هنر به مثابه ایده
(ژوزف کسوت و هنر مفهومی)

الکساندر آلبرو
ترجمه: علی اتحاد، نیکو ترخانی

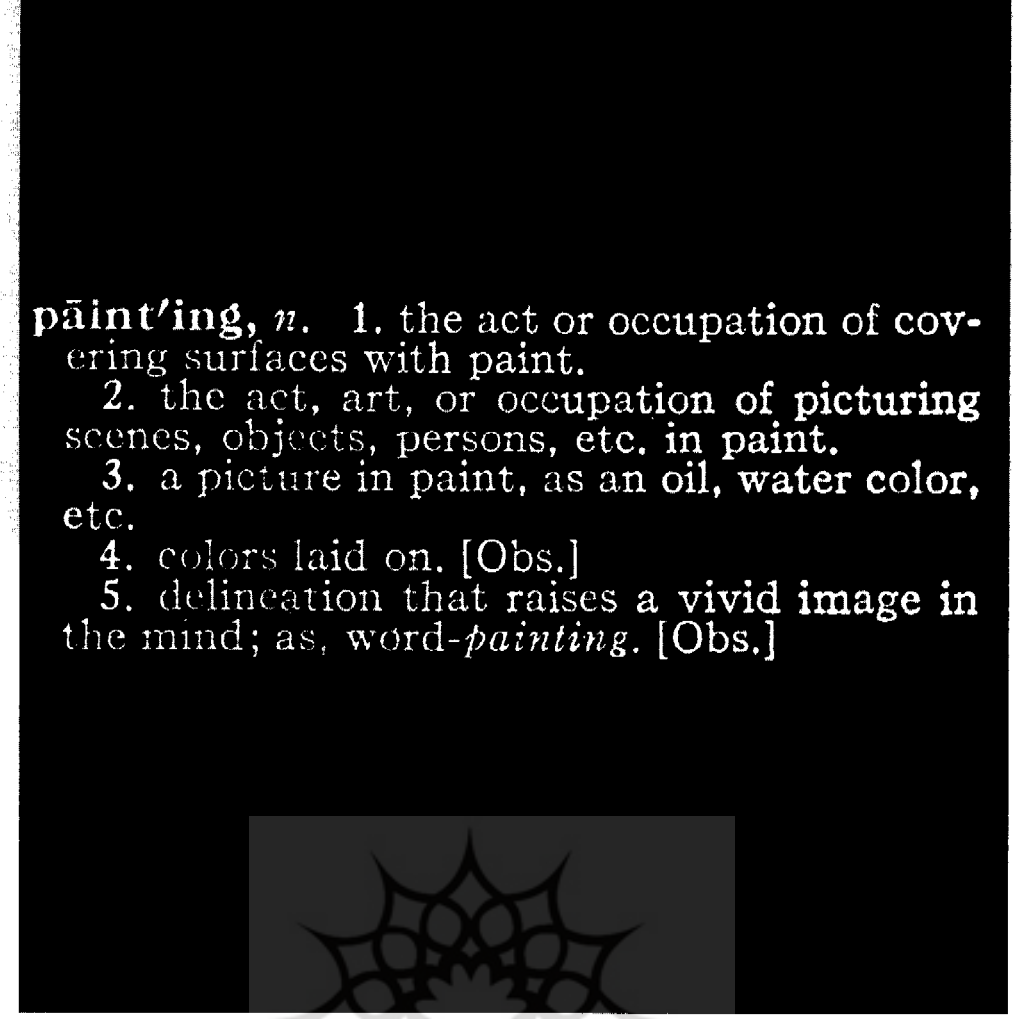
«دیگر لزومی ندارد که هنرمند جوان نسل امروز بگوید «من یک نقاش»، یک «شاعر» و یا یک «نوازنده هستم»؛ او به سادگی تنها یک «هنرمند» است.»

- آلن کاپرو، ۱۹۶۷-

«امروزه هنرمند بودن به معنای پرسش از چیستی هنر است. اگر کسی در جست‌وجوی چیستی نقاشی برآید، دیگر در جست‌وجوی چیستی هنر نیست، اگر هنرمندی نقاشی کردن و یا مجسمه‌سازی را به عنوان شغل خود بپذیرد، در واقع سنت آن را پذیرفته است.»

- ژوزف کسوت، ۱۹۶۹-

آرتور. آر. روز[1]، منتقدی که سیجلاب[2] او را ترغیب به نوشتن یادداشتی برای نمایشگاه کالج وینت هام کرد، در واقع اسم مستعار هنرمند جوانی از اوهایو به نام ژوزف کسوت بود. کسوت با آگاهی ویژه‌ای از فضای هنری پیرامونش، اهمیت روابط اجتماعی در مسیر تبلیغ، کار خود را درک کرده بود و مدافع سرسخت آثارش به حساب می‌آمد. با توجه به همین امر بود که کسوت غالباً در مکانی مناسب به تبلیغ کار خود می‌پرداخت و همواره در حال به عمل در آوردن تعریفی بود که بوردیو از



پایتخت اجتماعی ارائه کرده بود، «پایتخت ارتباطات اجتماعی... جایی که حضور در آن اغلب برای کسب موفقیت و حفظ اعتماد اقشار بالای جامعه و نیز مخاطبان و مشتریان ضروری به نظر می‌رسد»، شیوه‌ای که پیروی از آن ممکن است خود منجر به پیشرفت در آینده شغلی هنرمند شود. کسوت هنگامی که در سال ۱۹۶۵ و در سن بیست سالگی به نیویورک وارد شد، به تحصیل در مدرسه هنرهای دیداری پرداخت و چند سال بعد موفق به اجرای یک سلسله سخنرانی، افتتاح یک گالری، جمع‌آوری و برگزاری چندین نمایشگاه، راه‌اندازی روزنامه‌ای دانشجویی و فعالیت در تحریریه مجله هنرها[۳] شد.

تا سال ۱۹۶۸ کسوت عضو هیأت علمی دانشکده هنرهای دیداری بود و در آن زمان نه تنها توجه منتقدان و مجموعه‌داران برجسته آن دوران را به خود جلب کرده بود که مجلات پرتیراژی چون تایم و نیوزویک را نیز به سوی خود متمایل ساخته بود. وی با درگیری مداوم در ارتباطات دامنه‌دار و پیچیده و با برخورداری از توانی به نظر تمام‌ناشدنی، شاخصه‌های هنرمند نسل نویی را که مجله نیوزویک در نیمه سال ۱۹۶۸ معرفی کرده بود، مجسم می‌ساخت: «هنرمند جوان امروز، بیشتر یک

متخصص است تا یک خانه به دوش.»

کسوت همان اندازه که به هنر خود اهمیت می‌داد، به ساختن تصویری اجتماعی از خود نیز می‌پرداخت. وی حتی پاره‌ای از خصوصیات رفتاری شخصیت نمایشگر اندی وارهول را نیز وام گرفته بود. کسوت با پوشیدن کت‌های دو طرف دکمه رایج در سال‌های ۱۹۳۰ - چیزی شبیه لباس گانگسترها- بسته به مد فصل، و با تعریف داستان‌هایی شگفت‌انگیز از گذشته خود شیوه نمایشی بی‌نظیری را بنیان نهاد. اما وابستگی‌هایش به هنرمندان پاپ‌آرت بیش از آنی بود که در ظاهر می‌نمود. او ارتباطات اجتماعی متفاوتی با اطرافیان وارهول برقرار کرد که معمولاً در اتاق پشتی کلوپ شبانه کانزاس‌سیتی‌مکس[۴] به وقوع می‌پیوست. در همین زمان روی لیختن اشتاین، چند اثر از او خرید و این در حالی بود که وارهول و کلاس اولدنبرگ از نظرگاه انتقادی و پاره‌ای اوقات از لحاظ مالی حامی او به حساب می‌آمدند.

کسوت همچون غالب هنرمندان پاپ‌آرت و به‌ویژه اندی وارهول، اهمیت جلب نظر رسانه‌های عمومی را به خوبی درک کرده بود.

وی در فاصله سال‌های ۱۹۶۶ تا ۱۹۶۷، سلسله سخنرانی‌هایی در مدرسه هنرهای دیداری برگزار کرد که در آن هنرمندانی همچون دانلد جاد[۵]، کارل آندره[۶]، اد رینهارت[۷]، رابرت اسمیتسون[۸]، سول لویت[۹]، دن گراهام[۱۰]، یعنی همان افرادی که کسوت آنها را در مهمانی‌ها، جشن‌ها و گشت و گذارهای محلی ملاقات کرده بود، دعوت می‌شدند تا کار و ایده‌هایشان را برای عموم معرفی کنند. درست در همین زمان، یعنی سال ۱۹۶۸، کسوت روزنامه استریت[۱۱] -روزنامه‌ای هنری که از سوی مدرسه هنرهای دیداری منتشر می‌شد- را تأسیس کرد و خود به عنوان سردبیر آن مشغول به‌کار شد. او همزمان به همراهی هنرمندی به نام کریستین کازلوو[۱۲] که در دانشگاه ملاقات کرده بود و لنیس اسپنسر[۱۳]، گالری لنیس[۱۴] را در ایست ویلج نیویورک[۱۵] تأسیس کرد. لنیس به عنوان گالری نوپایی که بودجه‌ای در اختیار نداشت، به طرز قابل توجهی نظر رسانه‌ها را به سوی خود جلب کرد و باید گفت چنین اتفاقی به روشنی با مهارت کسوت در سازمان‌دهی و روش‌های موفقیت‌آمیزی که در راه پیشرفت گالری به‌کار می‌برد، مرتبط بود. تقریباً هر روز عصر می‌شد کسوت را در کانزاس‌سیتی‌مکس یافت که در حال معرفی و صحبت درباره پروژه‌های مختلف و کارهای گالری‌اش بود.

مجله نیوزویک در مقاله‌ای با عنوان «راه و بی‌راه: هنر جدید»[۱۶] اعلام کرد که : «هنر دیگر حرفه‌ای به

حساب نمی‌آید که کسی در آن با صبوری به مرحله استادی برسد. مسئله این است که باید کاری انجام دهیم که هیچ کس این چنین به آن نپرداخته.» کسوت هنرمند، منتقد، مدیر گالری و استاد بیست و دو ساله، کاری را به انجام می‌رساند که کسی تا آن زمان انجام نداده بود و به طور قطع هر کسی را که می‌شناخت از این مسئله آگاه می‌کرد.

خاموش بود. در بهار سال ۱۹۶۷ او و کوزلوو تصمیم گرفتند که فعالیت گالری لنیس را با مجموعه نمایشگاه‌های غیرفیگوراتیو آغاز کنند، نمایشگاه‌هایی که با آثار خودشان و دو نفر از همکلاسی‌های مدرسه هنرهای دیداری آغاز به‌کار کرد. گردون براون منتقد، در یادداشتی درباره نخستین نمایشگاه غیر فیگوراتیو نوشت:

«من هر روز از مقابل گالری تازه تأسیس لنیس می‌گذرم و معمولاً تفاوت آن با دیگر گالری‌ها حتی از بیرون در گالری قابل درک است. پنجره بزرگ گالری ـ پنجره هم‌سطح خیابان ـ با ورقه‌های فلزی پوشیده شده و این در حالی است که یک گالری متعارف این خیابان از چنین پنجره‌ای به عنوان ویترینی احساسگرا و نابهنجار استفاده می‌کند... اشیای نمایش داده شده در این گالری، آن قدر دور از ذهن‌اند[17] که نیازی به نصب علامت «لطفا دست نزنید» نیست. هیچ کس حتی به فکر آلوده‌سازی خلوص چنین هنری با به جا گذاشتن اثر انگشت خود بر آن نخواهد افتاد.»

بنابر گفتار براون می‌توان دریافت که «خلوص» این آثار در همان چیزی که هستند نهفته است. کسوت خلوص بی‌حد آثار پسا-نقاشانه‌اش را در فهم خود از رسوم رومن نوو[18] آن گونه که آلن رب گریه شرح داده می‌دانست:

«هنر به مثابه فلسفه، واپسین چیزی است که میل به انجام آن دارم... کلیشه کهنی که امروزه آن را متعلق به رب گریه می‌دانیم اینکه «دنیا دیگر پر معنا یا بی‌معنا نیست ـ و تنها همین است که هست»، خود به درستی گویای مطلب است.»

این پافشاری بر سادگی، برچیزی که به سادگی همان است که هست، پیامد عقب‌نشینی به سوی جهانی ضدانسانی مملو از اعمال غیراستعاری است که مشخصه آثار هنرمندانی است که در نخستین نمایشگاه غیرفیگوراتیو آثارشان به نمایش در آمد؛ ایده‌ای که کسوت و کوزلوو در کاتالوگ کوچکی که ضمیمه نمایشگاه بود، به شرح آن پرداختند. «چهار هنرمند این نمایشگاه، دست‌کم یک هدف مشترک در سر دارند (حتی اگر اهداف دیگرشان مشترک نباشد): زدودن بازتاب خود و یا هرگونه

ایماژ، اشاره و یا ویژگی‌های انسان از آثار هنری‌شان.» با آگاهی از این دیدگاه دور از ذهن نیست که آثار به نمایش در آمده در این نمایشگاه به طرز خارق‌العاده‌ای سحرآمیزند. همان گونه که کوزلوو در کاتالوگ نمایشگاه عنوان کرده: «متمرکز بر منطق درونی خود هستند.» این آثار که به وسیله هنرمندانی خلق شده بود که امکان داشتن هرگونه کارایی استعاری در اشیای هنری را انکار می‌کردند، بیانیه‌ای بود که در آن هرگونه توجه به موضوع هنری‌ای که بتواند با بیان احساسات و تجربه‌ای متعالی در ارتباط باشد را نفی می‌کرد. علاوه بر این آنها آشکارا به نفی برتری ذهنیت فردی به عنوان منشأ تولید هنر می‌پرداختند. فعالیت‌های هنری کوزلوو نمونه‌ای از این روش به حساب می‌آمد. در آن زمان او مشغول خلق نقاشی‌ای بود که متضمن استعمال هر روزه یک لایه رنگ اکریلیک سفید بر کل سطح بوم باشد. این سازوکار که چندین ماه به طول انجامید، به کوزلوو اجازه کار با مدیوم نقاشی را بدون اتخاذ تصمیمی زیبایی‌شناسانه می‌داد. بر خلاف اعمال راه و روش‌های بیانگر هنرمند برای خلق اثر هنری نتیجه کار وی خالصانه و به خودی خود منعکس‌کننده روند نظام‌مند تولید اثر بود.

کسوت همانند کوزلوو نقاشی التقاطی بود که به خلق بوم‌هایی در ابعاد معمول (نهایتاً پنج در پنج فوت) می‌پرداخت که توسط یکی از مخاطبان در مدرسه هنرهای دیداری در نیمه سال ۱۹۶۰ به عنوان آثاری یاد شد که «لمحه‌ای از شیوه فکری دستیل» را در خود دارند. به هر حال کسوت در اواخر سال ۱۹۶۷ رسانه نقاشی را برای فعالیت در گستره عمومی هنر رها کرد. آن‌چنان که او اندک زمانی بعد اقرار کرد:

«واژه هنر، واژه‌ای عمومی و واژه نقاشی واژه‌ای اختصاصی است. نقاشی نوعی از هنر است. با نقاشی کردن پیشاپیش چیستی هنر را مورد تصدیق قرار می‌دهیم (و آن را به پرسش نمی‌کشیم). در این صورت چیستی هنر را با در نظر گرفتن سنت اروپایی، یعنی دو دستگی هنر با نقاشی و مجسمه‌سازی، از پیش پذیرفته‌ایم. ولی در سال‌های اخیر بهترین آثار هنری هنر نو نه نقاشی‌اند و نه مجسمه و شمار هنرمندان جوانی که هنر را به گونه‌ای خلق می‌کنند که هیچ یک از این دو نباشد رو به فزونی است. هنگامی که کلمات معنای خود را از دست می‌دهند، دیگر بی‌معنایند. ما از زمان و واقعیت خود برخورداریم و نیازی نداریم که با چسبیدن به تاریخ هنر اروپایی مشروعیت بیابیم.»

شرح کار کسوت با چشم‌پوشی‌اش از عنوان «نقاش و مجسمه‌ساز»، با نقطه نظرهای کاپرو که در بالا

به آن اشاره شد، هم آواست. جالب‌تر آنکه این گذار از مرحله نقاش و یا مجسمه‌ساز به هنرمند، تا حد زیادی به راه‌جویی‌های دانلد جاد نزدیک می‌شود. با نقل قول تقریباً مستقیم از ابژه‌های ویژه دانلد جاد در ۱۹۶۵ این گذار، کوته‌نظری آمریکایی و ضدیت با سنت اروپایی جاد را به خاطر می‌آورد. از اینها گذشته بحث کسوت آنجا که می‌گفت «ما از زمان و واقعیت خود برخورداریم» به روشنی فراخوان موفقیت‌آمیز معاصر به حساب می‌آید.

بنابر رویه کسوت در اواخر دهه ۱۹۶۰ کار با رسانه‌ای به جز رسانه‌های منقضی و از کار افتاده موروثی از اساتید گذشته، دیگر امری ضروری به حساب می‌آمد.

به عنوان نمونه‌ای متقدم از آثار پسا-نقاشانه کسوت می‌توان به بزرگ‌نمایی سیاه و سفید مدخل واژه‌نامه‌ای واژه «آب» اشاره کرد که در افتتاحیه موزه هنرهای نرمال -نوامبر ۱۹۶۷- که پیش از این به نام گالری «لنیس» شناخته می‌شد، به نمایش در آمد (شکل ۲.۱). این کپی زمخت با زمینه سیاه و خط سفید، بخشی از مجموعه‌ای بود که گفت‌وگویی با انگاره‌های تصویری رایج در نیویورک آن روزگار برقرار می‌کرد. از سویی این کپی بزرگ کسوت (چهار در چهار فوت)، صورتی تغییر یافته از مربع سیاه پنج فوتی راینهارت بود که یادمان تمثال‌شناسانه (به عبارت دیگر صلیب‌وار مشبک) را برکنار می‌ساخت و به جای آن چیزی دور از سنت نقاشی مدرنیسم متأخر، یعنی کاربرد ویژه زبانی، ارائه می‌کرد. در عین حال، استفاده کسوت از تعریفی لغت‌نامه‌ای با کلمات سفید، به نوعی مکمل اثر سیاه و سفید اون کاوارا[۱۹] یعنی «نقاشی زمان» به شمار می‌آمد. در این اثر تاریخ‌ها با رنگ سفید روی بوم تک رنگ مشکی به نقش درآمده بود. کسوت با حفظ اصول اثر کاوارا - صراحت، رنگ‌بندی، و ترکیب نوشتار با نقاشی- آنها را به سطح معنایی بالاتری ارتقا داد که در آن تاریخ‌ها جای خود را به اطلاعات زبانی متعارف می‌دهند. البته، به‌کارگیری تعاریف واژه‌نامه‌ای که تنها تعاریفی رسمی از کلمات و کاربرد آنها هستند، به القای این مطلب می‌پردازد که محتویات این اطلاعات به کلی نامربوط‌اند.

کپی‌های کسوت از تعاریف متداول واژه‌نامه‌ای، که او بعدها از آن به عنوان «بررسی‌های نخستین» یاد کرد، در کنار برقراری تعاملی عجیب و غریب با نقاشی‌های راینهارت و کاوارا، با آثار مارسل دوشان[۲۰] و هنرمندان پاپ آمریکا نیز ارتباطی مشهود دارند. «بررسی‌های نخستین» با وجود امکانات محدودی که در زمینه اتخاذ تصمیمی دیداری در مورد آگراندیسمان و نیز به هنر در آوردن مدخلی

واژه‌نامه‌ای، وجود داشت، به شیوه خود با سنت آثار «حاضر و آماده»ی دوشان ارتباط برقرار می‌کنند. علاوه بر این، «بررسی‌های نخستین» نه نقاشی که فتوکپی بودند، در نتیجه بیشتر از آنکه با سنت هنر متعالی نسبت داشته باشند، با تصاویر تبلیغاتی معاصر همسان بودند. از این نقطه‌نظر، فتوکپی‌های کسوت، خوانشی از هنر پاپ به دست می‌دهند، که چنین آثاری را دارای قابلیت درونی ساختن فرهنگ عامه‌ای می‌داند که نماینده آن هستند. فتوکپی‌های نخستین کسوت درست مانند آثار هنر پاپ، با امتزاج نشانه‌ها و زدودن مرزهای مرسوم میان فرهنگ عامه و هنر متعالی، با تأکیدش بر آثار یگانه و غیرتجاری، موقعیت اثر زیبایی‌شناسانه را به چالش می‌کشند.

تأثیر اندی وارهول، بیش از هر هنرمند پاپ دیگری در آثار هنری کسوت احساس می‌شود. در اواخر دهه ۱۹۶۰، این هنرمند جوان (کسوت)، بسیاری از خصوصیات کارهای اندی وارهول را که در اوایل آن دهه غیرمترقبه و رسوایی‌آور به نظر می‌آمدند، به‌کار گرفت. مانند به‌کارگیری تولید مکانیکی و سری‌سازی، استفاده از مفهوم گمنامی در اجرای زیبایی‌شناسانه، و اختلاط قلمروی فرهنگ متعالی و فرهنگ عامه. کسوت مانند وارهول، و موازی با پیشرفت مینی‌مالیست‌هایی که درباره زیبایی‌شناسی کارخانه‌ای لاف می‌زدند با اجتناب از ارتباط مستقیم با اثرهنری با استخدام دستیار و یا کارگران صنعتی، که به انجام چاپ سیلک اسکرین و یا تقلید مو به موی خصوصیات مواد، رنگ، ابعاد، و سطحی که اثر هنری در آن تولید می‌شد- بر گمنامی اجرای کار و تولید مکانیکی آثار فتوکپی خود تأکید می‌ورزید.

نمونه‌ای از بده بستان اثر کسوت با وارهول، اولین نمایشگاه انفرادی اوست که در گالری ۶۶۹ یوجنیا باتلر[۲۱] در لوس‌آنجلس و در اکتبر ۱۹۶۸ برگزار شد. (شکل ۲.۲) کسوت با نگاهی به چیدمان وارهول در نیمه ۱۹۶۲ در گالری فروس[۲۲] لوس‌آنجلس، که شامل ۳۲ قوطی سوپ کمپبل نقاشی شده بود (نقاشی‌هایی که تنها بر طعم خاص سوپ تأکید می‌کردند)، کپی‌های خود را ارائه داد، آثاری که حاوی تعاریف واژه‌نامه‌ای یک کلمه خاص، یعنی کلمه «هیچ»[۲۳]، بودند. گرچه منشأ هر یک از این تعاریف و نیز واژه‌نامه به‌خصوصی که برای استخراج واژه‌ها استفاده شده بود، در هر یک از آثار متفاوت بودند. با توجه به شیفتگی کسوت نسبت به آثار هنری وارهول، این امر که شیوه ارائه «بررسی‌های نخستین» (به سال ۱۹۶۸) به گونه‌ای در ستایش وارهول بود، مسئله غیرمترقبه‌ای نیست. به جز تعاریف واژه‌نامه‌ای، بر روی یکی از کپی‌ها که بر ستون مرکزی در برابر کپی نگاتیو شده قرار

داشت، چنین نوشته شده بود که در آینده هر کس تنها به مدت پانزده دقیقه مشهور خواهد ماند. چنین ویژگی‌هایی بود که جان پرالت[۲۴] منتقد هنری ویلج وویس[۲۵] را به این شوخی واداشت که «اگر اد راینهارت با اندی وارهول ازدواج می‌کرد» ثمره ازدواج آنها جوزف کسوت می‌شد. این «ازدواج» تضادی کامل بود، چرا که هیچ کس بیش از وارهول مخالف عقاید راینهارت نبود، مخالف عقاید کسی که بر جدایی ابژه‌های زیبایی‌شناسانه از تأثیرات آلوده‌کننده فرهنگ عامه تأکید می‌ورزید. می‌توان گفت که کسوت به صورتی دوسویه نقاشی‌های سیاه رنگ شاخص راینهارت را با تصاویر به وضوح تجاری وارهول به‌خصوص آمیخت، دو نمونه هنری‌ای که به طور کامل در دو قطب مخالف قرار داشتند.

با این حال کسوت از روی احتیاط وجوه پاپ‌آرتیستی آثارش را پنهان می‌کرد. با گذار از سال‌های دهه ۱۹۶۰ به ۱۹۷۰، هنر پاپ هر روز پوچ‌تر و مضحک‌تر به نظر می‌آمد. هنر کسوت از یک سو با برداشتن مرز میان ابژه‌ای زیبایی‌شناسانه و شیءای معمولی و از سوی دیگر اقبال بی‌نظیر آن در فروش آثار، بسیار به پاپ‌آرتیست‌ها شباهت داشت. امکانات هنر پاپ و نیز اقبال عمومی‌ای که کسب کرده بود با پیچیدگی، عدم شفافیت و در کل با استراتژی هنر پیشرو در تضاد بود. اما احتمالا تنها دلیلی که سبب می‌شد در سال‌های پایانی دهه ۱۹۶۰ هنرمندان جوان و جویای نام وارد این حوزه هنر نشوند، رکود آن بود؛ روندی که سبب شد مجله نیوزویک در مقاله‌ای به سال ۱۹۶۸ چنین بنویسد: «محیط هنری پاپ‌آرت خود را بیش از حد فرسوده ساخته است.»

با این همه، تفاوت‌های روشنی میان کار کسوت و هنرمندان پاپ وجود داشت. کسوت خلاف شیوه پاپ‌آرتیستی که در آن تصویرسازی، آن هم در شکل استانداردش به‌کار گرفته می‌شد، تعاریف واژه‌نامه‌ای را به شیوه‌ای معمارماب چاپ کرد و طرح‌واره‌ای ساخت که بیش از اجرای امری واقعی بود. علاوه بر آن، کسوت همچون پاپ‌آرتیست‌ها دستمایه‌ای از یک عکس را روی بوم منعکس نکرد و با گذشتن از مرحله‌ای که سنت و اقتدار نقاشی را در حد اجرا کننده‌ای مکانیکی تقلیل داده بود، یک گام به جلو برداشت.

با توجه به این موضوع کار کسوت به روشنی به سوی ضد-ساختار پاپ تمایل نشان داد؛ ضد-ساختاری که در اواسط دهه ۱۹۶۰ و به موازات هنر پاپ شکل می‌گرفت و خود بدل به ساختاری مستقل به نام هنر مینی‌مال شد. تمایل به هنر مینی‌مال از میانه تا پایان دهه ۱۹۶۰ از سوی بسیاری از

هنرمندان امری مقبول تلقی می‌شد. هنر مینی‌مال با تمایل به سوی تولیدات هر روزه کسل‌کننده و نیز تأکیدش بر گمنامی، تکرار و تساوی قسمت‌ها، به نظر می‌آمد که از نوعی سختگیری و جدیت در رسیدن به هدف برخوردار باشد. به همین اندازه این هنر خصوصیاتی غیرتجاری نیز به ارث برده بود که به او لمحه‌ای از نقد اجتماعی می‌بخشید.

به دلایل متفاوتی، جاد از ارزش ویژه‌ای برای کسوت برخوردار بود. او توانست نمونه‌ای از یک هنرمند به عنوان یک نویسنده - فیلسوف به وجود آورد که با خلق آثارش مجموعه‌ای نظریه طرح کرده و نیز به آزمودن آن نظریات می‌پرداخت. جاد از بسیاری جهات راه نقد هنری پیشرو که پیش از این در نوشته‌های مدرنیست‌های متأخری همچون کلمنت گرینبرگ به چشم می‌خورد را ادامه می‌داد؛ دودمانی که به نوعی کسوت هم با آن مرتبت بود. جاد همچنین به شیوه دیگری از تفکر درباره هنر پیشرو مشروعیت بخشید. مخالف با نمونه‌های نظری پاپ‌آرت درباره دیزاین و «حاضر و آماده‌ها»، وی از نوعی هنر حمایت می‌کرد که انتزاعی، جدی و به ظاهر فاقد معنا بود. هرچند با توجه کسوت جاد آنچه را که شروع کرده بود ادامه نداد. با وجود دیدگاه انتقادی‌اش نسبت به نقاشی و مجسمه متعالی، او به استفاده از کارماده‌هایی پرداخت که بار معنایی سنگینی را به دوش می‌کشید. افزون بر این گرچه جاد پیشنهاد نمود که کشف فرمی که نه هندسی و نه ارگانیک باشد، پیشرفتی نبوغ‌آمیز به شمار می‌آید، این دستورالعمل را تا نیل به نتایج منطقی آن پیگیری نکرد، نتایجی که می‌توانست چنین باشد: زدایش کامل مواد و مسائل فرمال و تمرکز روزافزون بر بستر معنایی. این امر چیزی بود که کسوت بعدها از آن به عنوان تمایز میان نظریه جاد درباره فرم هنری و آنچه مارسل دوشان در اوایل سده بیستم ارائه کرده بود، نام برد. آثار آندره و فلوین برای کسوت به یک میزان مهم بودند. در واقع یکی از پیشرفت‌های غیرمترقبه در فعالیت‌های هنری دهه ۱۹۶۰ تمایزی بود که این دو هنرمند میان رأی و نظر هنرمندانه (در فرم طراحی و یا دستورالعمل‌های ویژه درباره اینکه چه موادی استفاده کنیم و چطور آنها را به‌کار ببریم) و تجربه زیبایی‌شناختی مخاطب پدید آورده بودند. کسوت متوجه شده بود که یکی از دلالت‌های ضمنی چیدمان‌های مینی‌مالیستی این ایده است که اثر می‌تواند در موقعیت خود به عنوان یک عقیده، سند و یا دستورالعمل برای (باز) ساخت آن در صورت نیاز باقی بماند. کسوت با اذعان به اینکه کارش به روشنی با اساتید پیش از خود در ارتباط است، ادعا کرد خلاف آثار وی در آثار فلوین و آندره باور انتزاعی‌ای از مادی‌سازی فیزیکی موجود است:

«همیشه وجوهی از آثار هنری هست که از نظریات هنری من فراتر می‌رود. آثاری همچون آثار آندره و فلوین آثاری هستند که توان بحث در حوزه‌ای از هنر را دارند که من تلاش کردم در آن حوزه اثری بیافرینم... وجوهی از کارایی که احتمال بروز معنا در هنگام مواجهه با اثر را پدید می‌آورند به طور ویژه‌ای با آثار فلوین بستگی دارند. ارزش کار او در توانایی هنر او به مثابه ایده نهفته است فکر نمی‌کنم که کسی بتواند به صورت جدی در این باره بحث کند که ارزش کار او در اثر ساخته شده، ترکیب‌بندی و یا هاله‌ای است که از ضربه دست او باقی است. هرکسی با مراجعه به یک مغازه ابزار و یراق فروشی صاحب قطعه‌ای از آثار فلوین می‌شود، اما برای اینکه این قطعه، اثری هنری باشد، نیاز به ایده اولیه (پروپوزال) فلوین دارد.»

اما با توجه به نظریه کسوت، نه آندره نه فلوین و نه هیچ کس دیگری که با مینی‌مالیسم در ارتباط بود، نتوانستند مینی‌مالیسم را به نتیجه نهایی‌اش نزدیک کنند، نتیجه منطقی‌ای که کارماده اولیه کار هنرمند، ایده محور و متفاوت از موادی است که اثر از آنها تشکیل شده است.

نکته اخیر به سختی قابل قبول است چرا که مستقیماً به فعالیت‌های کسوت و سیجلاب در این راستا مربوط می‌شود و در بهترین حالت با قیاس ادعای کسوت درباره کار خود با نظریه پشتیبان اثر سول لویت که در همان دوران مطرح شده بود، قابل درک است. بدنه اصلی کار لویت از میانه تا انتهای دهه ۱۹۶۰ شامل مجموعه تکرار شده‌ای از واحدهای فردی مساوی‌اند که شبکه درهم پیچیده‌ای را در بر می‌گیرند (شکل ۲.۳-۲.۵). در تضاد با تکرارهای یکی پس از دیگری آثار جاد و یا ساختارهای تصاویر دنباله‌دار سیلک اسکرین معمول در آثار میانه دهه ۱۹۶۰ وارهول، شیوه سری‌سازی‌ای که لویت به‌کار گرفت شامل اصول شبکه‌ای از ارتباطاتی بود که پیش از شکل‌گیری کلیت اثر تعیین می‌شدند. بنابراین تمامی عملکردهایی که در ترکیب‌بندی اعمال می‌شد، نقشه ذهنی عملی‌ای برای اجرای این اصول به حساب می‌آمدند. دسترسی مخاطب به هر یک از عناصر اثر نیازمند عبور از تسلسل‌های پیچیده و کلیت باقی قسمت‌های اثر است. این تجربه مانند کاربری و کنترل زبان به جای تسلیم شدن در مقابل معانی صریح و آنی آن است. لویت در اوایل سال ۱۹۶۷ از این نوع هنر که در آن مجموعه‌ای از اصول مقرر شده اعمال و سپس نتایج متفاوت به صورتی کورکورانه حاصل می‌شدند، به عنوان هنر مفهومی یاد کرد: «در هنر مفهومی ایده و یا مفهوم مهم‌ترین وجه اثر است... در سایر اشکال هنر امکان تغییر معنا در حین شکل‌گیری اثر وجود دارد... هنگامی که هنرمند به استفاده از هنر مفهومی

می‌پردازد، بدان معناست که تمام تصمیمات و برنامه‌ریزی‌ها از پیش صورت گرفته و نتیجه نهایی امری از پیش تعیین شده است. ایده به ماشینی تبدیل می‌شود که هنر را تولید می‌کند.»

اگر صفت ممیزه کسوت را «افتراق هنر از شکل ارائه» در نظر بگیریم، مسئله کلیدی برای لویت یافتن راهی برای تولید هنر به شیوه‌ای است که سوبژکتیو نباشد. با توجه به این موضوع لویت شیوه‌ای برای تولید اثر هنری طرح‌ریزی کرد که از آنجایی که شامل پیروی نظام‌مند از «اصول از پیش‌تعیین شده تا رسیدن به نتیجه نهایی» بود و نیز نگاهی به نقشه پیش‌رو (و آنچه تا به حال ساخته شده است) داشت. سبب تمرکززدایی از عامل اجرایی اثر می‌شد. یکی از اصول مرکزی این شیوه غیرمنطقی و مکانیکی تولید اثر این بود که در آن الزامات ایده‌آلیستی و رد پای سوبژه در جهان هنر کارایی نداشتند. لویت، به طور کامل «حدود فاصل» مفهوم‌بخشی و به ساخت درآمدن اثر هنری را پی گرفته و به انجام رسانده بود، عنصری پیونددهنده در توالی دلالت‌ها. ولی هیچ‌گاه این دلالت‌ها را با مربوط ساختن آنها به آنچه که دال بر آن بودند، رمزگشایی نکرد. در نتیجه روش تولید آثار هنری او «من را نفی می‌کرد» نهاد درونی مرکزی که منشأ و متضمن معنای اثر هنری با به‌کارگیری برنامه‌ای خارجی بود- «مفهوم یا ایده از پیش تعیین شده» - که در بدو امر به عنوان نهادی هماهنگ کننده برای به‌وقوع پیوستن اثر عمل می‌کند و «وجه اختیاری و جهت فکری و سوبژکتیو اثر را تا حد امکان می‌زداید.»

این شیوه نوین تمایل صرف به ماده و معنای مستقیم، منتج به آثار هنری‌ای شد که به شدت از خصلتی منعکس‌کننده برخوردار بودند. این آثار از رموز، اسرار، معانی و اهمیت سوبژه متداول یعنی چیزهایی که نیاز به رمزگشایی و تفسیر دارند، پرهیز کرده و با برخورداری از منطق قیاسی درونی، خود اتکا، پیروی از ساختار فرمی نظام‌مند، برمبنای طرحی از پیش تعیین شده و درطول مدت زمانی مشخص پدید می‌آمدند. لویت در سال ۱۹۶۶ نوشت: «ترکیب‌بندی‌های متوالی، قطعاتی چند تکه با تغییراتی منظم هستند. تفاوت این قطعات همان ایده ذهنی ترکیب‌بندی است.» بدین‌ترتیب معنابخشی ضمنی لویت به آثارش، وسواس کسل کننده مینی‌مالیست‌هایی همچون جاد را با استفاده از حذف حساسیت مینی‌مالیستی بر محصول نهایی و جایگزین ساختن آن با تأکید ورزیدن بر مراحل تولید اثر هنری - که پس از رولان بارت می‌توانیم آن را روند «متن محور» بخوانیم- را پشت سرگذاشت. معنای ضمنی، روند ساخت- نه فقط روند تولید نهایی اثر بلکه مراحل شکل‌گیری ایده (چرا که مفهوم در طول زمان شکل می‌گیرد)- مهم‌ترین وجه مادی و معنای مستقیم اثر هنری بود. از نظر آنان نشان

دادن اثر در حقیقت پاسخ گویی به فعالیت متن و پیگیری نظام‌مند ساختار اثر در زمان بود. به بیان ساده‌تر نظریه زیبایی‌شناسانه لویت روشی غیرعقلانی برای تولید اثر به شمار می‌آمد. اثر هنری توالی‌ای متسلسل، مکانیکی، غیرشخصی و شبه ریاضی را دنبال می‌کرد و پس از به وجود آمدن تصور سوبژکتیو هنرمندانه منحصربه‌فرد را از میان برمی‌داشت. بدین‌ترتیب هنرمند دیگر سرمنشأیی ویژه و سازمان‌دهنده و سرور اثر هنری به شمار نمی‌آمد. روند تولید اثر در یک کلام «غیرعقلانی» بود:

«فکر نمی‌کنم هنری که به آن می‌پردازم به هیچ‌وجه ذاتاً عقلانی باشد، بلکه بیشتر به آن به عنوان ذاتی غیرعقلانی می‌نگرم. نوعی از هنر فرمالیستی که در آن هنرمند تصمیمی اولیه می‌گیرد و تا پایان کار تصمیمات تازه‌ای اتخاذ می‌کند. این روشی بسیار عقلانی برای اندیشدن درباره هنر است. لیکن تصور نمی‌کنم که هنر من به هیچ عنوان چنین ویژگی‌هایی داشته باشد... کاری که من می‌کنم بسیار پیچیده‌تر و بسیار غیرعقلانی‌تر است.»

با انکار بیانگری هنرمندانه دیگر هیچ معنایی نداشت که مخاطب در راه رمزگشایی ردپای سوبژه در عمل آفرینش اثر هنری تلاش کرده و نیز تظاهر کند که از سطح اثر به درون آن نفوذ می‌کند.

سرآغاز کار کسوت نیز پایه گذاری ایده بود. ولی با توجه به نظرات او بزرگترین محدودیت ساختاری آثار لویت و هم‌عصران مینی‌مالیست‌اش این بود که آنان با پافشاری برساخت اثرشان اجازه می‌دادند که اثر در دسته‌بندی نقاشی و یا مجسمه‌سازی جای بگیرد. همانگونه که کسوت در نامه‌ای به سال ۱۹۶۸ به لوسی لیپارد[۲۶] منتقد نوشته:

«اگر کسی با نگاه به آثار جاد، سول لویت، اسمیتسون، آندره، موریس و فلوین متوجه نشود که کیفیت افکار آنان همان است که روزگاری کیفیت فکری یک نقاش بود، وجوه جذابی از آثار آنان را درک نخواهد کرد.»

در تضاد با این مسئله کسوت همچنان مدعی این مسئله بود که کارش به شکل گسترده‌ای با «مفهوم» هنر سروکار دارد، یعنی آن چیزی که «اثر درباره آن» است. ارتباط تولید کارماده واقعی با اثر به سادگی، انتقال ایده انتزاعی، بنیادی و ذاتی است. کسوت با توجه به این مسئله آنچه اساساً مسئله هستی‌شناختی نوین برای هنرمند به شمار می‌آمد را چنین عنوان کرد: «تولید آثاری با عملکردی کاملاً پایدار و ساختارهای بدون بستر یا زمینه تحمیلی.» آن‌چنان که کسوت در مباحثه‌ای به سال

۱۹۶۸ برای جان چندلر منتقد لب کلام را بیان کرد: «هنر ایده است و ایده خود هنر است.» کارماده‌های فیزیکی و اشیایی که همراه ایده هستند، دیگر بیش از وسیله‌ای که اثر را از استودیو به گالری حمل می‌کنند، هنر به حساب نمی‌آیند. به عبارت دیگر آگراندیسمان عکاسانه از تعاریف واژه‌نامه‌ای که کسوت به نمایش در آورد، بیش از آنکه خودشان اثر هنری باشند، نقشی مکمل یا به قول او نقش «اطلاعات هنری ثانویه» را بازی می‌کردند. در آن زمان کسوت اصرار داشت که «من همیشه باور داشته‌ام ایده‌های من نباید به مثابه ابژه‌های زیبایی‌شناختی دیده شوند، بلکه آنها اشاره به زیبایی‌شناسی و یا زیبایی نهانی‌ای دارند که خود ایده است.» در واقع بناست این زیبایی در ایده به وجود آید نه در فتوکپی‌ها. گرچه این مسئله کمی متناقض به نظر می‌رسد، اما با وجود بی‌ارزش ساختن ابژه‌ها، ابژه‌های هنری که از ایده اولیه کسوت نشأت گرفته بودند، فروخته شدند.

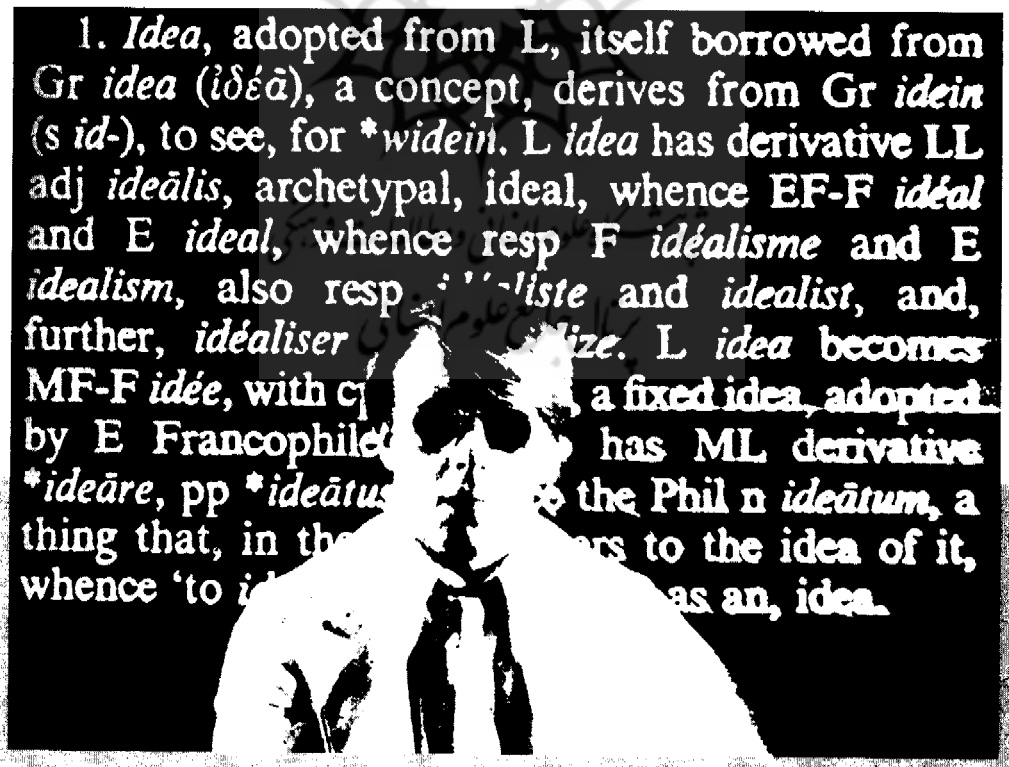
علیرغم این اظهار عقیده که هنر کسوت برای گالری ساخته نشده و اعضای تشکیل‌دهنده اثر در درجه دوم اهمیت قرار دارند و کاملاً زائدند، این حقیقت که فتوکپی‌های او همانند نقاشی‌های سنتی به راحتی قابلیت آویخته شدن به دیوار را داشتند، آنها را برای نصب در هر گالری و یا فضای نمایشگاهی متعارفی مناسب می‌ساخت. استدلالات هنری‌ای که به واسطه آنها روند تولید اثر تا جایی بی‌ارزش می‌شد که در ارزش‌گذاری نهایی اثر به کلی از داشتن هرگونه حقی محروم می‌شد، برای بازار فروش هنر محدودیت‌هایی را فراهم می‌آورد. به عبارتی روشن‌تر، احقاق حق امتیاز و مالکیت اثری که در بدو امر به صورت ایده وجود داشته، به این صورت که «شکل ظاهری و فیزیکی اثر مهم نیست» بدل به‌کاری دشوار می‌شد. با این وجود تا سال ۱۹۶۸ گرایش قابل توجهی به فتوکپی‌های کسوت وجود داشت. بنا بر مطالعاتی در حوزه هنر جدید که در تابستان ۱۹۶۸ به انجام رسید، هنر مطابق با نظر مجله تایم به این متناقض‌نما اشاره داشت و به شکل ویژه‌ای بر آثار کسوت تأکید می‌ورزید:

«امروزه شمار هنرمندانی که خود را وقف هنری می‌کنند که در بدو امر تنها در تصور ذهنی هنرمند شکل می‌گیرد، بیشتر و بیشتر شده است. این هنر که «هنر مفهومی» نامیده می‌شود، معمولاً در قالب یک مدل با ابعاد کوچکتر، یک طراحی اولیه و یا شرح نوشتاری‌ای که مناسب برای ارائه با قاب باشد، خود را به مخاطب نمایش می‌دهد. به اعتقاد هنرمندان، هر یک از این موارد چیزی بیش از یک اشاره، سایه، زیرساخت، زیربنا و یا سرنخی برای امر واقعی نیست... در حال حاضر در گالری دوان[۲۷] منهتن،

چهل و یک اثر که بیشتر شامل کلمات و یا طراحی‌هایی در مقیاس کوچکترند، در حال نمایش است. در میان این آثار، اثری با عنوان «هنر به مثابه ایده به مثابه ایده»[۲۸] به نمایش درآمده که آگراندیسمانی عکاسانه از مدخل واژه‌نامه‌ای واژه واقعی[۲۹] است. این اثر واپسین محصول تلاش‌های هنرمندانه کسوت در حوزه این مسئله است که «امر واقع چیست؟»، خود کسوت مصرانه اظهار می کند که «فکر می‌کنم اهمیت تمام انواع هنر در ایده نهفته است.»

حتی با وجود پرهیز هنرمندان از ساخت اثر، باز هم به واسطه ابزاری که برای ارائه ایده استفاده می‌شد، هنرمفهومی بدل به هنر محبوب مجموعه‌داران شد. فتوکپی عکاسانه کسوت از واژه «واقعی» توسط مجموعه‌دار تاجری به نام جان پاورز[۳۰] خریداری شد. بدین‌ترتیب رابطه همزیستی میان هنرمند و حامی به نقطه‌ای رسید که دیگر معلوم نبود چه کسی برای دیگری تبلیغ می‌کند، چرا که هر کدام به طور مساوی نقش دیگری را پررنگ‌تر می‌ساخت. بازار آثار هنری در اواخر دهه ۱۹۶۰ به صورتی ناگهانی رونق گرفت. تا جایی که نیوزویک اعلام کرد: «چشم‌انداز آتیه اقتصادی هنرمندان جوان هیچ‌گاه بهتر از این نبوده است.»

دیگر به نظر نمی‌رسید که محدودیت‌های مالی بتواند مانع ساخت اثر هنرمند شود؛ چرا که امروزه



آثار هنری‌ای با کارماده‌های معمولی، مطلوب مجموعه‌داران است و به‌زودی آثاری که بدون کارماده ساخته می‌شوند نیز از چنین موقعیتی برخوردار خواهند شد. حتی بررسی‌های هنرمندانه‌که در ذات خود نه تولید استودیو بودند و نه قرار بود که در گالری یا موزه به نمایش درآیند نیز به لحاظ تجاری قابل توجیه شدند.

برای دلالانی مانند سیجلاب مشکل اصلی، اطلاع‌رسانی به حامیان احتمالی درباره آثار تازه بود. در نتیجه این امر به معنای نیاز ارائه اطلاعات نه تنها در مورد موجودیت و در دسترس بودن اثر، بلکه در مورد خود هنرمند بود. چرا که سیجلاب اهمیت روزافزون تصویر اجتماعی هنرمند را دریافته بود و این در حالی بود که اثر هنری روزبه‌روز بی‌دوام‌تر می‌شد و به دشواری با عبارات دیداری قابل تمیز بود. او دریافته بود که تصویر هنرمند (نتایج مسقیم آن سرشناس شدن) روزبه روز از اهمیت بیشتری برخوردار می‌شود تا جایی که اولویت آن جایگزین خود اثر هنری خواهد شد. اهمیت تبلیغات نیز یکی از باورهای کسوت بود، کسی که شغل خود را با این دیدگاه آغاز کرده بود که پیدا کردن مقامی در جهان هنر بیش از آنکه چیزی اولیه و اساساً خودبسنده و مشهود برای مخاطب باذوق باشد، امری اساساً متن‌محور و نیازمند تولید منابع گوناگونی از اطلاعات است. شغل خود را با این نقطه‌نظر آغاز کرده بود که بیش از آنکه کسی شدن در فضای هنر برخوردار از اولویت و ذاتاً خودبسنده باشد. ذاتاً متن‌محور و تولید منابع گوناگون اطلاعات چیزهایی است که ذائقه مخاطب به جست‌وجوی آن است. اما کسوت با تشخیص این مسئله که آن قسم اطلاعات (اطلاعاتی همچون شهرت رسانه‌ای، سرشناس شدن، نقاب شخصیتی) هستند که چارچوب اثر هنری را می‌سازند، ایده یاد شده را از این هم فراتر برد. رسانه تازه‌ای که کسوت در بستر هنر دهه ۱۹۶۰ بدان پرداخت - یعنی همان فتوکپی‌ها- به سرعت به نشان تجاری او بدل شد، درست مانند چیدمان‌های نوری که فلوین و آجرهای کوره‌ای که به آندره مرتبط شدند.

رسانه [مدیوم] هنرمند به چیزی همچون یک لوگو بدل شد که به سادگی قابل تشخیص و تمیز بود. در عوض معنای اثر به وسیله اطلاعاتی تعیین می‌شد که گرچه «درباره»ی اثر بودند، اما در «درجه دوم» اهمیت قرار داشتند. چنین اطلاعاتی به عنوان تکیه‌گاه ساختاری اثر به حساب می‌آمدند. کسوت در سال ۱۹۶۹ چنین نوشت: «اطلاعات اولیه... در مورد معنای کار یک هنرمند لازمه درک و دریافت هنر معاصر است.» توجه کنید که این «اطلاعات اولیه» خود زبان تبلیغات نیز هست، زیرا

همانطور که ژان بودریار در «نظام ابژه‌ها» بیان کرد، حتی اگر نحوه عملکرد محصول نهایی هیچ کس را متقاعد نسازد، بی‌شک در مسیر توجیه برای فروش آن کارساز است.

گرچه مصرف‌کننده ممکن است «باوری» به محصول نداشته باشد، در عوض به تبلیغات درباره آن ابژه بخصوص باور پیدا خواهد کرد. اطلاعات اولیه مانند تبلیغات، اطلاعاتی را که پیش از این در دنیای هنر به واسطه نقد ارزش می‌یافت، ریشه‌کن ساختند. آن‌چنان که می‌دانیم در اواسط دهه ۱۹۶۰ هنرمندان گوناگونی در مقابل این پدیده که منتقدان دایره واژگانی بحث و تفسیر آثار هنری را به شیوه خود و آن‌چنان که کسوت بیان می‌کند «برای اهداف خود» تعیین می‌کردند، واکنش خود را با سرباززدن از این شیوه تقسیم کار و نوشتن نقد هنری خود برای مجلات معاصر ابراز کردند.

برای مثال جاد، موریس، اسمیتسون و دیگران تعریف گسترده عبارات منتقدانه‌ای که توصیه کننده کارشان بود را وظیفه خود می‌دانستند. اما کسوت گامی فراتر برداشت، وی نه تنها با اسم خود درباره کار خود می‌نوشت، بلکه تحت عنوان مستعار آرتور.آر. روز، در مورد کار دیگر هنرمندان مشابه خود نیز دست به قلم می‌برد. در نتیجه این عمل مجموعه تحرکاتی را بنیان نهاد که مانند هنر پاپ دستاویزی مفید برای بالابردن درک عامه مردم نسبت به اثر هنری بود.

با اینکه کسوت از لحاظ نظری با گرد هم آوردن آثار هنرمندان مختلف مخالف بود، اما به اهمیت کاربردی این امر در معرفی و تبلیغ آثار نزد عموم پی برده بود.

از آنجایی که وابستگی هنرمند به اثر هنری تحکیم شده بود، تلاش برای «تأثیرگذاری» به فعالیت هنری دشواری نیاز داشت. او بیش از تفسیر مستقیم صرف آثارش، به ساختن کلیت تصویر هنرمندانه‌اش می‌پرداخت، چیزی که خود آن را فعالیتی یکسره متمایز کننده خود از دیگران و نیز به عنوان کمکی به بسط کارکردهای معنایی اثر خود می‌دانست.

شباهت میان استراتژی جدید هنری کسوت و روش تبلیغات مدرن امری قابل توجه بود. همان گونه که گونه تازه‌ای از یک مایع ظرفشویی به یک نام تجاری، یک گروه تبلیغاتی که نه تنها اطلاعات مربوط به این محصول را ارائه می‌دهند (چرا که این محصول کم‌وبیش مشابه باقی محصولات مشابه است) بلکه مجموعه‌ای از دلالت‌های ضمنی بینامتنی که باعث ایجاد ارزش افزوده می‌شوند و محصول را اشتیاق‌آورتر می‌کنند نیازمندیم. هنر تازه کسوت هم نیازمند کمپین تبلیغاتی تازه‌ای بود که وظیفه داشت به همراه تبلیغ و پیشرفت بخشیدن به اثر، تصویر هنرمند را نیز پررنگ‌تر سازد.

زمانی که نیوزویک از کسوت عکسی خواست که از سوی میلیون‌ها بیننده دیده می‌شد، او کت دو طرف دکمه سفید، شلوار سفید، پیراهن و کراوات سفید بر تن کرد و عینکی مشکی بر چشم نهاد و در مقابل آگراندیسمان فوق‌العاده بزرگی از فتوکپی تعریف واژه‌نامه‌ای کلمه «ایده» نشست. (شکل ۲.۶). در این راستا می‌توان به گفتار کسوت به عنوان سردبیر که در نخستین شماره مجله استریت منتشر شد اشاره کرد: «تبلیغات تنها حقیقتی است که در روزنامه‌ها می‌توان به آن اطمینان کرد» (ظاهراً نقل قولی از تامس جفرسن). با این وجود باید مرز مشخص میان موقعیت تبلیغات به عنوان گفتمانی در باب ابژه به خودی خود و امری به مثابه ابژه کشیده شود.

چنان که بودریار گفته است: «تبلیغات در تمامیت خود جهانی غیرضروری و بی‌فایده را شکل می‌دهد. بدین‌ترتیب تبلیغات دلالت ضمنی ناب است. با وجود اینکه تبلیغات هیچ چیزی بر محصول و موارد استعمال مستقیم آن اضافه نمی‌کند، در نظام ابژه‌ها نقش مهمی بر عهده دارد، نه تنها به خاطر اینکه به مقوله مصرف مربوط می‌شود، بلکه از این‌رو که خود به ابژه‌ای مصرفی تبدیل می شود.»

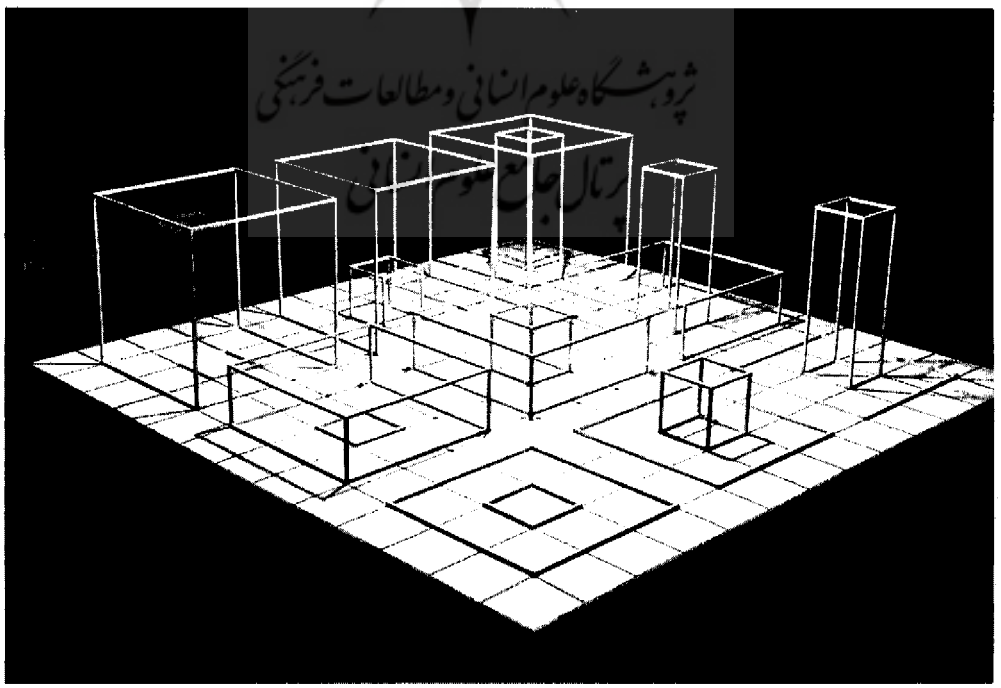
سه نفر پس از ویندهام

با توجه به نظریه کسوت در نحوه ارائه، آگاهی او از نقش قدرتمند اطلاعات اولیه و نقاب شخصیتی اجتماعی و همچنین باور او بر ارزش بی‌حد نوآوری زیبایی‌شناسانه، دور از ذهن نیست که او مجذوب سیجلاب شده باشد. همانگونه که می دانیم، سیجلاب نه تنها ضرورتاً متعهد به مسائل نوین و تازه بود، بلکه تبلیغاتچی سخت‌کوشی بود که ساعت‌ها و روزها وقت خود را صرف نوشتن مقالات، پیش‌نویس‌ها (پروپوزال) و از این قبیل می‌نمود و آنها را برای گروه بزرگی از حامیان احتمالی سازمان‌های هنری و روزنامه‌ها پست می‌کرد. نیت سیجلاب در کشف، گردهم آوردن و پیشبرد گروه کوچکی از هنرمندان بلندپرواز، به عنوان حرکتی هنری که اتفاقاً برای کسوت که متوجه این امر شده بود که پیشبرد و تبلیغات فردی برای کارش می‌تواند به کمک کار کوچکی تقلیل یابد، بسیار خوشایند بود. در فاصله نیمه تا اواخر دهه ۱۹۶۰ مهم‌ترین گالری‌های آن دوران (شامل گالری‌های لئو کستلی[۳۱]، آندره امریک[۳۲]، سیدنی جنیس[۳۳] و گرین گالری[۳۴] شروع به برگزاری نمایشگاه‌های جمع‌آوری آثاری کردند که در آنها هنر را اساساً به نهادهای ریخت‌شناسانه مرتبط

ساخته بودند و با تبلیغ برای هنرمندانی که کارشان مشابه آثاری بود که آنها در مجموعه‌هایشان داشتند به تثبیت جریان‌های هنری می‌پرداختند. در این میان خطراتی نیز وجود داشت که می‌باید از آنها پرهیز می‌شد. ریچارد بلامی[۳۵] دلال هنری، مدیر اسبق گرین گالری و نیز مدیر موزه هنرهای نرمال - یعنی همان موزه کسوت - درباره خطرات معرفی شتاب‌زده هنرمند به جهان هنر این چنین هشدار داد: «ورود شتاب‌زده به عرصه رقابت می‌تواند سبب توقف هنرمندان تازه کار شود. بسیاری از افرادی که آغاز به‌کار پرهیجانی داشته‌اند تا دو یا سه سال بعد خبری از آنها نخواهد بود.» افزون بر این با توجه به موضوعات مجادله‌آمیز موجود درباره ارتباط میان داروهای روانگردان و خلاقیت، کسوت نگران این امر بود که جنبه‌های خلاف عرف و نیز کلیت ایده‌های کارش همانند بسیاری از آثار هنری اواخر دهه ۱۹۶۰ نتیجه «توهمات دیداری ناشی از مصرف مواد مخدر» فرض شود. هوارد جانکر[۳۶] نویسنده نیوزویک در تابستان ۱۹۶۸ نوشت: «در اثر آشنایی با ادبیات، سینما، فلسفه و دانش معاصر، کار هنرمندان جوان به شکل قابل توجهی شاخه شاخه شده است، بسیاری از آنها کارشناسی ارشد رشته هنر را تنها به عنوان تضمینی برای تدریس اخذ می‌کنند و همانند بسیاری از هم‌نسل‌هایشان ماری جوآنا و ال.اس.دی مصرف می‌کنند... سبک زندگی و ادراک معوج تحت تأثیر مواد مخدر، به همان راحتی پذیرفته می‌شود که هنرمندان سبک اکسپرسیونیسم انتزاعی الکل را پذیرفتند.» به هر حال کسوت دریافته بود که اگر اثرش تنها به عنوان نیروی قشری یک جنبش تلقی شود به ناچار جدی گرفته خواهد شد. با توجه به این امر، کسوت از قرار معلوم همان میزان توانایی بالقوه در فعالیت‌های سیجلاب دید که در کار هنرمندانی که تحت تأثیر او به سوی هنر بر مبنای ایده گرویده بودند. اولین همکاری آنها در زمینه شکل‌دهی یک جنبش هنری، نوشتن یادداشتی با نام «سه نفر پس از وینتهام» و درباره نمایشگاهی در کالج ویندهام بود، نمایشگاهی که تازه‌ترین فعالیت‌های هنرمندان آن روزگار را شامل می‌شد. کسوت بر این حقیقت متمرکز بود که این آثار خارج از ساختمان کالج به نمایش درآمده بودند. ولی چنین استدلال کرد که وجوه دلالتی آنها ریشه در نظریه هنری‌ای داشت که این آثار را تغذیه می‌کرد و این امری بود که از سویی بداعت آثار را سبب می‌شد و از سوی دیگر منشأ منطق درونی آنها بود. او اثر سه هنرمند از این نمایشگاه را بدین ترتیب تفسیر کرد که به صورت اولی متوجه جنبه‌های مفهومی هنر هستند «اثر آندره مانند بهترین آثار هنری که در سده اخیر ساخته شده، درباره ایده است... به طور قطع کسی از کارل آندره توقع ندارد که توانایی تجربه

کف‌پوش کردن، آجرچینی و یا پشته کردن علوفه را داشته باشد. ارزش این اثر در ایده هنری آن مستقر است.» این امر با توجه به عقاید کسوت امری بود که هنرمندانی همچون آندره را از دیگران متمایز می‌کرد. او اظهار کرد: «همواره غیرهنرمندان مصرند در وجود هنری چیزی انضمامی بیابند، چرا که آنها چندان با ایده هنر به هیجان نمی‌آیند، بلکه نیاز دارند به واسطه هنر چشمانشان نیز نوازش شود تا مجذوب اثر گردند. اما هنرمند همان جذبه‌ای را نسبت به هنر دارد که فیزیکدان نسبت به فیزیک و فیلسوف نسبت به فلسفه دارد.»

در این میان اثر تازه واینر به نظر کسوت بهترین بود. هسته مرکزی‌ای که او در پرسپکتیو ساختار الگوی‌ای زبانی قرار داده بود، بر محصول او فرمانروایی می‌کرد، الگویی زبانی برپایه فعالیت‌های هنری خود کسوت. کسوت با توجه به آثار اخیر واینر مانند «دو دقیقه از اسپری رنگ از یک قوطی رنگ استاندارد مستقیماً بر روی زمین»، چنین اظهار کرد: «یکی از لکه‌های ناشی اسپری واینر، وابسته به مفهوم روند اسپری کردن است. این ارتباط باعث می‌شود که این لکه با فهم هنرمند از نتیجه نهایی اسپری کردن و پذیرش آن به عنوان هنر حتی پیش از آنکه به مرحله اجرا در آید، بار دیگر از سطح زمین زدوده شود. این اثر حاوی کسب ادراک کامل شکل ناشی از لکه‌های اسپری و پذیرفتن آن به عنوان یک امکان و نه یک لزوم در هنر به حساب می‌آید. این اثر در باب رد کامل فرم به شکلی است که حاوی معنا باشد. بدین معناست که «نقاشی» به طور ویژه بی‌معنا ولی «هنر» به مفهوم کلی آن پر



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

معناست... نقطه ضعف پولاک این بود که هنرش بر بستر یا زمینه تکیه داشت. اثر واینر درباره ذات روند به مثابه مفهوم است و نه صرفاً آن روندی که باید منجر به خلق ابژه هنر شود. محتمل است که واینر روند تولید هنر پولاک را با زدودن آن از آگاهی اکسپرسیونیستی‌اش به شکل در آورده باشد. توجه واینر به روند در مقام مفهوم وابسته به توجه وی در زمینه تولید هنری آن هم به شکلی بود که بتواند ترکیب‌بندی را پشت سر گذارده و در عین حال دیداری و «فرمال» باشد. اطلاعات دیداری‌ای که با نگریستن به اثر واینر دریافت می‌شود، تنها باقی مانده‌ای از یک فعالیت است. هیچ انتخاب ایستایی وجود ندارد. اثر هنری مفهومی است که تجربه‌ای دیداری را عرضه می‌دارد.»

اما توجه به تضادهای موجود در نظر کسوت در حوزه مفهوم، ایده مهم به نظر می‌رسد. اگر وی از سویی به لحاظ هستی‌شناختی بر اهمیت محوری ایده اثر باور داشت، از سوی دیگر عقیده داشت برای اینکه چیزی موفق به دستیابی به مقام هنر شود، آن چیز باید با اطلاعات ثانوی نسبت به عنصر اولیه‌اش مورد هویت‌بخشی قرار بگیرد. در این مرحله کسوت هنوز مشغول تفسیر آثار دیگران بود، اما چندی بعد وی فعالانه به تفسیر کار خود تحت نام آرتور.آر.روز پرداخت.

بررسی‌ها

شانس کسوت برای داشتن دو شخصیت کاری مختلف - یعنی هنرمند و منتقد- زمانی به دست آمد که سیجلاب از او خواست به همراه بری[۳۷]، واینر، داگلاس هوبلر[۳۸] و یان ویلسون در نمایشگاهی که امروزه «سوم تا پنجم ژانویه ۱۹۶۹» نامیده می‌شود[۳۹] شرکت کند. یکی از نخستین آثار کسوت در این نمایشگاه، فتوکپی‌ای بود که روی یک تخته سوار شده بود -در ابعاد ۴×۴ فوت، از مجموعه‌ای متعلق به سال ۱۹۶۷ با نام Titled و از سری آثار «هنر به مثابه ایده، ایده به مثابه ایده» - که با همکاری روی و دروتی لیختن اشتاین اجرا شده بود. (شکل ۲.۸)

متن مدخل واژه‌نامه‌ای واژه «نقاشی» با رنگ سفید و بر زمینه سیاه و مربع‌شکل نقش بسته بود. تصویر این اثر در کاتالوگ عکسی بود که در آن یک فتوکپی مربع‌شکل بر روی یک چارچوب قرارگرفته و مانند یک نقاشی بر دیواری مسطح نصب شده بود. خط سایه‌ای که سمت چپ تصویر کاتالوگ به چشم می‌خورد، بر اینکه اثر ابژه‌ای قابل حمل است، تأکید می‌ورزید. در همین راستا و با نگاهی مختصر باید بگوییم که این اثر کنایه‌ای به نقاشی بود، البته اگر نگوییم که استهزا به حساب می‌آمد. تا

جایی که اثر به عنوان یک فتوکپی، مشخصه‌های به ارث رسیده از نقاشی، یعنی امضا و یا یگانگی ابژه را با مشکل مواجه کرده و انکار می‌کرد.

هم در شرح اثر در کاتالوگ و هم در مصاحبه شخصی با آرتور آر. روز، کسوت عنوان کرد که در اثر جدیدش اثری که آن را بررسی ثانویه می‌نامید، از مجموعه "Titled" نیز فراتر رفته است. کمی بعد او «کارماده»های انتزاعی ویژه‌ای همچون آب، هوا یا نقاشی را عرضه کرد.

کسوت عقیده داشت که او مکان‌شناسی شماتیک راجتز را در جهت زدودن تجربه زیبایی‌شناسانه از اثر هنری به‌کار گرفت. بدین‌ترتیب او از استراتژی ضد زیبایی‌شناسانه خود در این مورد که تنها تلاش‌هایی در جهت نفی می‌تواند به تولید هنری درخور افراد «هوشمند و حساس» ادامه دهند، دفاع کرد: «من به درستی متوجه شدم که افراد باهوش و حساس در اطراف من، تجاربی در زمینه وجوه غیرهنری جهان دیداری خود داشتند که از چنان کیفیت و جهان‌شمولی‌ای برخوردار بوده که تعیین حدود تجارب مشابه آن به عنوان هنر سبب هیچ تفاوت قابل توجهی نمی‌شد. احتمالاً انسان خود در حال بی‌نیاز شدن از هنری در این سطح بوده و دیگربرخوردی زیبایی‌شناسانه با جهان را آغاز کرده بود.» تداوم و حیات هنر در گستره‌ای که پدیده‌های دیداری و زیبایی‌شناسانه در آن به بالاترین حد خود رسیده بودند. وقوع کار هنری در زمانی که بنا بر نوشته مارشال مک لوهان و کوئنتین فیوره[۴۰] - به سال ۱۹۶۷- «کل جهان پیرامون انسان تبدیل به اثری هنری شده» به توانایی هنرمندان پیشرو در نفی این قلمروها بستگی دارد.

کسوت در مصاحبه‌ای با خودش اظهار کرد که دیگر آثار خود را به شکل ابژه ارائه نخواهد داد که منظور او از ابژه‌های هنری، ارائه آثار به شکل فتوکپی‌های سوار شده روی بوم بود. به جای آن «بررسی‌های ثانویه» کسوت به شیوه‌ای که به وضوح توسط آثار لی لوزانو[۴۱] و دن گراهام[۴۲] برای مجله خلق شده بود، شکل تبلیغات گمنام معمایی موجود در روزنامه‌ها و گاه‌نامه‌ها را به خود گرفته بود. آن گونه که لوزانو بیان می‌کند، قاعده این شیوه «خرید فضایی در انتشارات برای مثال در آرت فروم برای زمانی دلخواه و استفاده از فضای دلخواه هر شماره به عنوان فضایی برای ارائه ایده یا ایده‌های دلخواه هنرمند است.» لورنزو تأکید می‌کند که آن شکل آگاهی‌رسانی در مجلات هنری، فرصت انتشار گسترده، سریع و تضمین شده ایده‌های فرد را به او می‌بخشید.

طی نمایشگاه «سوم تا پنجم ژانویه ۱۹۶۹» کسوت به خریداری فضاهای تبلیغاتی در روزنامه‌های

مختلف پرداخت که در آنها دسته‌بندی‌های راجت را به شکل آگهی‌های تبلیغاتی منتشر می‌کرد. کسوت در فضای موقتی گالری، صفحات پاره شده‌ای از این روزنامه‌ها را که قسمت‌هایی از آن دسته‌بندی یعنی به طور دقیق‌تر بخش‌های «هستی» و «زمان» را در خود داشتند، در کنار هم بر دیوار نصب کرد.(شکل ۲.۹) بالای هر کدام از پاره‌های روزنامه لوگوی آن انتشارات خاص به دیوار سوزن شده بود.

بررسی‌های ثانویه کسوت تأثیر گسترده‌ای بر بستر تولیدات هنری گذارد. تولید زنجیره‌ای و انتشار آثاری نافی ارزشمندی و یگانگی‌ای بود که به صورت مرسوم ارزش مالی آثار هنری را تعیین می‌کرد. و افزون بر این ذات رسانه‌های تحت کنترل درآمده‌ای همچون مجله‌ها و روزنامه‌های پرتیراژ، ناگهان اثر هنری را از توانایی بالقوه‌ای در دستیابی به طیف گسترده و بی‌بدیلی از مخاطبان برخوردار کردند و این در حالی بود که ارزش استعمال آن را با مشکل مواجه می‌کرد.

بدین‌ترتیب کسوت توانست چنین استدلال کند که کار او ذاتاً بسیار جدی بوده و در عین حال بر این امر مباهات نماید که «مردم می‌توانند ظروفشان را با اثر من بسته‌بندی کنند.»

بدین‌ترتیب فحوای متناقض ادعاهای متفاوت کسوت در کنار پافشاری وی بر این امر که شکل ظاهری آثارش قابلیت جدا شدن از محتوای اطلاعاتی آن را دارد، تا حدی روشن شد. از سال ۱۹۶۸ به بعد، او بارهاوبارها متذکر شد که ابعاد هنری آثار او نه در فرم چندپاره ارائه شده بلکه در کلیت ایده نهفته است. کسوت در بهار سال ۱۹۶۹ برای دیوید شایری که برای مقاله ویژه مجله «هنر در آمریکا» درباره پدیده نوظهور «هنر غیرممکن» اطلاعات جمع می‌کرد، چنین توضیح داد:

«مشاهده کار من غیرممکن بوده و آنچه دیده می‌شود تنها نحوه ارائه اطلاعات است. هنر تنها به صورت ایده‌ای اثیری و نادیدنی وجود دارد.»

میان بررسی‌های ثانویه کسوت و فعالیت‌های هنری لویت در اواخر دهه ۱۹۶۰ ارتباط غیرقابل انکاری وجود دارد. در واقع در موقعیت‌های بسیاری در فاصله سال‌های ۱۹۶۸ تا ۱۹۶۹، کسوت اجرای اثر جدیدش را با استفاده از دلالت‌های مستقیمی شکل داد که به روشنی یادآور هنر مفهومی لویت است، معنایی که لویت آن را در اواسط دهه ۱۹۶۰ شکل گرفت و در تابستان ۱۹۶۷ با عنوان «جستارهایی درباره هنر مفهومی» منتشر کرد. شاهد این مثال مصاحبه دیگری است که کسوت در سال ۱۹۶۹ با خود ترتیب داد:

«با آثارم در باب تعاریف واژه‌نامه‌ای برای من روشن شد که نحوه ارائه - فتوکپی - با وجود اینکه بارها سعی در روشن کردن این امر داشتم که فتوکپی‌ها و هنر در واقع خود ایده بود، معمولاً به عنوان «نقاشی» تلقی می‌شود. پس از این مجموعه، به استفاده از رسانه‌های ویژه‌ای -همچون روزنامه، مجله، بیلبورد، تبلیغات اتوبوس و قطار و تلویزیون- برای ارائه آثارم پرداختم. فکر می‌کنم با انجام این عمل موفق به روشن کردن این امر شدم که هنر امری مفهومی و نه تجربی است. من «خلاصه‌ای در دسته‌بندی‌ها» (دسته‌بندی‌های راجت در اثر مورد نظر) را جهت به‌دست آوردن توانایی‌ها و ظرفیت‌هایم به عنوان یک هنرمند و برای نگاه داشتن انتخاب‌هایم در سطحی عمومی به‌کار بردم. مجموعه «خلاصه‌ای بر دسته‌بندی‌ها» که من از آن به عنوان بررسی‌های ثانویه یاد می‌کنم به لحاظ مفهومی سال گذشته - که مرحله ارائه آثار را آغاز کردم - کامل شد. همه آثار من زمانی وجود خواهند داشت که درک شوند، چرا که اجرا ارتباطی به هنر ندارد.»

نفی بعد تجربی هنر به نفع ابعاد مفهومی، برداشتن تأکید از ابژه و نیز اهمیت بخشیدن به ایده، اتکا بر نقشه‌های اولیه و نه قواعد زیبایی‌شناسانه - همه این مشخصه‌های طنین همان چیزی است که لویت در جستارهایی از هنر مفهومی به توضیح آن پرداخت.

در مقاله‌ای به سال ۱۹۷۱ که به عنوان مقدمه‌ای بر آنچه که امروزه تحت عنوان «بررسی‌های ششم» شناخته می‌شود، وی به شرح پیشرفت بررسی‌های ثانویه با عباراتی دیالکتیکی پرداخت و از تضادهای موجود در آثار اولیه‌اش پرده برداشت. مشکل کسوت با بررسی‌های اولیه - یعنی آثاری همچون اولین مجموعه هنر به مثابه ایده- این بود که این مجموعه بسیار ایستا و روایت و ابعاد این جهانی آن بسیار محدود بود. در عوض، بررسی‌های ثانویه کیفیت شمایل‌نگارانه را «خنثی» کرد و پارامترهای هنر را به طور وسیعی گسترش داد. آثار او، بنا به ذات خود در مکان‌های مختلف عمومی و بازه زمانی مشخصی ارائه می‌شدند. بدین‌ترتیب کسوت در اواخر ۱۹۶۸ به شیوه‌ای از تولید هنری و توضیح آن دست یافت که با توجه به طیف گسترده ارائه آن به هیچ شکلی به جز «ایده» قابل ارائه نبود. بدین‌ترتیب هر کدام از دسته‌بندی‌های مناسب یا دسته‌بندی‌های ریزتر فرهنگ جامع راجت که کسوت در مبحث تبلیغات متمایز مطرح کرد، به مثابه بخشی از اثر هنری که در کلیت خود همه هشت گروه دسته‌بندی راجت را در خود شامل می‌شد عمل می‌کردند.

بررسی‌های ثانویه کسوت مانند آثار موجود در نمایشگاه وینتهام کالج آثاری آنی که قابلیت ارائه

بلافاصله در مقابل مخاطب را داشته باشند نبودند، بلکه معنای ضمنی آنها القاگر اثر هنری بود. علاوه بر این بررسی‌های ثانویه بر ابعاد این جهانی تولید و توالی وقایع مورد نیاز برای اثر هنری جهت یافتن موجودیت مستقل تأکید می‌ورزیدند. هر تکه نماینده بخش متمایزی از کل اثر بود که به خودی خود ناقص به نظر می‌آمد، مگر به مثابه ایده‌ای کلی. ولی احتمالا مهم‌ترین کارکرد این هنر تکه و پاره، توان آن در خرد کردن پایان یکپارچه، درهم شکستن اثری یگانه و کامل، و با بسط آن به سطحی بالاتر، زدودن تمامیت اسطوره‌ای ابژه زیبایی‌شناسانه خرافی بود.

کسوت با بررسی‌های ثانویه، تعیین انتخاب حروف، حوزه‌های فرهنگ عامه ویژه مورد نیاز، و مکان دقیقی را که این تبلیغات در آنها جای می‌گرفت، بر عهده دیگران گذاشت. در این میان، آنچه شروع پررنگ‌تر می‌شد به پرسش کشیدن عمل تولید بود -پرسشی که غالباً در حوزه اثر هنری اسطوره‌ای و خرافی از بررسی آن ممانعت می‌شد. این امر پیشرفتی دیگر در زمینه تمرکززدایی از روند تولید هنری بود که با حرکت مینی مالیست‌ها، در واگذاری کار تولید اثر به متخصصان ماهر آغاز شد. پروژه کسوت سؤالات دیگری درباره موقعیت اثر هنری برانگیخت. برای مثال اینکه آیا فضایی تعریف شده، سنتی و نهادی برای ارائه اثر وجود دارد یا اینکه اثر باید در مکانی غیرثابت و سرگردان به نمایش در آید و یا اساساً این فضا بر مبنای بستر اثر تعریف می‌شود. بدین‌ترتیب بررسی‌های ثانویه کسوت از عملیات هنری‌ای که در آثار مینی‌مالیستی جاد، فلوین و یا آندره که همیشه به صورتی سنتی (به استثنای چند مورد قابل توجه مانند «اتصال» آندره) در فضاهای تعریف شده نمایشگاهی - مکعب سفید تجاری گالری یا موزه - ارائه می‌شدند، نیز فراتر رفت. در مقابل، هر قدر که آثار توزیع شده، گمنام، و سری‌سازی شده کسوت تصور سوبژه، اختیار، یگانگی و قلمرو سنتی خودکار و منزه فرهنگ سطح بالا را در هم می‌شکست، کار آنان به فعالیت‌ها و مطالعات هنری لورنزو و گراهام نزدیک‌تر می‌شد و همانگونه که قبلاً یادآوری شد، ارتباط واضحی میان حمله کسوت به طبقه‌بندی‌های سنتی متعارف و برخی استراتژی‌های هنرمندانه وارهول در دهه ۱۹۶۰ وجود دارد. بنابراین، «دستورالعمل‌ها»ی کسوت بسیار سازگار با نظرات سیجلاب بود. در واقع اهمیت همکاری این دو را نمی‌توان ناچیز انگاشت. هر دو تن به صورت تیزهوشانه‌ای آگاه از چگونگی دست کاری و کنترل تبلیغات و به‌کارگیری رسانه عمومی و فنون ایجاد ارتباط برای توزیع هنر بودند. هر دو به دنبال گردآوری هنرمندانی با افکار مشابه برای ایجاد حرکتی کم‌وبیش منسجم بودند که این قابلیت

را داشته باشد که به آسانی توسط رسانه و مهم‌تر از آن حامیان شناخته شود. فعالیت‌های کسوت که از الگوهای سنتی نسبتاً سحرآمیز تولید هنر به سمت فعالیتی شامل پیشبرد و تبلیغ اثر هنری گرویده بود - پروژه‌ای بلندپروازانه - بدون همکاری سیجلاب که کسوت به وضوح از او به عنوان فردی تک‌رو یاد می‌کرد، ممکن نبود:

«البته، آن موقع نقش دلالی چون سیجلاب، خوب، نباید بگویم دلال چرا که او دلال نیست... اما...! بنیانگاری مانند سیجلاب نیز بسیار مهم بود.»

پی‌نوشت‌ها:

1. Arthur R. Rose
2. Siegelaub
3. Arts Magazine
4. Max's Kansas City
5. Donald Judd
6. Carl Andre
7. Ad Reinhardt
8. Robert Smithson
9. Sol LeWitt
10. Dan Graham
11. Straight
12. Christine Kozlov
13. Lannis Spencer
14. Lannis Gallery
15. New York's East Village
16. "way,way out: New art"
17. Other
18. Roman Nouveau
19. On Kawara
20. Marcel Duchamp
21. Eugenia Butler
22. Ferus
23. Noting
24. John Perreault
25. village voice
26. Lucy Lippard
27. Dwan
28. Art as an idea as an idea
29. Real
30. John Powers
31. Leo Castelli
32. Andre Emmerich
33. Sidney Janis
34. Green Gallery

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

35. Richard Bellamy

36. Howard Junker

37. Barry

38. Douglas Huebler

39. Ian Wilson

40. Quetin Fiore

41. Lee Lozano

42. Dan Graham

فهرست تصاویر:

۱- ژوزف کسوت،هنر به مثابه ایده، ۱۹۶۷

۲- سل لویت،پروژه سریالی شماره ۱، ۱۹۶۶

۳- ژوزف کسوت در مجله «نیوز ویک»، ۲۹ جولای ۱۹۶۸

منبع:

Albero,Alexander,conceptual art and the politics of publicity,2003, MITpress

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی