم\***، تحولی سریع در کارش پدید شد، و پرده های 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 همکاری پرداخت. در این سالها، به هنر قومی روسیه، و به آثار **سزان\*** **ماتیس\*** **پیکاسو\*** و **لژه\*** علاقه نشان داد. همچنین، **مایاکوفسکی\*** و دیگر شاعران فتورست روسی ارتباط برقرار کرد. طرح یکی از پرده های پشت صحنه، مربعی سیاه و سفید به کار برد (به گفته خود او این طرح انتزاعی سرآغاز سوپره ماتیس) پس از این، یک سلسله آثار شبه سورئالیست و «رئالیست بدون معنا» آفرید (مثلاً: **مرد انگلیسی در مسکو - ۱۹۱۴**). نقاشیهای انتزاعی - و از جمله

اثر مشهور **مربع سیاه** - 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 مسکولنلینگراد 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 زمینه 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 - مربعی - را برگزینیم (زیرا این شکل صریح ترین بیان اراده آدمی، و عصاره 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» - یعنی حساسیت نسبت به غیبت هر گونه شیء - را در اختیار داریم، نه یک مربع تهی از معنا را. مالویچ، بعداً، شکلهای بنیادی دیگری را آزمود. به تدریج، ترکیب بندیهای بخرنج تری متشکل از شکلهای چلیپایی، دوزنقه، 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 زمینه 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 دوره سوپره ماتیس استفاده می کرد.



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

وازرلی VASARELY، ویکتر (نقاش، طراح، و نویسنده  
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 - ناگ\*  
با آثار مالویچ\*، کاندینسکی\*، گریوس\*، لوکربوزیه\* و  
مندریان\* آشنا شد.

سخت تحت تأثیر زیبایی شناسی کنستروکتیویسم\* 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 شبکیه 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 - ت؛ ۱۹۵۳) .  
ولی در دهه ۱۹۶۰ ف شکلهای هندسی - مربع، دایره، مثلث،  
مستطیل، و چند وجهی - را با بهره گیری از تباین رنگهای  
درخشان، و طبق قواعد ریاضی به گونه ای سازمان می داد که  
تصوری از جنبش، پیشابندگی و پسرندگی را به تماشاگر القا

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

### هنر مفهومی Conceptual art

این اصطلاح به انواع مختلف آثار هنر که در آن مفهوم و ایده اثر پر اهمیت تر از محصول نهایی تلقی می شود، اطلاق می گردد. اندیشه این اصطلاح به دوشان باز می گردد، اما فقط از دهه 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 منزله 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 حوزه 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 آنهاست، 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

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