مطالعه‌ای بر جایگاه مخاطب در آثار هنرمندان پیشگام مینیمالیست در دهۀ ۱۹۶۰ میلادی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۰۴ - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۱۵

مریم ساکی‌زاده*

کارشناس ارشد ارتباط تصویری، دانشکدۀ هنر دانشگاه شاهد تهران، تهران، ایران.

چکیده

جریان‌های نوین هنری دهۀ ۱۹۶۰ میلادی با هدف به چالش کشیدن اصول زیبایی‌شناسی هنر مدرن پدید آمدند. در این میان جنبش هنری مینیمالیسم در واکنش به نقاشی اکسپرسیونیسم انتزاعی سر برآورد. مینیمالیسم نقش بسزایی در گذر هنر از مدرنیسم به پست‌مدرنیسم ایفا کرد و بنیان‌های تازه‌ای را بنا نهاد. هنرمندمحوری از مؤلفه‌های هنر مدرن، یکی از اصولی بود که این جنبش آن را به چالش کشید و آن را به مخاطب‌محوری سوق داد. مخاطب که در هنر مدرن جایگاهی نداشت، نقشش در هنر مینیمال تغییر پیدا کرد و به‌عنوان منبع و سرچشمه ادراک در نظر گرفته شد؛ از این رو، اشیاء هنری با تمرکز بر تجربه و درک ملموس از آثار خلق گردیدند. با توجه به مخاطب‌محور بودن اشیاء مینیمالیستی و اهمیت حضور واقعی تماشاگر در برابر آثار، این نوشتار با هدف شناخت مبانی نظری و رویکرد هنرمندان مینیمالیسم در توجه و تمرکز بر حضور مخاطب در آثارشان نگاشته شده است. این مقاله با روش توصیفی و شیوۀ گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای، در پی پاسخ به این سؤالات است: آیا دیدگاه و رویکرد فلسفی در ورای آثار مینیمالیستی در توجه به حضور مستقیم و مشارکت مخاطب در آثار وجود داشته است؟ هنرمندان پیشگام مینیمالیست قصد داشتند مخاطب در مواجهه با آثارشان به چه آگاهی برسد؟ نتایج بیانگر آن است که اهمیت حضور مخاطب در آثار مینیمالیستی مرهون رابطۀ نظری این جنبش با آراء پدیدارشناسی فیلسوف فرانسوی، موریس مرلوپونتی، است و دیگر اینکه، تجربۀ بدنی مخاطب در پیرامون چیدمان‌های مینیمالیستی، ارتقاء سطح آگاهی فرد را نسبت به فضا و خودش در پی دارد.

واژگان کلیدی: هنر مینیمالیسم، مخاطب، موریس مرلوپونتی، دهه ۱۹۶۰ میلادی، هنر پست‌مدرن.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* sakizadehm@gmail.com

مقدمه

تجربهٔ هنر از دیدگاه مخاطب از مهم‌ترین وجوه اختلاف میان هنرهای مدرن و پست‌مدرن به شمار می‌رود. تأکید هنر مدرن بیشتر بر نخبه‌گرایی و نبوغِ هنرمند بود. هنرهای مدرن هیچ جایگاه و مقامی برای مخاطب قائل نبودند و اساساً مخاطب از نگاه مدرن نقشی در شکل‌گیری هنر نداشت. درصورتی‌که اغلب گرایش‌های پسامدرنی مخاطب را به همان اندازهٔ هنرمند در به‌وجود آمدن و تکامل ماهوی هنر دارای نقش می‌دانند. از این نظر توجه یا گفت‌وگوی مخاطب با اثر است که هنری بودن آن را تضمین و آن را تکمیل می‌کند (تابعی، ۱۳۸۴: ۲۵۷). از دههٔ ۱۹۶۰ میلادی، خاستگاه ابژه هنری نه در خود ابژه بلکه در تجربهٔ افراد جستجو می‌شود، بنابراین ابژه با تجربه شدن در گستره‌ای ادارکی می‌تواند ادراک زیبایی‌شناختی را ممکن سازد. از این سو، از دههٔ ۶۰ م. به بعد، بیشتر شاهد آثار هنری هستیم که حضور مستقیم و واقعی مخاطب را طلب می‌کنند. این گونه آثار هنری که بیشتر در غالب چیدمان[1] خلق می‌شوند، به دنبال پیشرفت و ارتقاء سطح آگاهی مخاطب هستند و سعی دارند تا مخاطب را نسبت به چگونگی قرار گرفتن اشیاء در فضا آگاه‌تر کنند و او را با واکنش بدنی خود نسبت به اثر آشناتر سازند. از جریان‌های نوین هنری دهه ۶۰ که در آن تجربهٔ هنر از دیدگاه مخاطب یکی از مهم‌ترین شاخص‌هایی بود که در آثار هنرمندانش ظهور کرد و به طور هوشمندانه مورد توجه واقع گردید، می‌توان به جنبش هنری مینیمالیسم اشاره کرد. این جنبش هنری که به همراه جریان‌های هنرِ پاپ و هنرِ مفهومی زمینه‌ساز رویکردهای پست‌مدرنیستی شد، در واکنش به هنر مدرنیستی به‌ویژه نقاشی اکسپرسیونیسم انتزاعی در نیویورک آمریکا به وجود آمد. آثار اولیه هنرمندان مینیمالیسم در قالب احجام خالص هندسی ظاهر گردید که در آنها می‌توان یک فضای پیشرفته صنعتی عاری از پراکندگی، بدون مرکزیت و یک تجربهٔ آکنده از نظم و یکپارچگی را مشاهده کرد (سمیع‌آذر، ۱۳۹۲: ۱۴۱). غالب این احجام بستر خود را بر تجربهٔ فیزیکی و ارتقاءیافته مخاطب بنا نهادند. با توجه به جایگاه مخاطب در آثار پیشگامان هنر مینیمال، پژوهش حاضر با هدف شناخت مبانی نظری و رویکرد این هنرمندان در توجه و تمرکز بر حضور مخاطب در آثارشان انجام گرفته است. این نوشتار ضمن مروری کوتاه بر جنبش هنری مینیمالیسم سعی دارد به این سؤالات پاسخ دهد که آیا دیدگاه و رویکرد فلسفی در ورای آثار مینیمالیستی در توجه به حضور مستقیم و مشارکت مخاطب در آثار وجود داشته است؟ و دیگر اینکه، هنرمندان پیشگام مینیمالیست انتظار داشتند مخاطب در مواجهه با آثارشان به چه آگاهی برسد؟

پیشینهٔ پژوهش

در باب ظهور جنبش هنری مینیمالیسم و شاخص‌های هنری این مکتب به صورت پراکنده و گاهی به طور منسجم، در مجموعه‌ای از کتاب‌ها و مقالات مطالبی نگاشته شده است. ازجمله کتاب‌های که مورد استناد این نوشتار قرار گرفته، می‌توان به این کتاب‌ها اشاره کرد: بخش دوم کتاب «انقلاب مفهومی» نوشته علیرضا سمیع‌آذر (۱۳۹۲) به تشریح جنبش هنر مینیمالیستی و تحلیل رویکرد زیبایی‌شناختی آن پرداخته و دامنهٔ تأثیرات وسیع آن در عرصه‌های معماری، مد و طراحی صنعتی را مورد بازشناسی قرار داده است. دانیل مارزونا (۱۳۸۹) در کتابش «هنر و مینیمالیسم» به معرفی هنرمندان مینیمالیست و آثارشان پرداخته است. فصل ششم کتاب «مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش هنری قرن بیستم» به قلم ادوارد لوسی‌اسمیت (۱۳۹۴) به چیدمان‌ها و آثار مینیمالیستی می‌پردازد و سپس ادامه روند این گونه آثار هنری را سبب پدید آمدن گروه هنری «نور و فضا» و «هنر زمینی» می‌داند. کِلر بیشاپ (۱۳۹۶) در فصل ادراک ارتقاءیافتهٔ کتابش با عنوان «هنر چیدمان» تأثیر اندیشه‌های موریس مرلوپونتی، فیلسوف فرانسوی، را بر هنرمندان مینیمالیسم بیان می‌کند. در ارتباط با افکار فلسفی مرلوپونتی و نظرات وی در خصوص هنر، نیز پژوهش‌هایی صورت گرفته و مطالبی در برخی کتاب‌ها و مقالات آورده شده است؛ نظیر کتاب «مرلوپونتی: ستایشگر فلسفه» به ویراستاری تیلر کارمن و مارک‌بی.ان. هنسن (۱۳۹۱). این کتاب شامل چند مقاله است که گستره کامل فلسفه موریس مرلوپونتی -از توجه اساسی و همیشگی او به ماهیت ادراک حسی و تقویم بدنی التفات تا تأملات او در علم، طبیعت، هنر، تاریخ و سیاست- را بررسی می‌کند. کتاب «درآمدی به اندیشه‌های مرلوپونتی» نوشته اریک ماتیوز (۱۳۸۹) با توجه به علاقه اخیر پژوهشگران به مباحث و درون‌مایه‌های تفکرات مرلوپونتی، به معرفی و تفسیر آراء وی می‌پردازد. این کتاب مرلوپونتی را از فیلسوفان دشوار فهم اما عمیقاً تأثیرگذار فرانسهِ قرن بیستم معرفی می‌کند که در گسترهٔ نهضت پدیدارشناسی، کوشش فکری گسترده‌ای کرده است تا آنجا که به تعبیر پاول ریکور[2]، او بزرگ‌ترین پدیدارشناس فرانسه است. از او به دلیل توجه به مسائلی همچون بدن، جنسیت و دیگربودگی با عنوان پدر پست‌مدرنیسم نیز یاد می‌کنند. طاهره غلامی (۱۳۹۱) در مقالهٔ «سزان و مرلوپونتی» به همسویی آثار سزان و آراء پدیدارشناسانه مرلوپونتی چنان که خود او می‌پنداشت، می‌پردازد. این جستار اشاره می‌کند که مرلوپونتی

[1] Installation

[2] Paul Ricoeur

شیوهٔ ادراک را نه تنها دستاورد فلسفه مدرن بلکه مربوط به هنر مدرن می‌داند و طبق نظر وی، هنرمندان به خصوص نقاشان کاری همانند پدیدارشناسان انجام می‌دهند. مرلوپونتی خصوصیات و جنبه‌های پدیدارشناسی ادراک حسی خود را در بین هنرمندان، بیش از همه در نقاشی‌های سزان یافت؛ جنبه‌هایی که سزان قدرت استدلال آنها را با کمک تئوری نداشت و در نتیجه آنها را با آثارش ارائه می‌داد. اما تحقیق حاضر به تأثیر اندیشه‌های موریس مرلوپونتی در توجه به جایگاه مخاطب در آثار هنرمندان پیشگام مینیمالیسم می‌پردازد که تاکنون پژوهش مستقلی در این باب صورت نگرفته است.

روش پژوهش

این تحقیق به شیوه توصیفی صورت گرفته و اطلاعات به روش کتابخانه‌ای و اسنادی گردآوری شده است. در این جستار پس از مطالعه کتاب‌ها، مقالات و تجسس در منابع، با توجه به هدف پژوهش به تشریح و تبیین چرایی مسئله پرداخته شده و نمونه‌های از آثار هنرمندان مینیمال دهۀ ۱۹۶۰ برای روشن‌تر شدن قضیه ذکر گردیده است. چارچوب نظری پژوهش، نظریهٔ ادراک موریس مرلوپونتی در رویکردی پدیدارشناسانه است.

نگاهی گذرا به جنبش هنری مینیمالیسم

مینیمالیسم یک جنبش خویشتن‌داری و اعتدال فرهنگی در برابر هیجانات هنر مدرنیستی بود. یک عکس‌العمل کلاسیک در برابر شور و حرارت رمانتیک و خودشیفتگی‌های نقاشان اکسپرسیونیسم انتزاعی که پیوسته در مسیر ایدئالیسم تخیلی به‌پیش می‌رفتند. تفکر مینیمالیستی همواره یک فضای پیشرفته صنعتی عاری از پراکندگی، بدون مرکزیت و یک تجربه آکنده از وحدت و یکپارچگی را دنبال می‌کرد. این جنبش هنری ابتدا در قالب احجام خالص هندسی توسط چند هنرمند آمریکایی در ابتدای دهۀ ۱۹۶۰ ظاهر گردید. اما به‌تدریج نفوذ آن در همه جا فراگیر شد و گستره وسیعی شامل طراحی صنعتی، موسیقی، معماری، مد را نیز دربرگرفت (سمیع‌آذر، ۱۳۹۲: ۱۴۱).

این جنبش انواع ساختارهای مُدولی، فضایی، شبکه‌ای، و جفتکاری را شامل می‌شد که هدف آن توضیح مجدد مسائلی چون فضا، فرم، مقیاس و محدوده بود؛ در نتیجه، هرگونه بیانگری و توهم بصری را نفی می‌کرد. هنرمندان این مکتب روشی خردگرایانه در ترکیب‌بندی به کار می‌بردند؛ به عبارتی مجموعه‌های منظم ساده‌ای از واحدهای همانند و جابه‌جا شونده بر اساس ریاضی، که قابلیت بسط و توسعه داشتند (پاکباز، ۱۳۹۳: ۵۶۵). منتقدان در برخورد با اشیای مینیمالِ در ظاهر بی‌تکلف و ساده، عناوینی مختلفی به این هنر نسبت دادند همانند: هنر ای.بی.سی[3]، هنر خشک و سرد، هنر طردکننده، سازه‌های اولیه و هنر اصیل؛ ولی سرانجام به هنر مینیمال بسنده شد. این اصطلاح را نخستین بار ریچارد ولهایم[4]، فیلسوف هنر انگلیسی، در سال ۱۹۶۵ م. به کار برد (مارزونا، ۱۳۸۹: ۶).

آثار مینیمالیستی اگرچه در زمان پیدایش خود چیز تازه‌ای محسوب می‌گشتند و با هدف دوری جستن از مبانی هنر مدرنیسم بوجود آمده بودند، اما در حقیقت ریشه در برخی از جریان‌های شاخص مدرنیستی داشته و در عمل به‌نوعی تکامل آنها بودند. شیء مینیمالیستی متأثر از آموزه‌های باهاوس، حاضر و آماده‌های مارسل دوشان[5]، ساختارگرایی روسی، مکتب‌های هنری سوپره‌ماتیسم و داستیل بود. مینیمالیسم هم‌چنین تا حد زیادی امتداد طبیعی جریان متأخر اکسپرسیونیسم انتزاعی موسوم به انتزاع پسانقاشانه و کارهای هنرمندانی چون موریس لوئیس[6]، کنت نولند[7] و السورث کِلی[8] بود. آنان با ساده کردن نقاشی و تقلیل دادن آن تا حد نوارهای رنگی و طرد بار روانی رنگ به نفع جریان شکلی اثر، نقاشی را تا حد زیادی به شیء تبدیل کرده بودند (سمیع‌آذر، ۱۳۹۲: ۱۴۶). در آثار مربوط به این رویکرد تلاش می‌شد اثر هنری از ارجاعات و تداعیات شخصی جدا شود و ردپای عوامل غیرفرمی از بین رود. جاسپر جانز[9] و رابرت راشنبرگ[10] از جمله نخستین هنرمندانی بودند که نقاشی را به جایگاه یک شیء تبدیل کردند که در فضای آن تماشاگر سهیم بود. تماشاگر، به جای نگاه کردن به درون تصویر، یا غوطه‌ور شدن در فرمت بزرگی از گستره رنگ، به نگاه کردن به سطح یک تصویر صاف و گسترده محدود می‌شد. اما نخستین تجربه‌های حجم‌گرانه نقاشانه در آثار هنرمندانی چون لوچیو فونتانا[11]، فرانک استلا[12] و پیترو مانتزونی[13] ظهور یافت. فونتانا برش‌هایی را در بوم خام یا رنگین خود ایجاد می‌کرد و اثر حجمی-بصری آنها را مطالعه می‌نمود (تصویر ۱). استلا تابلوهایی برجسته‌نما و دارای بُعد حجمی خلق می‌کرد. ماتزونی خطوط

---

[3] ABC art
[4] Richard Wollhime
[5] Marcel Duchamp
[6] Morris Louis
[7] Kenneth Noland
[8] Ellsworth Kelly
[9] Jasper Johns
[10] Robert Rauschenberg
[11] Lucio Fontana
[12] Frank Stella
[13] Pietro Manzoni

ساده‌ای را به صورت حجم‌نما از موادی غیر از رنگ بر سطح بوم ایجاد می‌کرد و رابطهٔ آنها را با عناصر فرمی مقایسه می‌کرد (تابعی، ۱۳۸۴: ۲۵۳). اما هنرمندان مینیمالیسم از این گونه آثار و به طور کلی از نقاشی فاصله گرفتند و رو به آثار حجمی و سه‌بعدی تحت عنوان چیدمان آوردند که شبیه مجسمه نبودند.

تصویر ۱. لوچیو فونتانا، برش روی بوم. (مأخذ: URL1)

در میان همهٔ هنرمندانی که از موج زیبایی‌شناسی مینیمالیستی متأثر بودند، نام پنج چهره شاخص در صدر اسامی قرار دارد. این هنرمندان که بیشترین نقش را در برافراشتن پرچم این جنبش ایفا کرده و پیوسته بر تمامی خصوصیات غایی و اکید آن پافشاری می‌ورزیدند، عبارت‌اند از: کارل آندره[۱۴]، دانالد جاد[۱۵]، رابرت موریس[۱۶]، دان فلاوین[۱۷] و سول لوویت[۱۸]. کارهای آنان البته تفاوت‌های محسوسی با یکدیگر داشت اما دارای خصوصیات مشترکی بودند که ویژگی‌های کلی اشیاء مینیمالیستی را شکل می‌داد. این ویژگی‌ها شامل: سادگی و کمینه‌گرایی، شالوده واحد و یکپارچه، رویکرد عناصر متوالی، فرایند تولید صنعتی، زیبایی‌شناسی ماده‌گرایی، حضور فعال مخاطب، و اهمیت دادن به فضا و محیط در آثار مینیمالیستی.

سادگی و ایجاز در آثار مینیمالیستی خصلتی بود برآمده از ذات هنر مدرن و برگرفته از آثار پیشگامان هنر مدرنیستی همچون مربع سفید بر روی مربع سفید اثر کازیمیر مالویچ[۱۹]. این کمینگی فقط در شکل شیء نبود بلکه در فرایند خلق آن نیز نهایت اختصار را به کار می‌بستند. «اهرم» اثر کارل آندره فقط مرکب از ۱۳۷ آجر نسوز بود (تصویر ۲) که در کارگاه فنی ساخته شد و در سال ۱۹۶۶ برای نخستین بار در موزه به نمایش درآمد. زیبایی‌شناسی مینیمال، بر موجودیتی همگن و کلیتی واحد معطوف است و در پی شالوده‌ای یکپارچه و بدون اجزاء و ساختار می‌باشد. بنابراین تعادل در آن معنایی نخواهد داشت؛ خلاف هنر مدرن که تأکید بر نقطه تمرکز و سلسله مراتب دارد و ترکیب در آن پیوسته بر حفظ تعادل در اجزاء مختلف طرح استوار است. کاربست عناصر مکرر و ریتم متوالی‌گونه، از دیگر ویژگی‌هایی آثار هنرمندان مینیمالیست بود. دانالد جاد در شاخص‌ترین آثارش مکعب‌هایی را در یک توالی عمودی و در فواصلی دقیقاً برابر با خودشان تکرار می‌کرد. این خصوصیت بیش از همه در کارهای سول لوویت نمایان گشته بود؛ وی با تکرار مربع‌ها و مکعب‌های پر و خالی در کنار یکدیگر، جلوه ظاهری آثارش را بیش از هر خصوصیت مینیمالیستی دیگری متکی بر رویکرد سریالی کرده بود. از دیگر خصلت‌های اشیاء مینیمالیستی این بود که آفریده دست هنرمند نیستند بلکه محصول یک فرایند تولید صنعتی می‌باشند. آنها غالباً زیر نظر هنرمند و بر اساس طرح وی، توسط تکنیسین‌ها در کارگاه‌های صنعتی ساخته می‌شدند. بنابراین هنرمند خالق اثر بود اما لزوماً سازنده آن نبود. این تولید و ساخت صنعتی اثر، سبب گشته بود تا نشانه‌های شخصی و فردی هنرمند بر روی آن حذف گردد.

تصویر ۲. کارل آندره، اهرم. (مأخذ: URL2)

[14] Carl Andre
[15] Donald Judd
[16] Robert Morris
[17] Dan Flavin
[18] Sol leWitt
[19] Kazimir Malevich

تصویر ۳. دان فلاوین، لوله فلورسنت. (مأخذ: URL3)

شیء مینیمالیستی پیش از هر جلوه دیگر، نوعی تجسم گفتمان ماده بود. مهم‌ترین آثار پیشگامان این هنر، درواقع گفتاری صریح در هستی‌شناسی مواد بودند؛ به‌خصوص مواد جدیدی چون فولاد، سرب، آلومینیوم، پلاستیک و شیشه که امکانات شکل تازه‌ای را به عرصه هنر معرفی می‌کردند. بدیع‌ترین ماده‌ای که در آثار مینیمالیستی مورد استفاده قرار گرفت، نور فلورسنت (تصویر ۳) بود که جلوه انحصاری آن در آثار دان فلاوین مشاهده می‌گشت (سمیع‌آذر، ۱۳۹۲: ۱۶۳-۱۶۲). ارتباط با تماشاگر، و لزوم حضور و مشارکت مستقیم بیننده در گردِ آثار مینیمالیستی از مهم‌ترین شاخص‌های هنر مینیمال بود که توجه منتقدان را به خود جلب کرد. نقش مخاطب که در هنر مدرنیستی بی‌اهمیت بود، در هنر مینیمال تغییر پیدا کرد و شیء هنری با توجه به تجربه، مشاهده مستقیم و درک محسوس از آن در بستر زمان و مکان خلق می‌گشت. جلوه دیگری از هنر مینیمال تأکیدگذاری در تعریف فضا بود. این گرایش به جای اتکا بر استقرار اشیای وحدت‌یافته در یک محدوده فضایی، درصدد ایجاد نوعی دگرگونی در فضا بود. به عبارتی شیء مینیمال، دارای ارتباط ذاتی با پس‌زمینه خود بوده و در نوعی تعامل با محیط پدیدار می‌گردد، در حالی که یک اثر هنری مدرنیستی مستقل از فضای نمایش خود ادراک می‌شود. به‌عبارتی شیء مینیمالیستی نه به طور مجزا بلکه تحت تأثیر عوامل محیطی همانند نور، فضا، میدان دید و فرآیند مشاهده توسط مخاطب درک می‌شود. این طرز تلقی به مبانی نظری پدیدارشناسی به‌ویژه آراء موریس مرلوپونتی[20] برمی‌گردد.

اندیشه‌های مینیمالیستی که در ابتدا برای مسدود کردن تداوم راه نقاشی اکسپرسیونیسم انتزاعی پدیدار شده بودند، در ادامه از عرصه شیء هنری فراتر رفته و به قلمرو فضا، محیط و حتی فرهنگ و شیوه زندگی نیز نفوذ کردند. در نهایت این جریان هنری سبب بوجود آمدن گرایش‌های جدید هنری همانند هنر زمینی، هنر فرایندی و هنر مفهومی گشت.

جایگاه مخاطب در آثار هنری مینیمالیستی

امتیاز مهم هنر مینیمال ارتباط ذاتی‌اش با بیننده است و ضرورت حرکت در پیرامون اثر، و گاه حتی در درون آن، و درک زمان و مکان در تجربه‌های هنری که پیش از این هرگز موضوع هنر نبوده است. درواقع هنر مینیمال با تمرکز بر تجربه و درک ملموس از اثر مورد نظر و بستر خاص خودش آفریده شده بود؛ متافیزیک هنری را رد می‌کرد و از این رو نقش تماشاگر را که دیگر مورد نیاز نبود تغییر می‌داد. بیننده دیگر با فکر و تأمل در سکوت، ارزش و اهمیت اثر هنری پیش رویش را نشان نمی‌داد بلکه اثر با حضور فعال مخاطب در آن ادراک می‌شد (مارزونا، ۱۳۸۹: ۱۲). تأثیر این خصیصه را در جریان‌های هنری آن زمان و نیز هنرهای پسامدرن به‌شدت می‌توان احساس کرد. به جرأت می‌توان ادعا کرد «هنرهای مفهومی» از توجه و گسترش این وجه آثار مینیمالیستی به ظهور رسیدند (تابعی، ۱۳۸۴: ۲۵۷). به طور مثال، این ویژگی در آثار تونی اسمیت[21] به‌خوبی تجلی پیدا کرد. وی قسمتی از یک نظم کامل را از فضایی که برای مخاطب قابل تخیل بود، ایجاد کرده و از بیننده می‌خواست تا بقیه آن را بر اساس تخیلات خود تکمیل کند. همین مراوده با بیننده، در بسیاری از آثار سول لوویت نیز اتفاق می‌افتد. او در سال ۱۹۶۸ م. نمایشگاهی در نیویورک برپا کرد که صرفاً شامل یک مجسمه بود با این عنوان: «۴۶ گونه سه قسمتی به روی سه نوع مکعب متفاوت». 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 سه‌تایی 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 نظمی ثابت و استحاله شده استقرار یافته و قطاری از انواع حالت‌های مختلف در چیدمان سه نوع

[20] Maurice Merleau-Ponty (1908-1961)

[21] Tony Smith

مکعب را تشکیل می‌دادند (لوسی‌اسمیت، ۱۳۹۴: ۱۹۲).

این علاقه به رابطهٔ شیء با فضا و موقعیت مخاطب در آثار مینیمالیستی، متأثر از اندیشه‌های فیلسوف پدیدارشناس، موریس مرلوپونتی بود. وی که از متفکران و نظریه‌پردازان قرن بیستم بود، اعتقاد داشت انسان محصول برخورد مستمر و تأثیرگیری پیوسته از محیط فرهنگی، تاریخی و جغرافیای خویش است. او ازجمله کسانی بود که با طرح نوین میان «آگاهی و بدن»، «سوژه و جهان»؛ نظام و روشمندی پیشین را به پرسش گرفت. مرلوپونتی اساس تفکرش در موضوع هستی انسان را به تبعیت از هایدگر، بر مفهوم «در-جهان-بودن» پایه‌گذاری کرد؛ و درصدد بود تا روش جدیدی در توصیف تجربهٔ انسان در جهان ارائه کند و برای رسیدن به این مقصود، روش پدیدارشناسی را برگزید تا از بن‌بست‌ها و معضلات عقل‌گرایان و تجربه‌گرایان رهایی یابد. به باور وی، فرد سوای جهانی که تجربه می‌کند موجود نیست بلکه بخشی از آن است؛ پس انسان بخش خاصی از جهان هستی است با این ویژگی که به آن آگاه هست. به بیان دیگر انسان جهان را نه به‌عنوان سوژه‌های منفک یا عقل محض بلکه به‌عنوان موجودات واقعی بشری که در زمان و مکان خاصی است، و در تعامل با عالم اطرافش که واجد موقعیت زمانی و مکانی است، تجربه می‌کند. از این سو پدیدارشناسی باید تحلیل چگونگی نمود اشیاء، تحت لوای تعاملات معمول انسان با جهان باشد (ماتیوز، ۱۳۸۹: ۲۹-۲۸).

مرلوپونتی ضمن بیان عقاید فلسفی خود، توجه خاصی به هنر مدرن به‌ویژه نقاشی‌های سزان داشت؛ از منظر وی، هنر مدرن قادر است به ما در فهم فلسفه و ادراک حسی یاری رساند. او در مقاله مشهورش «شک سزان» بیان می‌کند: فیلسوف و نقاش هر دو یک دغدغه دارند؛ بیان آنچه که وجود دارد. سزان به وجود به مثابه یک پدیدار وفادار ماند و لذا به جای پرسپکتیو توهمی و غیرواقعی رنسانسی، از یک پرسپکتیو واقعی؛ همان‌گونه که ما منظره‌های مختلف را می‌بینیم، در هنرش استفاده کرد (Johnson, 1993: 9). برای مرلوپونتی، مسئلهٔ مهم در هنر، پرسش دربارهٔ زیبایی نیست، بلکه پرسش دربارهٔ ادراک و بیان است (Hacklin, 2012: 4). از این رو، مرلوپونتی نقاشی‌های سزان را از این جهت مهم می‌دانست که قابلیت آشکارسازی پدیدارشناسی ادراک را در خود دارند و درواقع این نقاشی‌ها به نحوی تجسم پدیدارشناسی ادراک در متن هنر هستند. به عقیده وی، سزان بر آن بود تا شیء را به همان صورت «دیداری» که در ذهن بیننده شکل می‌گیرد، به تصویر بکشد. بنابراین سزان با طرد پرسپکتیو خطی رنسانسی که فقط ظاهر اشیاء را نمایان می‌ساخت، و با قرار دادن تمرکز اصلی نقاشی‌اش بر روی تأثیر متقابل رنگ‌ها و شکل‌ها، موجب شد تا دید واقعی تماشاگر را به شیء معطوف سازد (Baldwin, 1998: 5424). مرلوپونتی، رنگ در آثار سزان را عالی‌ترین مصداق کار پدیدارشناسانه با رنگ می‌داند و به دلیل طرد فضای توهمی، این هنرمند را می‌ستاید. آثار سزان همان نکته را به ما می‌آموزد که مرلوپونتی با آموزه‌های فلسفی‌اش توصیف می‌کند و آن این است که رابطهٔ ما با جهان به مثابه رابطهٔ موجوداتی بدنمند با دریافتی نظرگاهی یا ناکامل از جهان است و دیگر اینکه تجربهٔ ما از جهان، تجربهٔ ابژه‌هایی متعین، تجربهٔ حاصل از درک حسیِ منفعلانه اعضای بدن، یا دریافتی بواسطهٔ ذهن نیست، بلکه این رابطه، مواجههٔ بدنی و ادراکی ما با جهان، از درون جهان است (گیلمور، ۱۳۹۱: ۴۴۸).

اگرچه نوشته‌های مرلوپونتی در باب هنر بیشتر حول محور نقاشی به‌ویژه نقاشی مدرن بودند و از نقطه نظر وی، نقاشی مدرن مظهر راهی است که در آن ما به جهان مرتبط می‌شویم؛ اما هنرمندان مینیمالیست از نقاشی دوری کردند و نظریات مرلوپونتی را در حوزه دیگری از هنر بنام چیدمان به کار بستند. چراکه آنها بر این باور بودند نقاشی جهان را به ما نشان می‌دهد اما از آنجا که نقاشی میان دنیای درون خود و بیننده واسطه می‌شود، پس به مخاطب اجازه نمی‌دهد تا ادراکی ناب را تجربه کند. مرلوپونتی در کتابش با عنوان *پدیدارشناسی ادراک* برداشت خود از سوژهٔ انسانی را بیان می‌دارد و این سوژه بخش مهمی از درک فلسفهٔ غرب به شمار می‌رود. وی در این کتاب خصلت دو سویهٔ فرایندی که فرد توسط آن به درک فضا و اشیاء اطرافش نائل می‌شود، را توضیح می‌دهد. این فیلسوف استدلال می‌کند که «سوژه و اُبژه دو وجود مجزا از هم نیستند، بلکه وابسته به یکدیگر و پیچیده درهم می‌باشند». از ادعاهای کلیدیِ پدیدارشناسی مرلوپونتی که مورد توجه هنرمندان پیشگام مینیمالیست قرار گرفت، این است که «شیء از ناظر جدایی‌ناپذیر است و درواقع نمی‌تواند به‌خودی‌خود وجود داشته باشد؛ چراکه در آن سویِ نگاه فرد و در ایستگاه پایانیِ یک اکتشاف حسی قرار گرفته است و همین امر باعث می‌شود که شیء دارای ویژگی انسانی شود» (Merleau-Ponty, 1998: 230). پس سوژه (ناظر) و اُبژه (شیء)، همانند دو نیمهٔ یک پرتقال بر روی یکدیگر قرار دارند. ادعای دیگر مرلوپونتی که نیز مورد استقبال هنرمندان مینیمال قرار گرفت، این بود که «ادراک تنها یک امر بصری ساده نیست؛ بلکه دربردارندهٔ کل بدن است». ادراک مبتنی بر رابطهٔ میان انسان و جهان است، زیرا آنچه فرد مشاهده می‌کند کاملاً وابسته به شرایط زمانی و مکانی اوست و زمان-مکانِ فرد است که مشخص می‌کند که چه چیزی، چگونه دیده شود (بیشاپ، ۱۳۹۶: ۸۵).

از سویی دیگر، ادراک به‌زعم مرلوپونتی، پدیداری بدنی است و انسان احساس خود از امور جهان را از طریق حالات بدنش

تجربه می‌کند؛ نه از طریق حالات ذهن و نه به‌واسطهٔ حس‌های مجزای بدن. او اظهار می‌دارد، چیزها و جهان در امتداد بدن من به من داده شده‌اند. این به معنای امتداد هندسی نیست بلکه به معنا ارتباطی زنده بین بدن من و جهان است، این پیوستگی و اتصال دو سطح از یک واقعیت است که نقشی یکسان دارند (Merleau-Ponty, 2005: 236). مرلوپونتی بدن را نظرگاهی به جهان می‌داند؛ بدین معنی که بدن به جای اینکه وسیلهٔ تجربهٔ حسی باشد و یا علت آگاهی حسی باشد اساساً امکان دسترسی ما را به جهان فراهم می‌کند. ادراک حسی، مواجههٔ ساده و منفعلانهٔ چشم و حس بینایی و یا صدور حکمی از فاهمه بر اساس جزییات داده‌های حسی نیست، بلکه در هم تنیدگی بدنِ دارای حس و حرکت با جهان است (خبازی‌کناری و سبطی، ۱۳۹۵: ۸۳).

در دههٔ ۱۹۶۰ م. پیشگامان هنر مینیمال همانند دانالد جاد و رابرت موریس آثار خود را با تأسی از فلسفه پدیدارشناسی مرلوپونتی پدید آوردند. آنان در پدیدارشناسی ادراک حسی شیوه‌ای یافتند برای فهم این‌که چگونه مفهوم «تجربهٔ پیشاابژکتیو»، که سبب هر گونه ادراک حسی است، می‌تواند تضمینی باشد برای معناداری کار آنان، حتی در انتزاع دیداری کامل آن و دوری جستنش از هستهٔ مفهومیِ حیات‌بخش(گیلمور، ۱۳۹۱: ۴۷۴). رابرت موریس جز اولین هنرمندانی بود که آثارش را متأثر از نظریات مرلوپونتی ساخت. وی تجربه دریافت هنری را در نظامی مشتمل بر روابط پیچیده بدن، اثر و محیط (گالری) تفسیر می‌کرد. وی در مقاله «یادداشت‌هایی در باب مجسمه‌سازی» توضیح می‌دهد که تجربه مینیمالیستی به جای معطوف شدن به ساختار و روابط درونی اثر، به روابط کارکردی آن با عوامل محیطی همچون نور، فضا، حوزه دید و تأثیرات بصری در مقیاس کلی فضا می‌پردازد. بنابراین شیء مینیمالیستی نه به طور مستقل و خودکفا، بلکه تحت تأثیر عوامل بیرونی همانند وضعیت نور و فضا و مکانیسمِ مشاهده آن توسط مخاطب درک می‌شود (Morris, 1966: 42-44). بسیاری از شیوه‌های ادراک و اندیشه توسط هنر اولیه موریس و محیطی که آثار در آن به نمایش درمی‌آمدند، فعال می‌شدند. موریس به رفتار مخاطب توجه داشت و از وی دعوت می‌کرد به جای نگاه کردن صرف به اثر، آن را به روش‌های مختلف (از طریق حرکت، گردش در اطراف و میان اثر، از طریق لمس سطوح صاف صنعتی، سنجش ظاهر و ...) تجربه کند. به‌واسطهٔ این عمل نقش بیننده از مشاهده‌گر به شرکت‌کنندهٔ فعال تبدیل می‌گشت.

از ۱۹۶۳ موریس نوع آثاری را به نمایش گذاشت که بعدها آن را در مقاله‌هایش ضروری خواند. این آثار چندوجهی‌های هندسی ساده‌ای بودند از جنس تخته سه‌لایی که رنگ خاکستری روشنی خورده بودند (موریس خاکستری را رنگ نمی‌دانست). بدون عنوان «ابر» یک مربع عظیم بود که در حدود دو متر بالاتر از سطح زمین به کمک سیم‌هایی از سقف آویزان شده بود. اثر دیگر، بدون عنوان «قطعه‌ای در گوشه اتاق» یک شیء سه‌گوش بود که کنج اتاق را اشغال کرده بود و شیء دیگری به شکل یک تیر چوبی، در راهروی ورودی بین دو دیوار در فضای بالای سر مخاطبان نصب شده بود. در مرکز گالری، قطعه چوب مستطیل شکلی با ابعاد قابل توجه، موازی با دیوارهای گالری قرار گرفته بود. تمام اشیاء طوری چیده شده بودند که تماشاگر به‌راحتی می‌توانست در اطراف آنها راه برود. این اشیاء (تصویر۴) با فرم‌های ساده و رنگ خاکستری، شکل ظاهری جالبی را به تماشاگر عرضه نمی‌کردند بلکه تأکید این آثار، بر رابطه بین شیء و تماشاگر بود. موریس آشکارا علاقهٔ یکسانی به ظاهر بصری آثارش، رابطه‌شان با محیط اطراف و تأثیرشان بر تماشاگر داشت و این نکته در آن زمان در زمینهٔ هنر مینیمال نگاهی نو محسوب می‌شد. نقطهٔ آغاز این نگاه موریس، «پرسپکتیو بدن» بود، چرا که او اعتقاد داشت ادراک اصولاً با بدن همبسته است و تنها با حس بینایی رابطه ندارد؛ درواقع ابعاد بزرگ آثار او هم ناشی از همین باور بود. نمونه دیگر کارهای موریس که درک آنها بسته به موقعیت بیننده داشت، آثار بدون عنوانی به شکل تیرهای ال مانند بودند. موریس آنها را در بین سال‌های ۱۹۶۵ تا ۱۹۶۷ عرضه کرد، اشیایی که دست‌کم دو یا سه شکل ال مانند (تصویر ۵) هم‌شکل داشتند و هر کدام بر روی وجه یا لبهٔ خود قرار داده شده بودند. این اشیاء حالت نمایشی داشتند و این آگاهی را در تماشاگر برمی‌انگیختند که درک او به مجموعهٔ از اشیاء و موقعیت بستگی دارد. بسته به فاصله اشیاء با دیوار، موقعیت قرار گرفتنشان، نور گالری و موقعیت مکانی تماشاگر، این اشیا با اندازه و شکل متفاوتی ظاهر می‌شدند. در واقع، حتی شکل کلی ساده‌ای هم با تغییر شرایط ادراکش تغییر پیدا می‌کند؛ مسئله‌ای که مؤید ادعای موریس

تصویر ۴. رابرت موریس، بدون عنوان. (مأخذ: URL4)

دربارهٔ مثلث روابط شیء، فضا و مخاطب است (مارزونا، ۱۳۸۹: ۲۴-۲۵). پدیدارشناسی در تیرهای ال‌شکل، گذشته از این‌که به رابرت موریس در انتخاب شکل و موقعیت جهت می‌داد، در تصمیم‌گیری راجب به اندازهٔ مناسب برای اثر نیز به وی کمک می‌کرد. موریس کوچکی را مترادف تزیین، صمیمیت و جزییات می‌دید و اندازهٔ بسیار بزرگ را سبب مرعوب کردن بیننده می‌پنداشت. از این‌رو اندازهٔ بزرگ، اما نه غول‌آسا را برای کار با جهت‌گیری خارجی و عمومی بهتر می‌دانست. دست‌کم در این زمینه تحت تأثیر هنرمند، نویسنده و معمار مسن‌تر، تونی اسمیت، بود ولی اندازه‌های آثار موریس جنبهٔ کاری‌تری داشت (بچلر، ۱۳۹۲: ۲۲).

تصویر ۵. رابرت موریس، تیرهای ال‌شکل. (مأخذ: URL5)

اکثر مجسمه‌های مینیمالیستی مانند مکعب ۶ فوتی تونی اسمیت، در ابعادی متوسط با قامت انسانی خلق شدند. منتقد هنری، مایکل فراید[۲۲] (۱۹۶۷)، در مقاله معروف خود بنام «هنر و شیءوارگی» اظهار می‌دارد: «دقیقاً همین مقیاس آثار مینیمالیستی است که به آن نوعی حضور نمایشی همچون حضور ساکت شخصی دیگر می‌بخشد.» پس بر اساس این تعریف، اشیاء مینیمالیستی دارای موقعیتی هستند که مخاطب را در برمی‌گیرند. فراید در نقدش به آثار هنرمندان مینیمالیست این چنین استدلال می‌کند که چون هنر مینیمال مخاطب را در فضا و زمان سهیم می‌کند پس بیشتر شبیه تئاتر است تا مجسمه. این مسئله به جسمانیتِ اثر برمی‌گردد چرا که اثر مینیمالیستی به جای اینکه توسط پایه یا قاب در زمان و مکانی ماورایی قرار گیرد به محیط خود واکنش نشان می‌دهد. در حقیقت فراید برای مشاهدهٔ اثر هنری یک «آن» متعالی قائل است درصورتی‌که تجربه مشاهده یک اثر مینیمالیستی همانند تئاتر منوط به مدت زمان است و حضور مستقیم مخاطب را طلب می‌کند.

پیرو باور مرلوپونتی، اشیاء و آثار نه مثل چیزهای دگرگونی‌ناپذیری مستقل از شرایط استقرار و مشاهده بلکه - به گفتهٔ رزالیند کرواس[۲۳] - «پیوسته در معرض تعریف نگاه مکان‌مند» به شمار می‌رفتند. به میزانی که آثار مینیمالیستی - به‌وسیلهٔ شکل، سطوح و موقعیتشان - بیننده را از احتمالات مکان و تغییر دیدگاه آگاه می‌کنند، نوع متفاوتی از بیننده را نیز تداعی می‌کنند. دست‌کم در قیاس با نظریهٔ کلمنت گرینبرگ[۲۴] که ادراک هنر را پدیده‌ای آنی و روحی می‌شمارد، این آثار با نوع متفاوتی از بیننده سروکار دارند: بیننده‌ای که جسیم است و تجربه‌اش در طول زمان و در مکان حقیقی وجود دارد (بچلر، ۱۳۹۲: ۲۲). به طورکلی باید گفت، هنگامی‌که فردی پیرامون یک چیدمان مینیمالیستی قدم می‌زند، دو پدیده رخ می‌دهد: اول، آگاهی او نسبت به خودش و فضای نمایش بیشتر می‌شود یعنی به ابعاد گالری (طول و عرض و ارتفاع آن)، رنگ و نور و غیره توجه بیشتری می‌کند. دوم، توجه به فرایند ادراک و مشاهده که از طریق بدن صورت می‌گیرد؛ یعنی توجه به قد و وزن بدنِ خود در مواجهه با اثر. این اتفاقات در اثر نتیجه مستقیم واقع‌گرایی اثر است. به عبارتی استفاده واقعی (غیر نمادین و بدون معنا) از مواد و دیگری ترجیح به فرم‌های ساده و کمینه. هر دو این موارد از مجذوبیتِ روانی مخاطب در برابر اثر جلوگیری می‌کند و توجه تماشاگر را به ملاحظات بیرونی مبذول می‌دارد.

دانالد جاد و دان فلاوین به استناد نظریهٔ پدیدارشناسی مرلوپونتی، عناصر فرمی را با نورهای رنگی تلفیق کردند و آثاری آفریدند که مرزهای شیءوارگی آنها به ابعاد مادی آثارشان محدود نبود. تا آنجا که نور ادامه پیدا می‌کرد، فضا متعلق به آثار آنها بود و عملاً محیطی غیرقابل تعریف را در بر می‌گرفت. این آثار ابعادی غیرمادی، سوبژکتیو و حسی-روانی از هنر بودن را به تجربه می‌گذاردند که به روشنی و صراحت سخن از مرزهای پیچیده و نامتعین هستی‌شناسی هنر داشت و مخاطب را به‌عنوان عاملی مشارکت‌جو و تکمیل‌کنندهٔ هستی هنری معرفی می‌کرد. مهم‌ترین و مشهورترین آثار جاد جعبه مکعب‌های تکراری بودند که بر روی دیوار یا زمین ارائه می‌شدند و ساختاری متوالی گونه با الهام از منطق ریاضی را به نمایش می‌گذاشتند. این مکعب‌ها از ورق‌های براق فلزی و یا پلاستیکی ساخته شده بودند. سطوح براق این آثار به نحوی بود که تصویر مخاطب را هنگامی که در برابر آنها قرار می‌گرفت، منعکس می‌کرد. مشارکت مخاطب در *پروژه سریالی* سول لویت نیز دیده می‌شود. این پروژه (تصویر ۶) که در سال ۱۹۶۶ م. به نمایش درآمد، مشتمل بر یک شبکه ۲۵×۲۵ واحدی بود که به ۴ قسمت مساوی تقسیم شده بود. این

---

[۲۲] Michael Fried منتقد هنری مدرنیست آمریکایی

[۲۳] Rosalind Krauss منتقد و نظریه‌پرداز هنری آمریکایی

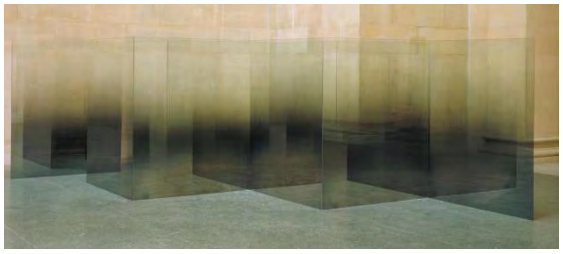
[۲۴] Clement Greenberg، منتقد برجستهٔ آمریکایی

پروژه که بر زمین گسترده شده بود، دارای واحدهای ۱×۱ یا ۳×۳ با ارتفاعی متفاوت بود؛ ۰/۱ یا ۳ واحد در دو وضعیت باز یا بسته. این وضعیت هوشیاری مخاطب را فعال می‌کرد تا چیدمان را در ذهنش تکمیل کند.

تصویر ۶. سول لویت، پروژه سریالی. (مأخذ: URL6)

تجربهٔ هنر از سوی مخاطب و بالا بردن سطح آگاهی وی از موقعیت خودش و درک فضا در دهه‌های پس از ۱۹۶۰ نه تنها ادامه پیدا کرد، بلکه گسترش نیز یافت و گاه از فضای نمایشگاهی خارج و به مکان‌های باز منتقل گشت. ریچارد سِرا[۲۵] آثاری مثل جابه‌جایی (تصویر ۷) را در سال‌های ۱۹۷۰-۱۹۷۲ آفرید، کاری وابسته به مکان که از شش بخش بتونی (درمجموع ۸۱۵ فوت) تشکیل می‌شد و در دشتی پر از تپه ماهور در کینگ سیتیِ انتاریو[۲۶] کانادا جای گرفت. در این کار معنای هنر نه از طریق نمود آن ایجاد می‌شود و نه به‌وسیلهٔ «مفهوم»اش، بلکه از شیوه‌ای به وجود می‌آید که هنر تجربهٔ افراد- یعنی بدن‌های حرکت‌کننده و بیننده- را ساختار می‌بخشد، افرادی که در دو طرف مخالف کار به راه می‌افتند و سعی می‌کنند در همان حال که از زمینی می‌گذرند که در آن «هندسه‌های انتزاعی مدام در معرض بازتعریف دید مکانمند قرار می‌گیرند»، یکدیگر را در دید خود داشته باشند (گیلمور، ۱۳۹۱: ۴۷۴). نمونه جالب دیگر از دههٔ ۱۹۷۰، آثار لاری بل[۲۷] از اعضای گروه نور و فضا است. وی مکعب‌های شیشه‌ای و مجسمه‌هایی شامل صفحات شیشه‌ای پوشش‌دار می‌ساخت (تصویر ۸). این صفحات پوشش‌دار به خاطر پوشش تیره‌شان کیفیت آینه‌ای پیدا می‌کردند تا ضمن انعکاس تصویر تماشاگر، آنچه را که در پشت شیشه قرار داشت نیز برای فرد قابل رؤیت کنند. گذر از میان این شیشه‌ها علاوه بر این‌که موجب می‌شد مخاطبان خود را در حال مشاهده کردن ببینند، برایشان تجربه‌ای لذت‌بخش به ارمغان بیاورد و به آنها احساس زنده و پویا بودن می‌دهد.

تصویر ۷. بخش پایانی جابجایی، اثری از ریچارد سرا. (مأخذ: URL7)



تصویر ۸. لاری بل، مکعب شیشه‌ای (بدون عنوان). (مأخذ: URL8)

[25] Richard Serra

[26] King City, Ontario

[27] Larry Bell

نتیجه

جنبش مینیمالیسم در دههٔ ۱۹۶۰ میلادی، با تأکید بر شیء گونگی هنر و استفاده از فناوری‌های جدید صنعتی و انتقال تولید سریالی به درون هنر و هم‌چنین ترکیب شیوه‌های گوناگون بیان هنری، موجب از بین رفتن اصالت در هنر شد. مینیمالیسم در گذر هنر از مدرنیسم به پست‌مدرنیسم نقش بسزایی ایفا کرد و با پرهیز از بیان درونی هنرمند با مفاهیمی همچون هنر برای هنر، والایی در هنر و تأکید بر رسانه خاص، که پایه هنر مدرنیستی را تشکیل می‌داد، به مبارزه برخاست و مبنای تازه‌ای را بنیان گذاشت. از شاخصه‌های اصلی هنر مینیمالیسم و تمایزش با هنر مدرنیسم، توجه به جایگاه مخاطب و تجربه هنر از ساحت تماشاگر بود. از این رو، هنرمندان مینیمالیست، آثار خود را با تمرکز بر تجربه و درک ملموس از آن در بستر زمان و مکان خلق می‌کردند. این رهیافت متأثر از اندیشه‌های فلسفی پدیدارشناسیِ فیلسوف فرانسوی موریس مرلوپونتی بود. در فلسفه مرلوپونتی، هنر جدا از ادراک و تعامل روزمره افراد با جهان نیست. اثر هنری باید به گونه‌ایی باشد که مخاطب را ترغیب به ورود به اثر کند و در آن دخالت نماید و آن را بازسازی کند. به این ترتیب به‌واسطه هر بازسازی معنای تازه‌ای به اثر هنری بخشیده می‌شود. به‌عبارتی، اثر هنری نمایانگر چگونگی همبستگی جهان، ذهن و بدن برای مخاطب است که خود تأکیدی بر بیرونی بودن ادراک دارد. سوژه و ابژه از منظر مرلوپونتی کاملاً به هم وابسته‌اند از این سو، دریافت و ادراک شیء بدون حضور ناظر هرگز صورت نمی‌پذیرد. به باور وی، ادراک از طریق رابطهٔ میانِ انسان و جهان صورت می‌گیرد چرا که آنچه فرد می‌بیند کاملاً وابسته به شرایط زمانی و مکانی اوست و این زمان-مکان فرد است که تعیین می‌کند چه چیزی، چگونه مشاهده شود. ادعای دیگر مرلوپونتی این بود که ادراک از طریق کل بدن حاصل می‌گردد نه فقط نگاه بصری. این آراء، مبانی نظری و زیبایی‌شناسی هنرمندان مینیمالیست را تشکیل داد و منجر شد که هنرمندان مینیمال رو بیاورند به ساخت آثاری که حضور واقعی و مستقیم مخاطب را طلب می‌کرد. آثاری که درک آنها فقط از طریق تجربه کردن آنها حاصل می‌گشت.

تجربهٔ بدنی مخاطب در پیرامون چیدمان‌های مینیمالیستی، ارتقاء سطح آگاهی فرد را نسبت به فضا و خودش در پی داشت و نیز توجه بیننده را به روند مشاهده و اهمیت حضورش جلب می‌کرد. رابرت موریس در زمرهٔ اولین نفراتی که بر اهمیت مخاطب تأکید می‌ورزید، در قسمت دوم *یادداشت‌هایی در باب مجسمه‌سازی* (۱۹۶۶) می‌گوید: «اثر هنری بدیع چیزی است که روابط را از درون اثر بیرون کشیده و آن را تابعی از فضا، نور و میدان دید مخاطب می‌سازد. شیء یکی از اصطلاحات زیبایی‌شناسی جدید است. روابط بی‌شمار و درونی شیء هنری، موجب می‌شود که آگاهی مخاطب از وجود خویشتن در فضا، نسبت به قبل ارتقاء یابد. فرد آگاه‌تر از قبل می‌شود، به طوری که خود او نیز روابطی را شکل می‌دهد و تلاش می‌کند تا در موقعیت‌ها و شرایط مختلف و با توجه به تغییر نور و پس‌زمینهٔ فضایی، با شیء ارتباط برقرار کند.»

در خاتمه باید گفت، تجربیات مینیمالیستی نشان داد که هنر قلمروِ نشانه‌شناختی و ساختارگرای عناصر معنادار است که می‌توانند به‌راحتی در یک موقعیت شناور با یکدیگر ترکیب گردند و حامل احساسات و معناهای متفاوتی شوند. این عناصر معناها و کارکردهای متفاوت خود را از دیدگاه‌های مخاطب کسب می‌کنند و در اثر جاری می‌شوند. فرم، گاه یک رنگ است، گاه یک تمامیت شکلی دارای ارجاع، گاه رابطهٔ یک خط با کلیت بوم است و گاه رابطهٔ بوم با فضای پیرامونش. گاه یک رنگ خاص به‌تنهایی حامل حس خاص و تداعی‌گرانه می‌شوند و گاه در ارتباط با تاریخ و فرهنگ. آنچه محدوده هنر را تعیّن می‌بخشد نه صرفاً انتخاب مادی هنرمند که ذهنیت فرهنگی مخاطب را نیز به مشارکت می‌طلبد. هنر بودن تنها به آنچه در ذهنیت هنرمند جاری است محدود نمی‌ماند: اثر هنری سرنوشتی مستقل می‌یابد که چیستی‌اش را مدیون ذهنیت آفریننده‌اش نیست، بلکه رابطه‌ای بین‌الاذهانی یا گفت‌وگویی مفهومی بین مخاطب و اثر آن را تکامل می‌بخشد (تابعی، ۱۳۸۴: ۲۶۰).

منابع

- بچلر، دیوید. (۱۳۹۲)، مینیمالیسم؛ مترجم: حسن افشار، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- بیشاپ، کِلر. (۱۳۹۶)، هنر چیدمان؛ مترجم: ویشه خاتمی‌مقدم، چاپ اول، تهران: مهرنوروز.
- پاکباز، رویین. (۱۳۹۳)، دایره‌المعارف هنر؛ چاپ چهاردهم، تهران: فرهنگ معاصر.
- تابعی، احمد. (۱۳۸۴)، رابطهٔ میان ایدهٔ پسامدرن و عدم تعیّن مطالعه تطبیقی فلسفه و هنر غرب؛ چاپ اول، تهران: نشر نی.

- خبازی‌کناری، مهدی و سبطی، صفا. (۱۳۹۵)، «بدنمندی در پدیدارشناسی هوسرل، مرلوپونتی و لویناس»، حکمت و فلسفه، سال ۱۲، ش.۳، صص ۹۸-۷۵.
- سمیع‌آذر، علیرضا. (۱۳۹۲)، انقلاب مفهومی؛ چاپ دوم، تهران: نشر نظر.
- غلامی، طاهره. (۱۳۹۱)، «سزان و مرلوپونتی»، کیمیای هنر، ش.۶، صص. ۶۲-۵۱
- گیلمور، جاناتان. (۱۳۹۱)، مرلوپونتی ستایشگر فلسفه؛ ویراستاران: تیلر کارمن، مارک بی.ان. هنسن، مترجم: هانیه یاسری، چاپ اول، تهران: نشر ققنوس.
- لوسی‌اسمیت، ادوارد. (۱۳۹۴)، مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم؛ مترجم: علیرضا سمیع‌آذر، چاپ شانزدهم، تهران: نشر نظر.
- ماتیوز، اریک. (۱۳۸۹)، درآمدی به اندیشه‌های مرلوپونتی؛ مترجم: رمضان برخورداری، چاپ اول، تهران: گام نو.
- مارزونا، دانیل. (۱۳۸۹)، هنر و مینیمالیسم؛ مترجم: پرویز علوی. چاپ اول، تهران: نشر پشتون.

منابع انگلیسی

- Baldwin, Thomas. (1998), Routledge Encyclopedia of Philosophy, London and New York, Routledge.
- Fried, Michael. (1967), «Art and Objecthood», Artforum, VOL. 5, NO. 10, pp. 12-23.
- Johnson, Galen A. (1993), «phenomenology and painting: Cezanne's Doubt», in the The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting, Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Hacklin, Saara. (2012), Divergencies of Perception, The Possibilities of Merleau-Pontian Phenomenology in Analyses of Contemporary Art. University of Helsinki, Finland.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1998), «The Phenomenology of Perception», London: Routledge and Kegan Paul.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2005), «The Phenomenology of Perception», translated by Colin Smith, (first published 1962), New York and London: Routledge.
- Morris, Robert. (1966), «Notes on Sculpture», part 1, Artforum, VOL. 4, NO. 6, pp. 42-44.
- Morris, Robert. (1966), «Notes on Sculpture», part 2, Artforum, VOL. 5, NO. 2, pp. 20-23.

URLs

- URL1. https://www.sothebys.com/en/articles/7-things-you-need-to-know-about-lucio-fontana
- URL2. https://soundcloud.com/manpodcast/ep134?in=kelly-udall/sets/art
- URL3. https://www.pinterest.com/pin/454582156115940044
- URL4. https://www.pinterest.com/pin/256423772508799462
- URL5. https://ocula.com/art-galleries/spruth-magers/exhibitions/hanging-soft-and-standing-hard
- URL6. https://www.moma.org/collection/works/81533
- URL7. https://en.wikipedia.org/wiki/Shift_(sculpture)#/media/File:Richard_Serra's_%22Shift%22_(1970)_(15889992437).jpg
- URL8. https://www.tate.org.uk/art/artworks/bell-untitled-t01473

Study on the Audience’s Position in the Artworks of the Pioneering Minimalist Artists in the 1960s

Abstract

New artistic movements emerged in the 1960s in order to challenge aesthetic principles of modern art. In between in artistic movements, Minimalism appeared in New York as a reaction against abstract expressionism painting. Minimalism played an important role in the transition of art from modernism to postmodernism and founded new doctrines. Artist-centrism was one of the values of modern art that Minimalism challenged it and led it to audience-centrism. While viewer had no position in the modern art, but its role changed in minimal art, and he was considered as source of perception; so artistic objects were made with concentrating on the concrete experience and perception of works. With regard to audience-centrism of Minimalist objects and importance of spectator's realistic presentence in front of installations, this paper has been written with aim of recognition theoretical principles and approach of Minimalist artists on getting the attention and focusing on the audience's presentence in their works. This article by using of descriptive methods and collecting data in library method, seeks to answer these questions: Is there a philosophical idea back of the Minimalist artworks on the attention of beholder's participation and his real presentence in the works? What information did the pioneering Minimalist artists intend to give the audience when he faced with their works? The results show that significance of presence of the beholder in the Minimalistic works is indebted to theoretical writings and phenomenological ideas of French philosopher Maurice Merleau-Ponty; and also the viewer's physical experience around Minimalist installations heightens his awareness of the relation of space and itself.

Keywords: Minimalism Art, Audience, Maurice Merleau-Ponty, 1960s, Art of Postmodern.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی