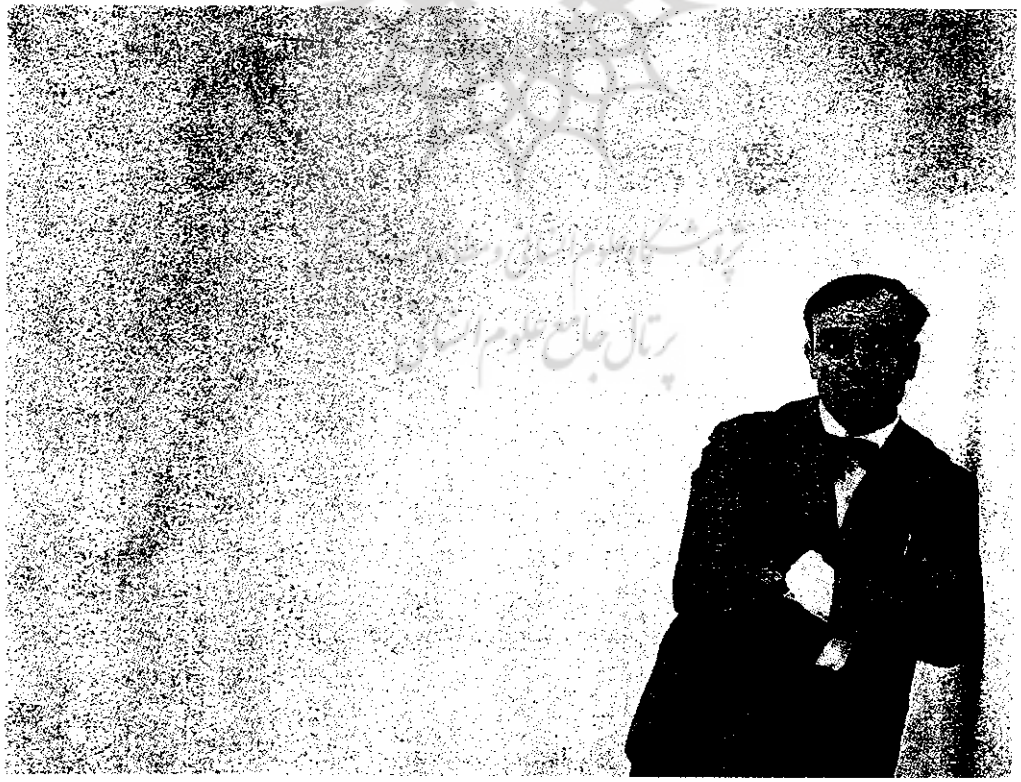
هنر کانسپچوال
هنر مفهومی

بتی آواکیان

هنر کانسپچوال - هنر مفهومی - عمری ۸۰ ساله و اگر نظریه‌پردازی‌های پیش‌کسوتان این هنر را به عنوان تاریخ تولد آن محسوب کنیم عمری بیش از ۳۵ سال را باید برای آن لحاظ کرد.

در واقع هنر مفهومی در دو دوره و با کمی اختلاف محتوایی در کشورهای غربی تجربه شد. دورهٔ اول به نام کانسپچوال از اوائل دههٔ ۶۰ تا اواسط دههٔ ۷۰ ادامه داشت. دورهٔ دوم از اواسط دههٔ هشتاد تاکنون و با نام نئوکانسپچوال شناخته می‌شود. اما عموماً هر دوی اینها با عنوان هنر کانسپچوال یعنی هنر مفهومی نامیده می‌شوند و وجه تمایز چندانی را نمی‌توان برای این دو قائل شد.

اما اینکه چرا این هنر اینقدر دیر در ایران شناخته شد موضوعی است که به نظر می‌رسد به خاستگاه واقعی و بستر مساعد پیدایی و تکوین هر سبک هنری باز می‌گردد. شرایط اجتماعی، وضعیت بازار جهانی هنر، وجود تفکر مدرنیزم در جهان غرب (که به شیئی هنری ارزش مستقل بخشید و تفکر پست مدرنیستی هنر کانسپچوال واکنشی در برابر آن بود)، هم‌چنین دوام دیرپای دیدگاه فرمالیستی (که در واقع هنر کانسپچوال به

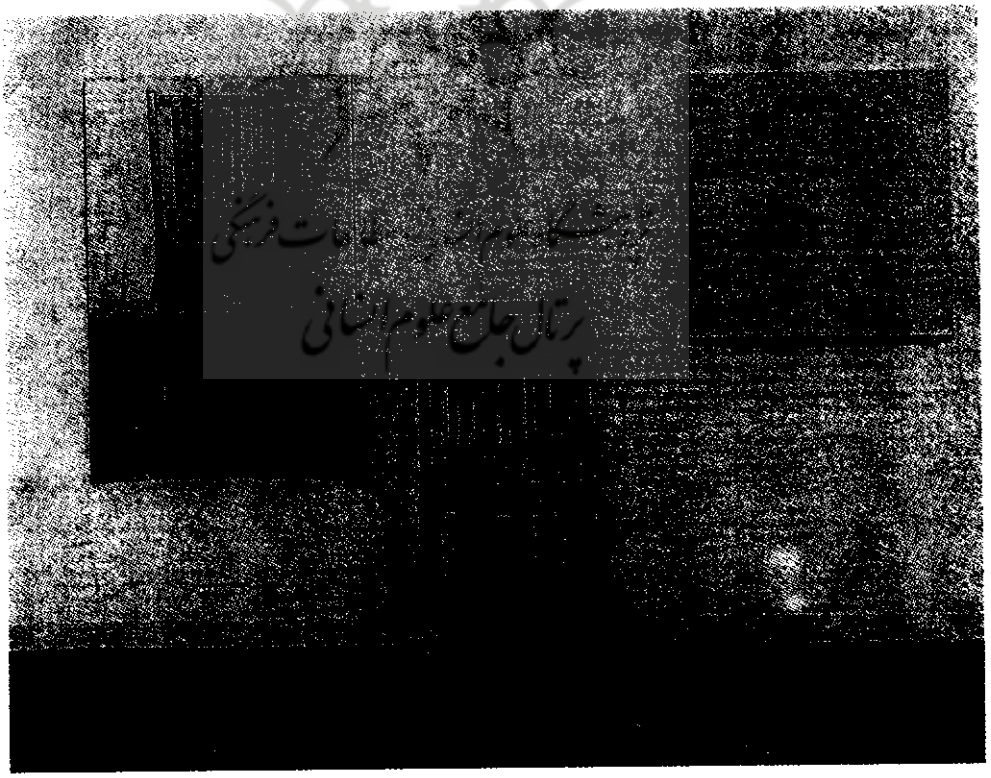


ایو کلاین خلاء Le Vide (بازآفرینی توسط هنرمند در موزه هنرهای مدرن پاریس)، ششم ژانویه ۱۹۶۲.

عنوان واکنشی نسبت به آن شکل گرفت) از عوامل شکل‌گیری این سبک در کشورهای آمریکا و اروپایی بود. واضح است که چنین شرایط مشابهی هیچگاه در ایران اتفاق نیفتاده تا لزوم شکل‌گیری هنر کانسپچوال به عنوان نتیجهٔ طبیعی آن قلمداد گردد.

عوامل دنیای هنر (Art World) در ایران از قبیل منتقدین هنری، دلالان هنری، گالری‌ها و موزه‌ها از قدرت و نفوذ کافی برخوردار نبوده و در عمل حضور فعالی ندارند تا هنرمند ایرانی بخواهد واکنشی را نسبت به آن نشان دهد. تفکر مدرنیزم آن‌گونه که در جهان غرب دیده می‌شود هیچگاه در ایران شکل نگرفته و تنها نوعی از تجددگرایی به چشم می‌خورد و بنابراین تفکر پست مدرنیستی در چنین شرایطی چندان معقول نمی‌نماید.

از سویی دیگر دیدگاه فرمالیستی نسبت به آثار هنری آن‌گونه که در کشورهای غربی پذیرفته شد، در ایران مورد قبول واقع نشده و بنابراین رویارویی بین مفهوم و فرم نمی‌تواند در عرصهٔ هنر ایران معنا داشته باشد.



جوزف کاسوت. یک و سه صندلی. ۱۹۶۵. صندلی چوبی تاشو، موزه هنر مدرن، نیویورک.

بررسی عوامل پیدایش هنر مفهومی

از نیمهٔ دوم قرن بیستم به بعد سبک‌های نو و هم‌چنین به کارگیری مواد و مصالح جدید از دورهٔ رنسانس تاکنون اینقدر تنوع نداشته است.

از دههٔ ۵۰ به بعد آثار و فعالیت‌هایی به عنوان هنر ارائه شده‌اند که ارتباط کمی با نقاشی، مجسمه و یا آثار گرافیکی دارند که در بسیاری از موارد می‌توان تأثیر به وجود آمدنشان را در جنبش‌های متقدم‌تر قرن مانند فوتوریزم، دادا و سورئالیزم ریشه‌یابی نمود. افرادی مانند کورت شوویترز، تاتلین و گابو نیز قبلاً با به کارگیری مصالح غیرمتعارف دست به خلق آثاری زده بودند. اما آن‌چه که به طور خاص باعث و بانی شکل‌گیری تدریجی هنرهای مفهومی گردید نه جذابیت به کارگیری ابزار و مصالح جدید و نه حتی ویژگی بارز مدرنیزم در خصوص نوآوری و ابداع بود. بلکه آن‌چه بیش از همه در شکل‌گیری این هنرها نقش داشته تعیین تعریفی جدید از دو واژهٔ هنر و هنرمند، تعیین جایگاه این دو مقوله در جامعه و ارزش‌گذاری‌های جدیدی بود که نسبت به آنها اتخاذ شده بود.

مارسل دوشان مفهوم هنر را از شیئی که به منظور اثر هنری بودن خلق شده باشد تفکیک ساخت. همینطور در اوائل دههٔ ۲۰ عده‌ای از کانستراکتیویست‌های روسیه فعالیت‌های هنری که در ارتباط با جامعه نباشد را رد کرده و فاقد ارزش شمردند. عمل دوشان هر نوع ارزش هنری راوابسته به وجود هنرمند می‌دانست در حالی که گروه روسی وجود هر نوع ارزش هنری را نفی نموده و در جهان مدرن جایی برای حضور مستقل هنرمند قائل نبودند. حتی سورئالیست‌ها نیز به درهم آمیختن و یکی شدن هنر و زندگی اشاره کرده بودند و هدف غائی هنر سورئال را در آزادسازی تخیل از سانسورهای ذهنی و محیطی می‌دانستند.

علی‌رغم همهٔ اینها هنر هم‌چنان در قالب آثار و اشیائی دست‌سازشناخته می‌شد که قابل ارائه و خرید و فروش در گالری‌ها و موزه‌ها بودند. هر چند که دوشان هم‌چنان به نفی و انکار وجود اثر هنری (art object) اصرار می‌ورزید اما آثار و افکار دوشان چندان جدی گرفته نشد و به عنوان حرکتی طنزگونه در حاشیهٔ فهرست فعالیت‌های هنری زمان ثبت گردید. عدم فعالیت دوشان در اواخر زندگی ظاهراً اعلام پیروزی و پابرجا ماندن نهایی اثر هنری بود.

اما چه عاملی باعث شد که طیف تجربیات هنری خارج از محدودهٔ نقاشی و مجسمه‌سازی تا این حد از حدود دههٔ ۵۰ به بعد گسترش یابد و مسئلهٔ ارائه شده توسط دوشان مجدداً مورد بررسی جدی قرار گیرد؟ در طی قرن بیستم اخبار جنگ‌های جهانی و داخلی کشورها و شورش‌های پراکنده در گوشه و کنار جهان قدرت تخریب انسان را بیش از پیش نشان داد.

همینطور انسان ثابت نمود که قادر به حفظ و نگهداری محیط زیستی که نسبت به آن ادعای مالکیت دارد نیست و خود عاملی برای خرابی آن بوده است. هنرمند قرن بیستم با دیدن همهٔ این اتفاقات به بی‌ثباتی و ناپایدار بودن مسائل دنیا و آدم‌هایی که در بینشان زیست کرده پی‌می‌برد و نسبت به نیازهای مشترک انسان‌ها و ناتوانی شدید خود و دیگران در رفع این نیازها واقف است.

شاید همهٔ مسائل فوق عوامل مؤثری برای شکل‌گیری هنر کانسپچوال باشند اما به نوعی شاید مهم‌ترین عامل، آگاهی هنرمند نسبت به نقش خود در تجارت آثار هنری و واکنش او نسبت به این موضوع باشد. گالری‌ها، دلالان معاملات هنری، منتقدین هنری و نمایشگاه‌های محلی و بین‌المللی همه پدیده‌های نسبتاً جدیدی هستند که از قرن ۱۸ به بعد ظاهر شده و نقش حامی قرون قبل را به عهده گرفتند. اما حمایت آنان از هنرمندان و شناساندن آثار هنری به جامعه کاملاً

از هنردوستی و هنرپروری سرچشمه نمی‌گیرد و هر یک منافع و سود خود را پیش از هر چیز دیگر مقدم می‌شمارند.

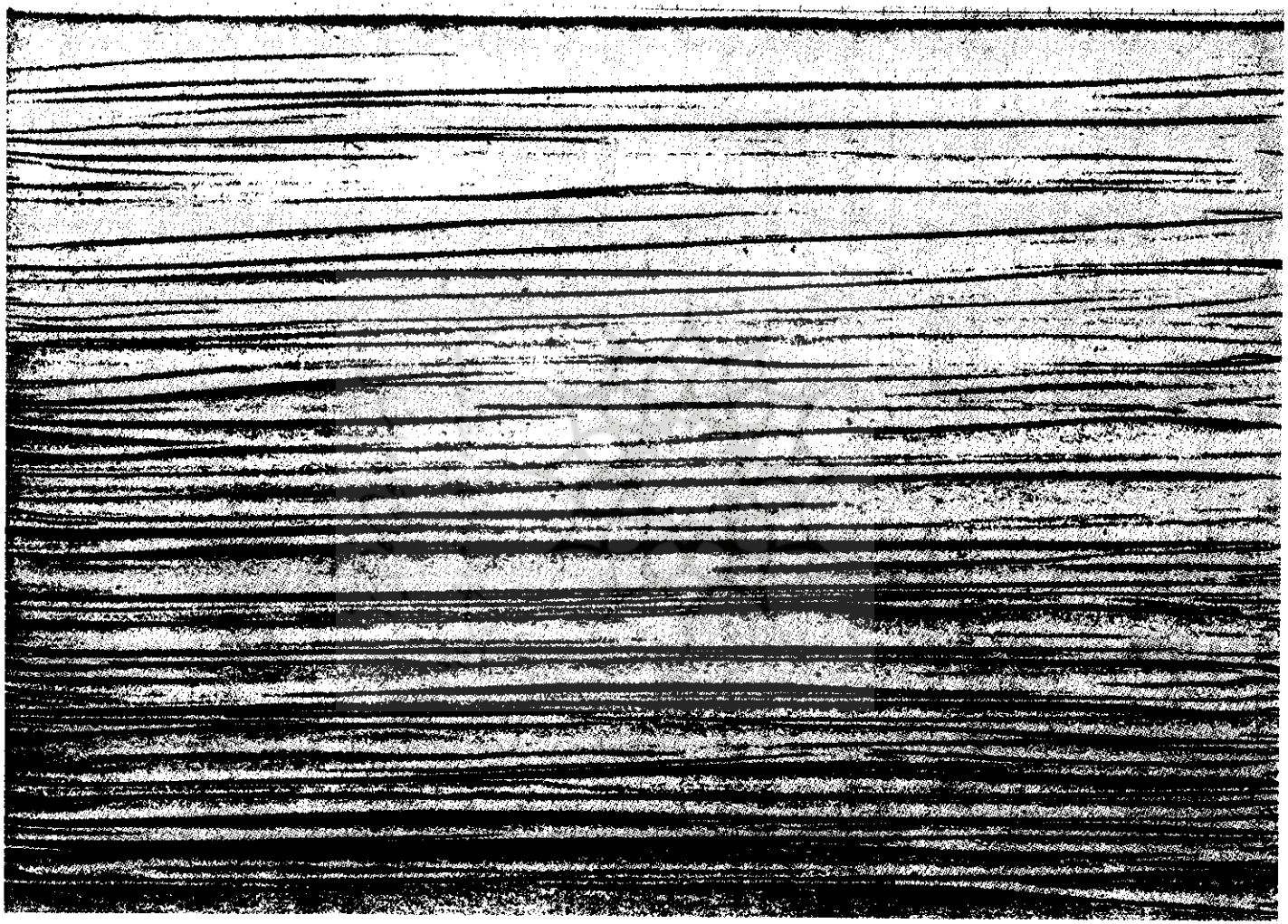
فعالیت‌هایی که از سوی دولت‌های کشورهای غربی برای حمایت از هنرمندان انجام شده به جای شناساندن هنرمندان گمنامی که خارج از دید شبکهٔ پرقدرت تبلیغاتی قرار داشتند به معرفی بیشتر همان افرادی که قبلاً معرفی شده بودند می‌پردازند. اغلب هنرمندان به غیرعادلانه بودن داوری دنیای هنر واقف هستند و عوامل دنیای هنر علی‌رغم دلایل منطقی که برای انتخاب‌هایشان می‌آورند واضح است که اهداف و راهکارهایشان بیشتر به تجارت و سوداگری می‌ماند تا حمایت از هنر و هنرمندان. بسیاری از آثار هنری قرن حاضر نه به دلایل انتخاب آزاد هنرمند بلکه بر اثر فشاری که دنیای هنر بر هنرمند وارد آورده به وجود آمده‌اند و تنها به لحاظ برچسب قیمتی که بر آن زده شده ارزش‌گذاری می‌شوند. اینجاست که هنرمند حق دارد دلایل خود را برای خلق آثارش مورد بازبینی قرار دهد و ببیند آیا هدف نهایی‌اش از خلق یک اثر نمایش و فروش آن در یک گالری است؟ اگر اینگونه باشد این واقعیت را نیز باید پذیرفت که دنیای هنر همزمان تنها معرف و حامی تعداد اندکی هنرمند و آن هم به صورتی است که برایشان بازدهی داشته باشند. در چنین سیستمی هنرمند تنها تولید می‌کند و اگر خوش اقبال باشد اثر تولید شده‌اش از دستش بیرون آورده شده و هر نوع وابستگی فیزیکی و روانی هنرمند نسبت به اثر خلق شده از او سلب می‌شود.

در اینجا او می‌باید تصمیم بگیرد که به قصد رسیدن به ثروت و شهرت آیا به شرکت در این سیستم ادامه دهد و نقشی منفعل را در پیش گیرد و یا به هر زحمت طریقی بیابد تا بتواند خارج از سیستم دنیای هنر به موجودیت و فعالیت خود ادامه داده و درگیر بازار و فعالیت‌های تجاری آن نشود. در مورد اخیر او می‌بایست بازار و مخاطبان جدیدی بیابد که همین مسئله باعث می‌شود تا هنرمند هر چه بیشتر با جامعه و عصری که در آن زیست می‌کند پیوند برقرار نماید.

ویژگی دیگری که بطور خاص در قرن حاضر تشدید یافته استعداد لذت‌جویی انسان و تبدیل هر چیز به شیئی است که کاربردی جز ارائه لذت به انسان را ندارد. دیدرو، نویسندهٔ فرانسوی قرن ۱۸ این اتهام را بر نقاشی وارد آورد که هنر نقاشی مدت طولانی در خدمت فساد و لذت‌جویی انسان قرار داشت. آیا هنر به جای فرو نشانیدن خواهش چشم و فرافکنی امیال سرکوب شدهٔ بشر بهتر نیست که نقش سودمندتر و آموزنده‌تری را به عنوان یک عامل قدرتمند در ترویج ارزش‌های انسانی ایفا کرده و بعد اجتماعی و معنوای انسان را ارتقاء دهد و صرفاً به عنوان شیئی زیبا مطرح نباشد؟ آیا هنر یک عامل تزئینی است یا آموزشی؟ زیر سؤال بردن کارکرد و فونکسیون هنر یکی از مهم‌ترین عوامل شکل‌گیری هنر کانسپچوال است. علاوه بر حس قوی لذت‌جویی، انسان از استعداد دیگری نیز بهره دارد که می‌تواند در ارزش‌گذاری‌هایش مؤثر باشد. انسان به راحتی قادر است تا به چیزهای به راستین ارزشمند به دیدهٔ زباله نگریسته و یا برعکس ارزش و تحسینی زائدالوصف را برای زبالهٔ واقعی قائل باشد.

انسان مستعد است تا تنها آن چیزهایی را ارزشمند شمارد که صاحب شهرت باشند. یکی از طریق‌هایی که افراد جامعه می‌توانند به آثار مشهود دست پیداکنند آثار چاپی از روی اصل آثار است. والتر بنیامین، یکی از متفکرین اوائل قرن که نظریاتش تأثیر زیادی در شکل‌گیری هنر کانسپچوال داشته معتقد بود که با رشد تعداد آثار چاپی، از ارزش و ابهت اثر هنری کاسته می‌گردد اما در عوض آن را واجد شهرت می‌گرداند. این همان چیزی است که هنرمند کانسپچوال سعی در جلوگیریش دارد. یعنی شیئی قابل تملک، نمایش و چاپ شدنی را در اختیار کسی قرار نمی‌دهد. او تنها

پیرو مانتزونی. آکروم. ۱۹۵۷. کائولین بر بوم ترک‌دار، ۴۱×۲۹ $\frac{1}{8}$.



ایده و مفهوم را در اختیار دیگران قرار می‌دهد و نهایت خلاقیت را در ارائه این ایده به کار می‌بندد. به قول سول لویت، هنر کانسپچوال خوب تنها هنگامی خوب است که ایدهٔ خوبی را در بر داشته باشد. مفاهیم و ایده‌ها می‌توانند از سوی مخاطب مردود و یا مورد قبول واقع شوند. میزان درگیر شدن مخاطب با ایده بستگی به ارزش آن برای مخاطب و درجهٔ کلی حساسیت او نسبت به ایده‌ها دارد. هنر کانسپچوال بر مترادف نبودن مفهوم هنر با شئی صحه می‌گذارد و وجود آن را وابسته به امکان خاصی چون گالری‌ها موزه‌ها نمی‌داند.

مسئله این است که هنر کانسپچوال چه واکنش و فکری را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند و باعث مطرح شدن چه سؤالاتی در خصوص رفتارها، روابط، زندگی، محیط و غیره در او می‌شود. هنر کانسپچوال آگاهی خاصی را به مخاطب نسبت به رفتارها و واکنش‌هایش می‌بخشد، هر چند همهٔ انواع هنرها به نوعی چنین قابلیتی را در خود دارا می‌باشند. دیدن یک نقاشی، شنیدن یک قطعهٔ موسیقی، خواندن یک کتاب و یا مشاهدهٔ یک فیلم ادراک ما را از دنیا دچار دگرگونی می‌سازد اما در هنر کانسپچوال این کاربرد آشکارتر و صریح‌تر است و در لفافه‌ای زیبا و یا شاعرانه پوشیده نشده است.

یک اثر کانسپچوال مؤثر اثری است که سادگی و روزمرگی موضوع آن به مفهومی درصدد انتقال آن است نزدیک باشد و اینکه ویژگی روزمرگی و مفهوم توأماً دیدگاه جدیدی از واقعیت را ارائه کنند. هنر کانسپچوال با واژگون ساختن ذهنیت‌های پیشین از مفهوم هنر مخاطب را مجبور می‌سازد تا در چیزی فراتر از هنر اندیشه کرده و توسط طرح سؤالات و مسائلی که قبلاً از ذهن خطور نمی‌کرده همراه با ارائه‌کنندهٔ ایده همکاری تنگاتنگ داشته باشد.

هنر کانسپچوال از نیمهٔ دوم دههٔ ۶۰ به بعد در اکثر کشورها تجربه شد اما هیچگاه قادر نشد تا جانشین هنرهای نقاشی و مجسمه‌سازی شود.

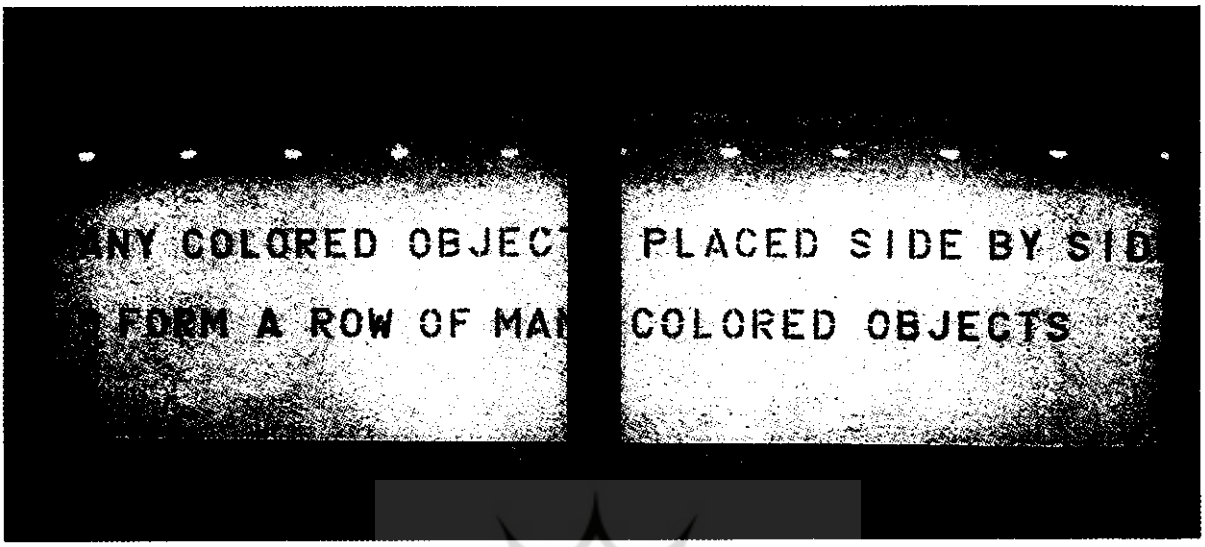
این هنر به صورت‌های مختلفی از قبیل چیده‌مان (Installation) اثر اجرا شده + (Performance Happening)، تغییر شکل طبیعت در هنر زمینی (Land Art) و به کارگیری عکس و فیلم ویدئو و صورت‌های دیگر ظاهر می‌شود.

در اینجا لازم است تا به اهمیت هنر عکاسی در هنر کانسپچوال و تأثیر متقابل این دو نیز اشاره‌ای شود. از آنجایی که در هنر کانسپچوال محصول هنری و اجرا اهمیت کمتری نسبت به طرح و ایدهٔ آن دارد و نشانه‌های وجود ایده تنها در لحظات اجرا قابل رؤیت و شناسایی است بنابراین عکاسی ابزاری مهم در جهت ثبت لحظات اجرا و در نتیجه اثبات وجود ایده می‌باشد. کارهای Land Art رابرت اسمیتسون و یا بسته‌بندی‌های محیطی کریستو و کارهای بی‌شمار دیگر بدون ثبت دوربین برای افرادی که در محل اجرا حضور نداشته‌اند غیرقابل تصور می‌باشد. از سویی دیگر هنر کانسپچوال نیز بر عکاسی تأثیر گذاشت و باعث شد تا عکاسی جدا از بار هنری‌اش به عنوان ابزار و زبانی برای انتقال مفاهیم و پیام‌های فرهنگی به کار گرفته شود. هنرمندان پاپ آرت مانند اندی وارهول نیز به این جنبه از عکاسی پی بردند. در این مفهوم جدید، عکس دیگر به عنوان یک شیئی قابل عرضهٔ هنری (art object) شناخته نمی‌شد و ویژگی‌های فرمی، بیانی و زیبایی آن مدنظر قرار نمی‌گرفت. از آن پس تعاریف سنتی در مورد هنر عکاسی کم و بیش زیر سؤال رفت و صراحت بیان بیشتری به کار گرفته شد و هم‌چنین به کارگیری تکنیک چاپ و ژلاتین نقره نیز رواج بیشتری پیدا کرد.

هنر کانسپچوال

سول لِویت (Sol Lewitt) طی مقاله‌ای در سال ۱۹۶۷ اصطلاح هنر کانسپچوال را برای توصیف امثال

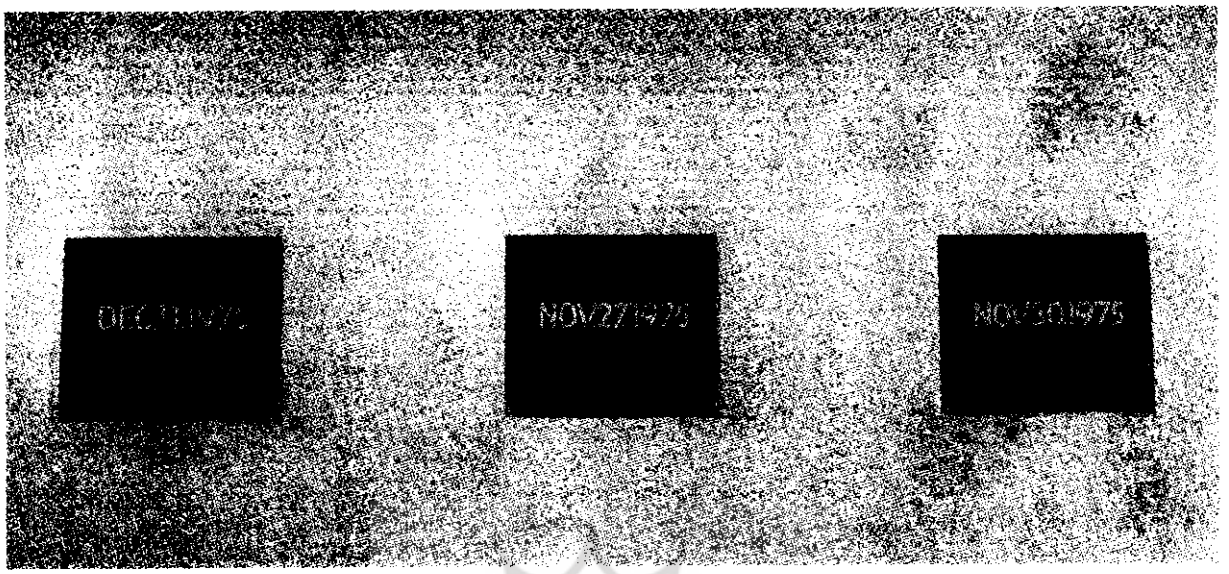
لارنس واینر ـ اشیاء رنگارنگ. ۱۹۷۹ ـ نوشتار دیواری. مجموعه آنیک و آنتون هریرت، گانت.



کارهای خود به کار برد و آن را هنری دانست که به جای فعال ساختن چشم یا عواطف بیننده، فکر او را به فعالیت وا می‌دارد. به عقیدهٔ لویت از آنجایی که دستگاه تولیدکنندهٔ این هنر صرفاً مفهوم و ایده است بنابراین برنامه‌ریزی و تصمیم‌گیری در اولویت امر قرار داشته و به دنبال آن مرحلهٔ اجرای طرح تا یک عمل اجباری تنزل پیدا می‌کند. علاوه بر این طبق عقیدهٔ لویت مفاهیم می‌توانند حتی از طریق ارقام، عکس، واژگان یا هر طریق انتخاب شدهٔ دیگر از سوی هنرمند بیان شوند و فرم در اینجا حائز اهمیت نیست. در سال ۱۹۶۹ او هنرهای نقاشی و مجسمه‌سازی را مردود شمرد و اینها را نمایندگان یک سنت کلی دانست که تأیید و پیروی را از خود می‌طلبند و با محدودیت‌هایی که در برابر هنرمند قرار می‌دهند مانع از پیشروی او فراتر از این حد و حدود می‌گردانند. خود لویت در آثار مینی‌مالش حجم مکعب مینی‌مالیستی را به صورت یک اسکلت خطی تقلیل داد و بدین طریق به حجم آن نه به طور حقیقی بلکه به صورت مجازی اشاره نمود و اینگونه آن را ساده کرد. در عین حال او با استفاده از امکانات ریاضی که به محاسبات باور نکردنی منتهی می‌شد کار ساده شده‌اش را مجدداً به پیچیدگی باز گرداند. بنابراین به مکعب‌های توخالی و پیش ساختهٔ لویت به دیدهٔ اطلاعات خالص نگریسته شد و این اثر باعث گردید تا یک هنرمند کانسپچوال دیگر به نام مل باچنر (Mel Bochner) اینگونه اظهارنظر کند: «هنر قدیم سعی داشت تا عوامل نامرئی و غیرملموس (انرژی - احساس) را به صورت عوامل و علائم بصری قابل رؤیت سازد. این هنر جدید درصدد است تا عوامل غیربصری (ریاضیات) را به صورت مرئی (مجسم) و قابل لمس سازد.

در این میان تعداد بیشتری از هنرمندان جوان پا را حتی فراتر از این نیز گذاشتند و فرم‌های قابل رؤیت، هر چه بیشتر فدای بیان مفاهیم شدند تا جایی که دیگر نشانی از اثر هنری در عالم مادی جز در شواهدی از قبیل ارقام، واژگان و یا عکس باقی نماند.

در سال ۱۹۶۸ لوسی لیپارد (Lucy Lippard) و جان چندلر (John Chandler) در تعریف هنری که بعد مادی آن فرو می‌پاشد می‌گویند که: «هنری است ماورای کانسپچوال (Ultra - Conceptual) که تقریباً به صورت کامل بر روند فکر کردن تأکید دارد.



عده‌ای از هنرمندان علاقه خود را نسبت به تکامل فیزیکی اثر هنری خود از دست می‌دهند ـ اثری که طرح کار در کارگاه ریخته شده اما در مکانی دیگر و توسط صنعتگران حرفه‌ای اجرا می‌شود. کارگاه‌های هنری دگر بار به محل مطالعه تبدیل می‌شوند. به نظر می‌رسد که این گرایش هر چه بیشتر به فروپاشی بعد مادی و ملموس هنر خصوصاً اثر هنری به عنوان یک شیئی می‌انجامد. اگر این گرایش تداوم داشته باشد شیئی بطور کلی از میان برداشته خواهد شد.»

هر چند آغاز این حرکت با هنرمندانی بود که مایل بودند جلوتر از مینی‌مالیزم قدم گذاشته و در این راه از تأکید بر بخش مفهومی خود مینی‌مالیزم بهره برده بودند اما در دوره‌های هنری سال‌های بعد از جنگ جهانی دوم حرکت‌هایی پراکنده اما مهم در جهت مقاومت و رویارویی با پافشاری مصرانهٔ هنر مدرنیستی نسبت به هنری بودن شیئی مادی صورت پذیرفت. به عنوان مثال رابرت راشنبرگ در سال ۱۹۵۳ طراحی را که ویلم دکونینگ به او بخشیده بود پاک کرد. راشنبرگ این تصویر شبح‌گونه اما زیبا را طراحی پاک شدهٔ دکونینگ نامگذاری کرد و در این مورد چنین توضیح داد:

«احساس کردم که توسط تکنیک پاک کردن (به جای گذاشتن خط و لکه) به خلق مشروع یک اثر هنری می‌پردازم. بنابراین مسئله دیگر حل شد و نیازی نبود تا دوباره آن را کار کنم.»

در سال ۱۹۶۱ هنگام دریافت دعوت‌نامه‌ای برای شرکت در یک نمایشگاه گروهی که موضوع آن پرتره برگزارکنندهٔ نمایشگاه ـ خانم ایریس کلر بود راشنبرگ به جای ارسال کار تلگرامی با عبارت دادائیستی زیر مخابره نمود: «من می‌گویم که این پرترهٔ آیریس کلر است» امضاء رابرت راشنبرگ.

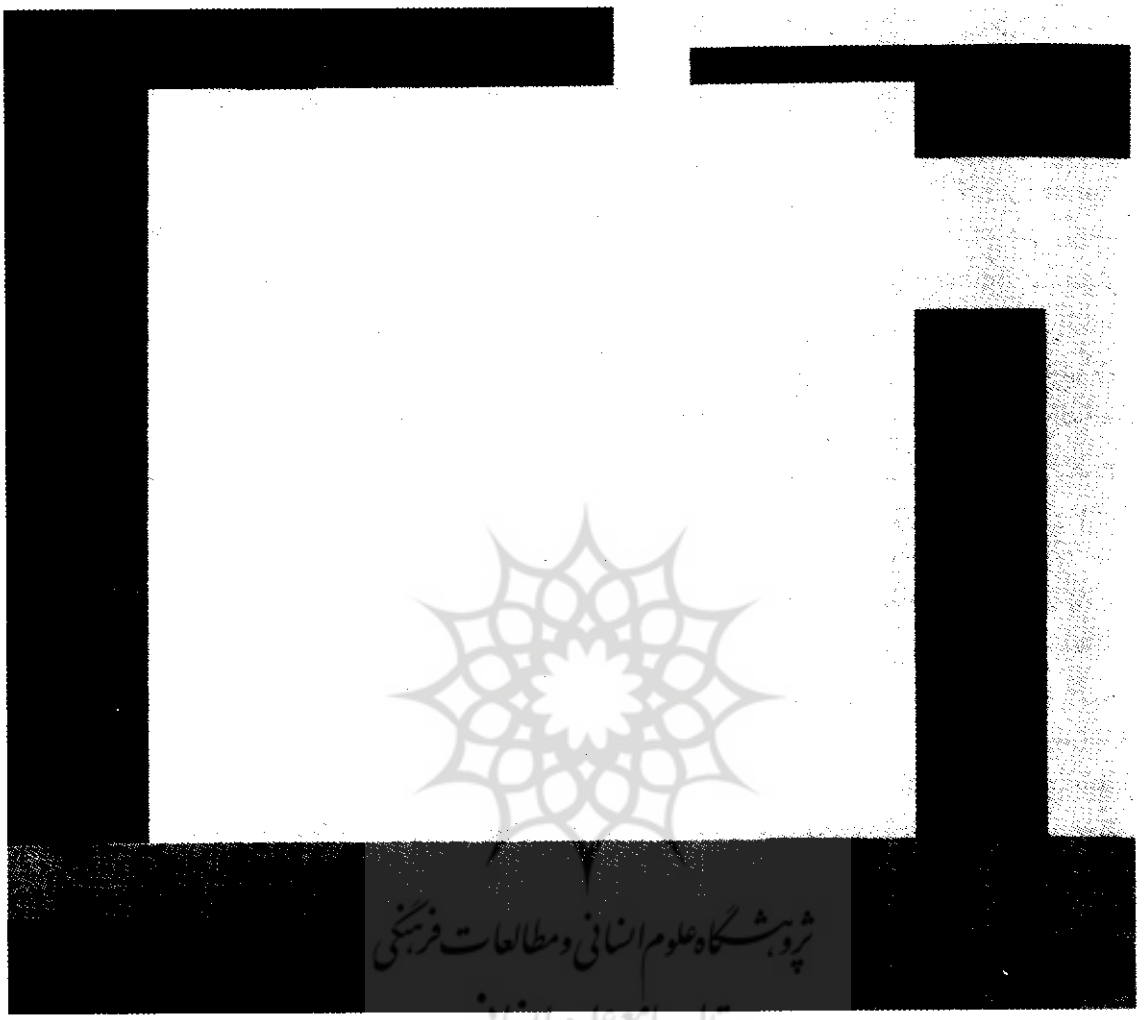
سه سال بعد ایوکلاین (Yves Klein) تمام دیوارها و محوطهٔ داخلی گالری کلر را خالی کرد و فضای خالی را به عنوان نمایشگاهی با عنوان خلاء (Le Vide) در معرض دید بینندگان قرار داد. این عمل او نمایانگر این مطلب بود که اهمیت هنر بالاتر از توانائی قوهٔ باصره و لامسه قرار دارد. مدتی بعد کلاین در طی یک سخنرانی در دانشگاه سوربون تلفیق کلمات و حرکات خود را «تکامل هنر به سوی جهان غیرمادی» نامگذاری کرد.

در ایتالیا شاگرد کلاین، پیرو مانتزونی (Piero Manzoni) سطوحی را با نوارهای سفید

بروس نومن. واکس زدن HOT ۶۷ - ۱۹۶۶. عکس رنگی (نسخهٔ هشتم) ۲۰ × ۱۹ $\frac{7}{8}$ نگارخانهٔ لئو کاستلی، نیویورک.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

رنگ از جنس مواد گوناگونی چون پنبه، فیبر، نان، نمد، پوست خرگوش، سنگ و غیره، به صورت خطوط متقاطع و یا خطوط موازی پوشانید و آن را آکروم (achrome) یا بی‌رنگی نامید. در نظر مانتزونی فضای ساده و ادامه‌دار این سطح نشانگر چیزی جز موجودیت فی‌النفسه یا «بودن» صرف نمی‌توانست باشد. علاقه‌مندی‌های جسته و گریخته‌ای که قبلاً نسبت به مسئلهٔ مفاهیم دیده می‌شد، در سال ۱۹۷۰ طی دو نمایشگاه به صورت یک حرکت جدی در عرصهٔ هنرهای معاصر خودنمایی کرد. نمایشگاه اول با نام «هنر معاصر و جنبه‌های مفهومی آن» توسط مرکز فرهنگی شهر نیویورک و دومی با عنوان سادهٔ «اطلاعات» توسط موزهٔ هنرهای مدرن برگزار گردید. شخصیت کلیدی نمایشگاه دوم جوانی بود به نام جوزف



پیتر هالی، نسخه ۱۹۹۱. اکریلیک روی بوم؛ ۱۱ ۳/۸ × ۷/۸ ۱/۲. نگارخانه سوناباند، نیویورک

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کاسوت (Joseph kosuth) که گامی جلوتر از لویت برداشته و اعلام کرد که هر نوع متن جدید در مورد هنر خود فی‌النفسه می‌تواند هنر قلمداد شود. هر چند لویت قبلاً عنوان کرده بود که ایده به تنهایی و مستقل از تبدیل شدنش به عوامل بصری می‌تواند مانند یک اثر تولید شده هنری محسوب گردد اما کاسوت این را ضروری می‌دید که هنر را از خطر تبدیل شدن به کالا نجات داده و آن را به عمل معتبری تبدیل سازد که ذات ارزش‌گذاری به روان انسان را در خود داراست.

به نظر کاسوت ساخته گزیده‌های (Ready mades) مارسل دوشان نقطهٔ عطف انقلابی در تاریخ هنر بود که اهمیت موضوع را از ظاهر به مفهوم آن تغییر داد. طبق این عقیده، زیبایی‌شناسی مبتنی بر ویژگی‌های

صوری و فرمال و به تصویر درآوردن واقعیت هیچگونه ربطی با هنر واقعی ندارند - چرا که هنر واقعی در ذات فعالیت و فعل به وجود آورندهٔ آن نهفته است و نه در محصولات مادی که در نتیجهٔ این فعالیت است. و بنابراین تدابیری که هنرمند اخذ می‌کند باید همانند یک معادلهٔ ریاضی بتواند خود را تأیید کند.

برای توضیح این اصل کاسوت یک صندلی تاشوی واقعی را در کنار عکس تمام نمای صندلی (بازنمایی تصویری) و تصویر بزرگ‌نمای واژهٔ صندلی برگرفته از فرهنگ لغات (بازنمایی کلامی) قرار داد و آن را یک و سه صندلی نام گذاشت. این کار نشان می‌دهد که از این پس کاسوت و دیگر هم‌فکران کانسپچوالیست او به جای سر و کار داشتن با اشیاء صوری، با مسائل ارتباطی و کلامی درگیر شدند و بدین ترتیب یک و سه صندلی به یک الگوی بسیار ساده برای توضیح فرضیه و چگونگی کاربرد عملی علم نشانه‌شناسی (Semiotics) تبدیل شد و همینطور توانست الگویی باشد برای مطالعهٔ چگونگی ساخته شدن یا تخریب معناها. در اینجا صندلی واقعی مربوط به دنیای واقعی بوده و چیزی است که نشانه‌ای براساس آن ساخته می‌شود اما به نظر کم اهمیت‌تر از بازنمایی نشانه‌ای است که در قالب یک تصویر، واژه، رنگ و یا مفهوم و تعریف در قالب یک متن به عنوان یک اثر هنری ارائه می‌شود. در قلمرو فرهنگ ساختهٔ دست بشر یک صندلی، تنها هنگام یادآوری نام و یا تصویر آن قابل شناسایی و گفت‌وگو است. نام و تصویر نشانه‌هایی هستند که به خودی خود وجود نداشته بلکه زائیدهٔ فرهنگ بشری هستند و بنابراین تنها از طریق متفاوت بودن با نشانه‌های دیگر قابل شناسایی و تفکیک می‌باشند. نشانه‌هایی مثل سگ/گربه، نور/تاریکی، زن/مرد، بالا/پایین - آنگاه مفهوم‌تر می‌شوند که ذهن مفاهیم متفاوت را در کنار یکدیگر پردازش کند. اما معناهایی که بر اثر رابطهٔ پر رقابت بین عوامل مکمل به وجود آیند یعنی وجودشان متکی بر چیزی باشد که خود آن چیز نیست و در عین وجود داشتن وجود نداشته باشند - فهمشان همواره گیج‌کننده و فرار خواهد بود و برای ماهیت جودشان هیچگاه سرنخ مطمئن به دست نخواهند داد. با چنین دیدگاهی که تعریفی بسیار متزلزل و نسبی برای هنر قائل است، کاسوت و نسل آتی پست مدرن به آسانی قادر بودند تا آن‌چه را از نظر جهانی و کلاسیک به عنوان حقیقت، واقعیت و دانش شناخته می‌شد، همینطور تمامی روش‌های بازنمایی اینها را زیر سؤال ببرند. در یک و سه صندلی کاسوت به کمک سه جزء تشکیل دهندهٔ آن در حین جست‌وجو برای امکانات صندلی بودن، مخاطب را از واقعیت به سوی ایده‌آل سوق می‌دهد. در این میان عمل تجزیه و تحلیل امکانات به صورت هنر تغییر شکل می‌دهد و باعث تولید نوعی ماوراء نشانهٔ (metasign) می‌گردد که خود آغازگر تحلیل دیگری است برای درک چگونگی هنر. کمی پس از این، کاسوت در پانل‌های هنر به عنوان ایده - به عنوان ایده» روند را ساده و سپس مجدداً پیچیده نمود و به طرز موجز و مستقیم یک ماوراء نشانه را در این پانل جای داد. برای این مجموعه، کاسوت از فرهنگ لغات تعاریف، واژگان مرتبط به هنر را به صورت نگاتیو بزرگ‌نما شده - یعنی حروف سفید بر سطوح مربع‌های سیاه کنار یکدیگر قرار داد. بدین طریق او اختصار و تکرار سلسله‌وار مینی‌مالیست‌ها را تقلید و سپس آن را تخریب کرد و در عین حال به پیگیری اهداف خود نیز پرداخت که عبارت بود از نشان دادن اینکه چگونه امور کلامی و ذهنی نه تنها می‌توانند به صورت علائم بصری تبدیل شوند بلکه قادرند تا از نظر زیبائی‌شناسی نیز هنری ظریف محسوب گردند.

لارنس واینر (Lawrence Weiner) پی برد که زبان به تنهایی این قابلیت را دارد تا نمایندهٔ یک مفهوم باشد. از آن پس او نقاشی را کنار گذاشت و به ابداع و ساخت عبارات نوشتاری در قالب حجم پرداخت. او با استفاده

از کلمات که به وسیلهٔ تکنیک‌های مختلف چاپ و یا دست نوشته شده بودند نشان داد که یک اثر هنری یا در ذهن انسان می‌تواند شکل سه بعدی به خود بگیرد و یا واقعاً سه بعدی می‌تواند باشد و هر یک از این دو بسته به انتخاب بیننده است. مفهوم عبارات ساخته شدهٔ او بسیار کلی بود به طوری که هر بیننده می‌توانست معنای شخصی خود را در آن بیابد. از این طریق هنر می‌توانست عملکردی نامحدود داشته باشد و همانگونه که علم نوین نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی اعلام کرده بود این کلمات هستند که چیزی برای گفتن دارند و نه نویسندهٔ کلمات. به کارگیری کلمات به عنوان آثار حجمی و قابلیت ارائه تعابیر مختلف‌شان این امکان را به واینر داد تا آثارش را جاهای مختلف نصب کند و از وابستگی به مکان‌هایی که صرفاً مختص نمایش آثار هنری بودند خلاصی یابد.

بروس نومن (Bruce Nauman) نیز درصدد برآمد تا به طرزی عجیب با استفاده از کلماتی که در قالب حجم جسمیت یافته بودند به جسمیت و شیئی بودن اثر هنری پایان بخشد. در یکی از یازده مجموعه عکس‌های رنگین تحت عنوان «واکس زدن HOT» نومن به سه حرف Hot که حجم هستند واکس می‌زند. در کارهای بعدی، او لامپ‌های نئون را در حجم حروف جای داد در حالی که حروف به صورت جفت کنار هم و گاهی کنار تصاویری چیده شده بودند و به نوبت خاموش و روشن می‌شدند و با قدرت مسخ‌کنندهٔ علائم تبلیغاتی، این حجم‌های کلامی به علائم جسمیت بخشیدند و از سوی دیگر ویژگی علامت بودن را نیز به فرم مادی اضافه نمودند.

اُن کاوارا (On Kawara) هنرمند ژاپنی فعال در نیویورک در سال ۱۹۶۶ سعی کرد تا لحظه را شکار کند یعنی روز و روزهایی را در طی پیشروی غیرقابل اجتناب زمان محصور کند. او برای این کار بر سطح مجموعه‌ای از بوم‌های تکرنگ که ظاهری مینی‌مالیستی داشتند تاریخ اجرای کار را بر سطح بوم نوشت. اجرای کار همان عمل نوشتن بر روی هر بوم بود. اگر قبلاً آثار ضربات قلم‌مو و رنگ قرار بود که زمان خلق اثر را شکار کنند اینک این مجموعه که اجزاء آن به ترتیب چیده شده بودند می‌توانست گذران عمر و ناپایدار بودن تجارب انسانی را به طرز قدرتمندی نشان دهد.

هنر نئو کانسپچوال

هنرمندان نئوکانسپچوالیستی که در دههٔ ۸۰ ظاهر شدند وجه تشابه چندانی با پیشکسوتان خود در دهه‌های شصت و هفتاد نداشتند. هر چند اینان نیز چون جوزف کاسوت به علم نشانه‌شناسی و معرفت‌شناسی (Epistemology) و فروپاشی فرهنگ علاقه‌مند بودند اما این هنرمندان متأخر در مورد ضدیت با جنبهٔ مادی شیئی هنری با کاسوت هم عقیده نبودند. در حالی که آثار هنرمندان نسل پیشین ظاهر و فرم جذابی نداشتند اما فرم ظاهری آثار نقاشی، مجسمه‌سازی، سرهم‌سازی (assemblages) و چیدمان (Installation) هنرمندان نئوکانسپچوال بسیار چشمگیر و تکان دهنده بود هر چند قصد این هنرمندان از به کارگیری فرم‌های تکان دهنده ایجاد نوعی تجربه از وهم بود. بسیاری از سردمداران نئوکانسپچوالیزم این تکنیک را براساس تجربهٔ فیلسوف آلمانی، والتر بنیامین اخذ کردند. بنیامین طی سفری که در دههٔ سی به پاریس داشت مفتون زرق و برق مغازه‌ها و طاق‌های قوس‌دار پاریس شد و در این منظره که به نظر او بیشتر به صحنهٔ تئاتر شباهت داشت او یک نمای ظاهری و توهم‌زا از رفاه را مشاهده نمود که ظاهر بسیار فریبنده‌اش به آسانی می‌توانست افراد تولیدکننده را به مصرف‌کنندگان تبدیل سازد. این افراد در عین شاد و سرگرم شدن فریب‌خورده‌تر از آن بودند تا از وضعیت منفعل و بازیچه شدهٔ زندگی خود باخبر باشند. بخش اعظم افراد جامعه برای سهیم شدن در جریانات این چشم‌انداز وسیع و محض باب روز

بودن فریب‌های دروغین این چشم‌انداز را بی‌چون و چرا می‌پذیرند. هم‌چنین قیمت گزافی برای آثار هنری می‌پردازند تا کالاهایی قابل داد و ستد برای خود جمع‌آوری کنند. برای فرار از موج تبلیغات این نوع فرهنگ و همینطور رهایی از اسارت محدودیت‌های زبان، هنرمندان نئوکانسپچوالیست نیز همان تدبیر را در پیش گرفتند یعنی با استفاده از اشیاء و تصاویر چشمگیر سعی می‌کردند تا قدرت اسیرکنندهٔ این واقعیت کذب و همینطور فریب خوشایند بودن این اسارت را تضعیف کنند.

اصطلاح آخر بازی (endgame) در میان گروهی از هنرمندان جوان فعال در ایست ویلج (East Village) شرق نیویورک بر سر زبان‌ها افتاد. این گروه از هنرمندان مانند بسیاری از پست مدرنیست‌های دیگر اولین جدکانسپچوالیزم یعنی مارسل دوشان را به عنوان معلم خود می‌شناختند. دوشان پیر در یکی از شوخی‌های جنجالیش به ظاهر ادعا نمود که هنر را به خاطر بازی شطرنج کنار گذاشته. ترفندهای آخر بازی شطرنج می‌طلبد که بازی به وسیلهٔ حداقل امکانات حرکتی برده شود. این شوخی و به کارگیری این ترفند، بازی مدرنیست را به باد تمسخر گرفت و بعدها معلوم شد که آغازی بود برای ترفندهای آتی پست مدرنیزم.

سخنگو و نظریه‌پرداز عمدهٔ هنرمندان نئوکانسپچوالیستِ ایست ویلج، پیترهالی (Peter Halley) بود. آثار هنری و سخنوری بُرندهٔ هالی مخالفت‌های داغی را برانگیخت و باعث شد تا اصطلاح سبک نئوجئو Neo Geo به آثار او اطلاق شود که سپس عنوان و برچسبی شد برای گروهی از هنرمندانی چون اشلی بیکرتون (Ashely Bickerton)، جِف کونز (Jeff Kons)، شِری لیواین (Sherrie Levine)، حیم استاین باخ (Haim Steinbach) و مِه‌یِر وِیزمن (Meyer Vaisman). به نظر هالی انتزاع به واقعیت تعلق دارد مشروط بر آنکه این واقعیت مربوط به محیط معاصر شهری و کاملاً ساختهٔ دست بشر باشد. بنابراین هر چند نقاشی که در اینجا می‌بینید به نظر شبیه هنر ناب و هندسی آلبرز توأم با آثار نیومن و کارهای اولیه فرانک استلاست، اما هالی اصرار دارد که این اثر انتزاعی، موجودیتش در خودش مستتر نیست بلکه بازنمائی از محوطه‌های سلول مانند و سیم‌کشی و لوله‌کشی شده به نام آپارتمان، تخت بیمارستان، میز تحریر مدرسه یا هر نوع ساختار صنعتی دیگری است که آدم‌ها در آنها زندگی و کار می‌کنند.

در حال حاضر هیچ هنرمندی جنجال برانگیزتر از جف کونز نیست. او که حرفهٔ سابقش تجارت کالا بوده اینک به عنوان یک هنرمند نئوجئو یا نئوکانسپچوالیست هم‌چنان از راه‌کارهای به شدت منفعت‌طلبانهٔ بازاری بهره می‌گیرد و تا حد فرصت‌طلبی محصول تولید شده‌اش را عرضه می‌کند و در عین حال خود او این فرصت‌طلبی را مورد حمله قرار می‌دهد. برای مخاطبینی که او را درک می‌کنند این تنها یک تضاد واضح در بین بی‌شمار تضادهای دیگری است که در آثار او دیده شده و خصوصیت پیچیده و پرتنشی را ایجاد می‌کنند که این خود ویژگی خاص هر اثر هنری در خور تعمق است.

این خودشیفتگی است که حرف اول را در مجموعهٔ وسیع آثار سیندی شِرمَن (Cindy Sherman) می‌زند. او فعالیت هنری‌اش را با هنر اجرا (Performance Art) آغاز نمود و بعد با اجرای نمایش‌های هجوآمیز در برابر دوربین به کارش ادامه داد. سپس طی مجموعه‌ای به کار تقلید از عکس‌های فیلم‌های قدیمی و تصویرسازی‌های مجله پرداخت. در این عکس‌ها او در قالب تیپ‌های مختلف زنان از قبیل زن شلخته، دختر نوجوان خیال‌باف، زن خانه‌دار خسته، ستارهٔ سینما ظاهر و به این ترتیب به همه کس و هیچ کس تبدیل شد. شرمن که همواره نقش غیر را بازی می‌کرد تصویر سنتی «هنرمند به عنوان ابرمرد»

نیچه را کمرنگ ساخت. شرمن از نظر فرمی و مفهومی فعالیت‌های بسیار متنوعی را داشته است و از عکس‌های سیاه و سفید در قطع کوچک تا عکس‌های سایباکرم Cibachrome در قطع بسیار بزرگ کار کرد. او افسانه‌های آلمانی، صحنه‌های مشمئزکنندهٔ فیلم‌های ترسناک و اخیراً پرتره‌های استادان تاریخ نقاشی از قبیل رافائل، رمبراند، هولباین، کاراواجو، واتو، گویا و انگر را بازسازی کرده است. در این کار اخیر او از لباس‌های

شری لیوایِن. بدون عنوان (نوار پهن: ۲). ۱۹۸۵. کارتین ردی جوب ۲۰ × ۲۴. گالری مری بون، نیویورک.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مختلف، کلاه گیس، ریش مصنوعی و اعضای مصنوعی چهره و بدن استفاده نمود. در اینجا او موفق شد تا عکاسی را به نقاشی‌های واقع‌گرایانهٔ قبل از اختراع عکاسی پیوند دهد و در عین حال شخصیتی زن و مردهای بی‌شمار خارج از تمدن حاضر را تجربه کند. در ضمن او در قالب هنرمندانی رفت که قبلاً در تاریخ هنر به عنوان نابغه و یک هنرمند مرد این آثار را آفریده بودند. این شاهکار تلفیق واقعیت با مافوق واقعیت هستند و نامأنوس به نظر می‌رسند.

چنانچه قرار بود تا مارسل دوشان را بزرگ‌ترین ساحر قرن بیستم به شمار آوریم بطور قطع شِری لیوایـن (Sherrie Levine) ماهرترین شاگرد او محسوب می‌شد. دوشان قبلاً اعتقادات موجود در مورد خلاقیت، اکسپرسیون، مالکیت اثر هنری و شاهکار بودن اثر هنری را دچار تزلزل ساخته بود و لیواین اینک برای خلق هنر خویش از روش دوشان بهره می‌جوید. دوشان جهت زیر سؤال بردن ارزش‌های هنری زمان خود، اشیاء غیرهنری را امضاء و آنها را به هنر ساخته گزیده (Ready made) تبدیل می‌ساخت. لیواین نیز به نوبهٔ خود تمثال‌های شناخته شدهٔ مدرنیزم را دوباره‌سازی و امضاء می‌کند و مسئله را از آن‌چه دوشان مطرح ساخته بود باز هم پیچیده‌تر می‌سازد. ادعای فمینیستی او مبنی بر سهیم بودن در ابداعات که تاکنون به صورت اخص به مردان نسبت داده می‌شد نیز در این میان به چشم می‌خورد. در آغاز کار او از آثار عکاسان مشهور مرد دوباره عکس گرفت و عنوانشان را «کپی از (نام عکاس)» نام‌گذاری کرد. سپس عکاسی را کنار گذاشت و برای ابراز وجود هر چه بیشتر در قلمرویی که ورودش برای زنان ممنوع بود، به کار آبرنگ پرداخت یعنی وسیله‌ای که مدت‌های طولانی آن را «زنانه» می‌شناختند. او با استفاده از آبرنگ نقاشی‌های کپی بسیار ریزپردازانه و دقیق از روی آثار نقاشان مدرنیستی چون کاندینسکی، موندریان، لژه و شیله انجام داد. پس از این کار لیواین کار کپی کردن را هم کنار گذاشت و براساس نقاشی‌های مینی‌مالیستی به خلق آثار می‌پرداخت که عمداً فاقد کمال و ظرافت آثار مینی‌مالیستی بارنت نیومن، فرانک استلا و برایس ماردن بودند. در مجموعهٔ نوارهای پهن، به جای ظرافت در پرداخت، لیواین سه سطح هم اندازه با تقابل رنگی نازیبا را کنار هم قرار داد که ظاهر مضحکی داشتند و بدین ترتیب او نشان می‌دهد وجود معنای اینها مشروط به چیزی غیر از خودشان می‌شود.

مقصود لیواین از بازسازی «کاسه توالت» دوشان گفتن این حقیقت بود که در نهایت همهٔ انواع این قبیل هنرها به دوشان باز می‌گشتند. دوشان پشت یک کاسه توالتی معمولی و واقعی را به نام R. Mutt امضاء کرده بود. اینک لیواین همان را با برنز طلائی رنگ سطحی همراه با بسیار صیقلی دوباره‌سازی کرد. این اثر بازسازی شده که می‌توانست با اثری از برانکوزی اشتباه گرفته شود منعکس کنندهٔ «شکایت» دوشان از این مطلب بود که هر چند او یک کاسه توالت را در صورت دیگران پرت کرده بود اما آنها زیبائی آن را ستوده بودند. لیواین در این اثر عمل طعنه‌آمیز دوشان را وارونه کرد یعنی شیئی زیبا را در مقابل روی مخاطب قرار داد اما این شیئی زیبا در واقع چیزی جز یک کاسه توالت نبود. هنرمند در اینجا دو مورد مرگ ناآرام مدرنیزم می‌اندیشد.

منابع:

- Honour Hugh, and John Fleming; a World History of Art; Laurence King Publishers; 1999.
- Hunter Sam, and John Jacobus; Modern Art, Harry N.Abrams Inc. Publishers; 1992.
- Lynton Norbert; The Story of Modern Art, Phaidon Press Ltd; 1996.