تجربه‌ای نو

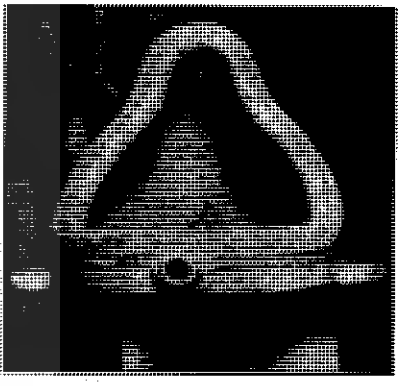
بهرام‌شتاق

Conceptual Art
A New Experience

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گزارش "دومین نمایشگاه هنر مفهومی" ممکن است دیرهنگام به نظر آید؛ امّا قرارگرفتن آن درکنار مباحث نظری "هنر مفهومی" باعث پیوند آن‌ها با رویدادهای داخل ایران می‌شود؛ همچنین مدخلی است برای نقل گفته‌های هنرمندان و اندیشمندان هنری حاضر در موزه، که در واقع گذر زمان ــ دست‌کم طی این چند ماه گذشته ــ نمی‌تواند گرد کهنگی بر آن‌ها بپاشد.

۶۶ کار، از میان ۱۲۰۰ طرح رسیده به دبیرخانه‌ی جشنواره، به مرحله‌ی نهایی راه پیدا کردند و امکان نمایش یافتند. شاخص اصلی برای حضور در نمایشگاه، موضوع طرح و توجه به ویژگی‌های هنر ملی بود. توانمندی هنرمند در اجرای کار، متناسب بودن اثر با مجموعه‌ی دیگر آثار و امکانات موزه از دیگر معیارهای حضور در این نمایشگاه به شمار می‌آمد. غلام‌حسین نامی، حمیدرضا سوری، دکتر احمد نادعلیان، دکتر اصغر کفشچیان مقدم، بهنام کامرانی و عبدالمجید حسینی راد اعضای هیئت انتخاب دومین نمایشگاه هنر مفهومی بودند.



دومین نمایشگاه هنر مفهومی در حالی به پایان رسید که بودجه‌ای معادل ۱۰۰ میلیون تومان برای آن صرف شد. حمایت‌کنندگانی چون شرکت «صاایران» و «ایماژگرافیک» به آن کمک کردند.

عبدالمجید حسینی راد، دبیر نمایشگاه، درباره‌ی ناکافی‌بودن بودجه‌ای در اختیار می‌گوید:

> هنر کانسپت [مفهوم] هنر گرانی است و برگزاری نمایشگاهی از هنر مفهومی، بودجه‌ی قابل‌ملاحظه‌ای را نیاز دارد. این‌گونه آثار عموماً پرهزینه‌اند و هنرمند به تنهایی از عهده‌ی مخارج برنمی‌آید. به‌همین دلیل، موزه با توجه به بودجه‌ای که در اختیار داشت، ۵۰٪ هزینه‌ها را به عهده گرفت که در زمینه ارائه‌ی امکانات چاپ یا برای در اختیار گذاشتن ویدئو پروجکشن هزینه شد.

متأسفانه، فضای موزه آن‌قدر وسعت ندارد که بتوان این آثار را در آن جای داد و نگهداری کرد. کلکسیونرها نیز به‌ندرت اثری را مناسب افزوده شدن به گنجینه‌ی خود می‌دانند؛ مگر آثار هنرمندان خیلی بهتر که از شهرت جهانی برخوردار باشند.

معمولاً بخش اعظم آثار مفهومی ناپایدار است و تنها در عکس و فیلم‌هایی که از چنین نمایشگاه‌هایی تهیه می‌شود، پایدار می‌ماند. در خارج از ایران، مؤسساتی هستند که بنا بر ذوق، سلیقه و مقتضیات حرفه‌ای خود، برخی از این آثار را خریداری و در فضای داخلی یا بیرونی سازمان خود به نمایش می‌گذارند. برای مثال، یکی از کارهای نمایشگاه امسال از سوی نمایشگاه قرآن خریداری و در آن‌جا به نمایش گذاشته شد.

قدر مسلم، بودجه و فضای مناسب در برگزاری نمایشگاه‌هایی از این دست حرف اول را می‌زنند. نمایشگاه‌های هنر مفهومی از مرحله‌ی آغاز تا اجرا، هر هزینه‌ی غیرقابل‌پیش‌بینی‌نشده‌ای را ممکن است در خود

فرو بدهد.

رویین پاکباز (۱۳۷۸:۴۰۳)، هنر مفهومی (conceptual art) (هنر مفهومی) را چنین تعریف می‌کند:

> قالب و نظریه‌ای در هنر غرب که از اواخر دهه‌ی ۶۰، پس از مینیمال آرت [هنر کیمنه] پدیدار شد و سرآغاز مدرنیسم بود (سُل لِویت در سال ۱۹۶۷، این اصطلاح را برای توصیف آثار خودش و آثار همانند آن، که «مشارکت ذهن تماشاگر را بیش از چشم یا عاطفه‌ی او می‌طلبد»، به‌کار برد.

در این نظریه، مفهوم (انگاشت کلی از موارد خاص) اهمیت دارد و نه چگونگی ارائه‌ی آن؛ فکر هنرمند مهم است و نه شیء هنری. هدف رسانیدن مفهوم‌ها یا ایده‌ها به مخاطب است. وسیله‌ی بیان هر چه باشد در نتیجه‌ی آن «کار» است. قالب‌های هنری متداول نیز امری غیرلازم است. بنابراین، «هنرمندان مفهومی» انگاره‌ها و اطلاعات مورد نظرشان را به مدد مواد گوناگون و ناهمخوان ـ چون مقاله، عکس، سند، نقشه، فیلم سینمایی یا ویدیویی و جز این‌ها ـ و نیز از طریق زبان گفتاری به مخاطبان انتقال می‌دهند.

«داگلاس هیوئلر، جوزف کاسوت، لارنس وینر، بروس نومَن از میان آمریکاییان، و گروه هنر و زبان از میان انگلیسیان، جزء نمایندگان کانسپچوآل آرت [هنر مفهومی] بوده‌اند.» (پاکباز ۱۳۸:۴۰۳)

جنبش هنری «آزاد برای همه» در سطحی گسترده از اواسط دهه‌ی ۱۹۶۰ آغاز شد و حدود یک دهه دوام داشت.

این جنبش عرصه‌ی گسترده و بسیار متنوعی از فعالیت‌های هنری را، که به «هنرمفهومی»، «هنر اندیشه» (idea art) یا «هنر اطلاعات» (information art) مشهور بودند، و درکنار آن‌ها گرایش‌های فرعی مشابهی چون «هنر بدن» (body art)، و «هنر اجرایی» (perfirmance art) نیز وجود داشت، در برمی‌گرفت.

◆ **"هنر مفهوم‌گرایی هنر خصوصی‌سازی نیست؛ گرچه خصوصی‌سازی هم می‌تواند در آن سهم داشته باشد. هنر مفهوم‌گرایی می‌تواند یک شرکت باشد با مسئولیت محدود ولی با مشارکت نامحدود."**

این نهضت بخشی از حرکت گسترده‌تری بود که طی آن شیء یا اثر هنری به مفهوم سنتی آن (یعنی کالای لوکس منحصربه‌فرد و در عین حال منقول و همواره‌فروشی) طرد و تحقیر می‌شود و به شکل بی‌سابقه‌ای بر «ایده‌ها» و «اندیشه‌ها» تأکید می‌گردید؛ ایده‌هایی در باب هنر، طیف گسترده و بی‌نظمی از اطلاعات، موضوعات و نکات جالبی که به آسانی در قالب یک شیء نمی‌گنجد و آن‌ها را باید در قالب پیشنهادهای مکتوب، عکس، سند، نقشه، جدول، فیلم و ویدئو و حتی به مدد استفاده‌ی هنرمند از بدن خویش، و مهم‌تر از همه به یاری زبان ارائه کرد.

در نتیجه، هنری پدید آمد که صرف‌نظر از فرمی که می‌گرفت یا نمی‌گرفت، کامل‌ترین و پیچیده‌ترین شکل هستی خود را در ذهن هنرمندان و مخاطبانشان پیدا می‌کرد؛ هنری که مستلزم توجه و مشارکت ذهنی تماشاگر بود و با مردودشمردن شیء یا اثر هنری منحصربه‌فرد، بدیل‌هایی را جست‌وجو می‌کرد تا جایگزین فضای بسته‌ی نمایشگاه‌های هنری و نظام جهانی دادوستد آثار هنری کند.

در ایران، تجربه‌ی عملی هنر مفهومی به سال‌های خیلی نزدیک برمی‌گردد. گرچه هنرمندان نسل قدیم، بویژه در رشته‌ی هنرهای تجسمی، شانس ارائه‌ی اثر یا آثاری را در این گونه‌ی هنری حتی در اواخر دهه‌ی ۵۰ و اوایل دهه‌ی ۶۰ نیز داشته‌اند، اما برای نسل جوان‌تر، مفهوم‌گرایی [یا به عبارت دیگر، "مفهوم‌نگاری" یا *کانسپچوالیسم*] هنوز آن‌قدر تازه و بکر است که بخواهند درباره‌اش به تجربه دست بزنند.

آن‌چه در چند سال گذشته به‌طور پراکنده، رسمی و گاه غیررسمی در نگارخانه‌ها و یا هر مکان دیگری درباره‌ی این هنر به نمایش درآمده نشان داده این هنر قادر است راه خود را در جامعه‌ی هنر معاصر ایران بپیماید. تعداد قابل‌توجهی که بویژه طی دو دوره برگزاری نمایشگاه هنر مفهومی به تماشای آثار آمده‌اند حاکی از علاقه‌ی مخاطبان بالقوه‌ای است که می‌خواهند با اشتیاق مسیر را برای ورود هر هنر مدرن و قابل‌تأملی باز کنند. بخصوص در نمایشگاه اخیر، آثاری که رنگی از فرهنگ بومی و زبان ملی این سرزمین داشتند هنری خلاق و همگون را در منظر تماشا گذاشته بودند.

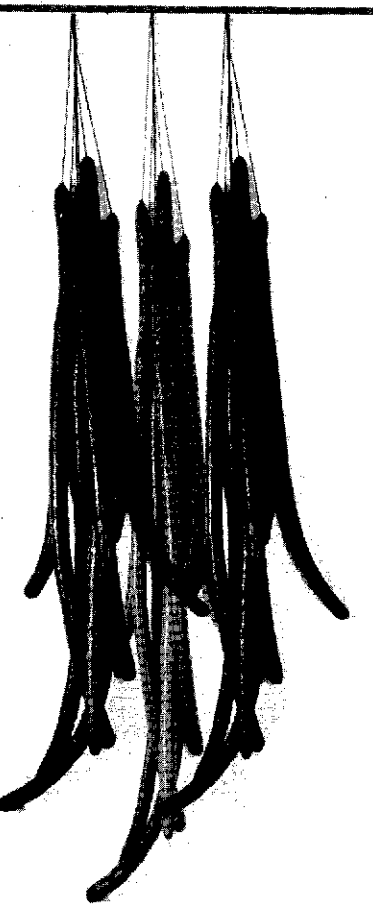
ابراهیم حقیقی، گرافیستی که با «هنر ویدئو» (video art) در نمایشگاه حضور داشت، در این‌باره می‌گوید:

> خیلی از کارهایی که در نمایشگاه بود، مشابهت‌های زیادی با آثار همانند خارجی داشت. باید زمان مناسبی بگذرد تا شیوه‌ی هنر مفهومی در ذهن هنرمندان جوان به‌شکل درستی رسوب کند و جا بیفتد. باید رفتار هنری ما به زبان ملی ما نزدیک شود. مثل مواردی که برای اجرای یک نمایشنامه‌ی خارجی، آن را با فرهنگ ایرانی هماهنگ می‌کنیم. شاید حتی این هم مثال خوبی نباشد، چون ما نمایشنامه‌نویسان خوب بسیاری داریم که به شکل حرفه‌ای نمایشنامه می‌نویسند و خیلی درست در دل آداب و سنت‌های ما غور می‌کنند و آن‌ها را انعکاس می‌دهند.
>
> می‌خواهم این را بگویم که این رفتار هنری، یعنی خلق در گونه‌ی هنر مفهومی در اروپا هم تازگی‌هایی دارد و رشدهایی می‌کند که ما هنوز به شکل جامع و کاملی با آن‌ها آشنا نیستیم. برای همین است که آثار، هم‌شکلِ فرهنگ ما نیست، یا اگر هست خیلی کم‌رنگ است.

این‌که اثری، احساسی از فرهنگ یک سرزمین خاص را در خود داشته باشد، مطلقاً به معنی ایجاد چارچوب برای خلق آن اثر نیست. زیرا ذات هنر مفهومی بر اصل رهایی زبان و اندیشه است. اما اگر ذهنمان را یک‌بار دیگر به میان یک‌یک آثار بفرستیم، شاید آن‌جا که مواجی دریا قطعه چوبی را به نرمی کودکانه‌ای بازی می‌داد، یا کلاف‌های رنگی داخل کاسه‌های سفالین، یا چوخاهای[1] ایستاده بر چوب‌ها در فضای بیرونی نمایشگاه، با قلب و روح ما احساس نزدیکی بیش‌تری داشته باشد.

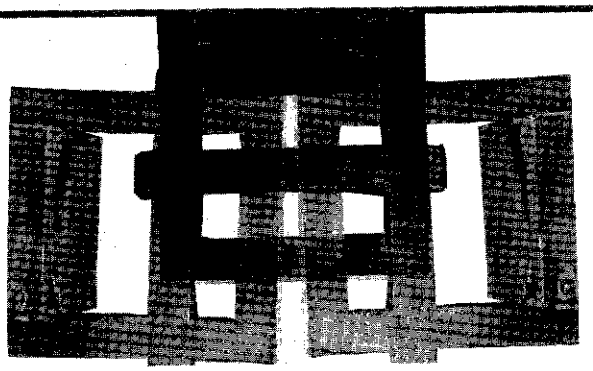
نمی‌توان انکار کرد که یکی از لوازم خلاقیت در هنر مفهومی داشتن جسارت هنری است. به یاد بیاورید روزی را در سال ۱۹۱۷ که مارسل دوشان، هنرمند جوان فرانسوی، با یک ظرف از ادرار خود به نمایشگاه آمد. او اثرش را «آر. مات» (R. Mutt) امضا کرد و از برگزارکنندگان خواست آن را با عنوان مجسمه‌ای به نام چشمه در معرض تماشا بگذارند.

همکاران دوشان هرگز اثر او را نپذیرفتند، اما امتناع آنان کمک کرد تا آثار «حاضروآماده» برای پدیدآمدن خود شتاب بیش‌تری بگیرند. آثار «حاضروآماده» عنواتی بود که دوشان خود بر این‌گونه اشیاء گذارده بود. او بیش از آن که به فرآورده‌ی نهایی علاقه داشته باشد، مفتون اندیشه‌ها بود.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بنابراین، شاید بتوان آثار حاضروآماده را نمونه‌ی اصلی و اولیه‌ی هنر مفهومی معرفی کرد؛ آثاری که آگاهانه و شاید با بی‌حرمتی، هم شأن و منزلت هنری خود را و هم مفهوم چندگانه‌ی نمایشگاه‌های هنری و معیارهای نقد و داوری (و البته توقعات مخاطبان را) زیر سؤال می‌بردند.



◆ **درست است که هنر جدید، به مثابه‌ی ابزاری نوین قابلیت استفاده دارد، اما این نمی‌تواند به معنی قطع ریشه‌ی تفکر نهادینه‌شده در یک فرد باشد. دسترسی به هنر جدید به مفهوم دورریختن اندیشه و تفکر قدیم نیست؛ زیرا قرار نیست با تغییر ظرف، مظروف نیز عوض شود**

بهمن جلالی، هنرمند عکاس ایرانی، آثار جوانان شرکت‌کننده در نمایشگاه را به‌مراتب مشهورانه‌تر از آثار قدیمی‌مان پیشکسوت می‌داند:

جوان‌ها پیشروتر بودند؛ و حتی اگر کارهایشان به نظر خام بیاید، باز هم باید آنان را تحسین کرد. خیلی از کسانی که با تجربه‌ی سی‌چهل ساله در نمایشگاه حضور یافته بودند از همان آثار قدیمی ۳۰ـ۲۰ سال پیش خود استفاده کرده بودند؛ ولی جوان‌ها در این نمایشگاه فوق‌العاده بودند.

به هر حال، گسستی که به خاطر انقلاب میان نسل قدیم و جدید ایجاد شد، موجب شده که دانش، اطلاعات و تجربه‌های مفید نسل پیش به این نسل منتقل نشود. اما در عوض این نسل به دلیل جوانی، شهامت و جسارتِ عرضه دارد؛ در حالی‌که در هنرمند نسل قبل، به دلیل مقتضیات سنی، دیگر چنین تهوری نیست.

بله، می‌توان درباره‌ی کارهای آنان قضاوت کرد. اما این داوری می‌بایست با توجه به بستری که آن‌ها برای کار داشته‌اند، صورت گیرد؛ یعنی امکانات آن‌ها، تجربیاتشان و حتی بودجه‌ای که در اختیار داشته‌اند. از یاد نبریم این نکته‌ی مهم را که در دانشگاه‌های ما چه کسانی و از روی چه منابعی تدریس می‌کنند. مگر جز این است که در تمام بازار کتاب، تنها به‌اندازه‌ی انگشتان دست‌هایمان می‌توانیم درباره‌ی همین هنر مفهومی کتابی پیدا کنیم. چه منابع تازه‌ای تألیف یا ترجمه شده است؟ دانشجویان هنرهای تجسمی چه می‌خوانند؟ چه چیزهایی را یاد می‌گیرند؟ و چقدر با دانش روز همگام‌اند؟ اصلاً چقدر امکان تجربه کردن را دارند؟ نباید خودمان را با جوانانی که چنین بستر محدودی برای رشد و یادگیری دارند، مقایسه کنیم. باید واقع‌بین باشیم.

این واقعیتی است که در تمام این کشور بزرگ، تنها یک موزه‌ی فعال (با نمایشگاه‌های مداوم) در زمینه‌ی هنرهای معاصر وجود دارد. و شاید درست به همین دلیل است که

شرکت‌کنندگان در نمایشگاه، در آخرین روز نمایش آثارشان، باید به اجبار آثار خود را اوراق کنند و از بین ببرند.

نمی‌توان از موزه‌ی هنرهای معاصر که فضایی محدود و بودجه‌ای به‌مراتب محدودتر در اختیار دارد، خواست تا آثار را در فضای خود محفوظ بدارد. حتی با اطمینان نمی‌توان چشم‌به‌راه کلکسیونرها بود! و بدبختانه حتی اپیدمی فرهنگ در این سرزمین آن‌قدر شیوع نیافته که مثل همه جای دنیا، مدیران سازمان‌های مختلف و یا افراد معمولی به موزه‌ها بروند و برای فرهنگی‌کردن محیط کار و زندگی‌شان، خریدهای فرهنگی و هنری بکنند!

محسن راستانی، هنرمند شناخته‌شده‌ی رشته‌ی عکاسی، در هر حال فکر می‌کند که ما اساساً در بطن چالش‌های موجود هنری روز دنیا قرار نداریم:

ایـن‌که مـا در دل ایـن چـالش‌ها نـیستیم، خودبه‌خود هنرمند ایرانی را در تعابیری که از یک هـنر خـاص در ذهـن مـی‌پرورد، دچـار مشکـل می‌کند. شاید این مشکل در درونی‌ترین لایـه‌ی ذهن یک هنرمند پنهان باشد و اصلاً نمود بیرونی هم نداشـته بـاشد؛ امـا هـمین احسـاس پـنهان، درست، وقتی چهره مـی‌کند کـه مـا در بـرقراری ارتباط با آثار عدم‌درک و نفهمیدن می‌شویم.

این عدم‌درک اثر در هنرمند ایرانـی سابقه‌ی طولانی دارد. بـرای مـثال، هـمین نـمایشگاه در اولین قدم‌هایش نتوانسته انسجام مناسبی بیابد و ریز و درشت و خیر و شر در آن به هـم آمـیخته است. آثار در پراکندگی و بلبشویی آزاردهنده کنار هم قرار گرفته‌اند. اساساً وقتی برای درک مفهومی یک دوره‌ی تجربی و درونـی طـی نشـود، آثـار بـه‌وجودآمده دچـار تشـتّت مـی‌شوند و ایـن پراکندگی به بیننده‌ی اثر نیز منتقل می‌شود. این‌که ما عکس خودمان را هنگام صرف غذا پشت میز غذاخوری به نمایش بگذاریم، در نمایشگاهی با عنوان «هنر مفهومی» چـه جـایگاهی مـی‌توانـد داشته باشد؟! آیا طیف وسیع هنر مـفهومی هـر چیز و هر شکلی را شامل می‌شود؟

◆ **مفهومی‌بودن هـنر صـرفاً بـه مـعنی نگـاه جدید به اشیاء نیست؛ بلکه هیئت تازه‌ای که اشیاء می‌توانند در آن ظاهر شوند نـیز اهمیت دارد**

مـن فکـر مـی‌کنم بـه ایـن تـرتیب نـه تـنها هنرمندان مـخاطب آثـار، بـلکه مـردمی کـه بـه تماشای این آثار می‌آیند نیز دچار تشتت فکر و تـعابیر مـتفاوتی مـی‌شوند، چـون آثـار یک‌دسـتی‌شان را در ایـن پـراکـندگی از دست می‌دهند. باید توجه کرد که «تنوع» با «بلبشو» فرق دارد. هنر مفهوم‌گرا در دنیا، در تعامل، رقـابت و مباحثه‌ی اندیشه‌ها است که به بار نشسته است.

شاید یکی از دلایل این تشتت عدم‌سنخیت آثار با فرهنگ و زبان ملی باشد. حال آن‌که باید دانست برای مثال، آثار هنر مفهومی در آمریکا با

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نوع آثار هنر مفهومی در بلوک شرق متفاوت است. درست است که کلیت این هنر جهانی است، اما در هر جغرافیایی که پرواز می‌گیرد، از آب‌وهوای همان منطقه هوا و نفس می‌گیرد.

این‌که برای ارائه‌ی آثار، یک عنصر خاص تعیین می‌شود، روح آثار را به هم نزدیک‌تر می‌کند و به آن‌ها یک‌دستی و سنخیت می‌بخشد. این درست است که در هنر مفهومی، هنرمند برای خلق رها می‌شود؛ اما آیا این رهایی و آزادی حق دارد کلیت اثر را بی‌مفهوم و بی‌معنی سازد؟

باید میان جسارتِ بدون‌اندیشه و اندیشه‌ی جسارت‌آمیز تفاوت قائل شد. میان این‌که مخاطب اثر دچار گیجی و سردرگمی شود، تا آن‌که اثری او را به تأمل و فکر وادارد، تفاوت زیادی است. البته این حقیقتی است که هنر مفهومی در هر اجتماعی، بنا به مقتضیات سیاسی، فرهنگی و اجتماعی موجود در آن جامعه رخ می‌نماید. به همین دلیل هنگامی‌که به آثار نمایش‌داده‌شده در نمایشگاه‌های اروپایی یا آمریکایی نگاه می‌کنیم، کم‌تر دچار حیرت می‌شویم، زیرا آثار خلق شده یا بومی‌اند یا فرابومی؛ و در هر حال اغلب قابل درک‌اند.

مفهومی‌بودن هنر صرفاً به معنی نگاه جدید به اشیاء نیست؛ بلکه هیئت تازه‌ای که اشیاء می‌توانند در آن ظاهر شوند نیز اهمیت دارد. این مفاهیم گاه موفق‌اند و گاه موفقیت‌آمیز نیستند، چون مفهوم اصلی کاملاً کلی است. به هر روی، هنر مفهوم‌گرا در نتیجه‌ی مجموعه‌آرایی پدید آمده است، که سوابق تاریخی قابل‌توجهی برای آن وجود دارد.

هنگامی که این هنر به ظهور رسید، تصور بسیاری بر این بود که گونه‌ای از هنر فاقد موضوع خلق شده است؛ لیکن به‌سرعت آشکار گردد که موضوع در این جنبش نوین هنری خودِ هنرمند و رابطه‌ی او با جامعه و فرآیند آفرینش هنر است.

ماده‌ی اصلی هنر مفهومی تفکر و زبان است و دقیقاً با تمسک این دو رکن بود که در اواخر دهه‌ی ۱۹۸۰، هنگامی که توجهات هنر پیشرو به سوی هنر محتوایی و «موضوع و محور» معطوف بود، این هنر به عنوان رقیبی قدرتمند سر برافراشت.

حسین خسروجردی، هنرمند گرافیست، حُسن برگزاری نمایشگاه هنر مفهومی را درک هنرمند معاصر ایرانی از آخرین و تازه‌ترین دستاوردهای هنر پلاستیک ـ هنرهای تجسمی ـ می‌داند:

> درست است که هنر جدید، به مثابه‌ی ابزار نوین قابلیت استفاده دارد، اما این نمی‌تواند به معنی قطع ریشه‌ی تفکر نهادینه شده در یک فرد باشد. دسترسی به هنر جدید به مفهوم دور ریختن اندیشه و تفکر قدیم نیست؛ زیرا قرار نیست با تغییر ظرف، مظروف نیز عوض شود. جریانات هنری جدید می‌توانند ظروف زیباتری

برای عرضه‌ی اندیشه‌های ناب و برای تداعی عمیق‌تر مفهوم، و امکانی برای بیانی وسیع‌تر باشند. مثلاً وقتی تابلوی نقاشی خود را به نمایش می‌گذاریم، دوست داریم در متن نمایش‌ها، یک موسیقی به شکلی کم‌رنگ شنیده شود. این تنها یک رفتار کلیشه‌ای و تعریف‌شده نیست، بلکه نیاز هنرمند است که برای تکمیل فضای روانی نمایشگاه خود، از عناصر دیگری چون نور و موسیقی نیز بهره گیرد.

هنرمند نسل امروز این شانس را دارد که به‌روز باشد و از ابزار و امکانات متعددی برای عرضه‌ی هنر خود بهره بگیرد: کامپیوتر، تلویزیون، تله‌ویدئو، لیزر، پرده‌ی سینما، اسلاید شو و ده‌ها امکان دیگر.

باید دوباره تأکید کرد که هنر مفهومی شکلی از بیان هنری است که تلاش دارد تا جنبه‌ی فیزیکی و ظاهری کار را تا حد ممکن تنزل بخشیده، به جای آن، نیروی ذهنی ناشی از اثر هنری را تقویت کند. در این نوع از هنر، تحریکات بصری و نوری، به نفع روند فکری و هوشمندانه‌ی ادراک اثر هنری، کم‌اهمیت شمرده می‌شود و مخاطب اثر هنری به همراهی و گفتمان با خالق آن، یعنی هنرمند دعوت می‌گردد. به این ترتیب، فرآیند آفرینش اثر هنری با فرآیند ادراک و دریافت آن به نوعی پیوند می‌خورد. هنر مفهومی اساساً از الگوهای فکری سرچشمه می‌گیرد و در این راه، از هر وسیله و موادی که با ذهنیت‌های هنرمند سازگاری داشته باشد، یاری می‌جوید.

نخستین ظهور هنر مفهومی، همانند هنر مینیمال [کمینه]، به نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۱۹۶۰ بازمی‌گردد. یکی از اولین نمونه‌های این جنبش هنری، که اکنون اثر کلاسیک این جریان محسوب می‌شود، «یک و سه صندلی» اثر جوزف کوسوث است. این اثر عبارت است از یک صندلی چوبی تاشو، یک عکس از همان صندلی و یک عکس بزرگ‌شده از تعریف صندلی در دائرةالمعارف. با نمایش این چیدمان، در واقع هنرمند این برش را در برابر دیدگان بیننده‌ی خود می‌گذارد که کدام‌یک هویت واقعی صندلی را بازگو می‌کند؟ خودِ صندلی، عکس آن و یا متن دائرةالمعارف در مورد آن. به عبارت دیگر، خود شیء و ارائه‌ی آن و یا توصیف کلامی آن؟ کدام‌یک؟ آیا صندلی به کمک یکی از این سه عامل قابل کشف و درک است، یا به کمک بعضی و یا همه‌ی آن‌ها؟ و یا این‌که توسط هیچ‌یک از آن‌ها نمی‌توان به حقیقت صندلی پی برد؟

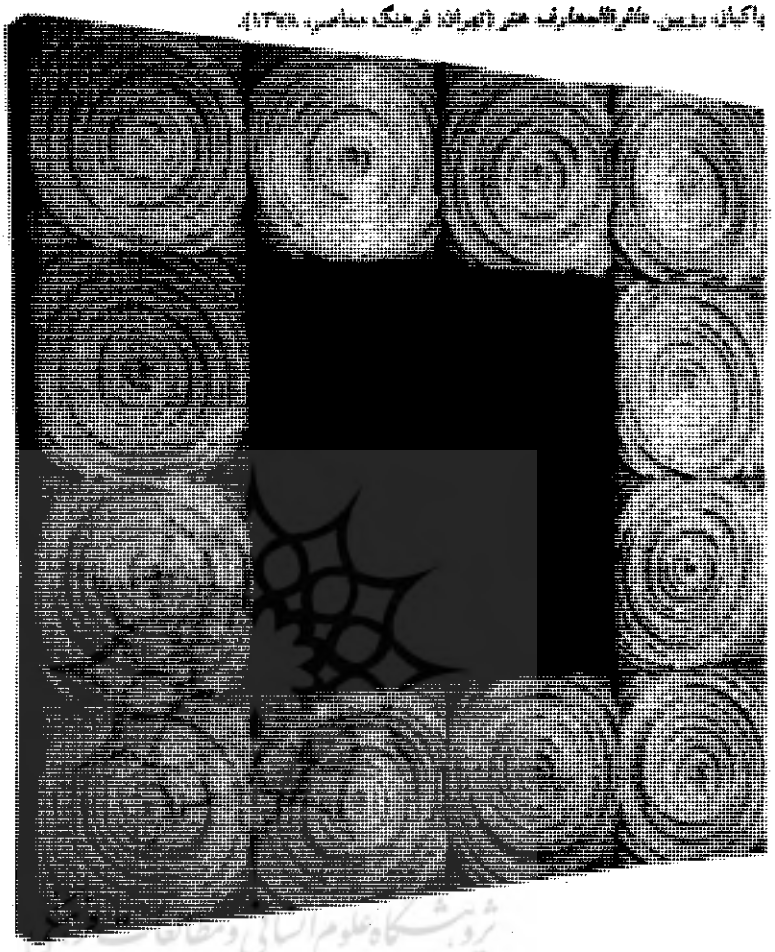
یادداشت‌ها

۱. (بیناب): دهخدا «چوخا» را جامه‌ای پشمین معرفی می‌کند که معمولاً در شمال ایران بر روی دیگر لباس‌ها می‌پوشند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

باکباز، پروین. دایرةالمعارف هنر (تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۰).



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

art

هنر و فرهنگ

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی