Thinking about the Artist's Idea

هنرمفهومی

اندیشیدن بر اندیشه‌ی هنرمند

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

◆فائقه بقراطی

هر زمانِ خاص به مفهوم فرهنگی خاص و به مفهوم شکلی از زندگی است.
کاربرد زمان به عنوان شکلی از زندگی امکان تأویل را فراهم می‌آورد.[1]

وقتی در ۱۹۶۵، چیدمانی با عنوان «یک و سه صندلی»[2] از ژوزف کاسوت آمریکایی ارائه شد و سُل لویت، پیکره‌ساز و منتقد آمریکایی، در دو مقاله در سال‌های ۱۹۶۷[3] و ۱۹۶۹[4] اصطلاح «conceptual art» [هنر مفهومی] را به میا آورد، تاریخ هنرِ تجسمی جنبش جدیدی را با همین عنوا ثبت کرد که مبتنی بر فکر و زبان بود؛ هنری که به جای تأکی بر کفایت ادراک دیداری (چنان‌که مدرنیست‌ها باور داشتند به اهمیت ادراک عقلی و منطقی در فرآیند دریافت اشاره کر این هنر واکنشی بود در برابر گرایش افراطی صورت‌گرایا (فرمالیست‌ها) به زبان ناب تجسمی (دیداری) و همچنی حذف هنرمند و فرامتن در این‌گونه آثار.

◆ **کاربرد خاص نشانه‌ها است که معنای آن‌ها را می‌سازد**

شاید مترادف‌های فارسی بتواند معنای هنر مفهومی را کامل کند: هنر ادراکی، هنر اندیشه‌زا، هنر تعقلی، هنر دریافتنی؛ جملگی بر فرآیند تفکر و دریافت از راه مضمون و محتوا اشاره می‌کنند. اتفاقاً اولین نمونه، مانند یک بیانیه یا تعریف مستند، نگرش هنرمندان مفهومی را به خوبی نشان می‌داد. «یک و سه صندلی» عبارت بود از یک صندلی (دال)، عکسی از همان صندلی (نشانه‌ی تصویری یا شمایلی) و

عکسی از تعریف دایرةالمعارفی صندلی (نشانه‌ی کلامی یا نماد). هریک از سه نشانه، با زبانی متفاوت محتوای خود را به مخاطب منتقل می‌کردند و در واقع کاربردهای متفاوت و مستقل هر زمان را نشان می‌دادند، اما وقتی هر سه در فضایی معین و ترکیبی مشترک قرار گرفتند، کاربردشان تغییر کرد. بنابراین، کاربرد خاص نشانه‌ها است که معنای آن‌ها را می‌سازد. تعریف کلامیِ صندلی و صندلیِ واقعی در این اثر کاربرد دیگری یافته‌اند و در فضای تجسمی شرکت کرده‌اند؛ پس می‌توانند جزئی از اجزای اثر هنری باشند. اثر به ما می‌گوید برای رساندن معنایش ملزم نیست تنها زبان بصری را به کار بگیرد.

هنر مفهومی اندیشه‌ی هنرمند و ادراکش توسط مخاطب و گسترش آن را غایت هنر می‌داند و این هدف را از روند آفرینش و کاربست قواعد زیبایی‌شناسی و نیز ماندگاری اثر برتر می‌شمارد. به بیان دیگر، فرم [صورت] را نادیده می‌گیرد و بر محتوا تأکید می‌کند. بنابراین جای تعجب نیست اگر به جای عناصر زبان بصری (نقطه، خط، شکل، بافت، رنگ، تیرگی و روشنی تناسب، تعادل و وزن) و ابزاری مانند قلم‌مو و رنگ و... از هر نوع شیء و وسیله‌ای استفاده کند. مبانی نظری این هنر به جز خصیصه‌های دورانی، متأثر است از عقاید و نیز روش کارهای دادائیستی و به خصوص مارسل دوشان، مبلغ دادا در نیویورک (با این گفته‌ی مشهور که خود هنرمند و فکر او ارزشمندتر است از محصول نهایی کار او)؛ و همچنین نظریه‌ی لودویک ویتگنشتاین فیلسوف اتریشی (۱۸۸۹-۱۹۵۱) درباره‌ی رابطه‌ی زبان با زیبایی‌شناسی و تعریف زبان خاص به منزله‌ی «شکلی از زندگی»، و این نکته که کاربرد خاص زبان می‌تواند معنایی تازه بسازد.

این شناسنامه‌ی فشرده ناگزیر مجموعه‌ی مختصات پیرامونی و روند شکل‌گیری جنبش را نادیده می‌گیرد و تنها به معرفی مرحله‌ی به ثمر رسیده‌ی آن می‌پردازد و بسیاری از تکاپوهای ذهنی و عملی و نقش و پیامد ظهور آن را ناگفته می‌گذارد. در حالی‌که زمینه‌های دور و نزدیک هر جنبش خطی ناپیدا اما پیوسته بین شیوه‌های پیشین و پسین ترسیم می‌کند که آشکارکننده‌ی تناوب سلیقه‌های دورانی و دلزدگی از قواعد زیبایی‌شناسانه‌ی عادت‌شده است. منظور از تناوب سلیقه چیست؟

◆ هنر مفهومی اندیشه‌ی هنرمند و ادراکش توسط مخاطب و گسترش آن را غایت هنر می‌داند و این هدف را از روند آفرینش و کاربست قواعد زیبایی‌شناسی و نیز ماندگاری اثر برتر می‌شمارد. به بیان دیگر، فرم را نادیده می‌گیرد و بر محتوا تأکید می‌کند

این نکته را در تاریخ نقاشی قرن بیستم بهتر می‌توانیم ببینیم، به این دلیل که دائماً با ظهور و افول سبک‌ها و کثرت سلیقه‌های زیبایی‌شناختی روبه‌روییم و اغلب گرایش‌ها از دهه‌ی شصت به این سو بازگشتی به سبک‌های پیشین دارند. نقاشی مدرن چند دهه فرصت یافت تا همه‌ی تجربه‌های باارزش و کم‌ارزش و تمامی امکانات و ظرفیت‌های زبان

مدرن را بیازماید و آن وقت نگاه نوجوی دیگری، دلزده از قواعد کهنه‌شده‌ی مدرن که دیگر از پویایی نخستین تهی شده و جز صورتی تکراری و کسالت‌آور چیزی نداشت، به سوی مخالف گرایید. اما سوی مخالف ـ این نگاه تازه ـ همواره نباید چشم‌اندازی برتر و کامل‌تر از گذشته باشد. این استنتاج وقتی به دست می‌آید که بتوانیم از ورای جاذبه‌های دورانی، نسبی‌نگری خود را حفظ کنیم.

جنبش دادا تبار زبانی و ذهنی برخی جنبش‌های دهه‌های اخیر است که در ۱۹۱۶، ابتدا در زوریخ و سپس در پاریس، بارسلون و نیویورک ظهور پرهیاهوی خود را اعلام کرد. این جنبش درباره‌ی مناسبات اجتماعی، فرهنگی و خودِ هنر، نگاهی هیچ‌انگار داشت و این درست هنگامی بود که مدرنیست‌های نخستین پس از تلاش و تکاپویی سخت به امکانات تازه‌ی زبان دیداری دست یافته بودند. فوویسم [دَدگری]، کوبیسم، ساختارگرایی (کانستراکتیویسم) و انتزاع‌گرایی و سبک‌های وابسته به آن‌ها هریک از وجهی ظرفیت‌های زبان دیداری را آزموده بودند و در جست‌وجوی زبان خالصی بودند که نظام‌مند (قابل‌اجرا و قابل‌فهم تنها از راه قانونمندی‌های زبان دیداری) و برکنار از ارجاع به فرامتن و واسطه‌های ادبی باشد. بنابراین، واقعیت درون قاب (مجموعه‌ی روابط میان نشانه‌های دیداری) به جای هر واقعیت بیرونی و ذهنی (نقاش) می‌نشیند و اثر نقاشی همچون شی‌ای در خود و خودبسنده (به لحاظ ارزش و معنا) و رها از تعلق به احساس و فکر آفریننده و زمینه‌های برونی تلقی می‌شود.

اما سرچشمه‌ی این نگاه تازه و نوآوری زبانی چه بود؟ بی‌تردید یکی از عوامل عمده، روحِ نوگرایی بود که در همه‌ی عرصه‌های زندگی می‌دمید و سلیقه‌ی زیبایی‌شناختی دوران هم از این تلاطم و دگرگونی بنیادین گریزی نداشت. اما اشاره‌ی تنها به مختصات دورانی ـ چنان‌که موردنظر است ـ در واقع ساده‌سازی برخی پیچیدگی‌ها است، به این دلیل که نوآوری‌های زبان نقاشی مدرن تا پایان دهه‌ی اول رخ داده بود، یعنی پیش از طرح و انتشار مبانی نظری نقد و زیبایی‌شناسی مدرن و حتی پیش از معانی فلسفی و زبان‌شناسی. از این‌رو، شاید به جرأت بتوانیم مفهوم پیشرو (آوانگارد) را در مورد نقاشی مدرنِ دهه‌ی اول قرن بیستم به کار ببریم.

این حال و هوا، کم‌وبیش تا جنگ جهانی اول (۱۹۱۴) ادامه یافت و دو سال پس از جنگ، وقتی که واقعیت‌های عریان و زشت دیگری آشکار شد و اغلب دعوی‌های جامعه مدرن و حامیان هنر رنگ باخت، هنرمندان واکنش‌های متفاوتی نشان دادند. واکنش دادائیست‌ها غریب بود؛ آن‌ها با شیوه و قالبی نوظهور و تکان‌دهنده، زبان به انتقاد و سُخره‌ی فرهنگ و هنر روزگارشان گشودند. در بیانیه و آثارشان، آرمان‌گرایی، ناب‌گرایی و مبانی زیبایی‌شناسی را هجو کردند و به جای رنگ و فرم و عناصر دیداری، هر شیء و ماده‌ی بی‌مصرف و دورریختنی را در کارشان به کار گرفتند؛ و به جای نظم و ساماندهی، به بیان خودانگیخته، طنز، هجو، کنایه، بیهوده‌گویی و خیال‌پردازی عجیب روی آوردند. تکان بصری (shock)، همان ویژگی‌ای که از سه دهه پیش به این سو تعریف هنر را کامل می‌کند، از دادا آغاز شد.

◆ **دادا چند ویژگی زبانی (روش‌های مربوط به قالب) به یادگار گذاشت، از جمله: خلق هنر زوال‌پذیر و ضدیت با هنر موزه‌ای، بی‌اعتنایی به قواعد زبانی (تجسمی) و زیبایی‌شناسی دیداری، به‌کارگیری هر نوع ماده و شیء و ابزار روزمره‌ی بی‌اهمیت و کم‌دوام، کاریست کیفیات بیانی مانند طنز، هجو و کنایه، تغییر شکل (فرماسیون)، کلاژ یا تقلید استهزاآمیز آثار گذشته به منظور تکان بصری بیننده**

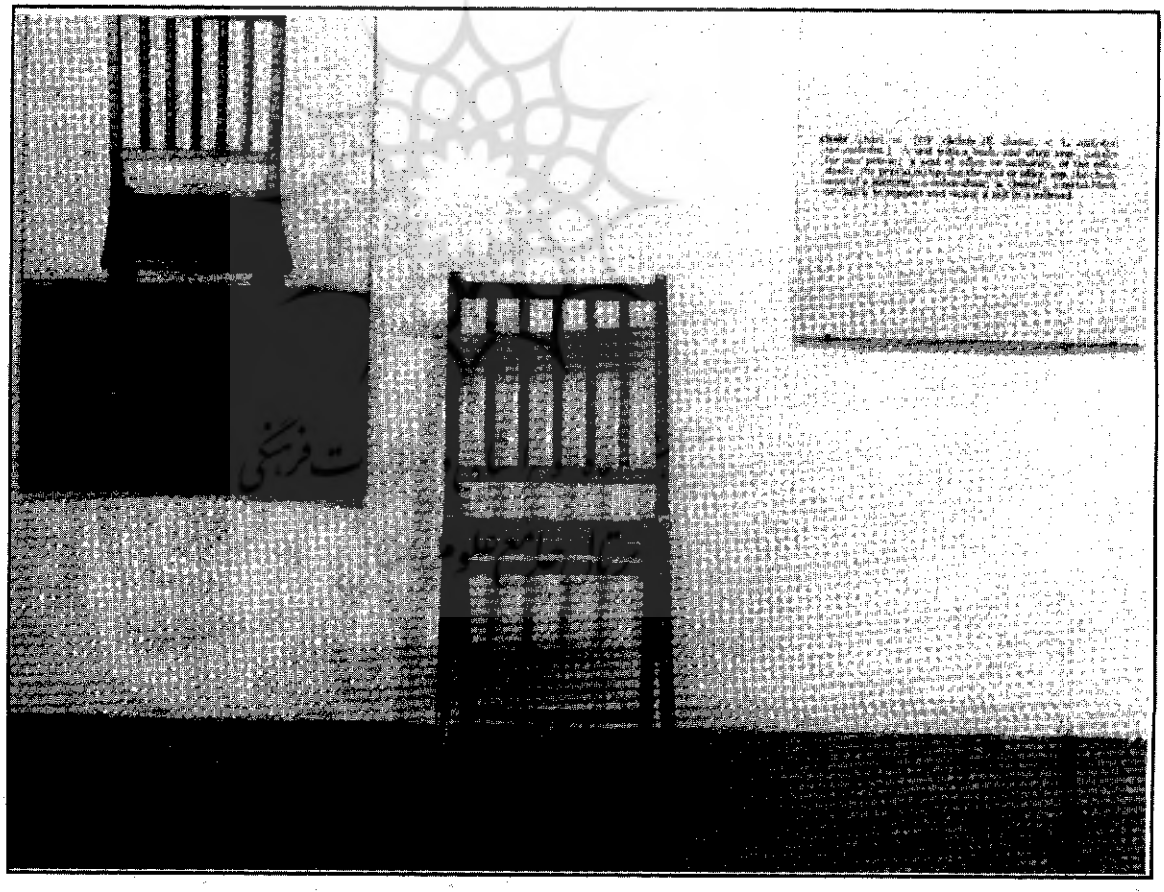
دادائیست‌ها به عمد ماده‌ی کارشان را بی‌ارزش و کم‌دوام انتخاب می‌کردند تا ضدیت خود را با ماندگاری اثر هنری و موزه‌ای‌شدنش اعلام کنند (همین ویژگی را در هنر مفهومی و دیگر سبک‌های اخیر می‌بینیم). دادائیست‌ها به قصد انتقاد از حامیان هنر و تفاخر تصنعی آن‌ها به حمایت از آثار هنری و همچنین بی‌ارزش‌شمردن داوری‌ها و رسمیت نهادهای هنری، به این روش نامتعارف رو آورده بودند. هرچند با وجود بی‌اعتنایی به مبانی زیبایی‌شناسی و تمسخر زبان ناب، اغلب آثارشان حاکی از مهارت نقاشانه و قدرت بیان بود.

کار دادا به ظاهر در ۱۹۲۲ پایان یافت، اما چند دهه‌ی بعد هنگامی که واکنش در برابر نقاشی مدرن آغاز شد، بار دیگر با مبانی فکری و انگیزش‌های متفاوتی ظهور کرد. دادا پیش از زندگی دوباره در پایان قرن در سبک جانشینش سوررئالیسم [فراواقع‌گرایی]، به‌نوعی تداوم پیدا کرد. به هرحال، دادا چند

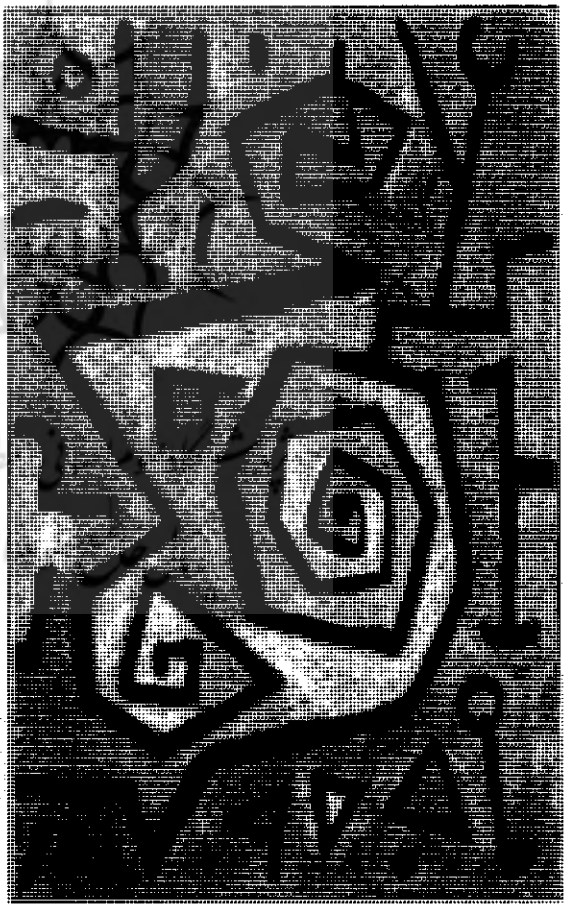
ویژگی زبانی (روش‌های مربوط به قالب) به یادگار گذاشت، از جمله: خلق هنر زوال‌پذیر و ضدیت با هنر موزه‌ای، بی‌اعتنایی به قواعد زبانی (تجسمی) و زیبایی‌شناسی دیداری، به‌کارگیری هر نوع ماده و شیء و ابزار روزمره‌ی بی‌اهمیت و کم‌دوام، کاریست کیفیات بیانی مانند طنز، هجو و کنایه، تغییر شکل (فرماسیون)، کلاژ یا تقلید استهزاآمیز آثار گذشته به منظور تکان بصری بیننده.

پس از جنگ دوم جهانی، کانون ابداع هنری از اروپا به

آمریکا منتقل شد و بحران‌ها، ناگواری‌های پس از جنگ و فروپاشی همه‌ی ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی تکریم‌شده هنرمندان سرخورده را هرچه بیش‌تر به کار هنری معطوف کرد. در این میان، موقعیت نقاشان اروپایی و مهاجرت نقاشان پیشرو به آمریکا و همچنین بدیل‌سازی‌های منتقدان آمریکایی به ظهور اکسپرسیونیسم انتزاعی انجامید. این بار نقاش انتزاعی به عوالم شخصی، درونی و نوعی رمانتیسم روی آورد و روند کارش را به منزله‌ی سیر و سلوکی عارفانه و یا شناخت درونی تلقی کرد.



اکسپرسیونیسم انتزاعی از سال‌های اواخر جنگ تا اواخر دهه‌ی پنجاه مطرح‌ترین گرایش نقاشی در آمریکا و سپس اروپا بود (در اروپا شیوه‌ای از اکسپرسیونیسم پیکره‌نما توسط فرانسیس بیکن و شیوه‌ی نیمه‌انتزاعی ژان دوبوفه مطرح شد). اکسپرسیونیسم انتزاعی آمیزه‌ای از ذهن‌گرایی، فردگرایی افراطی، رمانتیسم و شاید نوعی عرفانِ برگرفته از کاندینسکی و نیز بیان فی‌البداهه‌ی ناخودآگاه و تخیلات غریب سوررئالیست‌ها [فراواقع‌گرایان] بود. تفاوت اکسپرسیونیسم انتزاعی بویژه نقاشی عمل (جکسون پولاک و ویلم دکونینگ) با همتای نخستینش (انتزاع‌گرایان اروپایی) در این بود که نقاشان آمریکایی خودِکنش نقاشی و روند آفرینش را تزکیه‌ای فرامنطقی-روحانی و شاید حتی آیینی می‌نگریستند، و روند کار ــ که در جریان آن به روشن‌بینی می‌رسیدند ــ به اندازه‌ی اثر پایان‌یافته درخور اهمیت بود.



◆ پاپ هنری بود، که به عکس حس‌گرایی درونی اکسپرسیونیسم انتزاعی، به واقعیت ملموس پیرامونی یا واقعیت غیرشخصی، موضوع معین و هنر عامه‌پسند، بویژه واقعیتی همگانی و در دسترس که هر روزه با آن روبه‌رو می‌شویم، می‌پردازد

از نیمه‌ی دهه‌ی ۵۰، همزمان با اکسپرسیونیسم انتزاعی، بار دیگر دادا در صحنه ظاهر شد. این جریان که ابتدا «نئودادا» [نودادا] نامیده می‌شد و امروز آن را با عنوان هنر پاپ [هنر مردم‌پسند] (pop art) می‌شناسیم، واکنشی بود درست در برابر انگیزه‌های ذهنی و عملی اکسپرسیونیسم انتزاعی؛ واکنشی در برابر قراردادهای رایج زیبایی‌شناسی دیداری که دیگر انواع شیوه‌ها را ارائه کرده و امکاناتش را آزموده بود. همین هنگام سلیقه‌ی زیبایی‌شناسی دوران به سوی مخالف گرایید و بازگشت تناوبی قراردادهای زیبایی رخ داد. تناوبی که هربار با تفاوت‌هایی همراه است که حکایت از زمانه‌ای دیگر با چشم‌اندازی متفاوت دارد. این همان موقعیتی است که بارها در تاریخ هنر روی داده است. وقتی که یافته‌های ذهنی و عملی (قالب و روش) سبک رایج از فرط تکرار و

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تجربه‌های گوناگون دل‌آزار می‌شوند ـ ضمن این‌که دستاوردهای زبانی‌اش بخش ارزشمندی در فرهنگ زبان دیداری به خود اختصاص داده ـ اندک اندک و گاه با شتاب به گرایشی مخالف بدل می‌شود.

به هرحال، پاپ هنری بود، که به عکس حس‌گرایی درونی اکسپرسیونیسم انتزاعی، به واقعیت ملموس پیرامونی یا واقعیت غیرشخصی، موضوع معین و هنر عامه‌پسند، بویژه واقعیتی همگانی و در دسترس که هر روزه با آن روبه‌رو می‌شویم، می‌پردازد. موضوع هنر پاپ پیش‌پاافتاده‌ترین بخش زندگی روزمره یعنی مصرف، تبلیغات، شخصیت‌سازی‌های دروغینِ فرهنگ رایج، خیال‌پردازی‌های هذیان‌گویانه و اشیاء و ابزار عادی و مصرفی بود. مشخصه‌ی دیگری که هنرمندان پاپ را به دادا پیوند می‌داد ماده‌ی کارشان بود که به جای عناصر دیداری، هرگونه شیء دورریختنی، عکس، پوستر، اعلانات، تصویر مجله‌های توده‌پسند را به‌کار می‌بردند. اما تفاوت دادائیست‌ها و پاپ‌ها بسیار فاحش بود، نه در شکل و مواد و روش بیان، بلکه در فکر و هدف. دلیل رویکرد دادائیست‌ها به چنان شیوه‌ای نقد و نفی هرگونه قرارداد و مبانی تثبیت‌شده‌ی فرهنگی، اجتماعی و هنری بود. اما هنرمندان پاپ چه در سر داشتند؟ تنوعی از هدف‌ها! گاه، همراهی با فرهنگ توده و تأیید حقانیت آن به عنوان اثر هنری؛ گاهی استهزاء همین فرهنگ به یاری طنز، هجو، تحریک ادراک دیداری و تکان بصری؛ و گاه نه این و نه آن، بلکه شرکت دادن بیننده در دنیای شگفت تخیلی با طرح و رنگ‌های نامتصور. جاسپر جونز، راشنبرگ و کلاس اُلدنبرگ از هنرمندان پیشگام این شیوه بودند.

هنر حرکتی (kinetic art) گرایشی بود که از دهه‌ی بیست آغاز شد، با برج یادبود اثر تاتلین (ساختارگرای روس) و آثار مارسل دوشان و پیش‌تر از این‌ها در آثار دوبعدی و بصری فوتوریست‌ها؛ بعدها [آینده‌گرایان] از دهه‌ی پنجاه به بعد دائماً به یاری فن‌آوری‌های جدیدتر، کامل‌تر و چندرسانه‌ای شد. از دهه‌ی شصت به بعد آثار حرکتی با شیوه‌های مختلف و گاهی همراه با نور و صدا و رنگ در گستره‌ای میان هنر پاپ تا هنر مینیمال [کمینه] و مفهومی در نوسان بود. هنر حرکتی در قالب سه‌بعدی (حجم‌دار) می‌توانست موضوعی، پیکره‌نما، رمزی، طنزآمیز یا به عکس غیرموضوعی با شکل‌های بنیادین انتزاعی (هندسی) باشد. اما عنصر مشترک در همه‌ی آن‌ها حرکت واقعی یا مجازی بود، با این پنداشت که حرکت اصلی‌ترین خصیصه‌ی هنر این دوران است.

◆مینیمال نیز مانند فرمالیسم [صورت‌گرایی] دهه‌ی اول یا «بیان»، درون‌گرایی، ابراز تعهد فرهنگی و اجتماعی و هرگونه فرامتن سر وکاری نداشت، بلکه بر خودِ اثر هنری تأکید می‌ورزید

همزمان با گسترش هنر پاپ، سلیقه‌ای مخالف در قالب شکل‌گرایی افراطی مطرح شد. این شیوه را می‌توان آخرین گرایش مدرنیسم در دهه‌ی شصت به‌شمار آورد. ابتدا به شکل حجم‌های غول‌آسای هندسی و عمدتاً فلزی در آثار پیکره‌سازانی چون دیوید اسمیت، ادوارد پائولوتسی و رونالد بلیدن به شیوه‌ی ساختارگرایی توأم با کاربست

تکنیک‌های صنعتی ظهور کرد. اندکی بعد در تکامل بعدی، این گرایش را هنر مینیمال [کمینه] نامیدند. هنر کمینه با آثار تونی اسمیتِ پیکره‌ساز- معمار آمریکایی در سال ۱۹۶۲ آغاز شد. هنری بود مبتنی بر سکون، سادگی مفرط شکل‌های هندسی، زبان خالص تجسمی، عالمانه و غیرشخصی و بی‌بیان، اما مفهوم‌دار. مفهومی که با تأمل منطقی از راه ادراک دیداری قابل‌دریافت بود. این شکل‌های بزرگ ساده با سنگینی و سکون، نوعی معنای کلی و گنگ یا غایت و خلاء را در فضای طبیعی یا ساخته‌شده منتقل می‌کردند. تونی اسمیت، دانالد جاد و رابرت موریس از هنرمندان سرشناس این شیوه بودند. هنر ایجازگرای مینیمال در ادامه به هنر خاکی (earth art) یا هنر زمینی (land art) روی آورد و ماده‌ی طبیعی خواه‌ناخواه بر شکل‌گرایی سرد و بی‌روح هندسی تأثیر گذارد. در واقع، رویکرد عالمانه‌ی کمینه و شیوه‌ی کارش از فلز و صنعتگری به طبیعت و عملیات ساخت و آماده‌سازی طبیعت تغییر یافت و نوعی همسازی میان ماده و مصنوع و فضا یا طبیعت و هنر پدید آورد.

یکی دیگر از آخرین گرایش‌های شکل‌گرای نقاشی مدرن با نام هنر دیداری (op art) در ابتدای دهه‌ی شصت ظهور کرد. این گرایش مبتنی بود بر ایجاد حرکت بصری مجازی در سطح دوبعدی و انگیزش ادراک دیداری یا توهم حرکت در نتیجه‌ی بازی‌های فرم و رنگ.

هنر کمینه آخرین گرایش مدرنیستی دهه‌ی شصت، پلی میان مدرن و پسامدرن بود و از لحاظ روش و نگرش با شیوه‌های همزمانش تمایزی اساسی داشت. مینیمال هم بازگشتی بود به صورت‌گرایی دهه‌ی اول قرن بیستم و هم معطوف بود به نظریه‌ی ساختارگرایی که در دهه‌ی شصت رواج داشت و به منزله‌ی روش پژوهش و شناخت و زیبایی‌شناسی زبان‌های غیرقراردادی (مانند هنر و ادبیات) به کار گرفته می‌شد. مینیمال نیز مانند فرمالیسم [صورت‌گرایی] دهه‌ی اول با «بیان»، درون‌گرایی، ابراز تعهد فرهنگی و اجتماعی و هرگونه فرامتن سروکاری نداشت، بلکه بر خودِ اثر هنری تأکید می‌ورزید. واقع‌گرایی‌اش محدود بود به عینیت‌یافتن اثر در فضای پیرامونش و مفهومی کلی که از این دادوستد بصری در ذهن بیننده شکل می‌گیرد. هنر کمینه دیری نپایید و در التقاط با گرایش‌های گونه‌گون همزمانش از جمله چیدمان، هنر نور و صدا و حرکت و نیز تأکید بر مفهومی‌شدن، آثاری با خصلت‌های متفاوت و حتی متضاد با هویت اولیه ارائه کرد؛ و این تبدیل آغاز هنر مفهومی و سرچشمه‌ی دگرگونی نگاه مدرن به پسامدرن بود.

◆ نکته‌ی درخور توجه در اغلب جنبش‌های تجسمی دهه‌های اخیر خصلت التقاطی آن‌ها است که گرایش‌هایی به ظاهر متمایز با مرزی سیال به یکدیگر می‌پیوندند. به روشنی آشکار نیست که هر شیوه از کجا آغاز کرده و در کجا پایان می‌گیرد؛ زیرا جنبش‌ها تنها به یک سرچشمه باز نمی‌گردند و کثرت سلیقه‌های همزمان یا تغییر سریع آن‌ها بی‌سابقه است

◆ **هنر مفهومی شماری از نگرش‌ها و شیوه‌های همگن یا متناقض را در خود گرد آورد**

نکته‌ی درخور توجه در اغلب جنبش‌های تجسمی دهه‌های اخیر خصلت التقاطی آن‌ها است که گرایش‌هایی به ظاهر متمایز با مرزی سیال به یکدیگر می‌پیوندند. به روشنی آشکار نیست که هر شیوه از کجا آغاز کرده و در کجا پایان می‌گیرد؛ زیرا جنبش‌ها تنها به یک سرچشمه باز نمی‌گردند و کثرت سلیقه‌های همزمان یا تغییر سریع آن‌ها بی‌سابقه است. با این همه، شاید بتوانیم در یک دسته‌بندی نسبی دو گرایش کلی یا دو نگاه یا دو برخورد با زبان و معنا یا قالب و محتوا را از هم متمایز کنیم. یکی گرایش‌هایی که در دهه‌ی شصت به بعد از هنر پاپ و نوعی واقع‌گراییِ قابل‌درک سرچشمه می‌گیرند؛ این گرایش‌ها در قالب دوبعدی و سه‌بعدی و تنوعی از روش‌های گوناگون مبتنی است بر پیکره‌نمایی و کاربست انواع ماده‌ی کار و همچنین نمایش واقعیت‌های عینی و روزمره یا در سطحی بالاتر، تفسیری از واقعیت‌های گوناگون پیرامونی. گرایش‌هایی مانند هنر رویداد (happening art)، هنر اجرا (performance art) و هنر چیدمان (کارگذاری) (installation art) که همزمان با پاپ و وابسته به آن از لحاظ نگرش به محتوا و شکل بودند، چندی بعد ضمن حفظ قالب، به دیدگاه هنر مفهومی روی آوردند.

باری، هنر مفهومی شماری از نگرش‌ها و شیوه‌های همگن یا متناقض را در خود گرد آورد. از هنر مینیمال، مفهوم‌گراییِ کلی را در قالب سه‌بعدی و ارتباط شکل با فضای پیرامون گرفت و از هنر داده، کیفیت موقتی و زوال‌پذیری، بی‌اعتنایی به مبانی زبانی، کاربست مواد و اشیاء ناهمخوان و غیرتجسمی را برگزید. این هنر باور مارسل دوشان را درباره‌ی برتری معنا (فکر هنرمند) بر شکل (اثر هنری) پذیرفت. بخصوص از دو دیدگاه فلسفی و زیبایی‌شناختی دورانش تأثیر گرفت: نظر ویتگنشتاین درباره‌ی معناآفرینی زبان بر پایه‌ی کاربرد خاص، و دوم مخاطب‌گرایی در نگاه تازه‌ی زیبایی‌شناختی دوران؛ پیش از آن‌که متن‌های نظریه‌ی دریافت و پساساخت‌گرایی به طور کامل انتشار یافته باشد.[5]

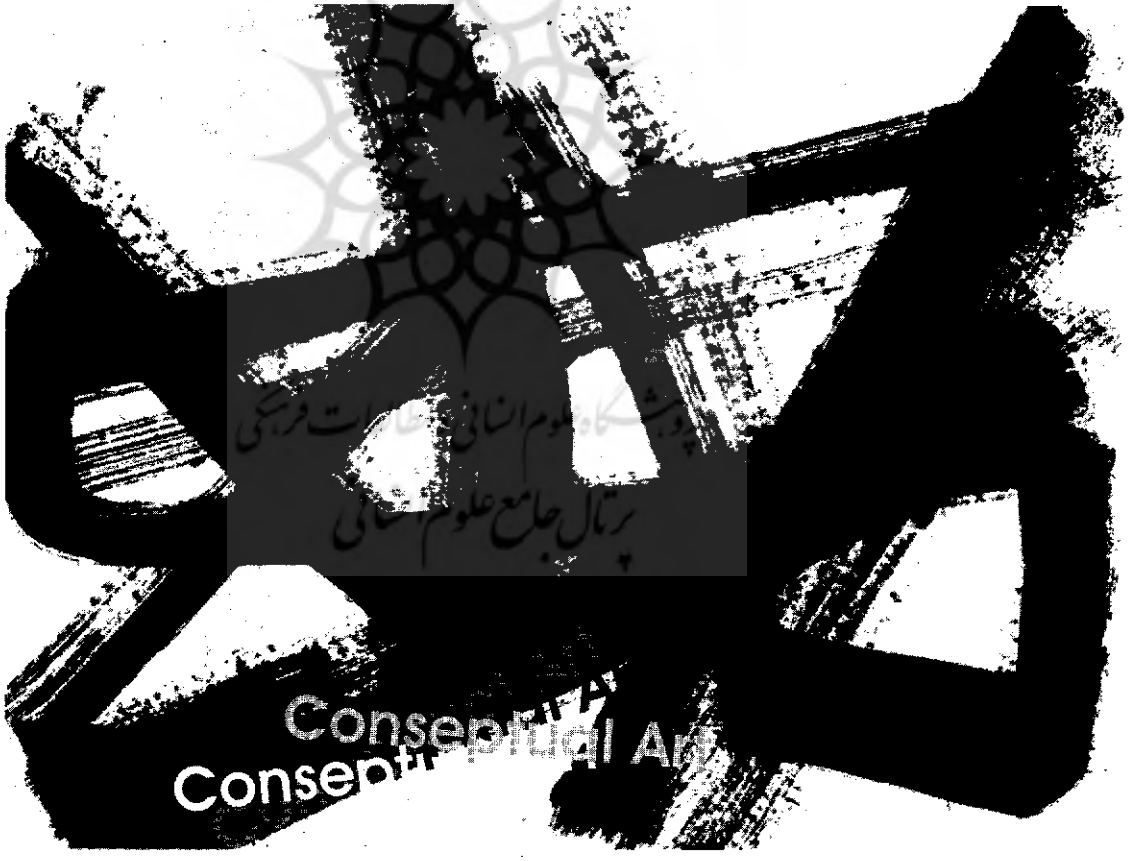
◆ **پایه‌های نظری هنر مفهومی استوار است بر ادراک، دریافت، فهم، اندیشه و در کل مشارکت ذهنی بیننده در معناسازی و تکمیل اثر مفهومی**

اشاره شد که پایه‌های نظری هنر مفهومی استوار است بر ادراک، دریافت، فهم، اندیشه و در کل مشارکت ذهنی بیننده در معناسازی و تکمیل اثر مفهومی. به بیان دیگر، درونمایه‌ی هنر مفهومی درباره‌ی فکر و استنتاج هنرمند است از موضوعی کلی یا خاص، و اثر مفهومی ترکیبی است از فضا و عناصری مناسب (هرچه باشد) که بتواند بیننده را با درونمایه روبه‌رو کند. این ساختار مفهومی با حضور بیننده و جست‌وجوی ذهنی و عقلانی او کامل می‌شود، زیرا بیننده در فضای گرداگردِ خودش و اثر به کاوش در نشانه‌ها و مناسبات بین آن‌ها می‌پردازد و با تلاش

ذهنی و منطقی به ادراک مفهوم کلی دست می‌یابد.

◆ **اثر مفهومی برخلاف چارچوب ثابت و یک‌سویه‌ی دوبعدی (در نقاشی سنتی) فضایی واقعی است تا مخاطب مانند کانونی متحرک پیرامون آن به گردش و تأمل بپردازد**

در این میان، هنرمند و اثر می‌کوشند که هوش و ادراک منطقی بیننده را به فعالیت و واکنش وادار کنند. بنابراین، ارتباط سه‌گانه‌ی هنرمند، ساختار مفهومی و بیننده (برای هنرمند) از اهمیتی خاص برخوردارند. هنر مفهومی از انگیزش آنی دیداری یا انگیزش احساسی مخاطب و همچنین «بیان» به شیوه‌ی واقع‌نمایی یا درگیرکردن ادراک بیننده با زبان مجرد دیداری رویگردان است. آن‌چه اهمیت دارد ادراک فکر هنرمند و گسترش آن توسط مخاطب است. از این‌رو، هنرمند مفهومی مدعی است هنرش را نه عنوان کالایی خوشآیند برای ارضای نیاز زیبایی‌شناختی بلکه



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نیرویی برای انگیزش فکر و گسترش مفهوم (موردنظر هنرمند) می‌نگرد. به سخن دیگر، هنرمند امید دارد در جریان رویارویی بیننده با اثر مفهومی، روند تولید او به زایش دگرباره‌ی فکر او و گسترش آن بینجامد؛ و برای تحقق این هدف، لزوماً نیازی به کاربرد قواعد و قراردادهای سبکی و زمانی ندارد و مجاز است هر ماده، شیء، ابزار و نیرویی را که می‌تواند فضا و ساختار مورد نظر را آماده کند به کار گیرد؛ از جمله: شیء، تصویر، عکس، واژه، فیلم، نور، صدا،

موسیقی، حرکت مجازی تجسمی، حرکت واقعی از راه فن‌آوری‌های گوناگون و راه‌اندازی‌های خودکار، همه‌ی این مواد به کار می‌آیند تا بیننده فضای آماده‌شده‌ی پیرامونش را ابتدا در عوالمی حسی و بلافاصله منطقی تجربه کند.

اثر مفهومی برخلاف چارچوب ثابت و یک‌سویه‌ی دوبعدی (در نقاشی سنتی) فضایی واقعی است تا مخاطب مانند کانونی متحرک پیرامون آن به گردش و تأمل بپردازد. به گمان هنرمند مفهومی، همین قالب غیرمتعارف تجربه‌آزمایی‌های حسی و منطقی متفاوتی برای بیننده فراهم می‌آورد. پس در این‌جا، مخاطب یکی از ملزومات تکمیل اثر و گسترش مفهوم ذهنی هنرمند است. مخاطبِ ناخودآگاه جزئی از اثر می‌شود (با اثر یگانه می‌شود) و در همان حال همچون شناسا یا منتقد جدای از فضای آماده‌شده، بر خود و فضای گرداگردش آگاهی می‌یابد. بیننده به جای رابطه‌ی موازی با هنرمند و اثر هنری، رابطه‌ای سیستمی (جزئی از یک مجموعه یا شبکه‌ی پویا و تغییریابنده که هیچ‌یک به تنهایی کامل‌کننده‌ی مجموعه نیستند) با آن‌ها برقرار می‌کند. افزون بر این، رابطه‌ی دیگری نیز مطرح می‌شود، بویژه در چیدمان‌هایی که از نیرویی خودکار برای حرکت، راه‌اندازی قطعه‌ها، نمایش فیلم و صدا بهره می‌جویند. در واقع، در این گونه آثار، شیوه‌ای از فن‌آوری ـ که امروزه اغلب نیروی الکترونیکی است ـ نمایش فیلم، قطع و وصل برنامه، صدا و ایجاد حرکت را در چارچوب تنظیم‌شده و زمان‌بندی معین بر عهده می‌گیرد. مجموعه‌ی این فعالیت خودکار و پیاپی به این معنا است که فن‌آوری (مصنوع انسان) رهبری و سازماندهی فضا، ساختار و انگیزش ذهن مخاطب را بر عهده دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بنابراین، علاوه بر دریافت موضوع و فکر هنرمند، یادآوری بخشی از هستی نابه‌خود و شمایی از زندگی امروز را به ذهن بیننده می‌آورد.

یادداشت‌ها:

۱. بابک احمدی. ***حقیقت و زیبایی: درس‌هایی از فلسفه و هنر*** (تهران: نشر مرکز، چ سوم، ۱۳۷۵)، صص ۲۷۷ ـ ۲۹۱.

۲. تصویر «یک و سه صندلی»: ادوارد لوسی اسمیت؛ ترجمه‌ی علی‌رضا سمیع‌آذر. ***مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم*** (تهران، مؤسسه فرهنگی، پژوهشی چاپ و نشر نظر، ۱۳۸۰)، ص ۲۰۳.

3. Sol Lewitt. "A Paragraph on Conceptual Art". http://sunsite.berkley.edv.

4. Sol Lewitt. "Sentences on Conceptual Art. "In *o-q* (New York), 1969, and ***Art-Language*** (England), May 1969.

۵. تصویر «زمین‌بازی»: ادوارد لوسی اسمیت. مفاهیم و رویکردها.، ص ۱۸۹.

۶. دهه‌ی ۶۰ اوج رواج نظریه‌ی ساختارگرایی در فضای نقد و زیبایی‌شناختی بوده است و از اواخر دهه‌ی ۶۰ و بخصوص دهه‌ی ۷۰، متون نظریه‌های پساساختارگرایی و نظریه‌ی دریافت طرح و انتشار یافت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هنر و فرهنگ

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی