# هنر مفهومی

هادی خاوری

رشد آموزش هنر
۱۸
دوره پنجم/شماره چهار
تابستان ۱۳۸۷

اصطلاح را به انواع مختلف آثار هنری که در آن‌ها، مفهوم و ایده‌ی اثر برامهمیت‌تر از محصول نهایی تلقی می‌شود، اطلاق می‌کنند. از دهه‌ی ۱۹۶۰ به بعد هنر مفهومی به پدیده‌ای بین‌المللی بدل شد، اما شکل ظهور و جلوه‌ی آن بسیار متنوع بود. مشخصه‌ی مشترک همه‌ی آثار هنر مفهومی این ادعا بود که اثر هنری «حقیقی»، یک شیء فیزیکی نیست که توسط هنرمند ساخته شده باشد، بلکه در بردارنده‌ی «مفهوم» و «ایده» است. وقتی یک شیء مادی بر دیوار موزه یا در جایی در برابر بیننده‌ای آویخته می‌شود، در واقع چیزی نیست جز وسیله‌ای برای انتقال یک ایده یا به مثابه محملی است که به واقعه یا موقعیتی اشاره دارد و از همه مکانی که در آن نمایش داده می‌شود، مجزاست.

در این شکل هنری از عکس، متن، نقشه، نمودار، نوار صوتی و ویدیویی و غیره به عنوان رسانه‌ی ارتباطی استفاده می‌شود. اکثر هنرمندان حوزه‌ی هنر مفهومی به‌طور کاملاً تعمدی و آگاهانه، در کارهای خود از محصولاتی که از نظر بصری پیش‌پاافتاده، معمولی و غیرجالب محسوب می‌شوند، استفاده می‌کنند تا بدین ترتیب، توجه بیننده به مفهوم و ایده‌ای که می‌خواهند بیان کنند، جلب شود.

اما معمولاً آثار این هنرمندان در حوزه‌ی معنایی نیز قابل توجه نبوده‌اند و به نظر می‌رسد، ایده‌هایی که هنر مفهومی بیننده را بدان هدایت می‌کند، در بسیاری موارد کم عمق، معمولی یا پیش‌پاافتاده

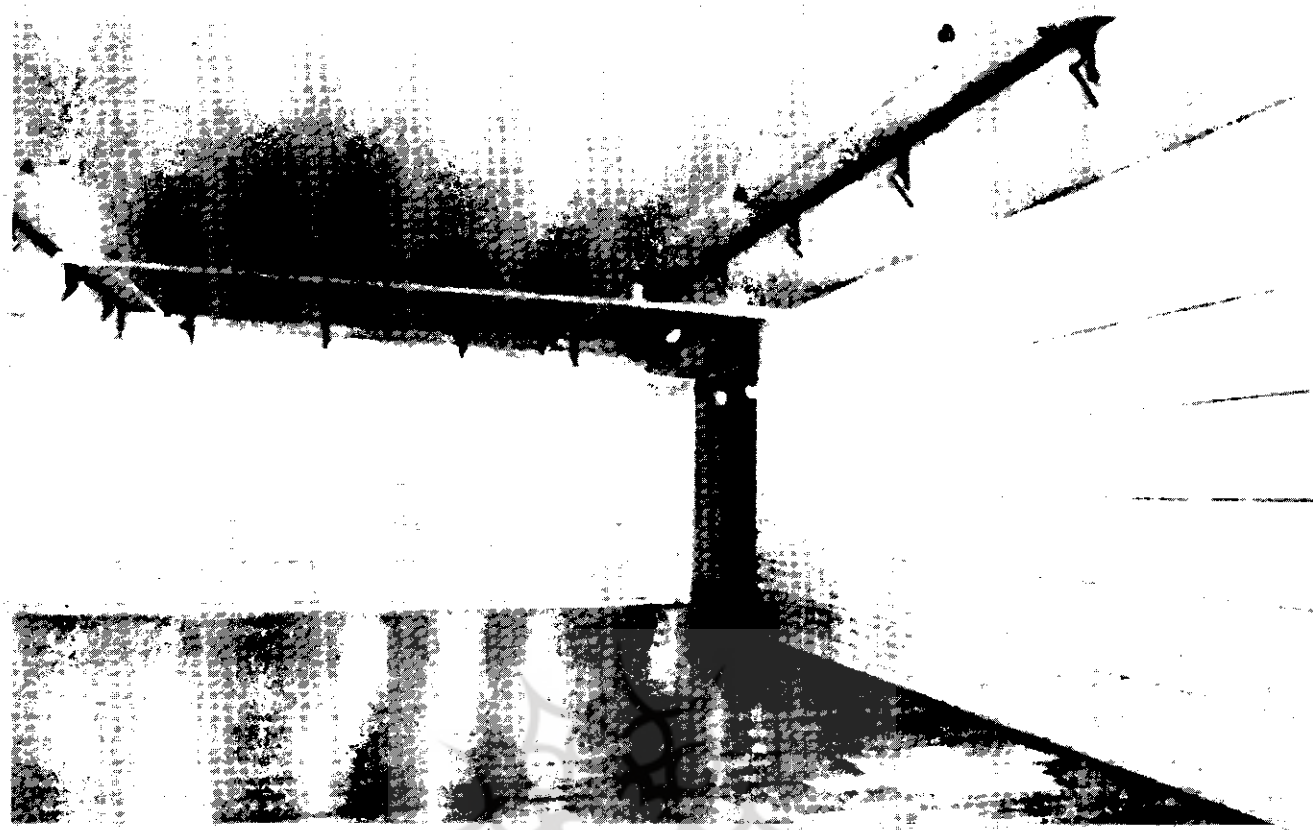
رشد آموزش هنر
۱۹
دوره پنجم/شماره چهار/تابستان ۱۳۸۷

هستند.

یکی از مشهورترین نمونه‌های هنر مفهومی، «یک و سه صندلی» اثر جوزف کازوت (مرما، نیویورک، ۱۹۶۵) است که متشکل بود از یک صندلی واقعی، عکسی از یک صندلی و تعریف واژه‌نامه‌ی صندلی. این اثر یقیناً قصد ندارد که از جنبه‌ی بصری ترکیب‌بندی جالبی به مفهوم سنتی خود، خلق کند، با این حال ایده‌ای که ارائه می‌دهد ـ صندلی واقعی و محسوس، عکس صندلی و تعریف مفهوم ـ برای هر کسی که با کارکرد در حوزه‌ی ایده‌ها آشنا باشد، به شدت پیش پاافتاده است. هیچ معیار صوری قابل قبولی برای متمایز ساختن آثار موفق از ناموفق، ماهرانه از ناشیانه، و خوب از بد، در آثار هنر مفهومی وجود ندارد. از نظر بسیاری از صاحب‌نظران، برای اشاره به این آثار، اصطلاح اختصاری «can art» (هنر گول‌زنک) مناسب‌تر از هنر مفهومی است [چیلوز، ۱۳۸۰: ۲۱۱ و ۲۱۲].

شایان ذکر است، هنر مفهومی قالب و نظریه‌ای در هنر غرب است که پس از «مینیمال آرت» پدید آمد و سرآغاز «پست مدرنیسم» بود. سل لویت در سال ۱۹۶۷، این اصطلاح را برای توصیف آثار خودش و آثار همانند آن که «مشارکت ذهن تماشاگر را بیش از چشم یا عاطفه‌ی او می‌طلبد»، به کار برد. در این نظریه، مفهوم (انگاشت کلی از موارد خاص) اهمیت دارد نه چگونگی ارائه آن، و فکر هنرمند مهم است نه شیء هنری. هدف رساندن مفهوم یا ایده‌ی معینی به مخاطب است وسیله‌ی بیان هر چه باشد، اهمیت ندارد. در نتیجه، کاربست قالب‌های هنری متداول نیز ضرورت ندارد. بنابراین، «هنرمندان مفهومی» انگاره‌ها و اطلاعات مورد نظرشان را، به مدد مواد گوناگون و ناهم‌خوان، چون مقاله، عکس، سند، نمودار، نقشه، فیلم سینمایی یا ویدیویی، و مانند این‌ها و نیز از طریق زبان گفتاری به مخاطبان انتقال می‌دهند.

داگلاس هیوبلر، جرف کاسوت، لارنس ونیر و بروس نومن از میان آمریکاییان، و گروه «هنر و زبان» از میان انگلیسیان، جزو نمایندگان هنر مفهومی بوده‌اند [پاکباز، ۱۳۷۹: ۴۰۳]. «هنر مفهوم‌گرا» که میان هنرمندان آمریکایی و اروپایی گسترش یافته است، نه تنها بر

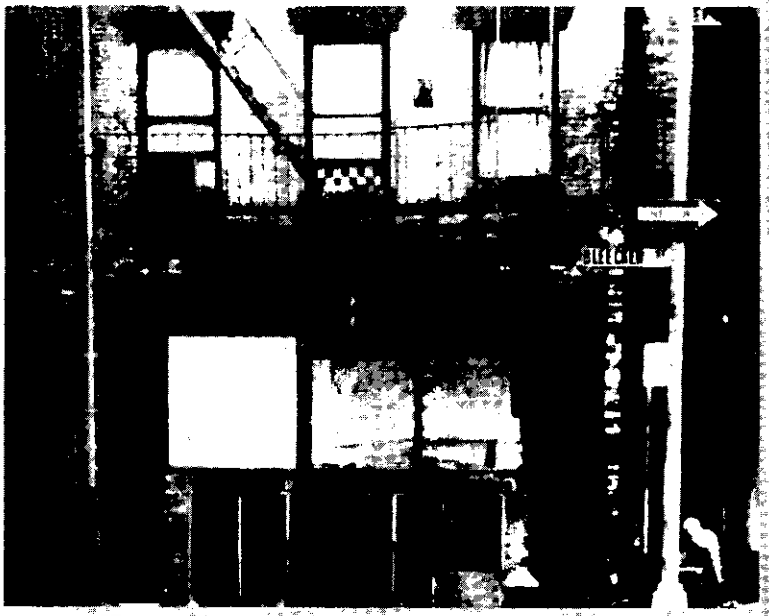


هان داریوون، ۲۴ آواز
گالری سونابند

اندیشه‌های دوشان دادائیست‌ها بنا نهاده شده، بلکه عناصری از زبان‌شناسی، ساختارگرایی، و نشانه‌شناسی، با تعبیرهای خاص خود هنرمندان نیز در آن به کار رفته است، مفهوم‌گرایی به تعداد هنرمندان دست‌اندرکارش، شکل‌های گوناگون فراوان به خود گرفته است. اما آن‌چه در همه‌ی آن‌ها نهفته است، حذف منتقد و پافشاری بر این نکته است که هنرمند خود در ضمن روند عرضه‌ی مفهوم هنری‌اش، نقش منتقد را نیز بازی می‌کند.

هنر مفهومی دامنه‌ای گسترده دارد؛ از اجراهای نمایشی تثبیت شده به صورت جزئی نمایی عکس‌بردارانه (ویتوا کونچی و بروس نومن) گرفته تا شکل‌های گوناگون حروف گرایی، از جمله تکرارهای متعدد بی‌پایان (اون کاوارا و داربودن) تا ساختارسازی‌های اتاقی که در آن، کارگاه یا گالری در عمل به یک اثر هنری تبدیل می‌شود (جیولیو پائولینی). مفهوم‌گرایی عناصری از رخدادها، هنر ویدیویی، هنر خاکی، هنر اندامی، هنر پاپ، هنر اوپ و هنر نوری (لس لیواین) را با نیازهای خود متناسب می‌سازد و یا به عبارت بهتر، در آن تمام این شکل‌ها بیان هنری را به واکنش متقابل نسبت به یکدیگر وا می‌دارد. مفهوم‌گرایی، گرچه امکاناتی نامحدود دارد، اما بنا گزیر پرسش‌هایی را نیز برمی‌انگیزد. مفهوم‌گرا ظاهراً نه تنها منتقد را، بلکه دوست‌دار هنر را نیز می‌خواهد، حذف کند. به یک معنا برای او خلاف عرف و قاعده است که در نمایشگاهی شرکت کند و در آن بینندگان گردهم آیند تا مفاهیم او را ببینند؛ گویی که این مفاهیم اشیای هنری هستند و اندیشه نیستند.

هنر مفهومی، به رغم مسائل و مشکلات فراوان، یکی از زنده‌ترین شکل‌های بیان هنری اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰



دانیل بارن، خیابان بلیکر

و اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ بوده است. به یک معنا، این هنر به‌طور منطقی از دل رخدادهای «کاپرو» و «اولدنبورگ» و محیط‌سازی‌های اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ رشد کرد و با آن‌چه که هنر خاکی، هنر اندامی و «پیکره‌سازی با تحرک» نامیده می‌شود، دارای وجوه مشترک است. هنر مفهوم‌گرا به شکل «ناب» خود می‌تواند، به گوناگونی

مفهوم‌ها، اندیشه‌ها یا زبان انسانی کمک کند [آرناسون، ۱۳۷۵ : ۵۹۱ تا ۵۹۳].

منابع

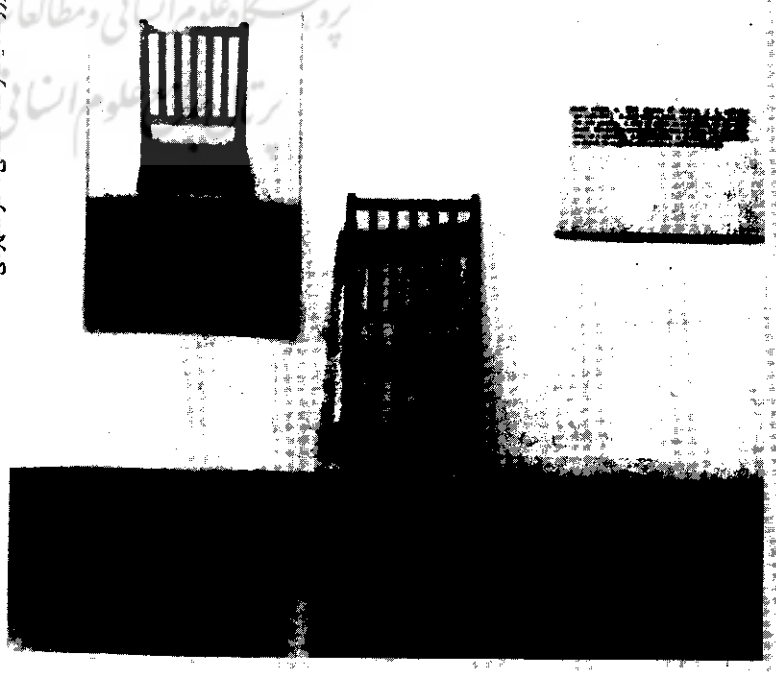

۱. پاکباز، رویین. دایرةالمعارف هنر (نقاشی، پیکره‌سازی، گرافیک). فرهنگ معاصر. تهران. ۱۳۷۹.

۲. آرناسون، هـ.ـهـ. تاریخ هنر مدرن: نقاشی، پیکره‌سازی و معماری در قرن بیستم. ترجمه‌ی مصطفی اسلامیه. انتشارات آگاه. ۱۳۷۵.

۳. چیلوز، ایان؛ آربورن، هارولد؛ و دیگران. سبک‌ها و مکتب‌های هنری. تدوین و ترجمه‌ی فرهاد گشایش. عفاف. تهران: ۱۳۸۰.



رشد آموزش هنر
۲۱
دوره پنجم/شماره چهار
تابستان ۱۳۸۷

جورج کازوورث، یک و سه صندلی، هنر مفهومی


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی