

خوانش زمان در هنر مینیمال، مفهومی و پسامفهومی

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۵/۱۳

تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۶/۲۶

کد مقاله: ۸۶۶۷۸

راضیه مختاری دهکردی^۱

چکیده

زمان به عنوان پدیده‌ای مفهومی، در قلمرو هنر همواره مورد توجه بوده است و این مسئله با تحولات ناشی از اوج هنر مدرن در نیمه دوم قرن ۲۰ میلادی و شکل‌گیری تکثرگراییانه گرایش‌ها و جنبش‌های هنری، ظهوری متفاوت از قبل و ماهیتی جدید پیدا نمود. بر این اساس در پژوهش حاضر به منظور شناخت ماهیت و چیستی زمان و چگونگی بازتاب آن در آثار هنرمندان هنر مینیمال، مفهومی و پسامفهومی از روش اکتشافی استفاده گردید و قصد بر آن است تا برای مخاطبان این آثار، بازخوانی جدید مبتنی بر مسئله زمان ارائه گردد؛ بنابراین رویکردی کیفی اتخاذ گردید که هدفی بنیادین در پی داشت. همچنین از شیوه جمع‌آوری اطلاعات، مبتنی بر روش کتابخانه‌ای و از ابزار یادداشت‌برداری بهره گرفته شد. چارچوب نظری پژوهش حاضر مبتنی بر دیدگاه نشانه‌شناسی چارلز سندرس پیرس است و سه‌گانه وی برای تحلیل آثار مورد توجه قرار گرفت. نتایج حاصله نشان از آن داشت که خوانش زمان در نیمه دوم قرن بیست از هنر ماقبل خود کاملاً متفاوت است و زمان را می‌توان در سه حوزه نشانه‌های شمایی، نمادین و نمایه‌ای در آثار هنر مینیمال، مفهومی و پسامفهومی بازخوانی و جستجو کرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژگان کلیدی: زمان، هنر مینیمال، هنر مفهومی، هنر پسامفهومی.

۱- استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر و علوم انسانی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، چهارمحال و بختیاری
(mokhtari_razieh@yahoo.com)

۱- مقدمه

اثر هنری در هر دوره تاریخی مبتنی بر پایه های شکل گیری آن هنر و زیربنای فکری هنرمندان می باشد. دوره های مختلف همچون دوره باستان، دوره کلاسیک، دوره مدرن و دوره پست مدرن هر کدام نیازمند شناخت زیربنای فکری آثار هنری برای بازخوانی آثار می باشد. آنچه که بعد از ۱۹۵۰ در تحولات هنر غرب شکل گرفت و به نوعی با چرخش تصویری از نظر هانس بلتینگ^۱ و جیمز الکنیز^۲ نیز مطرح شد، شاهد ظهور آثاری هستیم که ماهیتی متفاوت از رسانه های سنتی در دنیای هنر همچون نقاشی مجسمه سازی هستیم؛ و این تحولات برپایه نوعی نگرش جدید هنرمندان و تغییر موضوع و ماهیت هنر گردید آنچه چه بیش از همه در این نوع آثار مشاهده می شود تنوع و تکثر آثار ارائه شده است در این میان آثاری با محوریت موضوع زمان ارائه گردیدند که برای خوانش آنها نیاز به درک صحیح در خصوص تحولات و ماهیت هنر پست مدرن می باشد از این رو مخاطبان و دانش آموختگان حوزه هنر از آثار ارائه شده نیازمند خوانش صحیح از مسئله مطرح شده در این آثار می باشند. لذا در این پژوهش به روش اکتشافی به دنبال کشف زوایای پنهان خوانش آثار هنری پست مدرن با موضوعیت زمان هستیم

مفهوم زمان، مفهومی ذهنی است، چیزی که ذهن ما کشف کرده است و برای مشخص کردن زنجیره تحولات و تغییرات آن را به کار می برد. از این رو زمان، مفهومی انتزاعی است که درک و سنجش آن بر اساس انواع نگره های فلسفی متفاوت است. (مختاری دهکردی و همکاران، ۱۳۹۷: ۲۱) زمان در تاریخ هنر اغلب به تتهایی به عنوان موضوع هنری مطرح نشده است. در حالی که زمان هر از گاهی در آثار هنرمندان خاص مثل کلودیو مونه یا در جنبش هایی مثل فوتوریسم، در جایی که سرعت و تغییر تاکید شده بود حضور داشته، اما با این حال تنها در طول چند دهه گذشته زمان موضوع صریح تری در هنر شده است. هنرمندانی بوده اند که چالش به تصویر کشیدن زمان را آغاز کردند. برای مثال هنرمند امپرسیونیست کلوده مونه یکسری از آثار را با به تصویر کشیدن بیرون کلیسا در روئن فرانسه نقاشی کرد. هر یک از این نقاشی ها نمای سر در را در ساعات مختلف روز و در اوقات مختلف سال را نشان می داد. با این وجود، در اینجا نیز زمان یکی از عناصر در میان عناصر دیگر است و موضوع اصلی آثار نیست. برعکس در هنر مفهومی و پسا مفهومی بازنمایی زمان محوریت تازه ای می یابد.

در هنر مفهومی شاید به دلیل همین انتزاعی بودن و مفهومی بودن آن موضوعیت می یابد و هنرمندان علاقه مند به بازنمایی آن می شوند. زمان در آثار تجسمی مفهومی می تواند به عنوان نقطه عطفی قلمداد شود که هنرمندان در این آثار برخوردی متفاوت نسبت به هنر های پیشین خود داشته اند. شناخت و مطالعه زمان در این نوع هنری می تواند در برقراری رابطه ی قویتر با مخاطب یاری رساند. پرواضح است که ارتباط قویتر یک اثر با مخاطب، خود دستاوردهای دیگری همچون شناخت فضا و عناصر بصری را به همراه دارد که در هنر پسا مفهومی و هنر های پس از آن نیز تأثیری شگرف را به همراه دارد؛ بنابراین مسئله اصلی این پژوهش شناسایی چگونگی این بازنمایی است که در این راستا این پرسش مطرح می گردد:

ماهیت زمان در هنر مینیمال، مفهومی و پسا مفهومی چیست و خوانش زمان در این آثار چگونه است؟

۲- پیشینه پژوهش

تاکنون تحقیقی درباره بازنمود زمان در هنر مینیمال، مفهومی و پسا مفهومی صورت نگرفته اما پژوهشهای زیر، تعدادی را که موضوع سخن آنها زمان بوده است، نشان می دهد:

راضیه مختاری دهکردی و همکاران (۱۳۹۷)، در "ماهیت فضا و زمان در آثار چند رسانه ای کتی پاترسون" [نشریه هنر های زیبا- هنرهای تجسمی، دوره ۲۳، شماره ۳] نشان داد، پاترسون درک جدیدی از زمان را برای مخاطب ارائه می دهد تا بتواند خوانش های متوالی و همزمانی را داشته باشد. افسانه کامران (۱۳۹۲) "نشانه شناسی زمان و گذر آن در عکسهای یادگاری" [نشریه علمی پژوهشی هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی دوره ۱۸، شماره ۲] نتیجه حاصل از به کار گیری دو الگو (تحلیل رمزگان و استعاره) را بیانگر آن می داند که زمان در عکسهای یادگاری همواره میان گذشته، حال و آینده در گذر است. به عبارتی دیگر "گذر زمان" در عکسهای یادگاری گذری دورانی است. گیتی مصباح و زهرا رهبرنیا در "پیوستار زمانی - مکانی باختین در هنر تعاملی جدید" (۱۳۹۰) [مطالعات تطبیقی هنر، سال اول، شماره ۱] با تحلیلی گفتمانی بر دو نمونه از هنر تعامل گرای به این نتیجه می رسد که این آثار ویژگی های گفتمان مکالمه ای دارند و «حضور خود در دیگری باختین» را در معرض نمایش قرار دهند.

۳- روش تحقیق

این پژوهش با رویکردی کیفی و مبتنی بر روش اکتشافی است که هدفی بنیادین دنبال می‌کند. به منظور یافته‌های پژوهش از طریق منابع کتابخانه‌ای و استفاده از منابع اینترنتی استفاده گردید. ابرار پژوهش شامل فیش برداری دستی و دیجیتال است. بر پایه روش توصیفی و تحلیلی است و برای گردآوری داده‌ها از منابع مکتوب کتابخانه‌ای و مشاهده‌ای استفاده شده است. نمونه این پژوهش سه هنر شاخص نیمه دوم قرن بیستم یعنی مینیمال، مفهومی و پسا مفهومی است که توصیف، تجزیه و تحلیل زمان در این آثار به روش نشانه‌شناسی پیرس انجام شده است. پیرس سه گانی نمادین (Symbolic)، نمایه‌ای (Indexical) و شمایی (Iconic) را مطرح می‌کند که در این آثار می‌توان از این الگو به عنوان یک روش استفاده کرد.

۴- مفاهیم نظری پژوهش

مبنای نظری این پژوهش رویکرد نشانه‌شناسی چارلز سنرس پیرس و الگوی سه وجهی وی می‌باشد. رویکرد نشانه‌شناسی به تحلیل متن می‌پردازد و طرح تمایز میان محورهای جانشینی و همنشینی، اولین و پایه‌ای ترین ابزار برای نشان دادن چگونگی تولید معنا در متون متعدد است. در واقع، در رویکرد نشانه‌شناسی، معنا از تمایز میان نشانه‌ها ناشی می‌شود. این تمایزها بر دو نوع اند: همنشینی (چگونگی قرارگرفتن عناصر در کنار هم) و جانشینی (چگونگی جایگزینی عناصر به جای هم) (چندلر، ۱۳۸۷:۱۲۷). نشانه‌شناسی، با هر چیزی که بتواند به عنوان نشانه قلمداد شود، سروکار دارد (اکو، ۱۹۷۶، ۷). بنابراین نشانه‌شناسی دانشی است که به شناخت و بررسی نشانه‌ها و کارکردهای آن در انتقال پیام و فرایند تداعی معنا در ذهن انسانها می‌پردازد. هرچند که نشانه‌شناسی مولود زبان‌شناسی است اما امروزه چنان گسترده شده است که یک روش میان رشته‌ای شناخته می‌شود. نشانه‌شناسان ابتدایی زبان را به مثابه متن پنداشته و آن را توسط نشانه‌شناسی تحلیل می‌نمودند اما آثار هنر مفهومی‌ها به مثابه متن انگاشت و از دید نشانه‌شناسی به تحلیل آنها پرداخت.

پیرس بر خلاف سوسور که در هر نشانه قائل به دو وجه دال و مدلول بود، الگویی سه وجهی را معرفی می‌کند: ۱- نمود (صورتی که نشانه به خود می‌گیرد و الزاماً مادی نیست) ۲- تفسیر (معنایی که از نشانه حاصل می‌شود) ۳- موضوع (که نشانه به آن ارجاع می‌دهد). بر اساس الگوی پیرسی از نشانه، چراغ قرمز راهنمایی سر چهار راه، نمود است. توقف خودروها، ابژه یا موضوع آن است و این فکر که خودروها باید متوقف شوند تفسیر آن است.

پیرس نشانه‌ها را به سه دسته تقسیم می‌کند: شمایی و نمایه‌ای و نمادین. باید به خاطر داشته باشیم که نشانه‌ها در واقع چیزی را به خاطر می‌آورند یا مورد اشاره قرار می‌دهند که هم اکنون (در لحظه برخورد با نشانه) غایب هستند.

نشانه شمایی، در واقع نشانه‌ای است که شباهت زیادی با موضوع یا مدلول مورد اشاره خود دارد. در نشانه‌های شمایی همواره شباهت بسیاری بین نشانه شمایی و مرجع آن وجود دارد. یک عکس یا یک پرتو یک نشانه شمایی از یک شخص است که مورد بازنمایی واقع شده است.

جدول ۱: الگوی سه وجهی پیرس (مأخذ: نگارنده)

الگوی سه وجهی پیرس	بر مبنای مشابهت	عکس، نقاشی‌های واقعگرایانه
	بر مبنای قرارداد	الفاظ، علائم راهنمایی رانندگی
	بر مبنای رابطه علی و معلولی	دود، تب، ریختن برگ

نشانه‌های نمایه‌ای در واقع اشاره به چیزهایی دارند که قبلاً وجود داشته و یا در خود اثر تکوین یافته‌اند و علت و معلول اند. برگه‌های فرو ریخته پاییزی، دود و شکوفه‌ها همه علائمی نمایه‌ای هستند

در نوع سوم نشانه‌ها یعنی نشانه‌های نمادین، رابطه میان دال و مدلول (مرجع و نشانه) قراردادی است. نه شباهتی در میان است و نه ارتباطی فیزیکی. صلیب یک نشانه‌ی نمادین است که برای مسیحیت به کار برده می‌شود همانطور که کیبوتر سفید نشان صلح و تفنگ نماد جنگ محسوب می‌شوند (پیرس، ۵۸ - ۱۹۳۱، ۲، ۳۰۶)

هنر مفهومی: «هنر مفهومی، شکلی از بیان هنری است که تلاش دارد تا جنبه‌ی فیزیکی و ظاهری کار را تا حد ممکن تنزل بخشیده و 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 شده و مخاطب اثر هنری به همراهی و گفتمان با خالق آن (هنرمند)

دعوت می شود. بدین ترتیب، فرآیند آفرینش اثر هنری با فرآیند ادراک و دریافت آن به نوعی پیوند می خورد. ... هنر مفهومی در برخی موارد، برخلاف ذات و تعریف خود، صورتی کاملاً فیزیکی و شکلی ناشی از تجسم فکری، که به شیوه ای کاملاً ادبی بیان شده، به خود می گیرد. ماده ی اصلی هنر مفهومی، «تفکر» و «زبان» می باشد (لوسی اسمیت، ۱۳۸۷، ۲۰۵-۲۰۳). بعضی از آثار هنری مفهومی، که گاه چیدمان نامیده می شوند، با دنبال کردن مجموعه ای از دستورالعمل های کتبی ممکن است توسط هر کسی دیگری حتی به غیر از هنرمند ساخته شود.

هنر پسا مفهومی: هنر پسا مفهومی نیز یک تئوری هنری است که بر میراث هنر مفهومی در هنر معاصر بنا شده است که مفهوم (ایده ها) یا ایده (های) درگیر در کار، مقدم بر نگرانی های زیبایی شناختی و مادی سنتی است (Osborne, 2002: 28). این اصطلاح برای اولین بار از طریق تأثیر جان بالدساری در انستیتوی هنر کالیفرنیا در اوایل دهه ۱۹۷۰ میلادی وارد هنرهای رایج شد. نویسنده ایلدریج پرست^۱، به طور خاصی با قطعه جان بالدساری با پرتاب چهار توپ در هوا برای بدست آوردن یک کادر (بهترین ۳۶ تلاش) از سال ۱۹۷۳ پیوند می زند که در آن هنرمند فقط سعی در انجام این کار و عکس گرفتن از نتایج، و در نهایت انتخاب بهترین از ۳۶ بار تلاش دارد (Priest, 2013, 78). هنر مفهومی توجه خود را به ایده در پشت شیء هنری معطوف کرد و نقش سنتی آن شی را به عنوان انتقال دهنده معنا زیر سوال برد. پس از آن، این تئوری ها به ضرورت خود مادی بودن شک می کنند، زیرا هنرمندان مفهومی، موضوع هنری را "غیر مادی سازی"^۲ کردند و شروع به تولید آثار هنری مبتنی بر زمان و زودگذر کردند. اگرچه تغییر ساختار کامل شیء هنری هرگز اتفاق نیفتاد، موضوع هنری انعطاف پذیر شد - قابل انعطاف - و این قابلیت انعطاف پذیری، همراه با نشانه شناسی و گاهی پردازش رایانه، منجر به شیء هنری پسا مفهومی شده است (Jason, 2004: 89-135)

هنر مینیمال: اصطلاحی است برای گونه ای از مکتب هنری که اصول آن بر پایه ساده گرایی و کمینه گرایی (مینیمالیسم) می باشد. مینیمالیسم به عنوان یکی از جنبشهای هنری دهه ۱۹۶۰، به خصوص مرتبط با آثار سه بعدی، از ایالات متحده آمریکا آغاز شد. پژوهشهای پیرامون این جنبش انواع ساختارهای مدونی، فضای شبکه ای و جفت کاری را شامل می شود؛ که هدف آن توضیح مجدد مسائلی چون فضا، فرم، مقیاس و محدوده بود و نتیجتاً هرگونه بیانگری و توهم بصری را نفی میکرد. روش هنرمندان این جنبش خردگرایانه بود؛ مجموعه منظم ساده ای از واحدهای همانند و جا به جا شونده براساس ریاضی که قابلیت بسط و توسعه دارند یا در ساده ترین تعریف، مینیمالیسم سبکی است که توسط سادگی خطوط، شیوه، وضوح فرم و سادگی ساختار و بافت قابل تشخیص می شود (روشن، ۱۳۶۱: ۶۳-۶۴).

۵- چگونگی باز نمود زمان در هنر قرن بیستم

پس از نیم قرن آن ماری دوگه، منتقد و مدیر موزه گفت «زمان نه تنها به عنوان مضمون مکرر بلکه به عنوان عنصر سازنده ی ذات اثر هنری پدیدار شده است.» (راش، ۱۳۸۹: ۱۳) به وسیله عکاسی، انسان شروع به دستکاری در خود زمان کرد. شکار موضوع، ترکیب بندی مجدد آن و ایجاد تغییرات در آن با گذشت زمان، حرکت سریع به جلو، حرکت آهسته و تمام آنچه به اصطلاح زمان مناسب دانش و هنر عکاسی هستند. می توان عکسهای ادوارد مایبریج از اسب های در حال حرکت در سال ۱۸۷۸ که اولین ثبت از حرکت بود (راش، ۱۳۸۹: ۱۵) را به عنوان تلاشی در جهت ثبت زمان در نظر گرفت که این نکته، توجهات روز افزون هنرمندان به زمان را جلب کرد که این توجهات به زمان دغدغه اصلی هنرمندان نبوده و شاید به شیوه ای ناخودآگاه در آثارشان تبلور یافت. (تصویر ۱)



تصویر ۱- ادوارد مایبریج، طبیعت: مطالعاتی درباره ی حرکت، ۱۸۷۸ (راش، ۱۳۸۹: ۱۱)

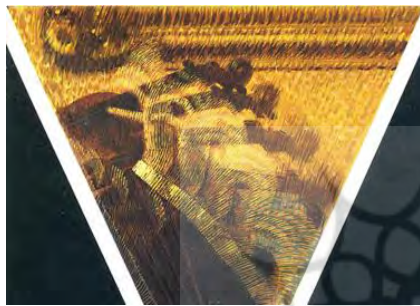
1 Eldritch Priest
2 de-materialized

هرچند که امپرسیونیست‌ها آثاری از زمان‌های مختلف را به تصویر می‌کشیدند و لحظاتی از زمان را ثبت می‌کردند، با این حال زمان دغدغه اصلی این هنرمندان نبوده است. برای مثال هنرمند امپرسیونیست کلود مونه مجموعه‌ای از آثار را با به تصویر کشیدن بیرون کلیسا در روئن فرانسه نقاشی کرد (تصویر ۲). هر یک از این نقاشی‌ها نمای سر در را در ساعات مختلف روز و در اوقات مختلف سال را نشان می‌داد. با این وجود، در اینجا زمان نیز یکی از عناصر در میان عناصر دیگر است و موضوع اصلی آثار نیست.



تصویر ۲: کلود مونه، کلیسا جامع روئن فرانسه، رنگ روغن روی بوم، ۱۰۰،۱ × ۶۵،۹ سانتیمتر
<https://www.nga.gov/Collection/art-object-page.46524.html>

در سال ۱۹۲۱ ساموئل الکساندر فیلسوف انگلیسی می‌نویسد: «اگر از من نام بارزترین مشخصه تفکر بیست و پنج ساله اخیر را بپرسند، باید پاسخ بدهم کشف ... زمان منظورم این است که ما به تاگی شروع کرده ایم که به طور جدی به زمان بپردازیم و به این معنی است که در بعضی موارد به نوعی متوجه می‌شویم که زمان ماده‌ی ضروری در قانون اساسی چیزها است». (الکساندر، ۱۹۲۱:۳۴۹).



تصویر ۳: جاکومو بالا، دست ویولون زن، ۱۹۱۲، رنگ روغن روی بوم، ۷۴ × ۵۲ سانتیمتر؛ کلکسیون خصوصی لندن (لینتون، ۱۳۸۲: ۱۱۱)

همچنین از یک منظر فرهنگی- تاریخی آگاهی از بعد زمان در کنار گسترش روش‌های صنعتی عقلانی که نیاز به اندازه‌گیری دقیق‌تر زمان و یک نظم زمان محور و انضباط کاری داشت، رشد یافت. این آگاهی گسترده از زمان نیز در هنر بازتاب یافته است از سال‌های بعد از جنگ جهانی اول فوتوریست‌های ایتالیایی برای ترجمان عمل هنری یک نظریه جامع که همه چیز در حرکت با نیروی پویایی جهانی نگه داشته می‌شود، بودند آنها این نیرو یا منبع انرژی را "پویایی جهانی" نامیدند. آن‌ها به طور جدی کار کردند تا عبارات تصویری و مجسمه‌سازی را برای هم‌کیشان خود به ارمغان بیاورند؛ به اصطلاح حرکت نسبی (حرکت واقعی جسم) و حرکت مطلق (پتانسیل ذاتی جسم برای حرکت) (تصویر ۳). در پاریس معاصران فوتوریست‌ها نیز با افزودن زمان، بیان فضایی و تصویری را تجربه کردند. نقاشان کوبیستی از جورج براک و پابلو پیکاسو از سال ۱۹۱۰ تا ۱۹۱۲ نشانه‌های ساده‌ای از اشیا که از زوایای متفاوت دیده می‌شد را در هم ادغام کردند. این امر باعث می‌شد تا احساس تجسم یک فضا در یک لحظه به طور هم‌زمان و متوالی دیده شود که ترکیبی از چندین چشم‌انداز از چندین نگاه متفاوت است و بنابر این لحظه‌ای در زمان است. فضا سازی زمان نزد کوبیست‌ها در هنرهای تجسمی با تغییرات معاصرش در مفاهیم علمی فضا و زمان همراه شده است.



تصویر ۴- نائوم گابو، موج ایستا، ۱۹۲۰-۱۹۱۹، چوب، فلز نقاشی شده و ماشین الکتریکی، ابعاد ۱۹ × ۲۴،۱ × ۶۱،۶ سانتیمتر (www.slideplayer.com)

تئوری نسبیت انیشتین از سال ۱۹۰۵ دقیقاً مبنای این ایده بود که فضا و زمان غیر قابل تفکیک هستند و زمانی که سه سال بعد مینکوفسکی ریاضیدان مفهوم فضا- زمان را معرفی و سپس بعد چهارم زمان را به سه بعدی فضا افزود، این ایده در بیان مفهومی تجلی یافت (پافلیک هیوبر، ۱۹۹۷:۱۸).

ایده زمان به عنوان بعد چهارم فضا، مجدداً در ۱۹۲۰ توسط هنر جنبشی اخذ شد که تفکیک فضا و زمان در بیان هنرمندانه و تجربه‌ی بیننده انکار کرد. در واقع این نائوم گابو، ساختارگرایی روسی بود که در سال ۱۹۲۰ اولین اثر جنبشی الکترونیکی را تولید

کرد. (موج ایستا) و با اتصال آن به یک منبع نیرو به این مجسمه یک تصاعد واقعی جنبشی و همچنین متعاقباً تصاعدی در زمان را ایجاد کرد. (تصویر ۴)

سالوادور دالی نیز در ساختار "چشم زمان" از موادی چون پلاتین، یاقوت طبیعی، مینا و الماس استفاده کرد و برای رساندن مفهوم زمان یک ساعت کوچک را در آن گنجانده. دالی درباره ی چشم زمان می گوید: «همیشه از کودکی به رابطه ی بین زمان و فضا توجه داشته ام. با این حال خلق ساعت نرم، اولین بار به صورت نقاشی رنگ روغن و بعدها در ۱۹۵۰ به شکل طلا و سنگهای گرانبها منجر به اختلاف نظر شد: تایید و درک، تردید و ناباوری» (عابدینی راد، ۱۳۹۵:۴۰) (تصویر ۵).

تا دهه ۱۹۶۰ و به طور کامل در دهه ی ۱۹۷۰ هنرمندان به طور کلی تری از بینش هنر جنبشی به عنوان نقطه ی شروع استفاده کردند و کشف زمان بیشتر مرکزی برای تجاریشان گردید. بر طبق نظر هانلورپافلیک هیوبر، مورخ هنر آلمانی، این که مضمون زمان علاقه ی هنرمندان این دهه ها را به خود جلب کرده، اتفاقی نبوده است. تا آن زمان اساساً این فلسفه و فیزیک بود که زمان را به عنوان یک چیز قابل دوام و مناسب بررسی تلقی می کرد؛ اما از دهه های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ زمان نیز موضوعی برای بسیاری از رشته ها از جمله علم انسان شناسی، قوم شناسی، فیزیولوژی اعصاب و روانشناسی شد. از اواسط دهه ی ۱۹۷۰ این علاقه علمی منجر به تعداد روز افزون ادبیات درباره زمان گردید. در همان زمان پیشرفت هایی در بازگشت به زمان وجود داشت:

دیرین شناسی و زمین شناسی، تاریخچه ی زمین را از طریق نظریه های جدید پیرامون آن به گذشته ی دورتری امتداد می دادند. (دیویس، ۱۹۷۵: ۲۹) در همین بحبوحه شاهد این دستاورد بشری هستیم که در سال ۱۹۶۹ اولین بشر اولین گام را به ماه برداشت. اتفاقی که توانست به سرعت سراسر جهان مخابره شود. سال بعد، ساعت های دیجیتالی در بازار ظاهر شد که جایگزین ساعت های دایره ای شکل با یک خط متوالی مبتنی بر شماره بودند.

رادلف وندروف، اظهار می کند در دوره زندگی روزمره پس از جنگ شاهد یک مخالفت با تسلط و آگاهی زمان خطی در فرهنگ غرب هستیم. (وندروف، ۱۹۸۷: ۶۵) خواه کسی توضیح تاریخی پافلیک هیوبلر و خواه توضیح رادلف وندروف را بپذیرد، آگاهی زمانی مشخصه ی زمان است. واضح هست که در تلاش برای یک هنر مستقیم مبتنی بر تجربه با محتوای جدید و بیانات جدید هنرمندان دهه ۱۹۶۰ متعهد به قرار دادن زمان در آثارشان شدند. گروهی از هنرمندان به نام "فلاکسوس" حتی نامی را انتخاب می کنند که مستقیماً به آن جریان از جمله جریان زمان اشاره می کند؛ مانند تئاتر و فیلم، اجرا و هنر ویدئویی جریان زمان را نظیر یک عنصر ساختاری به کار می بندند. هنرمندان مفهومی از توالی های متن استفاده می کنند. در این بینش که خواندن در طول زمان گسترش می یابد. هنرمندان مینیمال و هنر زمینی مجسمه را به چنین منطقه ای بزرگ گسترش دادند که خود جنبش در مجاورت مجسمه و در اطراف آن زمان مرور که در آن دخیل بود، تبدیل به یک عامل حیاتی در تجربه شد.



تصویر ۵: چشم زمان، سالوادور دالی، ۱۹۴۹، ابعاد ۴×۶ سانتیمتر،

[http://shop.thedali.org/eye-of-time-brooch-in-\(sterling-silver.html\)](http://shop.thedali.org/eye-of-time-brooch-in-(sterling-silver.html))

۶- نمایش زمان در مینیمالیسم

در واقع در دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ میلادی همزمان با تحولات جدید هنر غرب و چالش هایی که در برابر اکسپرسیونیسم انتزاعی قد علم می کرد، دغدغه ی پرداختن به مفهوم زمان در آثار هنری محوریت مرکزی یافت. مجسمه های مینیمالیستی، هنر اجرا، ویدئو و هنر چیدمان، شاید مناسب ترین شکل های بیانگری بودند که می توانستند زمان را به خوبی انعکاس کنند. یکی از خصیصه های مهم مجسمه های مینیمالیستی این است که تجربه ی اثر هنری را به "مدت زمان" بسط می دهد. در واقع مینیمالیسم اولین جنبش قرن بیستم با جاه طلبی هایی برای برجسته کردن بعد زمان بود و در اواخر قرن ۲۱ میلادی آگاهی فلسفی از مسئله زمان به عنوان یک کشف جدید به طور فزاینده ای دیده شده است. از جمله هنرمندان مینیمالی که به مقوله ی فضا و زمان در آثارش به طور ویژه پرداخته، ریچارد سرا است. او می گوید: «عناصر زمان و حرکت در آثار من جوهری و اساسی است. نه فقط گستره ای دید و محدوده اثر، بلکه نحوه قدم زدن بیننده در میان و آنچه که در تعامل بدن خود را با اثر احساس می کند نیز حائز اهمیت است» (سرا، ۱۹۹۴). این مرحله جدید در تجربیات چالشی ریچارد سرا، نوعی دیالکتیک بین فضای درونی و بیرونی از یک سو و میان اثر هنری و مخاطب آن از سوی دیگر بود که لاجرم در مواردی تعداد قطعات را افزایش می داد و مجسمه به یک چیدمان بدل

شود. تمرکز به روی روابط بیرونی از طرف را به جای روابط داخلی عناصر که موضوع اساسی مجسمه‌سازی مدرنیستی بود انگیزش اصلی کارش در این مرحله توصیف می‌کند: «من یک دیالکتیک بین درک کلی فرد از مکان و رابطه آن با محیطی که در آن قدم می‌زنند ایجاد می‌کنم. نتیجه کار توجه به بی‌پایانی زمین و انقطاعی است که اثر هنری در محیط زمین به وجود آورده. من علاقه‌ای به مجسمه‌ای که تنها در روابط داخلی اجزاء تعریف می‌شود ندارم، بلکه برعکس می‌خواهم تأثیر آن در محیط انقطاع فضا و از بین بردن مداوم ملالت بار توسط اثر را بررسی کنم.»^۱ در حالی که غالب آثار مینیمالیستی توده‌ای بسته بودند و فقط سطح خارجی شان دیده می‌شد. سرا در این اندیشه بود که چگونه می‌توان به کشف فضای داخل و تجربه‌ای درونی از اثر دست یافت: «کارهای پیشین عمدتاً بسته بودند و اینکه نمی‌توانستم داخل فضای آنها بشود برایم مایوس‌کننده بود. من فضا را یک ماده می‌پنداشتم و اکنون مذاقه در فضا بر همه دغدغه‌های من غلبه پیدا کرده است. لذا تلاش کردم که از فرم مجسمه برای ایجاد تفکیک فضایی استفاده کنم» (مکشاین، ۲۰۰۷).^۲ بدین سیاق مدار چهار صفحه‌ای وضعیت‌ای تازه برای بیننده خود می‌ساخت تا به درون آن نفوذ کرده و یک شرایط فضایی خاص را تجربه کند. تحت این شرایط گفتمان مینیمالیستی ماده و شیء دستخوش تحول شده و رابطه شیء با فضایی در کارهای آندره، جاد و موریس در اینجا به رابطه بیننده با فضا تبدیل می‌شود. این نقطه‌ی عزیمت سرا را به مرحله پست مینیمالیستی در درک شیء و فضا است که در کارهای بعدی او تکامل می‌یابد. این کارها، نه برای مذاقه از راه دور بلکه برای تجربه حضور در درون و تأثیر روان‌شناختی آن خلق شده و بنابراین اتکاء مفهومی به حرکت بیننده دارند.



تصویر ۶- ریچارد سرا، ماده زمان، چیدمان بیضی‌های پیچشی، ۲۰۰۵، موزه گوگنهایم بیلانو اسپانیا. (www.theredlist.com)

تحول دوم ظهور عنصر "زمان" و دیالکتیک مفهومی آن با "مکان" در آثار دهه ۸۰ و پس از آن است. سرا در این باره اظهار می‌کند که «فکر کردن به مجسمه با درکی باز و توسعه یافته به مفهوم پیوند شیء با فضا است. من حرکت رقص گونه بدن در گذر زمان و فضا را بسیار جالب توجه و تلاش کردم همین وضعیت را برای مجسمه‌ها این تجسم کنم»^۳ (سرا، ۱۹۹۴، ۲۷). چیدمان غول‌آسای دیوارهای آهنی ماده زمان^۴ به شکل واضحی به اندیشه‌های هنرمند در خصوص تجربه‌ی زمان در فرآیند مشاهده اثر اشاره دارد.^۵ سطوح منحنی‌های بزرگ همچنین بدنه کشتی، در مسیر خود فضاهای منفی و دالان‌هایی تنگ و طولانی پدید آورده است که حرکت در آنها متأثر از حس مرعوب‌کننده دیوارهای بلند فولادی است. نکته مهم در این جا مکاشفه زمان است در تجربه شیء و فضا. حرکت‌های گردشی که پس از طی مسیری به نقطه آغاز بازمی‌گردند، نوعی گذشت زمان را تداعی می‌کنند.

در لحظات گردش، این تصور در ذهن خطوط می‌کند که ایده‌ی اساسی هنرمند، نه شیء مینیمالیستی، بلکه فضای خالی ایجاد شده در داخل آن است. به بیان دیگر شیء فضا را پدید می‌آورد و فضا زمان را. در این صورت او تنها به سیاق مینیمالیست‌ها در صد ارائه شیء فیزیکی و صنعتی نیست، بلکه فراتر از آن به اندیشه‌های متافیزیکی در مورد فضای خالی و زمان انتزاعی نیز توجه دارد: «من می‌خواستم از ارزش‌های خیالی یک شیء در یک فضای خالی، رها شده و به جای آن به روی تجربه تمامیت زمین متمرکز شوم» (سرا، ۱۹۹۴، ۲۷). سرا این تجربه فضا و زمان را به خاطرات ازلی انسان مرتبط ساخته و با اشاره به اثر عظیم "ماده زمان" در موزه گوگنهایم تصریح می‌دارد: «این کار مرتبط با خاطره است و نسبت آن با فضا و زمان. بیننده به هنگام حرکت در اثر، هیچ خاطره مشخصی را نمی‌تواند در ذهن خود حفظ کند. چون فضا تقریباً ثابت و هر نقطه آن مشابه نقاط پیشین است. در

1 *ibid*

2 MCshine, Kynaston and Lynne Cooke, "Richard Serra sculpture forty years" catalogue of the exhibition, New York, MOMA, 2007.

3 Serra, Richard. in an interview with Lynn Cookie and Michael Govan, in "Richard Serra: Torqued Ellipses". New York, Dia centre for the Arts, 1994, p. 27.

4 *The Matter of Time (2003-2005)*

5 MCshine, Kynaston and Lynne Cooke, "Richard Serra sculpture forty years" catalogue of the exhibition, New York, MOMA, 2007.

یکنواختی فضای فیزیکی، آنچه یک لحظه را با خاطره لحظات پیشین متفاوت می‌سازد، فقط مسئله است زمان است» (سراه، ۱۹۹۴، ۲۷) (تصویر ۶).

۷- نمایش زمان در هنر مفهومی

از آن جا که زمان فی نفسه یک عنصر مفهومی است، هنرمندان مفهومی آن را موضوعی مناسب دیدند و در آثارشان محوریت قرار دادند. از جمله موضوع کارهای اولیه ی آدرین پایپر^۱ پدیده ی زمان بود. او با ارائه یک چیدمان از ساعت که هر ده دقیقه یکبار به زنگ در می آمد و زمان را اعلام می کرد، قصد داشت زمان را به عنوان یک "مدت زمان"^۲ نشان دهد. داگلاس هیوبلر^۳، هنرمند مفهومی دیگری است که در نمایشگاه معروف ست سایگلوب در سال ۱۹۶۹ در واقع چیزی جز یک کاتالوگ نبود، نوشت: «جهان سرشار از اشیا جالب است و من قصد ندارم چیز جدیدی به آن ها اضافه کنم و به جای این کار، ترجیح می دهم وجود چیزها به مفهوم هستی آنها در زمان یا مکان را به سادگی بیان نمایم.»^۴ هم چنان که از این گفته برمی آید، بخش عمده ای از تجربیات او در این سال ها بر مفهوم مطلق هم انتزاعی و غیرمادی "زمان" استوار بود. وی از سال ۱۹۶۸ آفرینش مجسمه های مینیمالیستی را متوقف کرد و به سوی کارهای مفهومی چون قطعات مدت و تغییرپذیری^۵ رفت که بیشتر در گالری سایگلوب به نمایش در می آمدند. در این کارها که در سراسر دهه ی هفتاد ادامه یافت، مفاهیم و نظام های واقعی "زمان" و "مکان" با چیدمان های عکس، متن و نقشه، ثبت و ارائه می شد. "قطعه مدت- شماره ۶۹" که ابتدا در نمایشگاه «هنگامی که طرز تلقی ها به فرم تبدیل می شوند» به نمایش درآمد، مشتمل بود بر یک جعبه پلکسی گلاس، یک نقشه آمریکا که روی آن خطی بین ساحل غربی و شرقی این کشور کشیده شده و یک متن کوتاه که روند ثبت شده را توضیح می داد. هیوبلر ابتدا جعبه را با درج یک آدرس خیالی در آن سوی یک کشور به پست تحویل داد که طبیعتاً چند روز بعد به عنوان بسته مرجوعی به وی بازگردانده شد. سپس دوباره آن را به آدرس خیالی دیگری ارسال و پس از دریافت مجدد، این کار را آنقدر ادامه داد تا جعبه نهایتاً مسافتی در حدود ۱۰۰۰۰ مایل را طی کرد. بدین ترتیب بیننده می‌توانست ۶ هفته فرایند رفت و برگشت بین ساحل غربی و شرقی آمریکا را از طریق این جعبه یادداشت‌هایی اداره پست «از»، «به» در روی آن و نقشه ای که تمامی این مسیر را نشان می داد، در یک لحظه مشاهده نماید. اثر وی در حقیقت جنبه های مکانی و زمانی یک رویداد واقعی را تجسم می بخشید.



تصویر ۷: داگلاس هیوبلر، قطعه مدت #۶، ۱۹۶۸، ابعاد ۲ × ۲ متر، ورودی گالری سایگلوب،
(www.moma.org/artists/2749)

هیوبلر، در اثر «قطعه زمان» یک مربع به ابعاد ۲ × ۲ متر را در منطقه ورودی گالری سایگلوب با خاک اره پوشاند تا با ورود و خروج بازدیدکنندگان، جای پای فرد همچون نشانه‌هایی روی آن ثبت شده تا بدین ترتیب نوعی روند زمانی تجربه پیدا کند. در دقایق اولیه تعداد جا پاها و همگی به طرف داخل بودند. پس از مدتی تعداد آنها بیشتر و جهتشان دوسویه شد. دستیار او آدریان پایپر هر ۳۰ دقیقه یک بار و در مجموع به مدت ۶ ساعت یک بار که جای پاها بر روی آن نقش بسته، عکس می گرفت. عکس های فوری بلافاصله در روی دیوار گالری و البته بدون ترتیب زمانی، حذف شدند تا بیننده در ذهنیت خودش این فرایند زمانی رو

1 Adrian Margaret Smith Piper

2 Duration

3 Douglas Hubler

4 Marzano Daniel and Uta Grosenick (ed), "Conceptual Art", London, Taschen, 2004, p.17.

5 Duration and Variable pieces (1968)

6 Duration piece No.9 (1969)

درک نمایندند. هیوبلر در این اثر و کارهای بعدی اش با سازماندهی عکس، متن و موارد دیگر پرونده ای از یک واقعبیت یا رویداد را ارائه می کرد تا مفهوم و کارکرد فضا و زمان را به نمایش بگذارد (سمیع آذر، ۱۳۹۱: ۴۷-۴۸) (تصویر ۷)

آثار هنرمند آمریکایی ژاپنی الاصل اون کاوارا، این علاقه مندی به راهبرد استمرار و تکرار را در پیوند با مفهوم "زمان" متجلی نموده است. او با توسل به نوعی مدیتیشن در زمان، شکل بدیع و متفاوتی از هنر مفهومی سریالی را پدیدار ساخت. مهمترین تجربه مفهومی او با ایده ی زمان، پروژه معروف به «مجموعه امروز»^۲ است که از ۴ ژانویه سال ۱۹۶۶ آغاز و بنا به گفته هنرمند تا حال حاضر ادامه دارد. این آثار به شکل ایستاده و یکنواخت و حاوی نوشته تاریخ روز هستند که خیلی دقیق و مرتب به روی زمینه سیاه نقاشی شده اند. آنها محصول تعهد هنرمند با خودش هستند، مبنی بر اینکه تاریخ هر روز را با حروف ساده روی یک یا چند بوم در همان روز نقاشی کند. کاوارا خودش رو موظف می دانست که تابلوهای هر روز را تا قبل از نیمه شب تمام کنند و در غیر این صورت آن را ناتمام رها سازد، چرا که پس از آن تابلو به ناچار به روز بعد اختصاص پیدا می کرد.

تولید این مجموعه تکراری، همچون نوعی یادآوری و ذکر ایام، برای سالیان متمادی بدون هیچ گونه تغییری تداوم یافت و با عنوان جدید «نقاشی های تاریخ»^۳ به عرصه مارکت هنر کشیده شد. هدف اصلی در این تلاش ذن گونه، نه یک کیفیت تکنیکی، بلکه نوعی بیان مفهومی زمان به معنای ذکر گذر ایام و یا شاید متوقف کردن آن به مدد هنر بود.



تصویر ۸: اون کاوارا، مجموعه امروز، ۱۸ فوریه ۱۹۷۳، رنگ روغن روی بوم، هر یک ۲۵×۲۰ سانتی متر (سمیع آذر، ۱۳۹۱: ۸۴)

کاوارا در سالهای اولیه این پروژه بریده هایی از روزنامه های همان روز را در پشت تابلو می چسباند تا بدین ترتیب خاطری آن روز مشخص را کامل تر ثبت کند. همچنین برای هر تابلو یک جعبه مقوایی درست می کرد که داخل آن پوشیده از اوراق جراید روز تولید اثر بود. بین ترتیب حجم گسترده کار تعریف شده که می بایستی در انتهای یک روز به پایان رسیده و سپس برای همه ایام و سالیان متمادی ادامه یابد، خود به بخشی از ماهیت مفهومی اثر در ارتباط با چرخه ی کار و زندگی در ظرف زمان تبدیل می شود. او به تسخیر زمان و توقف آن در گذشته می اندیشید، اما در عین حال بر آن بود تا این رویکرد مفهومی را به صورت نوعی تابلوی نقاشی اگر چه بی اعتنا به ساختار فرم و زیبایی محقق سازد. (آزبورن، ۱۳۹۳: ۱۴۷)



تصویر ۹: اون کاوارا، من بیدار شدم، ۷۹-۱۹۶۸، کارت پستال، ۱۵×۱۰ سانتی متر، (سمیع آذر، ۱۳۹۱: ۸۴)

اون کاوارا در پروژه بعدی خود با عنوان «من بیدار شدم» که از سال ۱۹۶۸ آغاز شد، همین حداقل چهارچوب بوم را نیز به کنار می نهد. این مجموعه عمدتاً شامل ارسال منظم کارت پستال به افرادی خاص بود که هر روز صبح بدون استثناء صورت می گرفت. در پشت هر کارت عبارت «من بیدار شدم» و در کنار آن تاریخ و ساعت برخاستن از خواب درج می شد. هنرمند بدین ترتیب زمان بیدار شدند و به تعبیر دیگر لحظه هوشمندی و بیداری اندیشه را به یک سیستم ارتباطی غیر متعارف منتقل می ساخت. کارت پستال ها برخلاف «مجموعه امروز»، به عنوان اثر هنری ارزش مادی چندانی پیدا نکردند بلکه بیشتر به عنوان مستندات یک عمل مفهومی گردآوری شدند. آنها مدارک یک کنش متوالی و تکرار سریال گونه ی یک ایده بودند که اکنون به عنوان اثر مفهومی ارائه می شوند (تصویر ۹).

1 On Kawara
2 Today Series (1966)
3 Date Painting



تصویر ۱۰: اون کاوارا، یک میلیون سال (گذشته)، ۱۹۶۹، ۱۰ مجلد کتاب ۲۰۰۰ صفحه ای، (سمیع آذر، ۱۳۹۱: ۸۵)

بدین ترتیب در لابه لابه و لایه لایه انبوه صفحات این ده جلد کتاب قطور، تنها یک جدول منظم اعداد مشاهده می شود که در حقیقت به دوره ای از زمان و یا مفاهیم مرتبط با آن، همچون چرخه زمان، تکوین بشر، عمر هستی و ابتدا و انتهای جهان، اشاره دارند (تصویر ۱۰)

تعمق در معنا و اشارات این اعداد، به طور تکان دهنده ای ذهن را به طول عمر فرد و درازنای تاریخ معطوف می سازد. کافی است در نظر داشته باشیم که دوره ای میانگین زندگی یک انسان، تنها چند سطر از یک صفحه ی این ده مجلد کتاب ۲۰۰۰ صفحه ای را شامل می شود و اینکه کل تاریخ شناخته شده بشر تنها چند صفحه از یکی از ده کتاب را در بر می گیرد. کاوارا در سال ۱۹۸۱ مجموعه مشابیهی با عنوان «یک میلیون سال-آینده»^۱ را دقیقاً بر همان سیاق یا درج شمارگان سال ها، از آن سال تا یک میلیون سال بعد، خلق کرد. این مجموعه اما هرگز نتوانست همانند «یک میلیون سال-گذشته» مولد اندیشه و مبین مفهوم باشد؛ شاید بدین خاطر که ذهن انسان با راحتی بیشتری به گذشته سفر می کند تا به آینده. کاوارا کتاب های گذشته را با احترام به «همه کسانی که زندگی و سپس فوت کرده اند» تقدیم کرده و مجموعه آینده را نیز به «آخرین بازمانده» نوع بشر اهدا نموده است. (سمیع آذر، ۱۳۹۱: ۸۶-۸۳)

۸- نمایش زمان در هنر پسا مفهومی^۲

در هنر پسا مفهومی که بر پایه میراث هنر مفهومی در هنر معاصر، با توجه به جنبه های زیبایی شناسانه شکل گرفته بود، زمان نیز مورد توجه هنرمندان قرار می گیرد. کن فاینگلد، بیننده را در اثر شریک می کند. در چیدمان تعاملی این هنرمند آمریکایی «کودکی جنگ های سرد و گرم (جلوی طبیعت)»، بیننده با لمس کره ای روی زمین با سیلی از تصاویر از فرهنگ سالهای ۱۹۵۰ تا ۱۹۶۰ روبه رو می شود که روی صفحه ساعت به نمایش در می آید.

چیدمان تعاملی، کن فاینگلد، (۱۹۹۳) کره زمینی روی میز از جنس فرمیکا پلاستیکی به دور یک ساعت دیواری پایه دار قرار گرفته است. هنگامی که بیننده کار را بگرداند، بر روی صفحه ساعت تصاویر ویدئویی که از درون ساعت به نمایش در می آیند، به چشم می خورند. همان تماشاگر می توانند جریان تصاویر را در کنترل داشته باشد. صدها تصویر از مبتذل تا ترسناک برگزیده از تصاویر تلویزیونی از دهه های



تصویر ۱۱- کن فاینگلد، کودکی- جنگ های سرد و گرم، ۱۹۹۳، (www.kenfeingold.com).

1 One Million Years-Future (1981)
2 Post Conceptual Art



تصویر ۱۲- فلیکس گونزالس تورس، بدون عنوان (عاشقان بی عیب) (۱۹۹۱)، (www.pinterest.com).



تصویر ۱۳- نله آزه ودو، ذوب بشر، قطعات یخ، ۲۰۰۹، (www.realritual.com).



تصویر ۱۴- جاشوا آلن هریس، هنر خیابانی قابل باد شدن، در یچه تخلیه هوای مترو، نیویورک (https://blog.zhdk.ch/kkunst/2018/08/18/joshua-allen-harris)

۵۰ و ۶۰ به قول کن فاینگلد: «تماشاگر / شرکت کننده، در حالی که سرعت و جهت ویدئو دیسک لیزری حرکات عقربه های ساعت پخش بدون صدای دیجیتالی کنترل می کند با گردش کار و برنامه های کامپیوتری در تعامل است» (راش، ۱۳۸۹: ۲۵۰) (تصویر ۱۲).

درفلیکس گونزالس تورس، در اثر بدون عنوان (عاشقان بی عیب) (۱۹۹۱)، از دو ساعت دایره ای شکل یکسان، که دقیقاً همان زمان تنظیم شده بودند، پیام استعاری و نشانه ای نمادین از ابتلا شریک هنرمند با بیماری ایدز را انتقال می دهد. این قطعه، مرگ و میر، روابط انسانی و گذر زمان را نشان می دهد (تصویر ۱۳).

در این اثر گونزالس با برخوردی نمادین پیامی مرتبط با زمان را انتقالی می دهد.

برخی از آثار نیز مستقیماً به عنصر زمان نمی پردازند ولی با این حال زمان نقش کلیدی در آثارشان را بر عهده دارد. از جمله می توان به اثر " ذوب بشر": اثر نله آزه ودو اشاره کرد.

این هنرمند برزلی هزاران تکه یخ را برداشت و آنها را در مراحل مختلف شهر قرار داد و آنها را در معرض خورشید فرو برد. اگر چه این کار ابتدا برای هدف دیگری ایجاد شد، آزوودو این واقعیت را پذیرفت که مردم نیز آن را به عنوان یک دیدگاه در مورد گرمایش جهانی و ذوب شدن کلاه های یخ قطبی در سال های آتی دیدند، بدون استفاده از زمان و با کمی کمک از خورشید، این اثر نمی توانست خیلی قدرتمند باشد. (تصویر ۱۴)

جدول ۲- چگونگی کارکرد زمان بر اساس سه گانی پیرس در هنر نیمه دوم قرن بیستم. (مأخذ: نگارنده)

هنر قرن بیستم (ماقبل هنر مفهومی)	فوتوریسم، کوبیسم، فلاکسوس و ...	حوزه نشانه‌های شمالی
هنر مینیمال	ریچارد سراه، کارلآندره، دانالد جاد و رابرت موریس	حوزه نشانه‌های نمایه‌ای
هنر مفهومی	داگلاس هیوبلر، اون کاوارا	حوزه نشانه‌های نمایه‌ای - نشانه‌های نمادین
هنر پسا مفهومی	کن فابنگلد، فلیکس گونزالس تورس، نله آزه و دو، جاشوا آلن هریس	حوزه نشانه‌های شمالی - نمایه‌ای - نمادین

نتیجه گیری

هر چند که به نظر می‌رسد زمان به عنوان یکی از مبانی و مسائل اصلی غالباً رشته‌ای برای مباحث فلسفی، فیزیک، و سایر رشته‌های مطالعاتی بوده است، با این حال هنرمندانی در نیمه دوم قرن بیستم این دغدغه را به عنوان موتیف و الگو در آثارشان در نظر گرفته‌اند و آن را به صورت ملموس در آثار خود به منصفه ظهور رساند. گروهی با نشان دادن حرکت در نقاشی و مجسمه‌سازی و عده‌ای دیگر مستقیماً به مفهوم زمان و محوریت آن در آثارشان پرداختند؛ اما آنچه از نیمه دوم قرن بیستم در ارائه آثار هنری با موضوعیت زمان رخداد، ماهیتی متفاوت از گذشته دارد که در مواجهه با آن، نیاز به خوانشی متمایز از آثار پیشین دارد؛ در آثار ماقبل زمان نه تنها موضوعیت نداشته بلکه اگر هم نشانه‌ای از آن وجود داشت در زمره نشانه‌های شمالی قلمداد می‌شود که ثبت لحظه‌ای از یک تاریخ یا موقعیتی خاص است. این در حالی است که هنرمندان نیمه دوم قرن دغدغه شناخت ماهیت زمان را در آثارشان نه صرفاً از طریق نشانه‌ای شمالی بلکه از طریق نشانه‌های نمادین و نمایه‌ای ارائه داده‌اند؛ هنر مینیمال در پی مکاشفه زمان در تجربه شیء و فضا است و حرکت‌های گردشی احجامی چون آثار ریچارد سراه، نوعی گذشت زمان را تداعی می‌کنند. در مینیمال، شیء فضا را پدید می‌آورد و فضا زمان را. مینیمالیست‌ها صرفاً در صدد ارائه شیء فیزیکی و صنعتی نیستند، بلکه فراتر از آن به اندیشه‌های متافیزیکی در مورد فضای خالی و زمان انتزاعی نیز توجه دارند. ماهیت زمان در آثار مینیمال متوجه بازنمایی "مدت زمان" اثر است. از آن جا که زمان فی‌نفسه یک عنصر مفهومی است، هنرمندان مفهومی و پسا مفهومی آن را موضوعی مناسب دیدند و در آثارشان محوریت دادند در هنر مفهومی هر چند که حوزه نشانه‌های نمادین نقش فعالی دارند با این حال هنرمندانش نظیر اون کاوارا ظرفیت‌های پیچیده‌تری از پدیده "زمان" را در مقام دستمایه هنر مفهومی به نمایش می‌گذارد: «مجموعه امروز» کاوارا که ارجاعی دقیق به تاریخ تولید اثر دارد و یا کارت پستال‌هایی که اشاره به وجود وی دارد، همگی بازنمایی نشانه‌های نمایه‌ای زمان است. چگونگی بازنمایی ماهیت زمان در هنر پسا مفهومی نیز بر پایه میراث هنر مفهومی است که با توجه به جنبه‌های زیبایی‌شناسانه اش آنرا در سه سطح نشانه‌های شمالی، نمایه‌ای و نمادین جستجو می‌کند؛ مجسمه‌هایی که در اثر وزش و یا ناپایداری ماده، چپستی زمان را بازتاب می‌دهند.

منابع

۱. آرنورن، پیترو (۱۳۹۳). هنر مفهومی، مترجم: نغمه رحمانی. تهران: شرکت انتشاراتی مرکب سپید.
۲. چندلر، دانیل (۱۳۸۷). مبانی نشانه‌شناسی. ترجمه مهدی پارسا، چاپ دوم. تهران: سوره مهر.
۳. راش، مایکل. (۱۳۸۹)، رسانه‌های نوین در هنر قرن بیستم، ترجمه بیتا روشنی، تهران: نظر.
۴. روشن، نرجس (۱۳۹۱) مینیمالیسم، فصلنامه هنر، شماره ۸۵-۸۹، صص ۶۱-۱۱۹
۵. سمیع آذر، علیرضا (۱۳۹۱) انقلاب مفهومی: تاریخ هنر معاصر جهان، تهران: نظر.
۶. عابدینی راد، شیرین (۱۳۹۵) مد و لباس در قلمرو هنر مفهومی، تهران: نظر.
۷. کامران، افسانه (۱۳۹۲) نشانه‌شناسی زمان و گذر آن در عکسهای یادگاری، نشریه علمی پژوهشی هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی دوره ۱۸، شماره ۲، صص ۱-۱۵.
۸. لوسی‌اسمیت، ادوارد (۱۳۸۷). مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم، علیرضا سمیع‌آذر، نشر نظر، تهران.
۹. مختاری دهکردی، راضیه و همکاران (۱۳۹۷) ماهیت فضا و زمان در آثار چند رسانه‌ای کتی پاترسون، نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، دوره ۲۳، شماره ۳، صص ۲۱-۳۰.
۱۰. مصباح، گیتی و رهبرنیا، زهرا (۱۳۹۰)، پیوستار زمانی - مکانی باختمین در هنر تعاملی جدید (بررسی تطبیقی دو نمونه فرهنگی)، مطالعات تطبیقی هنر، سال اول، شماره ۱، بهار و تابستان ۹۰، صص ۱-۱۶.
11. Alexander, Samuel. (2000) Spinoza and Time, London, 1921, Reprinted in Collected Works of Samuel Alexander, vol. ۴, Bristol: Thoemmes Press,, 86-349,p.349

12. Priest, eldrith. Boring Formless Nonsense: Experimental Music and The Aesthetics of Failure, Bloomsbury Academic, 2013
13. Osborne, Peter (2002) Conceptual Art: Themes and movements, Phaidon, London. p.28
14. Gaiger, Jason (2004). Post conceptual painting: Gerhard Richter's Extended Leave-taking in themes in contemporary art. In: Perry, Gillian and Wood, Paul eds. Themes in Contemporary Art. London: Yale University Press, pp89-135
15. Eco, Umberto. (1976) A theory of semiotics, Bloomington: Indiana University Press.
16. Peirce, C. S (1931-58): Collected Writings (Vols8.). (Ed. Charles Hartshorne, Paul Weiss & Arthur W Burks). Cambridge, MA: Harvard University Press. cited by: Chandler, D. (1994): Semiotics for Beginners. URL:www.aber.ac.uk/media/Documents/S&B/semiotic.html
17. Paflik- Huber, Hannelore. (1997) Kunst Und Zeit, Zeitmodelle in der Gegenwartskunst, Munich: Scaneg.
18. Davis·Douglas. (1975) Vom Experiment zur Idee, Die Kunst des 20. Jahrhunderts im Zeichen von Wissenschaft und Technologie, Colongne: Verlag M, DuMont Schauberg, 29.
19. Serra, Richard (1994). "Richard Serra: writings, interview", University of Chicago press, 1994.
20. Serra, Richard (1944). in an interview with Lynn Cookie and Michael Govan, in "Richard Serra: Torqued Ellipses". New York, Dia centre for the Arts.
21. MCshine, Kynaston and Lynne Cooke, (2077). " Richard Serra sculpture forty years" catalogue of the exhibition, New York, MOMA.
22. Wendorff, Rudolf (1987). "Zur Erfahrung und Erforschung von Zeit im 20. Jahrhundert," in Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, ed. Hannelore Paflik, Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft, Acta humaniora.



Time Reading in Minimal, Conceptual and Post-Conceptual Art

Abstract

Time, as a conceptual phenomenon, has always been an issue in the realm of art, and with the emergence of the rise of modern art in the second half of the 20th century and the pluralistic formation of artistic trends and movements, a different appearance than before and a new nature emerges. Accordingly, in the present study an exploratory method was used to understand the nature and nature of time and how it is reflected in the works of minimalist, conceptual and post-conceptual artists. And it is intended to provide audiences of these works with a new, time-based review. Therefore, a qualitative approach was adopted that had a fundamental purpose. Library-based method of data collection and note-taking were also used. The theoretical framework of the present study is based on the theory of Charles Sanders Peirce's semiotics and his trilogy was considered for the analysis of works. The results show that reading in the second half of the twentieth century is quite different from its predecessor, and that time can be read in three areas: semiotic, symbolic, and indexical in minimalist, conceptual, and post-conceptual works of art. In conceptual art, perhaps because of its abstraction and conceptual significance, its artists are interested in its representation. Minimalists are not just about presenting physical and industrial objects, but are also interested in metaphysical ideas about space and abstract time. The nature of time in minimalist works is to represent the "duration" of the work. Since time itself is a conceptual element, Time in conceptual visual works can be regarded as a turning point in which artists have had a different approach to their prior art in these works. Understanding and studying time in this type of art can help build a stronger relationship with the audience. It is clear that the stronger relationship of a work with the audience is itself accompanied by other achievements such as the recognition of space and visual elements, which has a profound effect on post-concept art and subsequent art.

Keyword: Time, Minimal Art, Conceptual Art, Post Conceptual Art

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی