

نقش محوری مینیمالیسم در پایان دوران مدرن و بکارگیری نور در آثار دن فلاون

نرگس حریریان*

عضو هیئت علمی دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۱۲/۱۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۹/۲/۵)

چکیده:

قرن بیستم تجربیات متفاوتی را در زمینه هنر و اندیشه به همراه دارد. پس از جنگ جهانی دوم، جهان در رویارویی با تغییرات گسترده‌ای در زمینه‌های فلسفی، هنری، سیاسی و اجتماعی قرار می‌گیرد و تمامی اصول مدرنیسم را به چالش می‌کشد. در این اثنا مجسمه‌سازی مینیمالیسم با رویکردی انتزاعی که از مهم‌ترین دستاوردهای هنر مدرن به شمار می‌آید، با مفاهیمی نو از درون نقاشی سر بر می‌آورد. این جنبش با تأکید بر نقش مخاطب به جای مولف، نگاه تازه‌ای را در هنرهای بصری مطرح می‌کند. آثار هنری مینیمالیسم فاقد نماد گرایی هستند، آثاری که با استفاده از تولیدات کارخانه و با تکیه بر روند آن، زاینده‌ی عصر تولید انبوه ناشی از انقلاب صنعتی به شمار می‌آیند. دن فلاون از تأثیرگذارترین هنرمندان مینیمالیست است که با انتخاب لامپ‌های فلورسنت صنعتی آثار منحصر به فردی را به نمایش می‌گذارد. او با چیدمان‌های نوری بر فضای معماری تأثیر گذاشته و موجبات هنر نوری را فراهم می‌آورد. این نوشتار، مینیمالیسم را نقطه‌ی عطفی در روند هنری قرن بیستم معرفی می‌کند و با نگاهی به مباحث نظری پیرامون آن به تحلیل مفاهیم و مبانی این جنبش در آثار فلاون می‌پردازد.

واژه‌های کلیدی:

مینیمالیسم، مخاطب، دوران مدرن، تولیدات صنعتی، نور فلورسنت، چیدمان.

مقدمه

اصالت در هنر شدند. بکارگیری ابزار نوری در آثار دن فلاون از پایه گذاران مینیمالیسم، یاد آور ایده‌ی مارسل دوشان در آفرینش ساخته‌گزیده^۵ هاست، آن چنان که والتر بنیامین^۶ در دهه‌ی ۱۹۳۰ از بین رفتن اقتدار و والایی اثر هنری را توسط تکنولوژی نوین پیش بینی کرده بود. فلاون از نخستین هنرمندانی است که به هنر محیطی پرداخت و در فضای سه بعدی تسلطش را بر نور و رنگ در ابعاد بسیار بزرگ نشان داد و درک مخاطب را از نور در فضا تغییر داد.

مینیمالیسم که از درون نقاشی انتزاعی سر برآورد، در همان زمان مخالفان بسیاری داشت. ایشان هنر مینیمال را به دلیل تاکید آن بر نقش مخاطب، شیء هنری و فضا، نمایشی و تأثیر گونه خواندند و آن را نفی هنر دانستند. آنها با استفاده‌ی هنرمندان مینیمالیسم از تولیدات صنعتی در خلق اثر هنری مخالف بودند. اما برخی دیگر که موافقان این هنر به شمار می‌آیند، هنر دهه‌ی شصت را آغاز تغییراتی می‌دانند که به هنر مفهومی^۷، چیدمان^۸، هنر محیطی^۹ و چند رسانه‌ای منجر می‌شود. این مقاله جنبش مینیمالیسم را نقطه‌ی عطفی در روند هنری قرن بیستم معرفی می‌کند و به زمینه‌های شکل‌گیری آن و تأثیرش در عبور مجسمه‌سازی مدرنیسم به پست مدرنیسم می‌پردازد. تحلیل و تطبیق ویژگی‌های هنر مینیمال در آثار نوری دن فلاون که از بنیان‌گذاران این هنر است بخشی دیگر از مباحث این مقاله را به خود اختصاص داده است.

جهان کثرت‌گرای امروز که پذیرای ایده‌های نو در حیطه‌ی هنر است، تحولات زیادی را در اصول و قواعد زیبایی‌شناسی فراهم آورده است. برخورداری از چنین خصوصیتی در هنر حاصل شرایطی است که هنرمندان و نظریه پردازان دهه‌ی ۱۹۶۰ در رویارویی با فرمالیسم مدرنیستی فراهم آورده‌اند. این شرایط زاییده‌ی تحولات عمیق و وسیعی است که در زمینه‌های گوناگون فکری، فلسفی، سیاسی و اجتماعی پس از جنگ‌های جهانی اول و دوم به وجود آمد. در پی این تحولات انسان قرن بیستم به آن چه عقل و خرد دوران مدرن وعده داده بود تردید کرد و به بازنگری مفاهیم و اصول هنری پرداخت و ساختارهای تازه‌ای را پایه‌گذاری کرد.

هنر مینیمال و هنر پاپ^۱ - دو جریان تقریباً هم‌زمان - نقش موثری در پایان یافتن هنر مدرن و شکل‌گیری هنر امروز ایفا کردند. مینیمالیسم جنبشی است که با مبنای فکری و فلسفی آغاز شد و متأثر از فلسفه‌ی پدیدارشناسی^۲ به رابطه‌ی میان انسان، فضا و حجم توجه بسیار نشان داد. هنر مینیمال با گسستن از فرمالیسم گرینبرگ^۳ که از موثرترین نظریه پردازان هنر مدرن است تاکید هنر را از نقاشی به مجسمه‌سازی و فضای واقعی منتقل کرد و نیز با ترکیب تکنیک‌های گوناگون در جهت از بین بردن مرز میان نقاشی و مجسمه‌سازی، خلق هنرهای چند رسانه‌ای^۴ را موجب شد. هنرمندان مینیمال با توجه به تکنولوژی نوین و روند تولیدات صنعتی و نیز استفاده از آن در هنر به جای اصرار بر دست‌ساز بودن اثر هنری موجب از بین رفتن مفهوم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
رتال جامع علوم انسانی

مینیمالیسم

هنرمندان همان‌زمان، پیش از آن و تا به امروز را در بر می‌گیرد. واژه‌ی مینیمالیسم نخستین بار توسط ریچارد ولهیم^{۱۵} فیلسوف هنری انگلیسی در سال ۱۹۶۵ استفاده شد. ولهیم در شرح خود این واژه را به هنرمند یا هنرمندانی که مستقیماً این توصیف را در بر می‌گیرند اطلاق نکرد، بلکه آن را در مورد آثار متعددی به کار برد که از پنجاه سال پیش از او تأکید بر خلاصه کردن موضوع هنری داشتند: از ساخته‌گزیده‌های دوشان تا نقاشی‌های سیاه ادرینهارد^{۱۶}. ولهیم اشاره کرد که این مجموعه آثار می‌توانند لزوماً با داستان هنرمند ساخته نشوند و دارای فرم‌های ساده‌ای باشند و به همین دلایل خاطر نشان کرد که تکثیرشان آسان است. او معتقد بود "پذیرش چنین آثاری به شک یا

هنر مدرن با امپرسیونیسم و تابلوی ناهار در سبزه‌زار مانده در سال ۱۸۶۰ آغاز شد^{۱۷} و از همان ابتدا ارتباط خود را با دستاوردهای علمی که دنیای نوین به ارمغان آورده بود آشکار ساخت. پس از جنگ جهانی اول و هم‌زمان با جنگ جهانی دوم، بستر تغییرات هنری از اروپا و بخصوص فرانسه به آمریکا منتقل شد و با اکسپرسیونیسم انتزاعی توسعه یافت و در نهایت - به تعبیر سام هانت و جاکوبوس - به دو جهت متفاوت هنر پاپ و مینیمالیسم منتهی گشت (مطلب نژاد، ۱۳۸۰، ۴). مینیمالیسم در تعریف خاص از همکاری پنج هنرمند آمریکایی دهه‌ی ۶۰ شکل گرفت: دونالد جاد^{۱۸}، دن فلاون، کارل آندره^{۱۹}، سل لویت^{۲۰} و رابرت موریس^{۲۱}. این جنبش در شکلی عام طیف وسیعی از

بیستم ایجاد کرده بود از نظر فلسفی مقابل "خود" هنرمند قرار می‌گرفت که خود به مفهوم "مرگ مولف"^{۲۱} که از سوی رولان بارت مطرح شده بود، اشاره داشت. استفاده از مواد صنعتی و چیدمان سریالی در این آثار به مبارزه با اصالت در هنر که از ویژگی‌های هنر مدرن به شمار می‌آید، برخاست. علیرغم بی‌ادعایی هنر مینیمالیسم که فاقد نشانی از اجرای دست هنرمند است، شیء منتخب و نحوه‌ی استفاده و چیدمان آن در فضا، بیانگر امضا و نام هنرمند در دنیای هنر است: فلورسنت‌های دن فلاون، جعبه‌های گالوانیزه‌ی جاد، شبکه‌های فلزی لویت و یا مکعب‌های آینه‌ای موریس با ویژگی‌های منحصر به فردشان در تضاد با تعاریفی هستند که از سوی منتقدان مدرنیستی چون گرینبورگ مطرح می‌شد.

هنرمندان مینیمالیست اولین نسلی بودند که در دانشگاه‌های هنری آموزش دیده بودند و همزمان با آموزش‌های عملی، مطالعاتی در زمینه‌ی فلسفه و تاریخ هنر نیز داشتند. ایشان خود در نقد این هنر به عنوان جنبشی با مبنای فلسفی سهم بسزایی داشتند و بر بحث‌هایی که موجبات هنر جدید را به وجود می‌آورد - به ویژه هنر مفهومی که از زبان به عنوان ابزار کار هنری استفاده می‌کرد - تأثیرگذار بودند (کالپیت، ۱۳۸۲، ۵۱۹). اهمیت چنین آثاری تا به امروز نیز مشاهده می‌شود زیرا استفاده از مواد سبک و غیر سنتی در کار بسیاری از هنرمندان چند رسانه‌ای پس از دهه‌ی شصت نیز ادامه یافته است. هنرمندان مینیمالیست پایه و یا هرآنچه موجب فاصله با بیننده در فضا می‌شود حذف کردند و با چیدمان فرم‌های ساده و شبیه به هم به متغیرهای نور، حرکت، جسم انسان و فضا توجه کردند^{۲۲} در حقیقت هنر مینیمال دیدگاه سنتی مجسمه‌سازی و نقاشی را به عنوان یک مفهوم از پیش تعریف شده و محدود مورد پرسش و نقد قرار می‌داد" (Marazona, 2006, 10).

پیش‌زمینه‌های مینیمالیسم در هنر دوران مدرن

زمینه‌های شکل‌گیری هنر مینیمال را باید در هنرهای انتزاعی نیمه‌ی نخست سده‌ی بیستم جستجو کرد: در تجربیات مدرسه باوهاس^{۲۳}، کنستروکتیویسم^{۲۴} روسی و اکسپرسیونیسم انتزاعی. البته در اینجا باید به تأثیرات چشمگیری که آثار دیوید اسمیت^{۲۵} و آنتونی کارو^{۲۶} در شکل‌گیری هنر مینیمال داشتند نیز اشاره کرد. از سوی دیگر سادگی شکل و استفاده از عناصر تکراری در آثار کنستانتین برانکوزی نیز یادآور آثار مینیمالیستی دهه‌ی ۶۰ هستند. رابرت راشنبرگ^{۲۷}، بارت نیومن^{۲۸} و روتکو^{۲۹} نیز زمینه‌ی هنر مینیمال را در هندسه‌ی سه‌بعدی فراهم آوردند. در حقیقت نقاشی نقش‌ی پیشگام در هنر مینیمال با رویکردی انتزاعی و در حوزه‌ی اشیای سه‌بعدی ایفا کرد. پایه و اساس ظهور هنر مینیمال نه در قلمروی مجسمه‌سازی بلکه در

تشویش می‌انجامد و می‌تواند جایگاه سبک را برای همیشه نابود کند، البته نه به طور کامل" (Govan- Bell, 1999, 52). این سبک هنری تا آن زمان با واژه‌های متنوعی به کار می‌رفت که برخی از متداول‌ترین آنها عبارت هستند از: هنر الفبایی ABC، هنر خنثی، ساختارهای اصلی، هنر لفظی و غیره. سرانجام با اشاره‌ی ولهیم، واژه‌ی مینیمالیسم به سرعت فراگیر شد. هنر مینیمال که در تاریخ هنر قرن بیستم نقطه‌ی عطفی محسوب می‌شود، از یکسو برای بسیاری از هنرمندان این سبک با انتزاع پدید آمد و از بطن هنر مدرن آغاز شد و از سوی دیگر با گسستن از فرمالیسم گرینبورگ راه را در دومین نیمه‌ی قرن بیستم بر هنر مفهومی، هنر زمینی^{۳۰}، چیدمان و استفاده از رسانه‌ها در هنر هموار کرد. امروزه حتی تعریف مناسبی از آنچه باید توسط این واژه‌ی نظری یا زیبایی‌شناسی دریافت شود وجود ندارد. از این رو تمام کوششی که تاکنون انجام شده است تجزیه و تحلیلی بر ویژگی‌های مشترک آن محسوب می‌شود. کاهش ظاهری عناصر، ویژگی تسلسلی یا سریالیسم، ترکیب تکنیک بدون روایت‌گری و داستان، استفاده از مواد تولید شده‌ی صنعتی و توجه و تأکید بر روند تولیدات صنعتی از مهم‌ترین این ویژگی‌ها به شمار می‌آیند. با آن که واژه‌ی مینیمالیسم مطابق با ویژگی‌هایی در موسیقی، ادبیات و معماری است اما شرح آن بیشتر به هنرهای بصری به ویژه نقاشی و مجسمه‌سازی اختصاص می‌یابد.

ویژگی‌های مینیمالیسم

مینیمالیسم سبک یا روشی است که مجذوب المان‌های مادی هنر می‌شود و از هرگونه اشاره به ذهنیت و بیان درونی هنرمند پرهیز می‌کند و نهایتاً تجربه‌ی صادقانه و مستقیم در هنر را ضروری می‌داند. هنرمندان مینیمالیست به خلق آثار سه‌بعدی و اغلب با ابعاد بزرگ گرایش داشتند و با پرهیز آگاهانه از ایجاد عمق در تصویر، مرزهای مجسمه و نقاشی را مخدوش کردند. ایشان با تأکید بر "شیئیت"^{۳۱} که از ویژگی‌های بارز مینیمالیسم است سعی در کشف توانایی‌های فضای واقعی داشتند. اصطلاح "شیء" که در مقاله‌ی "اشیای خاص"^{۳۲} در سال ۱۹۶۵ توسط دونالد جاد استفاده شد به تدریج رواج پیدا کرد و به عنوان هنر مطرح شد. استفاده از اصول ساده‌ی ریاضی و تصاعد جبری در ترکیب‌بندی از مهم‌ترین ویژگی‌های این هنر است. اکنون گوسن^{۳۳} در سال ۱۹۶۶ نمایشگاهی از هنر مینیمالیستی را چنین تعریف کرد "بدون نمادگرایی، بدون پیغام و بدون خودنمایی شخصی" (Doss, 2002, 163).

هنرمندان مینیمالیست از تولیدات صنعتی و مونتاژ آنها در ترکیب و خلق آثار خود بهره می‌بردند؛ تولیداتی که تا آن زمان برای دنیای هنر ناشناخته بود و بدین ترتیب "لمس یا دست شخصی را از بین بردند" (Doss, 2002, 167). استفاده از مواد صنعتی و حاضرآماده در پی تحولی که دوشان در اوایل قرن

۱۳۸۲، ۱۸۰-۱۷۶). در آثار کارو نیز پایه به شکل سنتی اش به کار نمی رفت. او خود معتقد بود که: "بسیاری از مجسمه‌هایی که می‌سازم درباره‌ی مقیاس و اندازه هستند" (اسمیت، ۱۳۸۲، ۱۷۸). او بیشتر با ترکیب‌بندی‌هایی افقی که روی زمین می‌گستراند کار می‌کرد. همچنین بخشی از آثارش را با رنگ‌های زنده و تخت می‌پوشاند که کیفیت تازه‌ای به احجام ساده و هندسی وی می‌داد. در مجموع آثار این دو هنرمند تأثیر بسیاری بر آینده هنر مجسمه‌سازی گذاشتند.

تغییرات پس از جنگ و انعکاس آن بر هنر دهه ۶۰

در بسیاری از متون به نگارش در آمده در خصوص تحولات هنر و دنیای امروز، نویسندگان به دگرگونی‌های پس از جنگ جهانی دوم و دهه‌ی ۶۰ پرداخته‌اند همین امر ضرورت مطالعه‌ی مجدد این برهه از تاریخ را در جهت درک هنر و دنیای امروز مشخص می‌سازد. جهان در این دوره‌ی زمانی در حال ترمیم ویرانی‌های ناشی از جنگ بود و معماران در حال ساخت بناهایی با ابعاد بسیار بزرگ. در واقع هنر مینیمال نیز حاصل این دوران است؛ حاصل انعکاس جامعه‌ای که تغییرات بنیادی را در زمینه‌های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی تجربه کرده است. در آغاز جنگ جهانی دوم، جنبش مدرن همچنان بر دنیا حاکم بود اما پس از جنگ، بسیاری از اتفاقات، تفکرات رایج آن زمان را به چالش کشیدند و به گفته‌ی ژان فرانسوا لیوتار نظریه‌پرداز پست مدرنیست "نوعی وضعیت ناباوری، بی‌اعتمادی و بی‌ایمانی به فراروایت‌ها" به وجود آمد (نوذری، ۱۳۸۵، ۴). فراروایت‌ها در واقع بنیادهای تمام مسائل اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی دوران مدرن را تشکیل می‌دادند. این عصر با اتکا به یافته‌های علمی تازه، دستاوردهای انقلاب صنعتی، اکتشافات جغرافیایی، جامعه‌ی مدنی و تفکر اصالت فرد و غیره، عرصه‌های تازه‌ای را به انسان قرن بیستم نوید می‌داد. اما در پایان جنگ جهانی دوم آنچه به جا مانده بود نتایج ناشی از کشتارهای دسته‌جمعی، نسل‌کشی‌های نژادپرستانه، آلودگی محیط زیست و تخریب منابع طبیعی و جنگ سرد بود که موجب بدگمانی و ناامنی عمیقی درون مردم می‌شد. هنر دوران مدرن نیز آن چنان سنگین و پیچیده بود که درک آن برای عموم مردم دشوار به نظر می‌رسید و تنها مورد فهم و قبول طبقه روشنفکر قرار می‌گرفت. به دنبال توسعه‌ی وسایل ارتباط جمعی به ویژه تلویزیون آگاهی مردم از مسائلی چون بی‌عدالتی اجتماعی و اقتصادی، حقوق زنان و تبعیض نژادی بالا می‌رفت و مواردی که تاکنون تنها مورد توجه جامعه‌ی نخبگان قرار گرفته بود، اینک میان عموم مردم بحث می‌شد. در این زمان جامعه‌ی آمریکا عصر سرمایه‌داری و پیشرفت اقتصادی را تجربه می‌کرد و به یک جامعه‌ی صنعتی با تولید و مصرف انبوه مبدل می‌گشت. هنر پاپ و مینیمال زاینده‌ی

حوزه‌ی نقاشی گسترش پیدا کرد و پس از کنستراکتیویسم روسی و باوهایس قرن بیستم، یکبار دیگر به صورت جدی برتری نقاشی را درون هنر مدرن به چالش کشید (Collins, 2007, 66; Marzona, 2006, 7).

پیش از سال ۱۹۶۰ زمانی که مجسمه‌سازی هنوز به ساختار مجسمه‌سازی کوبیسم وابسته بود، نقاشی پیشرو تمایل به تجربه‌های تازه‌ای را آغاز کرد. جکسن پالاک^{۲۹} در سال ۱۹۴۷ اولین "نقاشی کنشی"^{۳۰} خود را که آبستره‌ای در مقیاس بسیار بزرگ و بیانگر احساسات هنرمند بود به نمایش گذاشت. جسر جونز^{۳۱} و رابرت راشنبرگ از اولین هنرمندانی بودند که در دهه‌ی ۵۰ اشکال گوناگون اکسپرسیونیسم انتزاعی را به چالش کشیدند. در واقع این نقاشی‌ها تفکری جدید در ارتباط با تصویر به همراه داشتند: "تصویر به مثابه یک شیء" (Marzona, 2006, 9). این نقاشی‌ها فضای بیننده را با خود درگیر می‌کردند و مخاطب را به جای نگاه کردن صرف به تصویر، در مقیاس و وسعت رنگ غرق می‌ساختند و این خود موجب می‌شد تا اثر را به صورت تخت ببینند. اما آثار جسر جونز بیانگر حالات و احساسات هنرمند نبود. آنها باتوجه به درونمایه‌ی ساخته‌گزیده‌های دوشان بیانگر این نکته‌ی کلیدی بودند که در هنر امروز الزامی وجود ندارد که اثر هنری توسط هنرمند ساخته شود و می‌تواند تنها توسط او انتخاب شود. اواخر دهه‌ی پنجاه فرانک استلا^{۳۲} و کنت نولند^{۳۳}، اندیشه و فلسفه جانز، نیومن و روتکورا که در حوزه‌ی نقاشی انتزاعی آغاز شده بود گسترش دادند. در طی سال‌های ۱۹۵۸ و ۱۹۵۹ استلا تصاویر سیاه بسیار ساده‌ای را نقاشی می‌کرد که فاقد هرگونه روش‌های بیانی و نشانه‌های نمادین و ترکیب‌بندی سنتی بودند. این مجموعه نقش مهمی در توسعه‌ی مینیمالیسم ایفا کردند. "در آثار بعدی او ساختار نقاشی اغلب با زمینه‌ی آن منطبق می‌شد و به نظر می‌رسید که از آن نشأت گرفته است. در این آثار نقش نقاشی به عنوان یک شیوه‌ی بازنمایی یا بیان احساس هنرمند به کلی از بین رفته بود و به بوم‌های شکل داده شده‌ای مبدل گشته بود که صرفاً شیء بودند و محتوای آنها همان فرم شان بود" (Doss, 2002, 167; Marzona, 2006, 10).

چنانکه قبلاً نیز اشاره کردیم آثار دیوید اسمیت و آنتونی کارو در شکل‌گیری جنبش مینیمال تأثیر بسزایی داشتند. دیوید اسمیت دوست داشت با عناصری کار کند که نشانه‌ی عصر صنعت بودند. او با فلزات با شیوه‌های صنعتی کار می‌کرد، در این روش دیگر از محدودیت‌های مواد سنتی خبری نبود. او در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ مجموعه آثار خود را با ابعاد بسیار بزرگ ساخت. روشی که او در ساخت این آثار بکار می‌برد او را قادر می‌ساخت با سرعت و آزادی بیشتری کار کند و این امر موجب می‌شد تا ساخت فرم‌های عظیم با مواد بسیار سنگین همچون فولاد برای وی آسان شود تا آنجا که حتی ممکن بود شیء بی‌معنی و یا موقتی و برگرفته از فرم‌های صنعتی به نظر برسند (اسمیت،

خاص به شمار می آمدند که در مکانی ویژه نصب می شدند و عمدتاً تظاهر فیگوراتیو داشتند. آنها اغلب به صورت عمودی به روی پایه قرار می گرفتند. او با اشاره به مجسمه سازان دهه ۶۰ به ویژه رابرت موریس بیان می دارد " که آنها از اولین هنرمندانی هستند که به گستره ی توسعه یافته ای وارد می شوند. آثار آنها چیزی است میان منظره معماری، طبیعت و فرهنگ. او تأکید می کند که مجسمه از پایه به پایین می آید و دیگر فیگوراتیو و قائم نیست همچنین اشکال جامد و بسته جای خود را به اشکال باز و گسترده می دهد و وزن و جرم نیز تسلط خود را از دست می دهند" (Collins, 2007,7 ; Krauss, 1979). روزلیند کراس، آثار رودن(دروازه های جهنم و بالزاک که به انتزاع نزدیک هستند) و برانکوزی را در این تغییر و تحولات بسیار موثر می داند. اینک می توان ظهور هنر اجرا، هنر زمینی، هنر بدنی، هنر مفهومی و بخشی از توسعه ی کثرت گرایی هنر امروز را حاصل شرایط و امکاناتی دانست که هنر مینیمال بوجود آورده است و با گسست از مدرنیسم فرمالیستی خبر آمدن تازه هایی را در هنری می داد که موجب بازشناسی سرشت پایه ای هنرمی شد و دیگر ممکن نیست که به روشنی هنر از غیر هنر تفکیک شود.

بحث های انتقادی پیرامون مینیمالیسم

به نظر می رسد که نظریه پردازی و گفتگو در مورد هنر، گذشته ای به قدمت خود هنر دارد که با گذشت زمان به موازات هنر و علم توسعه یافته است و اصول و نظم خاصی پیدا کرده است. هنگامیکه آثار پالاک، نیومن و روتکو در اواخر دهه ی چهل خلق شد، هنوز روش نظری خاصی که ارزش کار هنری با آن قضاوت شود وجود نداشت. در همین زمان که زبان انتقادی به موازات آن توسعه یافت، منتقدینی چون کلمنت گرینبرگ، هارولد روزنبرگ^{۲۵} و میرشاپیرو^{۲۶} در مقاله های متعددی شالوده ی نظری برای این شکل های انتزاعی نوظهور مطرح کردند از این رو در این سال ها یکی از تأثیر گذارترین تئوری های هنر مدرن به ویژه در حیطه ی نقاشی شکل گرفت.

هنگامی که در سال ۱۹۶۳ برای نخستین بار آثار مجسمه سازانه ی مینیمالیستی در نیویورک به نمایش گذاشته شد، بیشتر منتقدین نسبت به آن موضع گرفتند. مینیمالیسم نیز مانند هنر پاپ در واقع اکسپرسیونیسم انتزاعی را به چالش کشید " اما در ابتدا از قواعد فلسفه ساخت باوری که توسط زبان شناس سوئیسی فردیناندو سوسور^{۲۷} و فیلسوف آمریکایی پیرس^{۲۸} در اوایل قرن بیستم شکل گرفته بود آغاز کرد. این نگرش در واقع برابر با چیزی بود در کار کلودلوی استراوس^{۲۹} که ساخت گرایی رابطه ی اجتماعی و فرهنگی را در روابط نمونه های انتزاعی، کدها و ساختارها تجزیه میکرد. یا آنچه سوسور نشانه ها، دلالتگرها و دلالت یاب می نامید. در واقع انتقال توجه از هستی گرایانه شخصی به سیستم ها و همانند یک ماشین دوران

چنین اجتماع مصرف گرای به نظر می رسند که فاصله ی میان فرهنگ سطح بالای دوران مدرن را با فرهنگ عامه ی مردم محدود می کردند (Marzona, 2006, 26) و در واقع به مبارزه با هنر مدرن می پرداختند. هنر مینیمال متأثر از تولید انبوه، پیش ساخته های صنعتی را در هنرش به کار می برد و ایده ی نیروی کارخانه را به درون هنر انتزاعی انتقال می داد و با ترکیب منطق تولید سریالی با هنر، ارزش و هاله ی کار هنری را مورد تردید قرار می داد.

اجتماع دهه ی ۶۰ را می توان اجتماعی در حال گذار از دوران مدرن به پسامدرن دانست. در عین حال نمی توان دنیای جدید را در گسست کامل از دوران مدرن نیز در نظر گرفت بلکه آن چه پس از این دهه رخ می دهد در ادامه ی مهم ترین و بنیادی ترین تغییراتی است که پس از رنسانس تا نیمه ی اول قرن بیستم به وقوع می پیوندد و تمام عرصه های حیات بشری را تحت تأثیر قرار می دهد. انقلاب صنعتی و انتقال جامعه ی ایستای کشاورزی و تجاری به جامعه ی صنعتی مدرن، موجب گسترش حمل و نقل و ارتباطات، توسعه ی شهرهای بزرگ، تأسیس کارخانه ها و تولید فراورده های تازه و بی شمار و همچنین بکارگیری نیروی عظیم کارمی شود. در پی این تحولات انقلاب الکترونیک و انفورماتیک نیز بر شرایط زیست انسان و نحوه تفکر و حتی بعد احساس او تأثیر گذار بود. هنرمند در چنین جامعه ای دیگر نمی توانست بدون توجه به سیمای نوین شهرها و فضاهای جدید و بی تفاوت به داده ها و امکانات بی حد مواد به همان روش های گذشته به تولید اثر هنری بپردازد.

بزرگترین دستاورد مدرنیسم در هنر، انتزاع است، آن چنان که گرینبرگ معتقد بود، هنرمدرن گسستی قاطعانه از عمق نمایی رنسانس به شمار می آید و به طرف خلوصی ایده آل در نقاشی و مجسمه سازی پیش می رود. " لیوتار با اشاره به نقاشی یک مربع سفید در زمینه ی سفید اثر کازمیر مالویچ در سال ۱۹۱۵ می نویسد: هنر مدرن امر والای غیر قابل بازنمایی را عرضه می کند. با نگاهی به نقاشی های موندریان می توانیم ظهور و تکامل هنر مدرنیستی را ببینیم: عبور از مرحله ی بازنمایی به مرحله انتزاع محض. در واقع هنرمندان و منتقدانی چون مالویچ، موندریان و کلایو بل و دیگر پیشگامان هنر انتزاعی خود آگاهانه در صدد حل و رفع بحران بازنمایی برآمده بودند" (نوذری، ۱۳۸۵، ۱۲۴ - ۱۲۲).

با پایان یافتن مدرنیسم تأکید هنرهای بصری از نقاشی به مجسمه سازی منتقل شد. تا آن زمان همچنان ویژگی های کوبیسم بر مجسمه سازی حاکم بود، پس از جنگ جهانی دوم جابجایی بزرگی در هنر بوجود آمد و مجسمه سازان در پی یافتن جایگاهی تازه در دنیای معاصر برآمدند. روزلیند کراس در مقاله ی مهمی با عنوان "مجسمه سازی در حیطه ای توسعه یافته"^{۳۴} در سال ۱۹۷۹ مجسمه های پیش از مدرنیسم را احجامی معرفی کرد که به مفهوم یادمان نزدیک بودند و بیشتر سمبل فردی یا واقعه ای

با او پیدا کرد، مثلاً فراید مانند گرینبرگ به رسانه‌ی خاص مدرنیستی معتقد نبود. هنگامی که برخی منتقدین به سردی کارخانه‌ای نقاشی‌های استلا اعتراض کردند، فراید از حضور آنها یا واقعی بودن شان در این مقاله دفاع می‌کرد. او که نماینده‌ی فرمالیسم گرینبرگ و نقد نو در سال‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ بود در واقع نوشتن در مورد هنر معاصر را رهبری می‌کرد. هم‌زمان با دفاع وی از استلا در همین مقاله به مجسمه‌سازی مینیمالیست حمله کرد و آن را نمایشی خواند و از تأکید آن بر نقش مخاطب خرده گرفت. او نوشت: "به اعتقاد من، گونه‌ای طبیعت‌گرایی، یا حتی انسان‌نگاری بالقوه و پنهان در هسته‌ی نظریه و عمل لفظ‌گرایان نهفته است. خود مفهوم حضور یکی از نکاتی است که نشانگر این مسئله است (فراید، ۱۳۸۵، ۱۴۵). فراید این هنرمندان را به تناقض در تعریف شیء و هنر محکوم ساخت و معتقد بود آنها بیشتر نظریه‌پردازان هستند تا هنرمند." اگرچه فراید تصدیق می‌کرد که مینیمالیست‌هایی چون جاد و موریس روش‌های ارتباط بیننده با شیء را به چالش کشیده‌اند و توسعه داده‌اند اما اخطار می‌داد که نمی‌توانیم به این علت که این اشیاء در فضای سه‌بعدی وجود دارند آنها را شیء هنری بنامیم. آنها هنوز تنها شیء یا گردآوری اشیاء هستند. او در این مقاله واژه لفظ‌گراها را برای خطاب به مینیمالیست‌ها بکار برد و باور داشت که آثار آنها کیفیت هنر را تنزل داده‌اند به این علت که بسیار جدی، خشک و نمایشی هستند. او تأکید لفظ‌گراها را بر شیئیت، نوع جدیدی از تأثر دانست و چنین اشاره کرد: "تأثر امروزه نفی هنر است همانند چیدمان، آنها سرانجام شکست می‌خورند زیرا در تشخیص بین هنر و شیء ناموفق‌اند و خلوص را از دست داده‌اند" (Costello - Vickery, 2007, 71; Doss, 2002, 165; Wolf, 2009, 5; Heartney, 2008, 5). طبق نظر فراید، این شکلی است چندرسانه‌ای که در آن هنر و تأثر به نقطه‌ای می‌رسند که هنر از بین می‌رود و صرفاً شیء آشکار می‌شود. او اظهار داشت که ساخته‌گزیده‌ها با شکلی دیگر بازگشته‌اند. تنها مجسمه‌ساز مینیمالیست مورد علاقه‌ی فراید آنتونی کارو بود. وی معتقد بود کارو تفاوت میان هنر و شیء را تمیز می‌دهد و ارتباطی درونی بین هنر و رسانه برقرار می‌سازد، او باور داشت که آثار کارو بر شیئیت تأکید نکرده است.

کلمنت گرینبرگ نیز که از مؤثرترین منتقدین هنر و معلمین قرن بیستم است به هنر مینیمال حمله کرد و آنرا به همراه هنر پاپ روشی گذرا دانست، او نوشت: "پیشرو بودن همیشه در مرز هنر و غیر هنر اتفاق می‌افتد، مینیمالیست‌ها در واقع چیز تازه‌ای خلق نکردند، آنان توانستند از تحولات اخیر نتایجی بگیرند و بخش عمده‌ی نو بودن کار آنان ناشی از این است که امروزه محدوده‌ی چیزهایی که بتوان آنان را به راحتی غیرهنری نامید کم شده است. آثار مینیمال را می‌توان هنر دانست منتها این امر در زمانه ما ممکن است، که همه چیز می‌تواند اثر هنری باشد. در، میز، یک ورق کاغذ سفید. مشکل اینجاست، هنر مینیمال بیش از حد به

صنعتی، هندسه‌ی انتزاعی و فرم‌های بنیادی را پذیرفت" (164, Doss, 2002).

هم‌زمان با مینیمالیسم فوران تئوری نقد نیز شکل گرفت که بیشتر توسط خود هنرمندان در نشریه‌های معتبر هنری همچون آرت فرم، هنرها، اخبار هنر، استودیوی بین‌المللی و غیره منتشر می‌شد که در صدد تثبیت نظریه‌ی مینیمالیسم بودند از این رو مینیمالیسم در دنیای هنر به جنبشی نظری بدل گشت. "تا پیش از این هرگز هنرمندان چنین نقش مسلطی را در اظهار صریح عقاید خود و در طرفداری از هنر خود ایفا نکرده بودند و این مسئولیت را بیشتر به عهده‌ی منتقدین می‌گذاشتند" (کالپیت، ۱۳۸۳، ۵۱۹). این تمایل به توصیف هنر تأثیر به‌سزایی در شکل‌گیری هنر مفهومی داشت. توانایی مینیمالیست‌ها در طرح پرسش‌هایی بجا و جستجو برای پاسخ‌های تازه در مورد مسائل مجسمه‌سازی راهگشای بسیاری از آزادی‌ها در هنر امروز شد. دونالد جاد که هنرمند عمده‌ی این نهضت به‌شمار می‌آید پیش از اینکه به کار هنری بپردازد، نویسنده و منتقد به‌شمار می‌آید. مقاله‌ی اشیای خاص جاد و همچنین یادداشت‌هایی درباره‌ی مجسمه ۱ و ۲ که توسط رابرت موریس در سال ۱۹۶۶ نوشته شد، علاوه بر تثبیت هنر مینیمالیسم این دو هنرمند را به عنوان نظریه‌پردازان این جنبش معرفی کرد. در مقاله‌ی اشیای خاص، "دونالد جاد اشیای هنری را همچون چیزهای منفرد یا مجرد یا متمایز از اشیای سرهم‌بندی شده و البته به عنوان اشیایی که نه نقاشی و نه مجسمه‌اند، دست‌کم به گونه‌ای که تا آن زمان حضور یافته بودند تعریف کرد. اصطلاح شیء با این مقاله رواج پیدا کرد و بحث درباره‌ی شیئیت مینیمال مشاجره‌های فراوانی را در نشریات هنری پدید آورد" (کالپیت، ۱۳۸۳، ۵۱۶).

در واقع مینیمالیسم نقدی گستاخ در مورد تغییر شکل رابطه‌ی بین هنر، فضا و دریافت را پیشنهاد کرد و هنرمندانی چون رابرت موریس، دونالد جاد، سل لویت، کارل آندره، تونی اسمیت و دن فلاون به جنبه‌ی پدیدارشناسانه هنر در رابطه‌ی بین اشیاء و مخاطب و فضای اشغال شده توسط این دو توجه کردند. موریس مرلوپونتی^{۴۰} در کتاب پدیدارشناسی ادراک "معنا را چیزی می‌داند که به واسطه‌ی بدن نسبت داده می‌شود" (ادگار - سچ ویک، ۱۳۸۷، ۷۶). به موجب این تفکر هنر مینیمال در مقابل تحلیل‌های فرمی یا تفاسیر بیانی مقاومت می‌کرد و روش‌های تازه‌ای را در اندیشه و تجربه پیشنهاد می‌کرد.

هنر مینیمال و دیدگاه منتقدین فرمالیست

مقاله‌ی "هنر و شیئیت"^{۴۱} اثر مایکل فراید^{۴۲} از مؤثرترین یادداشت‌های موجود در مورد مینیمالیسم به‌شمار می‌آید. فراید در ابتدا پیرو گرینبرگ بود و آشنایی او با نقد نیز با پیوستن به کلمنت گرینبرگ در دانشگاه آغاز شد. اما بعدها اختلاف نظرهایی

از مخاطب (تماشاگر، شنونده) جاودانی به نظر آیند و بسان ابژه‌هایی مقدس و دارای تجلی جلوه‌کنند" (احمدی، ۱۳۷۶، ۶۱؛ لجت، ۱۳۷۷، ۳۰۵؛ مهرگان، ۱۳۸۲، ۲۶-۲۵). وی این مسئله را باعث دگرگونی شیوه‌های زیبایی‌شناسانه می‌داند و معتقد است دوران جدیدی در آفرینش و دریافت آثار هنری آغاز شده است. اما بسیاری از متفکرین معاصر او با نظرش موافق نبودند. تئودور آدورنو^{۴۵} که از دیگر اعضای مکتب فرانکفورت به شمار می‌آید این مسئله را موجب تنزل هنر می‌دانست. در نگاه مخالفان "چشمه" مارسل دوشان نمایانگر نابودی اصالت در هنر، مهارت و ارتباط هنرمند با اثرش و در نهایت نشانگر ظهور هنر ماشینی است. هنگامی که مینیمالیست‌ها از تولیدات صنعتی پیش‌ساخته برای خلق آثار هنری خود استفاده کردند بسیاری از منتقدین زمان با رواج تولیدات صنعتی در خلق آثار هنری مخالفت کردند. "هنر مینیمال، هنری است مصنوع که در آن حضور هنرمند کمتر احساس می‌شود و به همین دلیل فاقد آن لحظه‌ی تأثیرگذار حسی است که با دست‌ان هنرمند منتقل می‌شود. از این رو نزد بسیاری از منتقدین، مینیمالیسم بازتابی از انسانیت‌زدایی جامعه‌ی صنعتی است که خط تولید معرف آنست آن چه این ویژگی را به وخامت موضوع نزد منتقدین بدتر می‌کند توان بالقوه‌ی بازتولید این آثار هنری به روش صنعتی است" (کالپیت، ۱۳۸۳، ۵۱۸). مایکل فراید معتقد بود که ساخته‌گزیده‌ها با رنگ و شکلی دیگر بازگشته‌اند از این رو استفاده‌ی دن فلاون از لامپ‌های فلورسنت را نیز می‌توان در تداوم ساخته‌گزیده‌های دوشان دانست که بدون هیچگونه دخالت در ساخت آنها به عنوان هنرمند تنها ایده‌ی بکارگیری آنها و طرز قرارگیری‌شان را به عهده دارد. با چنین نگرشی اشیای ساخته‌شده از نور فلورسنت فلاون را می‌توان مرز میان مینیمالیسم و هنر مفهومی در نظر گرفت" (Harris, 2006, 199). دن فلاون، مجسمه‌ساز مینیمالیست هم‌چنین با استفاده از لوله‌های فلورسنت روزمره بیش از پیش مفهوم هاله را آن‌چنان که بنیامین در نظر داشت از بین برد. نور که همواره در هنر و فرهنگ گذشته سمبل تقدس بود در آثار فلاون که شامل فلورسنت‌های خریداری شده از کارخانه است، فضایی کاملاً مادی به وجود می‌آورد و هاله، گویا از لوله‌های نوری ساطع می‌شود. منتقدین، آثار فلاون را با ایجاد فضای معنوی مرتبط می‌دانستند اما خود او با هرگونه برداشت معنوی از آثارش کاملاً مخالف بود. والتر بنیامین همواره گفته برشت را تکرار می‌کرد: "... مسأله اصلی حذف یا نفی تکنولوژی نیست، بلکه گسترش آن است" (احمدی، ۱۳۷۶، ۷۵).

دن فلاون، مجسمه‌ساز نوری

شهرت دن فلاون - از موثرترین هنرمندان مینیمالیست دهه‌ی ۶۰ - بیشتر به دلیل استفاده‌ی از لامپ‌های فلورسنت است. این فلورسنت‌ها مواد اولیه‌ی آثار او را تشکیل می‌دهند: "آثاری با

ایده‌پردازی روی آورده است و مسائل دیگر را کنار گذاشته است" (گرینبرگ، ۱۳۸۵، ۱۳۶). مبحث صرفاً فرمالیستی گرینبرگ در آغاز مورد توجه مینیمالیست‌ها قرار گرفت اما خیلی زود به دلایل متعددی کنار گذاشته شد. از مهمترین مواردی که این گسست را فراهم آورد، پذیرش نظریه‌ی دریافت به عنوان مبنای خلق اثر از جانب مینیمالیست‌ها بود و هم‌چنین رد ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه هنر مدرن از جانب آنان. گرینبرگ که هر نوع هنری را مسئول پرسش از خود می‌دانست، هنگام تنزل مدرنیسم بیش از پیش متقاعد شد که عظمت مدرنیسم در اصرار آن بر خود انتقادی نهفته است که نتیجه‌ی استقلال هنر و طرح شعار هنر برای هنر بوده است. گرینبرگ نوشت: "اساس مدرنیسم در استفاده از شیوه‌های مشخص این رشته برای انتقاد از خود است آن هم نه برای واژگونی آن، بلکه برای تثبیت کردن و هرچه مستحکم‌تر کردن آن در حیطه‌ی شایستگی‌هایش" (هانتر - جاکوبوس، ۱۳۸۰، ۱۳۶).

منتقدین حامی مینیمالیسم

لوسی لیپارد^{۴۳} و باربارا رز^{۴۴} از موافق‌ترین منتقدین هنر مینیمال بودند. لوسی لیپارد می‌نویسد: "در این دوره، همه چیز کاملاً عینی و واقعی است. مجسمه از آن جا که در فضای واقعی حضور دارد و به لحاظ فیزیکی مستقل است از نقاشی واقعی‌تر است. از سوی دیگر مجسمه به شیوه‌ی خاص خود توهم آفرینی می‌کند و دیگر نیاز ندارد مانند نقاشی با بحث وفاداری به رسانه درگیر باشد" (لیپارد، ۱۳۸۵، ۱۳۱). روزالیند کراس که از منتقدان به نام پست مدرنیسم است، در مقاله‌ی "مجسمه‌سازی در حیطه‌ی توسعه یافته" اشاره می‌کند که عملکرد انتقادی هنر پس از جنگ آمریکا موجب توسعه‌ی نقاشی و مجسمه‌سازی شده است و توانسته است بسیاری چیزها را به عنوان هنر دربر بگیرد (کراس، ۱۳۸۵، ۱۵۲، ۱۹۷۹؛ Collins, 2007, Kruass).

تولید اشیاء صنعتی و نظریه‌ی انتقادی

در سال ۱۹۳۶ منتقد آلمانی به نام والتر بنیامین که از اعضای مکتب فرانکفورت بود، به مبحث مهمی در هنر امروز اشاره کرد. او باور داشت که تکنولوژی جدید برای نخستین بار در تاریخ موجب از بین رفتن "هاله" و اقتدار اثر هنری شده است و این خود موجب می‌شود تا اثر هنری در دسترس همه‌ی مردم قرار گیرد. بنیامین در مقاله‌ی "اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن" که از مشهورترین و مؤثرترین آثارش محسوب می‌شود، می‌نویسد: "به دلیل پیشرفت تکنولوژی و فراهم آمدن امکان تکثیر و بازتولید فنی و مکانیکی آثار هنری، این آثار منش اصلی خود را از دست داده‌اند و دیگر موردی یکتا محسوب نمی‌شوند که با حفظ فاصله

بسیاری از هنرهای گذشته را شکل داده است. فلاون خود نظر منتقدانی را که با پیشینه‌ی تاریخی آثارش را تفسیر می‌کردند مردود می‌شمرد. او می‌گفت: "شکی ندارم که لامپ‌ها راه خود را باز خواهند کرد. من تا حدی اطمینان دارم که تغییرات آینده در استانداردهای سیستم نورپردازی، پشتوانه‌ی ایده‌ی من خواهند بود. تلاش خواهم کرد خود را با این تحولات همراه سازم، شاید موفق شوم. رسانه، خالق هنرمند است" (فلاون، ۱۳۸۵، ۱۳۰).

چیدمان لامپ‌های نوری فلاون و تأثیر آن بر فضا

استفاده‌ی فلاون از نورهای الکتریکی را می‌توان با سه دوره متفاوت مشخص کرد. فلاون طی زندگی حرفه‌ای خود به سوی مفاهیم هنر جدید رفت. فلاون ابتدا لامپ‌های الکتریکی و لوله‌های نوری را به کناره‌ی جعبه‌هایی که از دیوار آویزان بودند متصل ساخت، "این جعبه‌های مربع شکل چوبی همواره تک رنگ ارائه می‌شدند. ترکیب نور و رنگ در کنار هم مورد توجه فلاون قرار می‌گرفت: یکی منعکس شده از سطح رنگی این جعبه‌ها و دیگری که به صورت مستقیم از لامپ‌های فلورسنت متصل به آنها متصاعد می‌شدند" (Smith, 1999, 10). او مجموعه آثار اولیه‌اش را "شمایل" نام‌گذاری کرد (تصاویر ۱ و ۲).

در سال ۱۹۶۳ فلاون با اتصال لوله‌ی لامپ فلورسنتی منفرد به صورت مورب به دیوار آتلیه‌اش از این مرحله عبور کرد. از این پس فلاون از منبع نور الکتریکی روزمره به عنوان تنها مواد و رسانه‌ی خلق آثارش استفاده کرد. او در این باره نوشت: اکنون کل محفظه‌ی اتاق و اجزای آن یعنی دیوار و کف و سقف می‌توانستند برای نواری از نور، پایه باشد، اما عمل نوری را محدود نمی‌کنند، فقط آن را در بر می‌گیرند. نور را بنگرید مسحور می‌شوید و عملاً نمی‌توانید حد

ابعاد کوچک نمایشگاهی و چیدمان‌هایی در رابطه‌ی مستقیم فضای معماری" (Smith, 1999, 1). آثار نوری دن فلاون برخی از منتقدین دهه‌ی ۶۰ را - که هم‌چنان به شیوه سنتی نقد می‌کردند - دچار سردرگمی کرده بود. هنگامی که آثارش برای اولین بار به نمایش گذاشته شد مورد استقبال کمتر منتقدی قرار گرفت. لوسی لیپارد استفاده فلاون از نوررنگی را بسیار زیبا می‌دانست اما اظهار کرد کارهای فلاون شبیه به دکوراسیون است. دن فلاون زندگی حرفه‌ای‌اش را به عنوان یک هنرمند در اواخر دهه‌ی ۵۰ و با نقاشی‌های انتزاعی آغاز کرد. پس از یک دهه تجربه‌ی هنری با روش‌های سنتی در اوایل دهه ۶۰ او از لوله‌های لامپ‌های فلورسنت به عنوان وسیله‌ی بیانی در آثارش استفاده کرد و تجربه‌های جدیدی را با نورهای الکتریکی آغاز کرد. "فلاون در قسمت هواشناسی آمریکا و سپس در مرکز تحلیل آب و هوای ملی کار می‌کرد. ارتباط او با فضا، آب و هوا و شرایط نوری متغیر شاید در استفاده‌ی او از نور به عنوان ماده‌ی کار هنری تأثیر نبود" (Collins, 2007, 1).

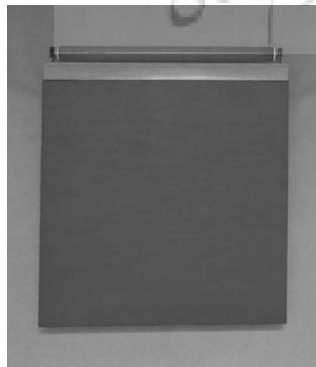
مهم‌ترین ویژگی‌های آثار دن فلاون

بارزترین ویژگی آثار دن فلاون کاربرد عمدی او از مواد ساده‌ی تولید کارخانه است. او با چیدمان‌های متفاوت توجه مخاطب را به فرایند تولید صنعتی جلب کرد. و با استفاده از نور در خلق آثارش از ایده‌ی شیء خاص فراتر رفت. فلاون با استفاده از خواص غیر قابل انعطاف لامپ‌ها خیلی زود متوجه شد که امکانات مواد مورد استفاده او نامحدود است. مواد اولیه‌ی او ساخته‌گزیده‌های صنعتی بودند که بدون تغییر در ساختار و عملکردشان به توسعه‌ی مفهوم نور می‌پرداختند، این که نور چگونه عمل می‌کند و ما چگونه آن را دریافت می‌کنیم. او با تجربیاتی در راستای این مفاهیم ساده شرایط و شکل فضا را به روشی پیچیده به چالش می‌کشید. در هنر فلاون اشیاء و زمینه اهمیت می‌یابد. فلاون کل اتاق را در رابطه با اشیاء منتخبش در نظر می‌گیرد، این برخورد به صورت بنیادی شیوه خلق اثر را در دهه‌ی ۱۹۶۰ تغییر داد. چیدمان‌های او بر ساختار معماری نیز تأثیر می‌گذاشتند و فضای داخل نمایشگاه را منبسط می‌کردند. گوشه‌های اتاق عملکرد فضائی‌شان را از دست می‌داد و لوله فلورسنت و دیوار پدیده‌ای واحد می‌شدند.

تشعشع مقدار زیاد نور رنگی در مقابل رنگ دیگر که آن را محو می‌کند فلاون را با تحقیقات تازه‌ای روبرو کرد. تغییرات پیوسته‌ی درک بصری ما از رنگ در پس زمینه‌ی نوری از دیگر ویژگی‌های فضای تعریف شده‌ی نور الکتریکی فلاون است (Govan-Bell, 2005, 59). فلاون از نخستین کسانی است که اشیاء منفرد و پراکنده را کنار می‌گذارد و بر هنر به منزله‌ی محیط تمرکز می‌کند (رن، ۱۳۵۸، ۱۳۰). از دیگر ویژگی‌های مهم آثار فلاون جدا شدن هنر وی از نماد تقدس و والایی است که پایه‌ی



تصویر ۲- شمایل ۷ (مسیر صلیب)،
۱۹۶۲-۶۴، آکریلیک روی ورقه چوبی و
نور روز فلورسنت،
(۷۱/۱ × ۷۱/۱ × ۲۵/۷)
مأخذ: (Govan-Bell, 2005, 25)



تصویر ۱- شمایل ۱ (قلب)، ۱۹۶۲-
۱۹۶۱، رنگ روغنی روی ورقه چوبی
و نور فلورسنت قرمز،
(۷۳/۷ × ۶۳/۸ × ۱۱/۹)
مأخذ: (Govan-Bell, 2005, 24)

آن قسمت، توجه مخاطب را بر می‌انگیزد. در اشتاین^{۴۷} دیگر منتقد هنری در مجله‌ی استودیو بین‌المللی نوشت: "تابش گرم نورها از بیننده دعوت می‌کند تا وارد فضای خیالی فلاون شود، نورها فضای مثالی دیوارها را محو می‌کنند و مانع از اتصال منطقی خطوط می‌شوند. با تاباندن نور طبیعی، شخص با ایستادن در فضای خالی اتاق حس می‌کند که قابی خیالی می‌بیند و هم حس می‌کند که این قاب کل فضای اتاق را تحت تأثیر قرار داده است. بیننده در فضای خیالی فلاون مجبور است، ابهام کلی فضای تصاویر یا حجم و فضایی که در آن است را دریابد" (2005, 67) Govan-Bell, (تصویر ۶ و ۷). مانع فلاون یکی از اولین نمونه‌های آنچه امروز به عنوان هنر چیدمان می‌شناسیم است؛ مجموعه‌ای از خطوط فلورسنت که مطابق خواست فلاون همانند سدی مانع دسترسی مخاطبان به قسمتی از فضا می‌شود (تصویر ۸). چیدمان تک‌رنگ "سبز در حال عبور از سبز به موندریان که فاقد سبز بود" اهدا شد. فلاون که نظر کنایه‌آمیزی نسبت به مدرنیسم داشت با اضافه کردن رنگ سبز و نور به عنوان ابزار جدید با مدرنیسم موندریان که آنرا ناقص می‌دانست مخالفت کرد. او سبز را رنگی درخشان می‌دانست و به پر شدن اتاق توسط این نور علاقه نشان می‌داد (تصویر ۹). دونالد جاد در سال ۱۹۶۴ در مورد کارهای فلاون نوشت: "لامپ این شیء صنعتی و آشنا، ابزاری جدید برای هنر است. هنر را می‌توان از هر شیء ماده و مهارتی جدید ساخت. بیشتر کارهای فلاون با کل یا بخشی از اتاق سر و کار دارند" (Govan-Bell, 2005, 53).

فلاون در آخرین دهه‌ی زندگی به خلق بزرگ‌ترین و بهترین چیدمان‌های معماری دست زد. یکی از مشهورترین این آثار سالن مدور موزه‌ی گوگنهایم به طراحی لویدرایت^{۴۸} است (تصویر ۱۰). او در اماکن بزرگ تسلطش را بر رنگ و نور در بزرگ‌ترین مقیاس‌ها نشان داد و ۳۰ سال پس از بکارگیری نور فلورسنت - که سیستم نوری سقفی و شی‌ای تجاری بود - درک مخاطب را از نور در فضا تغییر داد. این نوع چیدمان نوری که امروزه بسیار مورد توجه قرار می‌گیرد کیفیت تازه‌ای به معماری می‌بخشد و هر بخش آنرا در داخل و خارج بنا برای مدت زمان محدودی به یک رنگ درمی‌آورد. اثرات نورها و کیفیت رنگ نور منعکس شده در فضا، تکراری و قابل پیش‌بینی نیستند. فلاون می‌گوید: "به جای پیشرفت در هنر به شدت به سمت بی‌هنری پیش می‌رویم، هنر دیگر حرف تازه‌ای

آن را در هر انتها به دست آورید (فلاون، ۱۳۸۵، ۱۳۱) (تصویر ۳). یک سال بعد در سال ۱۹۶۴ با برپایی نمایشگاه انفرادی در گالری سبز با آثار "نور صورتی که از بیرون به گوشه می‌تابد" (به جاسپر جونز) و "تصویر اولیه" معماری را بیش از پیش مورد توجه قرار داد. دن گراهام^{۴۹} منتقد هنری، در مجله‌ی هنر در مقاله‌ای با عنوان اهداف فلاون نوشت: "تصویری درونی از تاباندن نور وجود ندارد فقط طرح دقیقی از لوازم و لامپ است، نور بطور همزمان هم نشانه و هم شیء خاص است. اشیاء نور فلورسنت قابل جایگزینی هستند و به موقعیت‌های محیط خاص وابسته و در عین حال غیر قابل تغییر شکل هستند. از نظر متعالی بودن و نمادین بودن هیچ گونه ارزش افزوده‌ای ندارند. نور بدون واسطه در همه جا موجود است. حس موجود هنری و منحصر به فرد است (Govan-Bell, 2005, 72) (تصویر ۴ و ۵).

دو سال بعد فلاون دو نمونه از ساختارهای مؤثر در فضا سازی با نور را ارائه کرد. یکی قرار دادن سری نورها به صورت مانع و دیگری طرح قاب مانندی که در گوشه‌ای از اتاق نصب می‌شد و از زیباترین کارهای فلاون است. او با تاباندن نور لامپ‌هایی با رنگ‌های متفاوت به سوی دیوار و چند لامپ به سوی بیننده به طرز ماهرانه‌ای ترکیب رنگ‌ها را بر دیوار نشان داد. او با استفاده از تعداد محدودی لامپ و جای دادن آنها در گوشه‌ها یا قسمت‌های کم‌اهمیت دیوار که بقیه‌ی هنرمندان به ندرت از آن استفاده می‌کردند تاریکی بیش از حد اتاق را از بین می‌برد و با تأکید بر



تصویر ۴ - نور صورتی که از بیرون به گوشه می‌تابد (به جاسپر جونز)، ۱۹۶۳، نور صورتی فلورسنت، (۲۴۴ سانتی متر). مأخذ: (Govan-Bell, 2005, 43)



تصویر ۳ - نور زرد فلورسنت (۲۴۴ سانتی متر)، مورب ۲۵ می، (به کنستانتین برانکوزی). مأخذ: (Govan-Bell, 2005, 35)



تصویر ۸ - بدون عنوان، ۱۹۶۸، چیدمان، گالری دوان، نیویورک. مأخذ: (Marzona, 2006 : 50)



تصویر ۷ - بدون عنوان، ۱۹۶۶، نور فلورسنت آبی، (۲۴۴ × ۲۴۴). موزه هنرهای معاصر تهران. مأخذ: (Sami-Azar, 2005, 203)



تصویر ۶ - بدون عنوان، ۱۹۶۶، نور روز، نور صورتی و زرد فلورسنت (۲۴۴ سانتی متر) مأخذ: (Govan-Bell, 2005, 69)



تصویر ۵ - تصویر اولیه، ۱۹۶۴، نور فلورسنت قرمز، زرد و آبی، (۱۲۲ × ۶۱). مأخذ: (Govan-Bell, 2005, 110)

تصدیق و اعتبار کارهایم نیازی ندارم" (Govan-Bell, 2005, 105) (تصویر ۱۱).

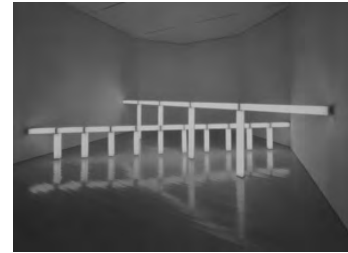
ندارد و برای همه آشنا به نظر می‌رسد. به عنوان هنرمند نورهای فلورسنت سال‌ها این گونه فکر کردم که به فضای موزه جهت



تصویر ۱۱- بدون عنوان، ۱۹۶۹، چیدمان، نشنال گالری کانادا، اتاوا، ۱۹۶۹. مأخذ: (Govan- Bell, 2005, 141)



تصویر ۱۰- ششمین نمایشگاه بین‌المللی گوکنهایم، موزه ی گوکنهایم. مأخذ: (Govan- Bell, 2005, 154)



تصویر ۹- سبز در حال عبور از سبز (به پیت موندریان که فاد سبز بود)، ۱۹۶۶، نور سبز فلورسنت. مأخذ: (Smith, 1999 :28)

نتیجه

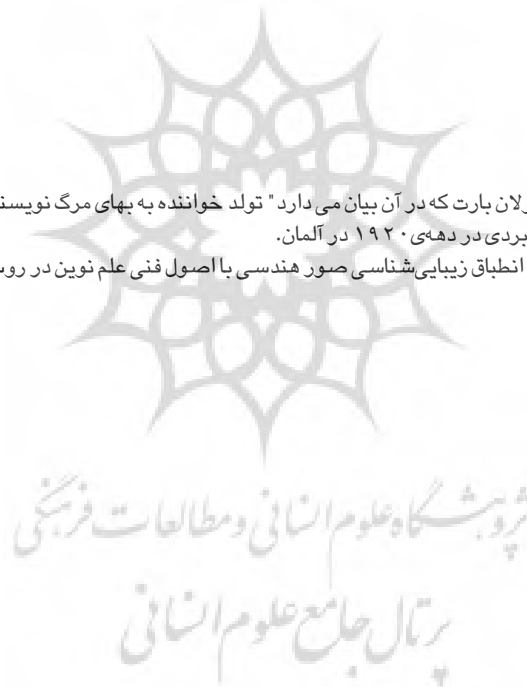
آثار هنری دهه ی ۶۰ جنجال بسیاری را میان منتقدان آن زمان برانگیخت. از سر سخت‌ترین مخالفان این جنبش مایکل فراید (از پیروان گرینبرگ) با مقاله ی "هنر و شیئت" به مینیمالیسم حمله کرد و این آثار را نمایشی خواند. وی معتقد بود که آنها کیفیت هنر را تنزل دادند، اما روزالیند کراس منتقد پست مدرنیست در سال ۱۹۷۹ با دفاع از این جنبش آن را سرآغاز مجسمه سازی امروز دانست. هنرمندان مینیمالیست برای نخستین بار در تاریخ نقش فعال و موثری را در مباحثات و نگارش مقالات مربوط به جنبش خود به عهده گرفتند و موفق به تثبیت نظرات خود شدند. آنها با به چالش کشیدن دیدگاه‌های سنتی نقاشی و مجسمه سازی، مفاهیم از پیش تعیین شده ی هنری را مورد پرسش قرار دادند از این رو اهمیت ایده و فلسفه در خلق اثر هنری را بیش از پیش گسترش دادند و موجبات هنر مفهومی را فراهم آوردند.

دن فلاون با ایده ی استفاده از تولیدات کارخانه ای به جای دست ساز بودن هنر، لامپهای فلورسنت تجاری و صنعتی را بکار گرفت و توجه مخاطب را به فرایند تولید صنعتی جلب کرد. وی بدون هیچ گونه تغییرشکل و دخالت در ساخت آن اقتدار شی و هاله ی اثر هنری را آن گونه که والتر بنیامین مطرح کرده بود بیش از پیش متزلزل ساخت. او با چیدمانهای نوری که از اولین نمونه های چیدمان در هنر امروز است چگونگی دریافت بیننده، زمان و فضا را به چالش کشید و با عنصر نور، رویکردی تازه در هنر را مطرح ساخت. از آن جا که امروزه این نوع چیدمان با استفاده از منابع نوری مورد توجه بسیاری از هنرمندان درحوزه های گوناگون مجسمه سازی، هنر جدید، معماری و طراحی فضای شهری قرار گرفته است مطالعه ی زمینه های شکل گیری و چگونگی استفاده از این ابزار متفاوت هنری ضروری به نظر می‌رسد.

مینیمالیسم در هنر با گسستن از فرمالیسم از نیمه ی دوم قرن بیستم آغاز شد و گامی بسوی هنر امروز برداشت. بدنبال این جنبش که نقطه ی عطفی در تاریخ هنر قرن بیستم به شمار می‌آید بستر تغییرات هنری از اروپا به آمریکا منتقل شد و تاکید هنرهای بصری از نقاشی به مجسمه سازی انتقال یافت. جنبش مینیمالیسم با تاکید بر شی گونگی هنر و استفاده از دستاوردهای نوین صنعتی و انتقال تولید سریالی آن به درون هنر و هم چنین ترکیب شیوه های گوناگون بیان هنری موجب از بین رفتن اصالت در هنر شد. مینیمالیسم نقش بسزایی در عبور هنر از مدرنیسم به پست مدرنیسم ایفا کرد و با پرهیز از بیان درونی هنرمند با مفاهیمی همچون هنر برای هنر، والابی در هنر و تاکید بر رسانه ی خاص که پایه های هنر مدرنیستی را تشکیل می‌داد به مبارزه برخاست و مبناهای تازه ای را بنیان گذاشت. هنرمندان مینیمالیست با تاکید بر اهمیت نقش مخاطب بجای مولف با به کارگیری احجامی سه بعدی با ابعاد بزرگ و چیدمان آنها در محیط، تجربیات تازه ای را از تاثیر اشیا، جسم انسان و فضای در برگیرنده این دو ارائه دادند و بدین گونه سعی در کشف توانایی های فضای واقعی داشتند. زمینه های مینیمالیسم به هنرهای انتزاعی سده ی بیستم به ویژه نقاشی انتزاعی باز می‌گردد. به نقاشانی که از درون هنر مدرن بر خاستند و با پرهیز آگاهانه از ایجاد عمق در تصویر، مرز میان مجسمه سازی و نقاشی را مخدوش کردند و گامی مهم در جهت تحولات هنری پس از جنگ جهانی دوم برداشتند. مجسمه سازی از این پس به فضای سه بعدی مملو از نور و رنگ، حجم و صوت بدل شد و همان گونه که مدرنیسم هنر را از مرحله بازنمایی به انتزاع محض سوق داد، مینیمالیسم شرایطی را فراهم آورد که موجب کثرت گرایی در هنر امروز شد.

پی‌نوشت‌ها:

- ۱ Pop Art از جنبش‌های هنری دهه ۱۹۶۰ که بر فرهنگ توده‌ی مردم تاکید داشتند و نوعی زیبایی‌شناسی همگانی را پیشنهاد کردند.
- ۲ Phenomenology شاید مهم‌ترین واکنش فلسفه‌ی اروپایی علیه نگرش علمی به جهان باشد (کهون، ۱۳۸۱، ۲۲۸).
- ۳ Clement Greenberg منتقد آمریکایی از برجسته‌ترین طرفداران زیبایی‌شناسی مدرن به شمار می‌آید.
- ۴ Multi Media.
- ۵ Ready Made شیء روزمره و غالباً فرآورده‌ی صنعتی که توسط هنرمند انتخاب شود و به منظور القای فکری خاص بدون هیچ‌گونه تغییری نمایش داده شود (پاکبان، ۱۳۷۸، ۲۹۴).
- ۶ Walter Benjamin.
- ۷ Conceptual Art نظریه‌ای در هنر از اواخر دهه‌ی ۶۰ که معتقد بود ایده مهم است و نه شیء هنری و وسیله‌ی بیان هر چیزی می‌تواند باشد.
- ۸ Installation.
- ۹ Enviromental Art توصیفی برای آثار سه بعدی که تماشاگر بتواند در فضای آن وارد شود.
- ۱۰ نقطه نظر و تکومب، پژوهشگر آمریکایی هنر (لینتن، ۱۳۸۲، ۷).
- ۱۱ Donald Judd.
- ۱۲ Carl Andre.
- ۱۳ Sol Lewitte.
- ۱۴ Robert Morris.
- ۱۵ Richard Wollheim.
- ۱۶ Ad Reinhardt.
- ۱۷ Land Art.
- ۱۸ Objecthood.
- ۱۹ Specific Objects.
- ۲۰ Eugene Goosen.
- ۲۱ The Death of Author نام مقاله‌ای از رولان بارت که در آن بیان می‌دارد "تولد خواننده به بهای مرگ نویسنده است" (مقدادی، ۱۳۸۷، ۴۵۱).
- ۲۲ Bauhaus مدرسه معماری و هنرهای کاربردی در دهه‌ی ۱۹۲۰ در آلمان.
- ۲۳ Constructivism ساختگرایی، بر اساس انطباق زیبایی‌شناسی صور هندسی با اصول فنی علم نوین در روسیه شکل گرفت (پاکبان، ۱۳۷۸، ۴۲۴).
- ۲۴ David Smith.
- ۲۵ Anthony Caro.
- ۲۶ Robert Rauschenberg.
- ۲۷ Barnett Newman.
- ۲۸ Mark Rothko.
- ۲۹ Jackson Pollock.
- ۳۰ Action Painting.
- ۳۱ Jasper Johns.
- ۳۲ Frank Stella.
- ۳۳ Kenneth Noland.
- ۳۴ Sculpture in the Expanded Field.
- ۳۵ Harold Rosenberg.
- ۳۶ Meyer Schapiro.
- ۳۷ Ferdinand de Saussure فیلسوف زبان‌شناس سوئیسی که او را پدر زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی می‌دانند، وی زبان را نظامی از نشانه‌ها می‌دانست (سلدن - ویدوسون، ۱۳۸۴، ۱۳۵).
- ۳۸ Ch.S.Peirce بنیان‌گذار فلسفه‌ی پراگماتیسم (عمل‌گرایی).
- ۳۹ Claude Levi-Strauss فیلسوف انسان‌شناس ساختارگرا که با الهام گرفتن از اندیشه‌ی سوسور در بررسی‌های مردم‌شناسانه‌ی خود به جستجوی ساختارهایی برآمد که از دیدگاه او نمودهای اجتماعی را چون نشانه‌های زبانی در بر می‌گرفتند (لجت، ۱۳۷۷، ۲۰۱؛ نقیب‌زاده، ۱۳۸۷، ۵۵).
- ۴۰ M.Merleau - Ponty.
- ۴۱ Art and Abjecthood.
- ۴۲ Michael Fried.
- ۴۳ Lucy Lippard.
- ۴۴ Barbara Roze.
- ۴۵ Theodore Adorno.
- ۴۶ Dan Graham.
- ۴۷ Dore Ashton.
- ۴۸ Frank Liyod Wright.



فهرست منابع:

- احمدی، بابک (۱۳۷۶)، خاطرات ظلمت، درباره‌ی سه اندیشگر مکتب فرانکفورت، والتر بنیامین، ماکس هورکهایمر، تئودور آدورنو، نشر مرکز، تهران.
- ادگار، اندرو - سج ویک، پیتر (۱۳۸۷)، مفاهیم بنیادی نظریه‌ی فرهنگی، ترجمه‌ی مهراں مهاجر، محمد نبوی، انتشارات آگه، تهران.
- اسماگولا، هواردجی (۱۳۸۱)، گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری، ترجمه‌ی فرهاد غبرائی، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران.
- یکولا، ساندرو (۱۳۸۷)، هنر مدرنیسم، ترجمه‌ی رویین پاکباز، فرهنگ معاصر، تهران.
- پاکباز الف، رویین (۱۳۷۸)، دائرةالمعارف هنر، فرهنگ معاصر، تهران.
- سلدن، رامان - ویدوسون، پیتر (۱۳۸۴)، راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر، ترجمه‌ی عباس مخبر، انتشارات طرح نو، تهران.
- کلپیت، فرانسیس (۱۳۸۳)، مینیمالیسم، ترجمه‌ی فرهاد گشایش، در: مایکل کلی (ویراستار)، دائرةالمعارف زیباشناسی، سرویراستار فارسی: مشیت علایی، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری، تهران.
- فراید، مایکل (پاییز ۱۳۸۵)، هنر و شیئیت، نشریه‌ی حرفه هنرمند، ترجمه‌ی نیما ملک محمدی، شماره ۱۷، ص ۱۴۵.
- فلوین، دن (پاییز ۸۵)، گزیده‌هایی در باب هنر مینیمال، هنر سراسر، هنر ابژه از: باربارا رز، مجله حرفه هنرمند، ترجمه‌ی امیر احمدی آریان، شماره ۱۷، ص ۱۳۰.
- کهن، لارنس (۱۳۸۱)، از مدرنیسم تا پست مدرنیسم، ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، تهران.
- گرینبرگ، کلمنت (پاییز ۸۵)، گزیده‌هایی در باب هنر مینیمال، هنر سراسر، هنر ابژه از: باربارا رز، مجله حرفه هنرمند، ترجمه‌ی امیر احمدی آریان، شماره ۱۷، ص ۱۳۶.
- گوان مایکل (۱۳۸۳)، دن فلاون، ترجمه‌ی بارید گلشیری، نشر دیگر، تهران.
- لپت، جان (۱۳۷۷)، پنجاه متفکر بزرگ معاصر از ساختارگرایی تا پساسمدرنیته، ترجمه‌ی محسن حکیمی، انتشارات خجسته، تهران.
- لینتن، نوربرت (۱۳۸۳)، هنر مدرن، ترجمه‌ی علی رامین، نشر نی، تهران.
- لوسی - اسمیت الف، ادوارد (۱۳۸۲)، مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم، ترجمه‌ی علیرضا سمیع آذر، نشر نظر، تهران.
- مارزونا، دانیل (پاییز ۱۳۸۵)، چیزی که می‌بینید همین چیزی است که می‌بینید، نشریه‌ی حرفه هنرمند، ترجمه‌ی نیما ملک محمدی، شماره ۱۷، ص ۱۱۶.
- مطلب نژاد، بابک (پاییز ۱۳۸۰)، سر مقاله، هنر و معماری، پیشینه‌ی جدید، فصلنامه‌ی معماری ایران، ما، دوره‌ی دوم، شماره ۶، ص ۴.
- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر، انتشارات فکر روز، تهران.
- بنیامین، والتر (۱۳۸۴)، زیبایی شناسی انتقادی: گزیده‌ی نوشته‌هایی در باب زیبایی شناسی از بنیامین، آدورنو، مارکوزه، ترجمه‌ی امید مهرگان، گام نو، تهران.
- نقیب زاده، میرعبدالحسین (۱۳۸۷)، نگاهی به نگرش‌های فلسفی قرن بیستم، انتشارات طهوری، تهران.
- نوذری، حسینعلی (۱۳۸۵)، صورتبندی مدرنیته و پست مدرنیته، انتشارات نقش جهان، تهران.
- هانتر، سام - جاکوبوس، جان (پاییز ۱۳۸۰)، مینیمالیسم و هنر مفهومی، فصلنامه‌ی معماری ایران، ما، ترجمه‌ی سعید نعیم اورازانی (با بازنگری ما)، دوره دوم، شماره ۶، ص ۱۳۶.

Costello, Diarmuid - Vickery, Jonathan(2007), Art Key, contemporary Thinkers, berg, New York.

Collins, Judith(2007), Sculpture today, Phaidon, New York.

Doss, Erika(2002), Twentieth Century American Art, Oxford University Press, Oxford.

Govan Michael - Bell Tiffany(2005), Dan Flavin A Retrospective, National Gallery of Art, Washington.

Harris, Jonathan(2006), Art History: The Key Concepts, Routledge, New York.

Heartney, Eleanor(2008), Art Today, New York.

Marzona, Daniel (2006), Minimalism Art, Taschen, Koln.

Smith, Brydon E.(1999), Dan Flavin: The Architecture of Light, Guggenheim Foundation, New York.

<http://www.situation.org.uk/uploaded-pdfs/Krauss.pdf>(Rozalind Krauss).

<http://.thaertstory.org/critic-fried-michael.htm>(Justin Wolf).

<http://.thaertstory.org/critic-Greenberg-Clement>(Justin Wolf).

منابع تصویری:

Govan Michael - Bell Tiffany(2005), Dan Flavin A Retrospective, National Gallery of Art, Washington.

Marzona, Daniel (2006), Minimalism Art, Taschen, Koln.

Smith, Brydon E.(1999), Dan Flavin: The Architecture of Light, Guggenheim Foundation, New York.

Sami-Azar, Alireza (2005), The International Collection Of The Tehran Museum Of Contemporary Art, Tehran Museum Of Contemporary Art.