ابزار بصری مینیمال، نقد ماکسیمال: پژوهشی بر رویکرد انتقادی هنر دانیل بورن [1]

جمال عرب زاده [2]
منصور حسامی کرمانی [3]
الهه پنجه باشی [4]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۸/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۳/۱۷

چکیده

دانیل بورِن، یکی از هنرمندان تجسمی مطرح فرانسوی در عرصه بین‌المللی هنر است. او فعالیت خود را از اواخر دهه شصت میلادی آغاز و در طول بیش از چهل سال فعالیت هنری تنها به عنصر تجسمی ساده‌ای اکتفا کرد، که عبارت از نوارهای عمودی متناوب سفید و رنگی است. برخلاف این رویکرد مینیمالیستی، هنر بورن با ابعاد بسیار متنوعی از دنیای هنر برخورد داشته و در مقابل تعدادی از مهم‌ترین نهادهای هنری، هم‌چون موزه‌ها و ساز و کار-های مالی هنر، موضع گیری انتقادی داشته است. وجه اصلی هنر او، مداخله در مکان با آفرینش اثری هنری است که مخاطب را به نسبت فضای نمایش در موقعیتی پرسش‌گرانه قرار می‌دهد. اثر بورن غالبا با تحمیل خود و عدول از قواعد مکان، نیروهایی بیرونی(اقتصادی، هنری، سیاسی، اجتماعی،...) را به نمایش می‌گذارد که دنیای ما را شکل می‌دهند. پرسش اصلی مقاله پیش رو، وجه انتقادی هنر بورن را هدف گرفته است و در این راستا، پرسش‌هایی در مورد ارتباط اثر با مکان و نحوه به نمایش درآمدن آن، جایگاه مخاطب در رابطه با اثر هنری و هم‌چنین، نحوه حضور او در مکان در رابطه با معماری، طرح می‌نماید. این پژوهش با طرح مفاهیم اصلی هنر بورن، با رویکردی تحلیلی به ابعاد انتقادی مهم آن پرداخته و سعی در نشان دادن جنبه‌های متنوع کارکرد عناصر هنر او و تاثیراتش دارد. نتیجه پژوهش، بر گفتمان‌های انتقادی حاصل از کنش‌های هنرمند بحث می‌کند؛ که با تغییر کارکرد یا تحمیل فرایندهایی به اثر، به‌وضوح در جهت به چالش کشیدن عملکرد نهادهای(فرهنگی، عمومی، اقتصادی،...) نمایش آثار هنری، حرکت می‌کند.

واژگان کلیدی: دانیل بورِن، ابزار بصری، نهادهای هنری، هنر انتقادی، هنر معاصر، درمکان

---

1. DOI: 10.22051/jjh.2020.28893.1456
این مقاله حاصل از هسته پژوهشی با عنوان « جستجوی مولفه های هنر معاصر» تصویب شده در دانشگاه الزهرا می‌باشد.
۲. استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، تهران، ایران، نویسنده مسئول. arabzadeh@art.ac.ir
۳. دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. m.hessami@alzahra.ac.ir
۴. استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

مقدمه

دانیل بورن[1]، متولد ۱۹۳۸ در بولونی-بیانکور[2]، نقاش رادیکال و هنرمند مفهومی معاصر فرانسه که در اواخر دهه شصت میلادی و همراه با برخی جریان‌های آوانگارد، به فعالیت هنری مشغول است. حیطه آثار او در عین اصرارش به بُعد تجسمی شامل فرم‌هایی متنوع و کیفیاتی حجمی، معمارگونه، هنر محیطی و چیدمان می‌شود. محور بنیادین جستجوی او رابطه میان زمینه(بستر اثر) و فرم(نقاشی) می‌باشد. فرم‌های منحنی آثار ابتدایی او در دهه شصت، جای خود را به عناصر تجسمی ساده داده و به او امکان تفکر بر نقاشی، ابعاد نمایش آن و هم‌چنین، بستر فیزیکی و اجتماعی عمل هنرمند را داد. آثار او به صورت روش‌مند مکان‌های نمایش اثر هنری، از خیابان، گالری‌ها، موزه‌ها، معماری و منظره را به چالش می-کشد. بورن، یکی از فعال‌ترین هنرمندان معاصر اروپایی است که به صورت جهانی شناخته شده و آثارش در نقاط مختلف دنیا پراکنده است. هم‌چنین، او برنده جوایز معتبری هم چون شیر طلایی ونیز و جایزه جهانی فرهنگ از طرف امپراطور ژاپن[3] است که به نوبل هنرهای تجسمی شهرت دارد. در نبود مطالبی در مورد جریان‌های هنری اروپا در دهه‌های ۶۰ و ۷۰، حجم بسیاری از مطالب در مورد هنر معاصر و به‌خصوص گرایشات مفهومی، معطوف به هنر آمریکایی می‌باشد؛ از آن رو که فعالیت پیشگامان اروپایی هنر معاصر در متون نظری موجود تاحدی مغفول مانده، درک عمیق‌تر هنر بورن ضروری می‌نماید.

نکته‌ای متمایز فعالیت این هنرمند، صرفه‌جویی او در بیان تجسمی، هم‌چنین، غنی و فراگیر بودن گفتمان حاصل از این کنش مینیمال می‌باشد؛ به صورتی که هنر او را در زمره یکی از انتقادی‌ترین فرم‌های موجود در رابطه با پرسش هنر و نمایش آن قرار داده است. پرسش‌های اصلی مورد طرح در این مقاله چگونگی کارکرد عناصر اصلی هنر این هنرمند را در بر می‌گیرد و سعی در به چالش کشیدن جنبه‌های متنوع کارکرد عناصر هنر او و تاثیراتش دارد. در ابتدا، این پرسش مطرح می‌شود که چگونه رویکرد تصویری مینیمال بورن دارای وجهی انتقادی نسبت به هنر است؟ در ادامه همین پرسش در قبال نسبت اثر وی با مکان نمایش و مخاطب مطرح خواهد شد.

به این منظور، به صورتی موجز، بستر ظهور گرایشات مشابه در دوره فعالیت این هنرمند در سال‌های پایانی دهه شصت میلادی را بررسی خواهیم نمود؛ و در ادامه، با طرح مهم‌ترین مفاهیم گفتمان هنرمندی به تحلیل ابعاد کارکردی هرکدام خواهیم پرداخت. در این میان، رابطه هنر بورن و شرایط نمایش آن، به‌خصوص در رابطه با نهادهای هنری، از مهم‌ترین زمینه‌های بحث در این نگاشته خواهد بود. این مقاله در ابتدا، با طرح زمینه بروز هنر مینیمال به تبیین رویکرد محوری هنر بورن می‌پردازد و سعی خواهد نمود نشان دهد، چگونه هنرمند از روش خود به‌عنوان یک ابزار موثر در عرصه اجتماعی فرهنگی برای نقد نهادهای هنری(بازار هنر، موزه‌ها،...) استفاده می‌نماید. هم‌چنین، هر کدام از بخش‌های مقاله به مهم‌ترین مفاهیم درگیر در کار دانیل بورن می‌پردازد. مفاهیمی مانندِ اصالت هنری، هنر عمومی، مکان، کادر هنر و مساله معماری.

پیشینه پژوهش

در حال حاضر، برای آشنایی خواننده فارسی زبان با هنر و رویکرد بورن، متون زیادی وجود ندارد؛ تنها برخی اشارات پراکنده در حوزه معماری صورت گرفته است. تنها مقاله‌ای که به اختصار به بُعد انتقادی آثار او می‌پردازد، نوشته حامد عزیزیان گیلان(۱۳۹۲)، زیر عنوان «درس‌های فیلسوفِ هنرمند: دوشان، بورن، نیومن و فرانسیس به روایت لیوتار» است. این مقاله به بررسی برخی دیدگاه‌های لیوتار، اندیشمند فرانسوی، درباره هنر و برخی هنرمندان مورد علاقه‌اش مانند دانیل بورن می‌پردازد و برخی ابعاد آثار او را با تقابل مفاهیمی هم‌چون امر تجسمی و امر نامحسوس مورد تحلیل قرار می‌دهد. کتاب‌شناسی دقیق و بسیار بسیط در مورد آثار این هنرمند -که به دقت در سایت او جمع آوری شده است- به‌خوبی، نشان از جایگاه او در هنر معاصر و تاثیر گفتمان او به عنوان یک نظریه‌پرداز هنر می‌باشد و این امر ضرورت طبع این نگاشته را آشکارتر می‌کند. برخلاف متون فارسی، کتاب‌شناسی در مورد این هنرمند در زبان‌های لاتین بسیار وسیع می‌باشد. این متون، شاملِ کاتالوگ‌ها متون انتقادی، مصاحبه، پژوهش دانشگاهی، هم‌چنین از مهم‌ترین‌شان نوشته‌ها و متونی است که توسط خود هنرمند تحت عنوان «نوشته‌ها» گردآوری شده و به تفصیل به نظریات هنرمند از سال‌های ۱۹۶۹ تا به امروز در مورد مفاهیم مطرح در هنرش پرداخته شده است. بخشی از مهم‌ترین این متون بدین شرح می‌باشند: د. بورن(۱۹۸۸)، «عکس یادگاری»؛ د. بورن(۱۹۹۱)، «نوشته‌ها: ۱۹۶۵-۱۹۹۰»؛ د. بورن(۱۹۹۸)، «در

مورد... گفتگو با ژروم سان»؛ د. بورن(۲۰۰۲)، «کلمه به کلمه»؛ د. بورن(۲۰۱۲)، «نوشته‌ها: ۱۹۶۵-۲۰۱۲»، جلد اول و دوم؛ کاتالوگ نمایشگاهی: کاتالوگ موزه هنر مدرن، اکسفورد(۱۹۷۳)؛ از جمله پژوهش‌های توصیفی می‌توان به تی. لوران(۲۰۰۲)، «کلید واژه‌های بورن»، اشاره کرد که به مفاهیم اصلی هنر بورن می‌پردازد. مهم‌ترین ایده‌های انتقادی و فلسفی در مورد آثار بورن توسط فیلسوف پست مدرن فرانسوی ژان فرانسوا لیوتار نگاشته شده است. دو مورد از مهم‌ترین این نوشته‌ها بدین شرح می‌باشند: ژ. ف. لیوتار(۱۹۷۸)، «یادداشت‌هایی مقدماتی در مورد عمل‌گرایی آثار(به‌ویژه آثار دانیل بورن)، نقد»؛ ژ. ف. لیوتار(۲۰۱۲)، «نوشته‌هایی در مورد هنر معاصر و هنرمندان». از جمله پژوهش‌های دانشگاهی می‌توان به ی. ناکامورا(۲۰۱۳)، «نوارها همچون یک زمینه/ اشاره: هنر دانیل بورن در نسبت با مینیمالیسم، آزور»، اشاره کرد.

روش پژوهش

این مقاله به لحاظ هدف در زمره پژوهش‌های مروری - انتقادی قرار دارد و ماهیتی تحلیلی - توصیفی دارد. مولفین با ترسیم زمینه‌ها و حدود فعالیت هنرمند سعی در نمایش تصویری از رویکرد او دارند. این تصویر با شرح آثار بورن و نحوه دریافت این آثار در جامعه و تاثیرشان تکمیل می‌شود. برای این کار، برخی عناصر بیوگرافیک هنرمند طرح شده و برای اطمینان از صحت تحلیل‌های ارائه شده، به صورت گسترده به آراء هنرمند از طریق مطالعه نوشته‌های مدون او رجوع شده است. مولفین با دسته‌بندی آثار هنرمند، چندین کلید واژه را تلخیص نموده و به انتخاب آثاری پرداخته‌اند که به صورت شماتیک نمایشی از نقاط عطف هنر بورن می‌باشند. آثار مورد نظر مشخصه نگاه انتقادی هنرمند در زمینه‌های مورد مطالعه مقاله می‌باشند. جمع‌آوری اطلاعات نیز به شیوه کتابخانه‌ای انجام شده است. بیش‌تر مقالات مورد رجوع به زبان فرانسه می‌باشند و همچنین به برخی منابع علمی معتبر اینترنتی رجوع شده است.

نئوآوانگاردیسم و کم‌گویی هنری

سال‌های پایانی دهه شصت میلادی در فرانسه محل بروز نگاه‌های انتقادی روشنفکران در صحنه اجتماعی سیاسی بود. این تحولات با به زیر سوال بردن ارزش‌های حاکمی که میراث تفکر مدرن بودند، سعی در بازتعریف ارزش‌هایی تازه در روابط و تعاملات اجتماعی داشتند. نقطه اوج این رویکردهای نو به انسان و محیط اجتماعی به صورت تنش‌هایی در محیط دانشگاهی بروز کرد که امروزه به نام انقلاب دانشجویی ماه می ۱۹۶۸ شناخته می‌شود. دنیای هنر هم از این تحولات سیاسی به دور نماند و جامعه هنری پیشرو هم با به چالش کشیدن ارزش‌های زیبایی شناختی حاکم، عرصه را برای بروز نسل جدیدی از هنرمندان با رویکردی نئوآوانگارد در هنر مهیا کرد، که دانیل بورن یکی از آنان بود. نگاه انتقادی بُرنده و پرسش‌گر این هنرمندان که عملا رویکرد زیبایی‌شناسی را با موضع‌گیری سیاسی آمیخته بود، باعث بروز ژست‌های هنری می‌شد که وجه مشترکشان رادیکال بودن و رد صریح سنت‌های مدرنیستی بود. فرم هنری مسلط در این زمان، هنر انتزاعی بود که توسط مدرسه هنرهای زیبای ترویج می‌شد. این فرم هنری -که دوران طفولیت خود را در اروپا طی کرده بود و سپس، در ایالات متحده به بلوغ رسیده بود- در این زمان، نشانه‌هایی از ضعف زیبایی‌شناختی در تعریف خود به عنوان روش هنری موجه نشان می‌داد.

تصویر ۱- عکس یادگاری، پلاکارد وحشی، اثر در مکان، پاریس، می ۱۹۶۸م.(URL1).

از طرفی دیگر، جابه‌جایی پایتخت هنری از اروپا به آن سوی اقیانوس اطلس، ابعاد تازه‌ای از تاثیر غیرقابل انکار ساز و کارهای اقتصادی بر نگاه منحصرا هنری هنرمندان را در آفرینش اثر هنری آشکار می‌کرد. این زمینه‌ها در اکثر موارد باعث بروز نگرانی در هنرمندان می‌شد و خود را به صورت واکنش‌هایی در خلق اثر هنری ظاهر می‌نمود. از جمله نهادهایی که مشخصا با دور شدن از آرمان‌های مدرنیستی در کارکردشان، توسط اهل هنر مورد شک واقع شده بود، موزه‌ها و گالری‌ها بودند. این نهادها هر چه بیش‌تر درگیر تعاملات مالی حاصل از تغییرات ساختاری جامعه، هم‌چنین، ضرورت‌های اقتصادی حاصل از سیاست‌های عمومی با نیت خصوصی‌سازی فرهنگ می‌شدند. بسیاری از هنرمندان، از ابتدای امر، تحمیل شرایط- عمدتا حاصل از ضرورت‌های اقتصادی- موجود را

پیش‌بینی کردند و با هنر خود بـه تقابـل بـا نهادهـایی رفتند که به صورت سنتی حامی هنرمندان بودند. ایـن هنرمندان، به‌وضـوح، تـاثیر ایـن وضـعیت را بـر نحـوه نمایش و ارائه آثارشان احساس می‌کردند. آثاری کـه از مجرای نهادهایی به نمایش درمی‌آمدند که دیگر بـیش از ضرورت‌های هنری بایستی پاسخ‌گوی محدودیت‌ها و نیازهایی از جنس دیگر باشند. این موارد، ضرورت نقـد نهادهای هنری(بورگر، ۱۳۸۶: ۱۲۹)، بحث بر بازتعریف هنر عمومی و بازنگری رسالت نهادهای دولتـی متـولی فرهنگ و هنر را مطرح می‌کرد.

آثار تازه این سوال را مطرح می‌کردند کـه جهـت هنـر چیست؟ نگاه زیبایی‌شناسی کدام جهت را نشـان مـی-دهد؟ نیروهایی که محرک کنش‌های هنری با مرکزیت زیبایی‌شناسی بود، جای خود را بـه کشـش‌هـای بـازار هنـری داده کـه فـرم هنـری معـین و بیـان آن را بـا استانداردسـازی، خنثـی مـی‌کـرد. در مقابلـه بـا ایـن وضعیت بود که هنرمندان هم‌نسلی چون دانیـل بـورن، اد راینهارت، فرانـک اسـتلا و هنرمنـدان مینیمالیسـت نگرانی خود را با خلق نوعی از اثر هنـری، فـارغ از هـر گونه ارجاع غیر خودش، ابراز نمودند؛ آثاری که چیـزی غیر از خودشان را بیان نمی‌کردند. نوعی نقاشی آزاد از تصویر و روایت بودند؛ چنان که بـا فقـر معنـایی خـود، باعث آشفتگی می‌شدند.

رویکردهای جدید هنرمندان، به صورت کلی در قالـب-های مختلفی بروز کرد که نقاشی و هنرهـای تجسـمی را هرچه بیش‌تر بـه سـمت گرایشـات مفهـومی سـوق می‌داد. یکی از این انتخـاب‌هـای تـازه، در رسـانه‌هـای هنری غیر سنتی بود کـه بـه‌وضـوح در آثـار ایـن دوره مشاهده می‌شود. رسانه‌های تازه، که با روش‌هـای غیـر سنتی مورد استفاده قرار می‌گرفتند، به صورت عمده از کارکرد تصـویری(حتی فرمالیسـتی) معمـول هنـر دور می‌شدند. پرهیز از تصویر، اجبارا، رابطه‌ای دوطرفـه بـا مینیمالیسم حاصل از رسانه‌هـای تـازه داشـت. مـواد و روش‌های بیانی جدید، فارغ از هر گونه روایت یـا پیـام مستقیم، حاصل بازنمایی خود بودنـد. ایـن هنرمنـدان دریافتند که در بستر تاریخ هنر شناخته شده و جاری، کم‌گویی در رسانه هنری، نقطه توجه را به سمت گفتار اجتماعی، سیاسی خواهد برد. امری که ضمن تضـمین کارکرد زیبایی‌شناختی تازه‌ای برای اثر، بیزاری از فرم-های هنری سنتی مورد انتظـار طبقـه بـورژوا (در ایـن مورد خاص فرم‌های انتزاعی هنر مدرن) را بـه نمـایش می‌گذاشت؛ در عین حال، خود را در موضـعی انتقـادی نسبت به گفتارهای فرهنگی-سیاسی حاکم قـرار مـی-داد(کرامر، ۱۳۸۹: ۶۵۷). این گفتارهای فرهنگی عموما در ذیل اهدافی سیاسی طرح می‌گردید که هـدف‌شـان برتری دنیای غرب در مقابل جبهه کمونیسم بود. مهم-ترین برنامه بازسازی سیاسی اروپا بعد از جنگ جهـانی دوم، طرح مارشال یکی از این موارد بود کـه بـا تزریـق نوعی فرهنگ آمریکایی سعی در تفکیک بیش‌تر اروپای غربی از کشورهای متحد اتحاد جماهیر شوروی داشت. این وضـعیت در حیطـه هنـری باعـث واکـنش برخـی هنرمندان اروپایی به هژمونی آمریکا در هنر شـد. ایـن سلیقه قالب در فرم هنر انتزاعی قابل مشاهده بود.

ژست‌های تازه هنری گونه‌ای نظم مصنوعی یا طبیعـی در مواد ایجاد می‌کرد؛ که به نـوعی، خـود را در مقابـل عمل انسانی یا به نوعی، فرهنگ و در کل تاریخ انسـان مدرن قرار می‌داد. کم‌گویی فرمی مورد نظر، علـی‌رغـم تنوع در نیات مورد ادعا در بیانیه‌های گروه‌های مختلف هنرمندان، خود را بـه صـورت صـرفه جـویی در مـواد مختلفی نشان مـی‌داد. در آمریکـا ایـن گـرایش‌هـا بـه صورت هنر مینیمالیسم و با وضوح هندسه ماده هنـری بروز نمود. در ایتالیا با بازگشتی بـه طبیعـت، در قالـب صرفه‌جویی در استفاده از مواد مصنوعی بـه نفـع مـواد اولیه، ساده و زیسـتی[۴] طبیعـی در جنـبش آرتـه پـورا نمود یافت. در فرانسه به صـورت کـم‌گـویی در عناصـر بصری توسط گروه «بی.ام.پی.تی.»[۵]، هم‌چنـین ژسـت-های مینیمال هنرمندان نوواقـع‌گرایـی[۶] چـون آرمـان[۷] دیده می‌شد. از جمله این ژست‌ها مـی‌تـوان بـه عمـل انباشت[۸] اشاره کرد که حاصل تکرار یک عمل ساده، بـا یک شیِ متکثر است.

آن چنان که دیدیم، هنر پیش‌رو در دهه شصـت اروپـا در تلاش برای بیان حقیقتی واضح و ملموس از دنیـا و هنر، به صورت عام بر چندین محـور ذیـل تاکیـد دارد: مکان ارائه اثر و شرایط دریافت آن، تـاثیر کشـش‌هـای اقتصادی بر تولید اثر و استقلال اثر، سوال پیرامون هنر عمومی و نقش نهادهای فرهنگـی. نگـاه هنرمنـدان در مقابل هر کدام از این موارد، خود را در قالب رویکـردی انتقادی نشان داده که به صورت کلی باعث تمایـل بـه گرایشاتی صرفه‌جویانه و مینیمالیستی در بیـان و فـرم هنری گشته است. هنر مینیمال -که می‌توان ریشه‌اش را در نگاه خود انتقادی و نـاب‌گـرای مدرنیسـم هنـری جستجو نمود- تلاش داشت با حذف هـر گونـه عنصـر بیانی، مانند موضوع و ترکیب‌بنـدی بـه سـمت سـاده-سازی افراطی فرم برود؛ تا به کیفیات ناب رنـگ، فـرم، فضا و ماده دست یابد. به این صورت بیان تا حـد خـود فرم، تقلیل یافته و بر آن منطبق می‌شـود. هنـر دانیـل

بورن هم از همین فضای هنـری نشـات گرفتـه و قـوام یافته است و در ادامه، سعی خواهیم کرد که با استفاده از مفاهیم اصلی مطرح در هنر او، رویکرد آثـارش را در برابر بسترهای فوق‌الذکر دنبال کنیم و کارکرد انتقادی آن را آشکار سازیم.

مینیمالیسم تصویری: سلاحی انتقادی

همان‌طور که دیدیم رویکرد مینیمال هنرمندان دهه هفتاد میلادی، در لایه‌های پنهان خود دارای وجوهی انتقادی بود. در این فرصت به پرسش در مورد کیفیات مینیمال هنر بورن می‌پردازیم و کارکردهای آن را در رابطه با گفتمان‌هایی که برمی‌انگیزد، به پرسش خواهیم کشید. رویکرد دانیل بورن در اولین برخورد، تقلیل‌گرایانه به‌نظر می‌آید. عنصر اصلی و تکرار شونده در آثار او عبارت از نوارهای عمودی موازی هستند که کارکردی بنیادی در آثار او دارند و او آن‌ها را *ابزار بصری*[9] می‌نامد. این عناصر ثابت و بدون تغییر، شامل نوارهای متناوب رنگی و سفید به عرض ۸.۷ سانتی‌متر که از سال ۱۹۶۵ در بازار سنت‌پیر دیده و اساس واژگان لغت بصری بورن را تشکیل می دهد؛[10] ابزاری برای آشکار کردن مکان که با جلب نگاه به صورت پس زمینه نما، بازنمایی آن را در کادر قرار می‌دهد. بورن که وارث نگاهی مدرن بود، با انتخاب این عنصر تجسمی ساده سعی در تقلیل نقاشی به امری کاملا عینی[11] داشت. نوارهای رنگی هیچ چیزی به بیننده القا نمی‌کنند. به این دلیل که بازنمایی چیزی غیر از خودشان نیستند؛ پس در نهایت عینیت، قرار دارند. عینیت مورد نظر بورن، خود را در تقابل با تصاویر هنری -که همواره بستر تاریخ هنر را شکل داده بودند- قرار می‌داد(Paré, 1991: 49). تصاویری که به عقیده او توهم‌نما[12] بودند. «مساله اصلی آن است که آن چه «به نگاه عرضه شده» توهم زا نباشد و شاید اصل مساله همین باشد. یعنی بوم، رنگ یا فرم همان باشند که هستند، نه چیزی کم‌تر یا بیش‌تر» (Laurent, 2002: 51).

این عینیت تازه در اولین آثار بورن با این نقش مایه‌ها، ضرب‌آهنگ منظم آن‌ها را در تقابل با شبکه‌ای نامنظم از فرم‌های اندام‌وار قرار می‌دهد. اثر *نقاشی با فرم‌های متغیر*[13] به سال ۱۹۶۵ نمونه‌ای از این آثار است که نویدبخش فرم نهایی کارهای بعدی هنرمند می‌باشد. در این نقاشی‌ها، هنرمند در مرز میان انتزاع هندسی و تغزلی گام برمی‌دارد. از سال ۱۹۶۷ به بعد، کارکرد نوارهای راه راه بورن از وجهی انتزاعی به سمت یک *ابزار بصری* تغییر می‌کند: یعنی برای آشکار کردن مکانی که در آن ثبت شده‌اند. در مورد این کارکرد او چنین توضیح می‌دهد: «در مورد نوارهای عمودی - من همیشه این حرف را تکرار کردم- خودشان برای خود نشان نمی‌دهند، هیچ وقت مستقل نیستند، بلکه همیشه در نسبت با...، در رابطه با...، در تقابل با...، در هماهنگی با...، در عدم تجانس با...، تعریف شده توسط...، برپاشده بر...، ساخته شده توسط...، تعریف کننده این و آن چیز...، و غیره هستند» (Buren, 1998: 440).

ساده، هندسی و صنعتی بودن تولید این نقش مایه‌ها[14] جنبه‌ای غیر شخصی به این آثار می‌داد که ابعاد ذهنی[15] آن‌ها را کاهش می‌داد. در حقیقت، ژست بورن در استفاده از این خطوط، تلاش برای ایجاد فضایی خنثی در اثر هنری بود که در مواجهه با آن، مخاطب بتواند نسبتی با حقیقت بیرونی اثر هنری ایجاد کند. این نسبت در ذات، کیفیاتی انتقادی در مواجهه مخاطب ایجاد می‌کرد. این حالت، کاملا در تضاد با کیفیات هنر انتزاعی بود که در این دوران به‌عنوان هنر مسلط شناخته می‌شد. در این هنر، هنرمند مرکزیت را حفظ می‌نمود و ذهنیت او اهمیت اصلی را دارا بود. همین ذهنیت‌گرایی که در آثار انتزاعی رد حضور هنرمند را در اثر هنری می‌طلبید، باعث شده بود که گرایش انتزاعی مورد انتقاد هنرمندانی هم چون بورن قرار گیرد. این گونه بود که بورن با طرح ایده ترکیب-بندی نقاشی با «درجه صفر»،[16] به همراه سه هنرمند به نام‌های اولیویه موسه،[17] میشل پرمانتیه[18] و نیل تورونی،[19] با هدف مشترک رهایی از هرگونه پیش‌فرض تصویری سنتی یا مدرن برای خلق عینیتی واقعی گروهی با عنوان «بی.ام.پی.تی.» تشکیل دادند.[20] این هنرمندان برای نشان دادن تعریف غیر معمول خود از فعالیت هنری نقاش، در بیانیه اولین نمایشگاه خود در سال ۱۹۶۷، اعلام کردند که با تعاریف متعارف موجود، ما نقاش نیستیم(Buren, 1991: 21).[21] وجه مشترک این هنرمندان صرفه جویی در عناصر تجسمی به کار رفته در تابلوهایشان می‌باشد: آثار بورن شامل راه راه های عمودی بود، تورونی به صورت یکی در میان با قلم‌موی شماره ۵۰ رد مربع مانندی روی بوم می-گذاشت، موسه دایره‌هایی با مرکزیت بوم ترسیم می-کرد و نقاشی پرمانتیه شامل نوارهای عریض افقی می-شد. تمام این آثار روی بوم‌هایی هم اندازه و در مکان نمایشگاه اجرا شده بودند.

در واقع، این هنرمندان با نوعی موضع‌گیری سیاسی-

زیبایی‌شناختی در قالب واکنشی با ماهیت سیاسی تا زیبایی شناختی، واکنشی اعتراضی به زیبایی‌شناسی هنر انتزاعی داشتند. تمام این آثار، به‌ظاهر، در تلاش برای رسیدن به درجه صفر نقاشی بودند. اما این تلاش، هدفی غایی به معنای تقلیل نقاشی تا پایانش را دنبال نمی‌کرد. بلکه امکانی برای تفکری عام بر هنر و بستر آفرینش آن مهیا می‌کرد. هم‌چنین، غنی بودن جنبه مفهومی هنر بورن، مانعی در برابر اهمیت او به نقاشی نمی‌باشد. او از نقاشی صحبت می‌کند، از وجود فیزیکی اثر هنری که علی‌رغم مفهومی بودن، هم وجود خود و هم تجربه تجسمی بیننده را محروم نمی‌کند. حتی اگر موقّت باشد.

بورن تجربه نقاشی با *ابزار بصری* را چنین تشریح می‌کند: «قبل از هر چیز، آن(*ابزار بصری*) مثل هر ابزار دیگری، اره، دوربین، چکش و... ویژگی‌های خاص خود را دارد. تمام این ابزارها، عموما برای اجرای چیزی یا کارکرد معینی به کار می‌روند؛ اما وقتی نتیجه نهایی حاصل شد، دیگر اهمیتی ندارند. بر عکس، ابزار مورد اشاره و استفاده من نه تنها در ساختن اثر به کار می‌رود، بلکه از لحاظ بصری بخشی از نتیجه نهایی نیز می‌باشد»(Buren, 1998: 100).

تصویر ۲- عکس یادگاری، دانیل بورن کاغذهای راه راه صورتی را برای پلاکاردهای وحشی نصب می‌کند، اثر در مکان، می ۱۹۶۹، م.(URL1).

تقلیل یافتن نقاشی با هدف آشکار شدن عینیتی بود که برای مخاطب حقیقتی ورای نقش مایه‌های هندسی را به‌نمایش می‌گذاشت. به زودی بورن دریافت که برای موثرتر بودن چنین عینیتی، ابزار بصری‌اش باید با رهایی از قاب نقاشی با محیط پیوند یابد. این نقش مایه راه راه «مکان را مورد تاکید و اشاره قرار داده، خود بخشی از محیط می‌شود» (Buren, 2012 :1130). در حقیقت، بر خلاف آثار شاخص هنری، هنر بورن استقلال ندارد و کاملا به بستر نمایش خود وابسته است. این آثار پذیرای معناهایی تازه در ازای محیط نمایش‌شان هستند. محیطی که «... نه تنها برای آن طراحی شده‌اند، بلکه در آن هم اجرا شده‌اند»(Buren, 1998 :101). به مدد این عنصر، آثار بورن بر مرز ابعاد تزیینی اثر هنری و توانایی اعمال تغییرات بر محیط بازی می‌کند.

اصالت هنری: اثر یا سند؟

از دیگر پرسش‌های با اهمیت در قبال هنر بورن، اصالت اثر هنری می‌باشد. بحث حول یگانگی اثر، از چالش‌هایی است که غالبا در هنر بورن طرح می‌شود. همان‌طور که گفته شد، ارتباط درونی و پایدار میان اثر بورن و مکان نمایش آن، یکی از ترفندهای هنرمند در تلاش برای کنترل و حفظ اثر هنری در مقابل نیروی‌های تحمیلی از طرف مکان(در مورد بورن نهادهای هنری گالری و موزه) می‌باشد. عدم امکان جابه‌جایی، به بسیاری آثار بورن، ماهیتی ناپایدار می‌دهد. هر قطعه از آثار او، تنها در مکان تعیین شده توسط هنرمند، رسما به‌عنوان اثری از بورن شناخته می‌شود. اعمال هر گونه تغییرات، برای مثال انتقال اثر از محل اولیه به موزه، آن را نامعتبر می‌سازد. به دلیل عدم امکان حفظ بسیاری از این آثار، هنرمند به موازات تولید هنری خود، روش‌های دیگری را پیش می‌برد. این راه حل، شامل استفاده و تولید اسنادی درباره اثر هنری می‌باشد. یکی از این اسناد عکس است.

بورن توجه ویژه‌ای به استفاده از عکس و کاربرد متناقض آن در دنیای هنر دارد. بعد از خلق هر اثر، از آن عکاسی کرده و آن را عکس *یادگاری*[۲۲] می‌نامد؛ نامی خنثی و توریستی که حتی معنایی تاحدی منفی دارد. چون این تصاویر نه خود اثرند، نه معادل اثر؛ تنها تصاویری برای به خاطر نگاه داشتن آن می‌باشند. کارکرد متعارف عکس برای بورن، نوعی خیانت به اثر می‌باشد. اما هدف عکس یادگاری، بازتولید اثر نیست؛ بلکه با خوانش صحیح توسط نگاهی فعال، نوعی رهایی‌سازی اثر از کارکرد نهادهای هنری صورت می‌گیرد. او در مقدمه کتاب عکس‌های یادگاری ۱۹۶۸-۱۹۸۸ چنین می‌گوید:

> « ... برای هر یک از این ۴۰۰ تصویر، عبارت توجه «این یک پیپ نیست»، می‌تواند به‌عنوان «این یک اثر هنری نیست» یا «این کپی برابر اصل نیست» پذیرفته و سرمشق قرار گیرد... این تصاویر شاهد مستقیمی از رویداد و نوعی کمک برای حافظه هستند... نه قابل تعویض و فروش... عکس نوعی آفرینش است، نوعی بازنمایی تصویری و بازنمایی اثر

نوعی خیانت در غیاب آن. اما هنگامی که صحبت از بازتولید فضا است، این خیانت به اوج خود می‌رسد؛ زیرا بسیاری از ابعاد این رویداد، از جمله نقاط متکثر نگاه تماشاگر در حال حرکت را به اثر، نادیده می‌گیرد... تنها - باید با یک نگاه فعال و هوشیار به کمبودهای عکس توجه نمود، نیز با شکستن قواعد و محدودیت‌های تحمیلی آن، با این تصاویر مواجه شد. آن‌ها برای یک نگاه منفعل به جای اصل اثر، خود را می‌فروشند... در حفظ اثر، عکس هم مانند موزه، اما به گونه‌ای متفاوت، عمل می‌کند. موزه، اثر را با رسانه‌ای -که خود را نمایش نمی‌دهد- عرضه و تغییر می‌دهد؛ عکاسی آن را تغییر داده، اما با رسانه‌ای که ظاهر مرئی آن را حفظ می‌کند... این تصاویر نشان می‌دهند که گذشته‌نگری به اثر، تنها از مجرای آن‌ها و این کتاب‌ها و نه موزه‌ها ممکن است؛ یعنی امکان می‌دهد گذشته را بدون واژگون کردن آن ببینیم. برخلاف آن موزه‌هایی که با تحمیل نمایش کارهایی که غایت‌شان این مکان نبوده، نابودشان می‌کنند... این خیانت برای نامحسوس بودنش خطرناک‌تر است... عکس هم اثر را تهدید و هم به آن خیانت می‌کند؛ اما آن را در حافظه محفوظ‌تر می‌کند»(Buren, 1988 :3-7).

به همین دلیل او، این تصاویر را هرگز به نمایش یا برای فروش نمی‌گذارد و تنها به صورت اسنادی حاوی رد پایی از آثار به کار می‌روند. برای او، هیچ چیز جایگزین تجربه ملموس و مستقیم اثر هنری نمی‌شود. پس از نگاه او، اثر هنری وجود دارد. راه حل دیگر بورن برای مستند کردن آثارش تنظیم سندهایی در مورد واگذاری اثر هنری است. این اسناد -که با دقت و اعتباری حقوقی تنظیم می‌شوند- شامل مشخصات اثر، قیمت، دستورالعمل نحوه نمایش آن، واگذاری و شرایط اعتبار مالکیت و سلب مالکیت اثر می‌باشند. عنوان این اسناد، گواهی‌نامه صحت اثر هنری می‌باشد که هر اثر واگذار شده از دانیل بورن باید الزاما همراه داشته باشد(Buren, 2002 :50-51). عدول از هر یک از شرایط این گواهی، به صورت خودکار اثر را از اعتبار ساقط کرده و به سطحی از نوارهای رنگی و سفید تبدیل می‌کند. این گواهی همراه با فرمی است که توسط بورن پر می‌شود و قسمتی از آن ممهور به مهر هنرمند از وسط نصف و هر قطعه نزد یکی از طرفین معامله قرار می‌گیرد. اصالت هر اثر بستگی به وجود این تکه از سند نزد هنرمند دارد. در صورت فوت هنرمند و یا خریدار اثر، ادامه فرایند به صورت معینی برای وارثین تعریف شده است. بدین صورت امکان انتقال، فروش و هر گونه تغییر در سرنوشت اثر، بدون نظر هنرمند امکان پذیر نمی‌باشد.

تصویر ۳- (وسط و پایین) عکس یادگاری، ۱۹۶۸، دو آدم ساندویچی بر سنگ‌فرش میان موزه ملی هنر مدرن(کاخ توکیو) و موزه هنر مدرن شهر پاریس، (بالا) عکس یادگاری، آدم‌های ساندویچی، ۱۹۸۰، اثر در مکان، در خیابان‌های پاریس. م.(URL1).

تهیه و اعمال این گواهی، ترفندی در راستای نگاه انتقادی بورن نسبت به فرایند خلق اثر و شرایط نمایش آن می‌باشد. در این حالت، هنرمند، سعی دارد اثر را پس از واگذاری، کنترل نماید. به صورتی که خریدار حتی بعد از مالکیت اثر هم توانایی اعمال شرایط خود را ندارد. بدین صورت شرایطی که نظر بورن را برای هنری بودن اثرش تامین می‌کند، تا حد امکان پایدار می‌ماند. برای مثال، صرف مالکیت یک

موزه بر یک اثر، بورن اجازه نمایش آن را در شرایطی خارج از شرایط خلق آن نخواهد داد. در حقیقت، این گواهی ژستی انتقادی است که کارکرد ساز و کار بازار هنر را به نفع اثر هنری و هنرمند به چالش می‌کشد. ساز و کاری که بعد از هنر مدرن، نقشی تعیین کننده‌تر در تولید و عرضه هنر بازی می‌کند.

پلاکاردهای وحشی:[۲۳] علف هرز فرهنگ

برخی از اولین آثار بورن به صورتی خودجوش و در محیط‌های عمومی خلق شد. عنوان این آثار -که مجموعه‌ای از آفیش‌هایی چاپ شده از نقش مایه‌های راه راه بورن بودند- استعاره‌ای از نحوه ظهور عناصر غیرمنتظره و ناخوشایند، در نظمی از دنیای فرهنگی بعد از مدرنیسم داشت. دنیای معاصر، رفته رفته به نمود شکلی از هندسه روابط اقتصادی بدل گشته بود. روابطی که خود را به فرهنگ در قالب قواعدی در محیط عمومی و خصوصی تحمیل می‌کردند: مانند حق تصویر! پلاکاردها یا *پوسترهای وحشی* بورن(تصویر ۱و ۲)، یکی از کنش‌های انتقادی هنرمند در رابطه با حق ما در آن چه در محیط عمومی می‌بینیم و به نمایش می‌گذاریم. سوال او بر موجه بودن هنر بر سایر قواعد و نیروهایی که نگاه را در محیط زندگی کنترل می‌کنند، طرح شده بود. هنرمند بدون کسب مجوز به نمایش آثارش بر دیوارها و تابلوهای تجاری دست می‌زد. این کنش چالش‌زا، به صورت محسوس می‌توانست ساختارهای مختلفی اعم از فرهنگ، سیاست، هنر و اقتصاد را -که بر حیطه پدیداری محیط جامعه اعمال قدرت می‌کنند- در مقابل هم قرار دهد. نتیجه آن که در یکی از این اقدامات بدون مجوز، به مناسبت دعوت نشدن در نمایشگاه «*زمانی که رفتار فرم می‌شود*»[۲۴] در برن[۲۵] دستگیر می‌شود. از این پس، عمل او به تقابل حوزه عمومی فرهنگ با هنر فردی تعبیر شده و سوالاتی از این دست را مطرح می‌سازد: آیا هنر خارج از آتلیه شخصی یک امر اجتماعی و نسبت یا تعهدی برای هنرمند به وجود می‌آورد؟ آیا این تعهد محدود به فرهنگ متعارف -که در چهارچوب محدودیت‌های اقتصادی(حق تصویر و منع انتشار تصویر بدون داشتن مجوز) قرار دارد- می‌باشد؟ به صورت واضحی این سوالات، هنر را که در نگاه مدرن، به‌عنوان یکی از آبشخورهای فرهنگ در نظر گرفته می‌شد، در موضعی انتقادی نسبت به فرهنگ عمومی -که در دنیای پس از مدرن فارغ از آرمان‌های مدرنیسم توسعه یافته بود- قرار می‌دهد. در این مورد خاص عمل «پنهان کردن» تصویر تجاری، اثر هنرمند را در تقابل با سیستمی اقتصادی قرار می‌دهد که در چهارچوب تعاملات مالی حق نشر تصویر را به کنترل خود درآورده و می‌تواند با اعمال فشار به نهادهای قانونی، عمل هنرمند را خنثی و او را در حیطه عمومی، محدود نماید. *ابزار بصری* بورن در این فضا، کارکرد سیاسی موثرتری به‌خود می‌گیرد. این آثار در میان پوسترها و انبوه تبلیغات تصویری تجاری و سیاسی، خود را به دلیل خنثی بودن و عدم وجود معنای متعارف متمایز می‌سازند؛ هم‌چنین، جهت‌دار و خنثی نبودن فضای عمومی را - که مورد هجوم واضح تصاویری با نیات اقتصادی و سیاسی است - برملا می‌کنند. به نوعی، اثر مرئی و مکانی بر ضد مرئیت و مکانیت خودش وارد عمل می‌شود.

در پلاکارد وحشی بورن، این اثر هنری است که به پیشواز بیننده می‌رود؛ در واقع، او نوع دیگری از اثر را خلق می‌کند که این‌بار خود اثر، به استقبال ببیننده خود می‌رود. آدم‌های ساندویچی[۲۶] بین سال‌های ۱۹۶۸ و ۱۹۹۰ اجرا شد؛ که شامل افرادی بود که تابلوهایی حامل نقش‌مایه‌های بورن را بر خود حمل می‌کردند و در خیابان‌های پاریس پرسه می‌زدند(تصویر ۳). در این جا نیز کارکرد موزه، به‌عنوان عنصری غیر پویا و منجمد در فرهنگ و پویایی مورد نظر هنر معاصر در ارتباط با مردم به سوال کشیده می‌شد.

تصویر ۴- عکس یادگاری، «داخل و خارج کادر»، اثر در مکان، گالری جان وبر، نیویورک، اکتبر ۱۹۷۳. م.(URL1).

در مکان یا علیه مکان؟

رجوع به مکان و مرکزیت آن در پرسش هنری یکی از

ویژگی‌های آثار هنری دهه‌های اخیر است. بسیاری از آثار حجمی معاصر با بازتعریف مکان، نوعی «فضای وجودی» به وجود آورده‌اند که حضور مخاطب را برجسته می‌کند(موسویان، ۱۳۹۸: ۸۸). همان طور که در پرسش‌های آغازین طرح شده بود، سوال در مورد اهمیت مکان نمایش اثر در گفتمان هنرمند و موضع او در قبال این پرسش، یکی از اساسی‌ترین بسترهای شناخت هنر بورن می‌باشد. این اهمیت را می‌توان از ماهیت کلی که هنرمند به آثارش می‌دهد، دریافت. *اثر درمکان*[۲۷] عبارتی ابداع شده توسط بورن برای توصیف آثارش می‌باشد. به عقیده او، اثر بدون مکانی که در آن قرار گرفته، برای آن خلق شده و به واسطه کارکردش خود را ثبت کرده است، وجود ندارد. او به‌خوبی، به اهمیت ویژگی اغلب تعیین کننده زمینه، در دریافت اثر هنری آگاه است. برای همین با رویکردی انتقادی درصدد وارونه کردن این فرایند است. به این معنا اثر هنری با باز تعریف محیط، آشکار کننده مکان نمایش، خصوصیات منحصر و محدودیت‌هایش می‌باشد. اثر *درمکان* از قاعده ساده‌ای پیروی می‌کند: باید در رابطه با فضای معینی اندیشیده و در همان فضا اجرا و تجسم یابد. این اثر قابل انتقال و جدای از مکان در نظر گرفته شده برای آن، نمی‌باشد. اصولا رابطه مکانی اثر در منطق هنری بورن اهمیت زیاد دارد. این نحوه ثبت اثر در محیط، به صورت کاملا معین و بدون امکان جابه-جایی آن هدف‌های متفاوتی را دنبال می‌کند.[۲۸] این اهداف شامل طیف متنوعی از زمینه‌ها از جمله آشکار کردن ابعاد پنهانی از مکان، کنترل هنرمند روی اثرش بعد از واگذاری، کنترل بر وضعیت نمایش اثر هنری، چالش بر سلطه نهادهای هنری و تعیین نقطه نگاه مخاطب می‌باشند.

به این صورت آشکارکردن به یکی از کارکردهای اصلی آثار بورن تبدیل می‌شود. در حقیقت، آثار او به‌سان ابزارهای اپتیک برای دیدن درمی‌آیند که شی و محیط را به واسطه آن‌ها درمی‌یابیم. چیزی که دیدنی، مشخص و واضح نیست، در این جا خود را آشکار می-کند. از اولین آثار *درمکان*، مساله اصلی آشکار کردن قواعدی ناخودآگاه حاکم بر دیدن، شرایط رویت‌پذیری هنر و پیش‌فرض‌های جعلی در مورد هنرمند و موزه‌ها می‌باشد. هر کدام از کنش‌های بورن، به صورتی انتقادی، شرایط تحمیلی نادیدنی در نهادهای هنری را آشکار کرده است. عناصری غالبا متعارف که با آموزه‌های بورن برای نگاه ما، معنادار شده و میدان دیدمان را گسترش می‌دهند. برای مثال اثر *داخل و خارج کادر*(*تصویر ۴*)، شامل ۱۹ قطعه پارچه راه راه سیاه و سفید است، که دو نوار جانبی هر کدام سفید می‌باشند. این پارچه‌ها روی کابلی نصب بودند که از میان گالری رد شده و از فضای بالای خیابان عبور کرده بود به طوری که نه قطعه از این پارچه‌ها در داخل گالری، نه قطعه در خیابان آویخته شده بودند و قطعه میانی در وسط پنجره قرار داشت. در نتیجه اثر، شامل ۱۹ قطعه مشابه بود که در دو کادر متفاوت شامل کادر فرهنگی گالری هنری و کادر شهری نیویورک، هر کدام با پیش‌فرض‌ها و چالش‌های خود، حاضر بودند.

سوال در مورد کارکرد مکانی موزه‌ها بر اثر هنری، در اثر دیگری به‌وضوح خود را نشان می‌دهد. زمانی که هنرمند در سال ۱۹۷۵، با اثر خود با عنوان *رنگ‌ها: مجسمه‌ها*[۲۹] وحدت مکانی سه عنصر نگاه تماشاگر، موزه و اثر هنری را مخدوش می‌کند(تصویر ۵). این اثر، شامل ۱۵ پرچم راه‌راه بود؛ که بر بالای عمارت بلندی(بیش‌تر ساختمان‌های فرهنگی و دولتی) در پاریس نصب شده بود و از پشت بام موزه ملی هنر مدرن[۳۰] به وسیله دوربین‌هایی قابل مشاهده بود.

تصویر ۵- رنگ‌ها: مجسمه‌ها، ۱۹۷۵-۱۹۷۷، اثر در مکان، موزه ملی هنر مدرن، م.(URL2).

کادر پنهان و امر آشکار

مساله خروج از کادر، از پولاک و با تکنیک دریپینگ شروع می‌شود، برای بورن خروج از کادر متعارف نقاشی از طرق همان *ابزار بصری* یا نقش مایه نوارهای متناوب رنگی و سفید ۸.۷ سانتی‌متری صورت می‌گیرد. خروج از نقاشی ورود به مکان یا همان دنیای واقعی تعامل با مخاطب است. این خروج با خروج واقعی هنرمند از آتلیه هم‌زمان می‌شود. اثر هنری برای بورن کارکرد خود را در آتلیه از دست می‌دهد. زمانی می‌توان از خلق اثر صحبت کرد که نسبت‌های اثر با مکان نمایش آن مد نظر قرار گیرد. با این نگاه آتلیه هنرمند به محیط عمومی بدل می‌گردد. محیطی که فرهنگ در آن در جریان است، و کادر اثر او، مکان نمایش آن می‌باشد. محیط آتلیه خنثی از طرح سوالات جدی در مورد هنر و کارکرد اثر هنری می‌باشد. ورود هنرمند به محیط عمومی به او امکان دریافت محدودیت‌های مادی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی تحمیلی را داده و زمینه را برای طرح سوالاتی بنیادی پیرامون آن مهیا می‌کند.

تصویر ۶- عکس یادگاری، «شا-که‌یی» یا «امانت گرفتن منظره»، اثر در مکان، ۱۹۸۵، اوشیمادو، ژاپن. م.(URL1).

اما فرایندی معکوس خروج *ابزار بصری* بورن از کادر نقاشی، نوع دیگری از کادر را برای مکان، به همراه دارد: کادر نگاه. یکی از اولین کنش‌های بورن برای در چهارچوب قراردادن محیط در برخی از آثار درمکانَش، مفهومی است که او آن را به «امانت گرفتن» منظره تشبیه می‌کند: مفهومی که از کلمه ژاپنی «شا-که-یی»[۳۱] به‌عاریت گرفته شده است و مربوط به سنت باغ‌های ژاپنی می‌باشد که در آن، منظره از میان درگاه‌هایی دیده می‌شود که کارکردی پنجره‌مانند دارند(تصویر ۶) و با ترکیب نمای نزدیک باغ و نمای دوردست احساسی از بی‌انتها بودن فضا القا می‌کنند. برای همین عبارت در کادر قرار دادن منظره یا محیط در اثر، از اصطلاحات شایع نزد بورن است (Buren, 2012: 1210). به این معنا که او چهارچوبی فیزیکی و ایدئولوژیکی -هنگامی که مکانی مانند نهادهای هنری در کار باشد- برای تماشاگر معین می‌کند و نمایی با کیفیات خاص را برای او آشکار می‌کند.

این آشکارسازی یکی از خصوصیات اصلی آثار بورن می‌باشد. خصوصیتی مهم که توجه ژان فرانسوا لیوتار[۳۲] متفکر پسامدرن را در نوشتارهای متعددی از جمله کتاب مهمی با عنوان «*نوشته‌هایی در مورد هنر معاصر و هنرمندان: نقاشی از چه؟*» به خود جلب کرده است(Lyotard, 2012). او ضمن اشاره به آثار منحصرا بصری بورن، تلاش او را برای بیان امر نامرئی از طریق درگیر کردن تماشاگر توضیح می‌دهد:

> برای بورن حامل،[۳۳] مکان و ایدئولوژی گردانندگانی عمل‌گرا هستند، که هر قدر هم نیرومند باشند، به همان اندازه در به نمایش درآمدن، نامرئی می‌باشند. [...] این [تناقض] عبارت است از مرئیت دادن با ردّی ساده، یا اثری از ماده، به آن چه در فضای دیداری، به ویژه در نهادهای هنری، نادیدنی است؛ زیرا چنین علامتی تنها متکی به دیدن است و به وضوح آن چه را که به طور معمول نادیدنی است، بیان نمی‌کند. گفتن آن وظیفه تماشاگر است که به مقصد حکمی تاملی بدل می‌گردد(Lyotard, 2012 :370).

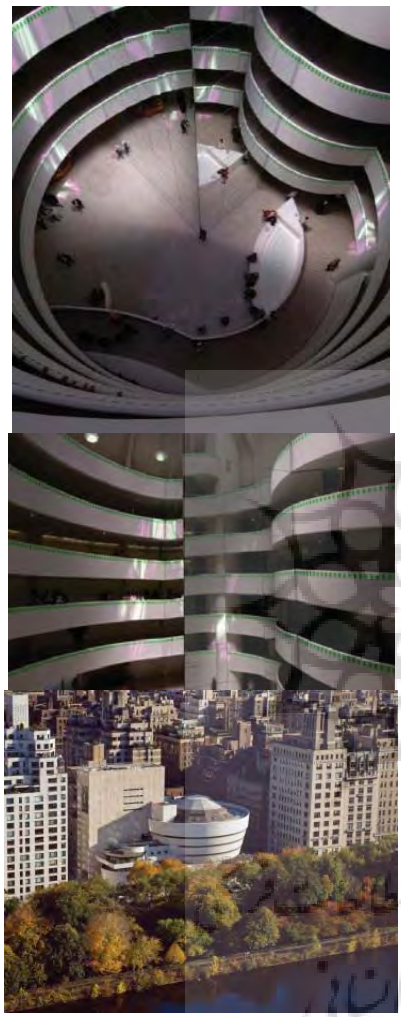
جستجو در نادیدنی یکی از اهداف بورن در آثار *درمکان* او می‌باشد. این آثار با تولید کادری تازه به نگاه بیننده جهت داده و کیفیاتی تازه از محیط را -که پیش‌تر مورد توجه نبودند- مرئی می‌سازند. برای مثال اثر *گوشه خیابان*[۳۴](تصویر ۷) مربوط به نمایشگاه بورن در موزه گوگنهایم نیویورک در سال ۲۰۰۵ با عنوان چشم گردآب،[۳۵] که شامل دو سطح آینه‌ای بود که در مرکز بنای موزه بر هم عمود و گوشه‌ای از یک مکعب مستطیل عظیم را شکل می‌دادند. دو کارکرد اساسی این اثر، ابعادی انتقادی به مکان نمایش بودند، یعنی موزه‌ای که سالومون گوگنهایم[۳۶] در سال ۱۹۵۹ برای نمایش آثار هنر مدرن بنا کرده بود و طراحی آن توسط فرانک لوید رایت معمار مشهور انجام شده بود. اولین کارکرد اثر ناپدید کردن قسمتی از موزه پشت آینه‌های عظیمی بود، که با انعکاس و امتداد دادن انحنای طبقات ورودی فضایی می‌ساخت که در آن، واقعی و مجازی قابل تشخیص نبودند. در حقیقت، این جستجوی ناپیدا، با عمل پنهان کردن بنا توسط اثر

بورن همراه بود. همان‌طور که لیوتار عقیده داشت «در این حالت بازتاب مادی سبب ایجاد نوعی حساسیت در بیننده برای دریافت امر نامحسوس و ناگفتنی می‌شود. بورن چیزی را تجسمی می‌کند که معمولا پنهان است؛ اما در نمایشگاه‌های هنری، که نماینده سازمان‌های هنری و تجسمی هستند، از پیش مفروض و آشکار پنداشته شده است»(عزیزیان گیلان، ۱۳۹۲: ۶۶). به نظر او، اثر هنری با ابداع یک بازی زبانی نحوه دریافت حقیقت را به سوال می‌کشد. مشابه کارکرد اثر *داخل و خارج کادر*(*تصویر ۴*) که پیش تر به آن اشاره کردیم. به عبارتی، «هنر وی، نمایشی از عمل‌گرایی پنهان هنر است، که توسط بستر یا زمینه عرضه نمایشگاهی که دارد، نهان شده است»(همان).در این معنا اثر بورن، کارکردهایی فراتر از کارکرد متداول اثر هنری دارد و در فرایندی دوطرفه، در عین حال که از چهارچوب ایدئولوژیک نهاد هنری برای نمایش خود استفاده می‌کند، به این مکان‌ها برای ایجاد گفتمانی آگاهی بخش و رهایی‌ساز کمک می‌کند. آثار او با رها شدن از پیش‌فرض‌های دیدن در نهادهای هنری، موثرتر شده و پیام خود را -که در حقیقت، چیزی جز به سوال کشیدن انتقال پیام(در این مورد نحوه ارائه آثار) است- منتقل می‌کنند(Lyotard, 1978 :1075-1085).

بعد دوم عمل‌گرایی اثر *گوشه خیابان*، لحن طعنه‌آمیز این اثر به مکان نمایش آن است. در حقیقت، فرانک لوید رایت با کنایه به ساختمان‌ها مکعب مانند نیویورک، که براساس تقسیمات خطوط مستقیم خیابان‌های آن شکل گرفته، ساختمانی با فرم دایره‌های هم مرکز برای موزه طراحی کرد، که کاملا با بافت شهری اطرافش مغایرت دارد. بورن با اثر خود سعی در به درون آوردن بیرون موزه دارد. به این صورت هندسه بیرون به داخل می‌آید، و دیدن اثر، گفتمانی انتقادی نسبت به مکان موزه در بیننده ایجاد می‌کند.

نقطه دید: مکان انتقاد!

سوال پر اهمیت دیگر در رابطه با کارکرد هنر بورن، در قبال جایگاه و رفتار مخاطب طرح می‌شود. همان طور که مشاهده کردیم، یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های آثار بورن، وابستگی اثر، مکان نمایش و اجرای آن بود. هنرمند با تعریف شرایط نمایش اثر، به نوعی امکان جابه‌جایی و تغییر در نحوه نمایش هنر را محدود می‌کند. این ثبات مکانی اثر هنری در آثار بورن، کارکردی محدود کننده در ارائه اثر نداشته، بلکه امکانات تازه‌ای برای مخاطب در مواجهه با اثر هنری فراهم می‌سازد. این امکانات -که به صورت تعاملات فعال مخاطبان از قبل و توسط هنرمند پیش‌بینی شده- نه تنها به صورت نوعی از شناخت، باعث بروز آگاهی می‌گردد، بلکه از این راه نزد مخاطب نوعی مسئولیت پذیری و تعهد نسبت به اثر هنری و مقوله هنر را به وجود می‌آورد. ثابت بودن اثر از مخاطب، درخواست حرکت دارد.



تصویر ۷- (پایین) نمایی هوایی از موزه گوگنهایم. (بالا و وسط) عکس یادگاری، گوشه خیابان، ۲۰۰۵، اثر در مکان، موزه گوگنهایم، نیویورک. م.(URL1).

در حقیقت، یکی از پرسش‌های اصلی هنرمند در نحوه دریافت اثر هنری توسط مخاطب می‌باشد؛ تاثیر مکان بر نگاه یا این که چه طور یک مکان، مکانی دیگر را نظاره می‌کند. از این رو، مفهوم نقطه دید، اهمیت ویژه‌ای در هنر بورن دارد؛ که برخلاف هنرمندان که غالبا یک نقطه دید برای مخاطب معین می‌کنند، او پیشنهاد نقاط متعددی برای دیدن اثر می‌دهد. امری که به مخاطب آزادی در جابه‌جایی و انتخاب آزادانه نگاه برای دریافت اثر را می‌دهد.

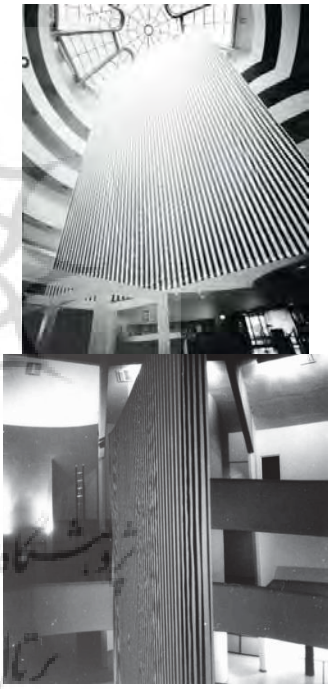
تصویر ۸- عکس یادگاری، لطفا به درها توجه کن! اثر در مکان، انستیتو هنر شیکاگو، ۱۹۸۰ تا ۱۹۸۲. م.(URL1).

برای او بهترین نحوه دریافت اثر، در حرکت است. هر قدم، نمایی تازه از اثر و محیط نمایش آن به مخاطب ارائه می‌کند. اثر دانیل بورن سعی در تحقق همین نمای حقیقی دارد که هر لحظه توسط مخاطب فعال و مستقل از پیش‌فرض‌های تحمیلی محیط، برخلاف تجربه سنتی موزه‌ای آزموده می‌شود. برای همین هم اثر او غالبا پراکنده دریافت می‌شود؛ زیرا دریافت تمامیت، نیاز به جابه‌جایی و تخیل دارد. اثر *لطفا به درها توجه کن!*[۳۷](تصویر ۸)، به وضوح رابطه نقطه نگاه بیننده و مکان را به پرسش می‌کشد. تماشاگران از درون گالری هنر انستیتو -که مشرف به ایستگاه قطار است- در ساعات معینی -که روی اعلانی در کنار پنجره‌ها درج شده بود- قادر به دیدن اثر بورن -که به روی درهای ترن نصب شده بودند- می‌باشند. این وضعیت، به خوبی، نشان می‌دهد که چه طور مکان، به‌عنوان کادری فرهنگی می‌تواند پیش‌فرض‌های خود را به مخاطب، که نقطه دیدش درون این کادر قرار دارد، تحمیل کند؛ حتی اگر اثر خارج از این چهارچوب قرارگرفته باشد. هم‌چنین، هنرمند هوشمندانه به‌واسطه نوعی آگاهی که از این جابه‌جایی اثر و مخاطب به‌وجود می‌آید، ایده امکان گریختن از این کادر را برای تماشاگر فعال به‌وجود می‌آورد. به این صورت اثر هنری نه فقط در موزه، بلکه در کادر شهر و در تمام مسیر ترن قابل مشاهده است و در این جابه-جایی امر فرهنگی، از بستر زیبایی‌شناختی صرف خارج شده و به سوالی اجتماعی و سیاسی بدل می‌گردد. این نوع جابه‌جایی اثر هنری مستقل از فضای نهاد هنری در اثر دیگری در سال ۱۹۷۵ با عنوان *بادبان/تابلو تابلو/بادبان*[۳۸] دیده می‌شود. این اثر که در دریاچه‌ای در نزدیکی موزه‌ای در برلین اجرا شد، شامل چندین قایق بود که بادبان‌هایی با نقش‌مایه بورن داشتند و از داخل موزه قابل مشاهده بودند.

تصویر ۹- عکس یادگاری، دو حیاط، ۱۹۸۶، اثر در مکان، حیاط تشریفات کاخ سلطنتی، پاریس. م.(URL1).

حرکت فیزیکی، عنصری کلیدی برای درک آثار بورن می‌باشد. برای او تماشاگر باید فعال و در حال کاوش اثر از نقاط مختلفی باشد. در حالی که اثر، بایستی آماده برای دریافت در ابعاد مختلفی باشد که برخی تنها در جابه‌جایی آشکار می‌شوند. در نتیجه حرکت تماشاگر، موتور اثر می‌باشد. جابه‌جایی مخاطب به نسبت کادر نمایش(گالری، موزه، مکان عمومی و...)، مخاطب را در موضعی انتقادی نسبت به محیط قرار می‌دهد. این وضعیت خود را از طریق نوعی آگاهی القا می‌کند که منشای آن تعامل فیزیکی مخاطب با محیط است. نوعی بازی که بدن تماشاگر به واسطه‌ی دریافت اثر در محیط، به آن تن در می‌دهد. این نوع تعامل با اثر بورن به واسطه کارکردی نمادین را می‌توان در اثر *دو حیاط*[۳۹](تصویر ۹) به سال ۱۹۸۶ در حیاط پشتی کاخ سلطنتی پاریس مشاهده کرد (Nakamura,

(68 :2015.[40] در این اثر ردیف‌هایی از ستون‌های منقش به نقش مایه‌های بورن به صورت منظم در یک محوطه وسیع چیده شده‌اند. این ستون‌ها، با ساختمان‌های تاریخی اطراف ارتباط برقرار کرده و نقش نمادین بقایای ستون‌هایی تاریخی را به خود می‌گیرند. به این صورت سه کارکرد اصلی نوارهای بورن خود را مشخص می‌سازند: اول این که، این نوارها رسانه و زمینه را می‌سازند، دوم، کارکرد نشانه‌ای و نمایه‌وارشان است و سوم آن که، خود جزیی از محیط و نمای آن می‌شوند(Nakamura, 2015). در عین حال، وضعیت نمایشی این ساختار، با تغییر ارتفاع دو ردیف از ستون‌ها -که از سطح زمین، به‌تدریج، به ارتفاع سه متر می‌رسند- سطح مورب پنهانی را -که همان حیاط دوم است- آشکار می‌کنند.



تصویر ۱۰- عکس یادگاری، نقاشی-مجسمه، ۱۹۷۱، اثر در مکان، موزه گوگنهایم، نیویورک. م.(URL1).

تعامل تماشاگر، به تغییر وضعیت بدنی برای آگاهی یافتن از فضا، به واسطه اثر و قرار گرفتن در موقعیتی بدیع نسبت به مکان معماری در برخی آثار بورن، گاه تا حد تقابل با مکان پیش می‌رود. اثر دیگری از بورن با عنوان *نقاشی-مجسمه*[41] در سال ۱۹۷۱ در موزه گوگنهایم نیویورک، شامل پرده‌ای به ابعاد ۱۰ در ۲۰ متر در فضای میانی موزه آویخته شده بود(تصویر ۱۰). در این سال، موزه گوگنهایم تصمیم گرفت که در نمایشگاهی بین‌المللی از آثار هنرمندان پیش رو اروپا و ایالات متحده با گرایشات مینیمال و مفهومی برگزار کند. اما این اثر، به نحوی ساده، کارکرد ابتدایی موزه یعنی نمایش‌آثار را مختل می‌کرد. با تمهیدی ساده، حرکت تماشاگر به روی راهروهای مدور موزه در اطراف اثر بورن، باعث پنهان شدن موزه و با رسیدن به کناره پرده آشکار شدن دوباره آن می‌شد. موثر بودن این کارکرد به حدی بود که با بالا گرفتن اعتراض دیگر هنرمندان مدعو نمایشگاه مانند دونالد جاد[42] و دان فلاوین،[43] مسئولین تصمیم به حذف اثر گرفتند. به این دلیل که آثار دیگر هنرمندان را پنهان می‌کرد.

ثابت بودن نسبت به محیط، خصوصیت تمام آثار بورن نیست؛ اگر چه ارتباط بین این دو، همواره، تضمین شده است. در برخی از آثار دیگر، دانیل بورن امکان جابه‌جایی اثر را پیش‌بینی می‌کند. به صورتی که این آثار، توانایی تطبیق با محیط‌های مختلفی را داشته باشند. بورن این آثار را به تئاتر تشبیه می‌کند که امکان اجرا در مکان‌های مختلف با دکوری متفاوت بدون تغییر متن را فراهم می سازد. با هر بار تغییر ظاهر محیط، این آثار فهم ما را نیز تغییر می‌دهند. از جمله می‌توان به «کلبه‌های منفجر»[44] شده اشاره کرد. بورن در تعدادی از آثارش -که ظاهری معماری وار دارند- از این عبارت استفاده می‌کند. این آثار شامل سازه‌هایی کلبه‌مانند با سطوحی نیمه پوشیده از نقش مایه بورن است و هم‌چنین سطوح هندسی مشابه‌ای که بر دیوارهای اطراف پخش شده‌اند. به نظر این گونه آثار، نوعی مکان را تعریف می‌کنند که با گسترده شدن قطعاتش با فضا ممزوج می‌شود. در این جا، پرسش میان اعمال تغییرات به فضا یا ساختن فضا مطرح می‌شود. سوالی که کار بورن را به حیطه معماری نزدیک می‌کند.

تصویر ۱۱- تعریف محدود در نامحدود، اثر در مکان، آینه، پلکس گلاس، نوارهای رنگی، شهرک مسکونی مارسی، ۲۰۱۴. م.(URL3).

معماری یا ضد معماری؟

پرسش از نسبت هنر بورن و معماری بر چگونگی تقابلش با معماری و گفتگوی انتقادی آن طرح می‌شود. سابقه ارتباط مساله‌دار هنر بورن با معماری، به ده سال ابتدای کارش باز می‌گردد. او از سال ۱۹۶۸ در نمایشگاهی در گالری آپولینر در میلان، کاغذهایی منقوش به راه راه‌های رنگی‌اش را به کار می‌گیرد. درِ شیشه‌ای گالری با این نقش مایه کاملا پوشانده می‌شود؛ به صورتی که تماشاگران امکان ورود به گالری را ندارند. اثر بورن وجود ندارد، مگر در چیزی که این عنصر برای تماشاگر هوشیار برمی‌انگیزد. این نمایشگاه، به‌نوعی، خود را در گفتگو با دو نمایشگاه اعضای جنبش نوواقع‌گرایی، ایو کلاین[۴۵] و آرمان با عناوین «خالی» و «پر» قرار می‌هد، که پیش‌تر برگزار شده بود. در هر سه نمایشگاه، تماشاگر قادر به ورود به محیط گالری نبود؛ اما در دو نمایشگاه قبلی، ساختار و کارکرد گالری به‌عنوان نهاد هنری مورد هدف قرار نگرفته بود.

اگر چه مورخینی مانند هوبر دامیش،[۴۶] کار او را تغییر در مکان و اعمال تغییراتی مجازی از طریق ادراک می‌دانند، اما برخی دیگر آثار او را در حیطه معماری تعریف می‌کنند. با وجود شباهت ظاهری برخی آثار به لحاظ فرمی و گاه کارکردی به آثار معماری، بورن به‌وضوح، ایده تعریف آثارش به این عنوان را رد می‌کند. او که آثارش را اشیایی ساخته شده یا ساختارهایی بدون کاربرد در چهارچوب معماری می‌داند در کتاب *نوشته‌ها* در گفتگویی با الیویه وادرو[۴۷] تفاوت فعالیت خود را با معماری این‌گونه تشریح می‌کند:

> « ...می‌توانم تصور کنم که برخی معماران به کار من توجه داشته باشند. بُعدی وجود دارد که حتما به آن حسودی خواهند کرد؛ «آزادی» هنرمند در قیاس با «عدم آزادی» معمار. منظورم این است که هنرمند مجبور نیست که کارکرد خاصی را برای اثرش در نظر بگیرد. وجود چنین آزادی، تفاوت عمیق دو رشته را شکل می دهد... کارکرد اثر هنری پسینی[۴۸] است؛ در حالی که در معماری این کارکرد پیشینی[۴۹] می‌باشد...»؛ او هم‌چنین، تمایز بین مفاهیم ساختن و تغییردادن را به نحوه تعریف آن‌ها ارجاع می‌دهد: « ...برای مثال حتی *کلبه‌های منفجر* شده هم تنها در مکان معینی -که به آن‌ها فرم داده- قابل فهم هستند؛ درست همان طور که آن‌ها به مکان تغییراتی را اعمال می‌کنند... ساختن یک دیوار در یک مکان، اعمال تغییری معنادار به آن است»(Buren, 2013 :298).

مقاومت بورن در برابر معماری خواندن آثارش را می‌توان ناشی از رویکرد او در تقابل با ساختارها و نهادهایی هنری دانست که پایگاه فیزیکی آن‌ها همین هنر معماری است. مکانی که در آن، نهادها قدرت خود را به سایر هنرها اعمال می‌کنند. به صورتی که اجازه نمی‌دهند، هیچ اثری خود را بیش‌تر از معماری در این فضا تحمیل کند. از سال‌های ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰، آثارش هرچه بیش‌تر درگیر گفتگویی مجادله آمیز با معماری گشتند که گاه، باعث تقابلی زیبایی‌شناسانه می‌شد و به نوبه خود سوالی فرهنگی-سیاسی در مورد کاربرد هر دو هنر را مطرح می‌ساخت. بخش بزرگی از این مجادله به موضع انتقادی او در قبال موزه‌ها از اولین سال‌های فعالیت هنری‌اش بازمی‌گردد (Buren, 1991 :169-173). همان طور که دیدیم، گفتگوی بورن با محیط به خصوص معماری نهادهای هنری، نه تنها لحنی کنایه آمیز دارد، بلکه گاه، حالتی تهاجمی به خود می‌گیرد. وجه بارز این تقابل را می‌توان در عنوان نمایشگاه سال ۲۰۰۲ در مرکز ژرژ پومپیدو[۵۰] «*موزه‌ای که وجود نداشت*»[۵۱] و یکی از متن‌های انتقادی مهم او در مورد موزه‌ها «*نمایشگاه یک نمایشگاه*»[۵۲] مشاهده نمود.

نتیجه‌گیری

برای بازگشت به پرسش‌های آغازین می‌توان به اولین پرسش در مورد کارکرد عنصر مینیمال هنر بورن اشاره کرد. قصد هنرمند از تکرار نوارهای راه‌راه، ارائه ابزار بصری موثرتری برای نگاه تماشاگر بود. این نقش‌مایه‌های مینیمالیست، با به نقد کشیدن رویکرد نهادی، نمادهای نهادی هنر و ساختارهای سیاسی اجتماعی‌شان را به چالش می‌کشیدند. چالش میان اثر و مکان نمایش آن، یکی دیگر از پرسش‌های مطرح در این پژوهش است. چنان که نشان داده شد، هنرمند با تعیین و تحمیل شرایطی برای اجرا و نمایش آثارش، سعی در کنترل فرایند نمایش هنرش داشت. این فرایند نسبت انتقادی اثر با مکان نمایش آن را به وجهه‌ای چشم‌گیر از کار بورن تبدیل می‌کند.

آثار بورن در تلاش جهت بازسازی زیبایی‌شناختی برای تغییر در مرکزیت دنیای هنر، یعنی موزه‌ها هستند؛ که نوعی موضع‌گیری ضد سیستم به شمار می‌رود. هنر او

با ماهیتی -در برخی اوقات- «وحشی»، سعی در گریز از قواعد دنیای هنر -که در اکثر موارد از طریق مکان نمایش آثار تحمیل می‌شوند- دارد. برای همین در کارکردی متناقض و دوگانه، محیط نمایش(موزه، گالری،...) خود، جزیی از اثر بورن می‌شود: نمایشگاهی به عنوان اثر هنری. هنرمند با رها کردن آتلیه، مستقیما به مکان ارائه اثر خود آمده، تا با خلق آن که مکان نمایش خود را در معرض دید می گذارد، کارکرد تحمیلی محیط در نمایش اثر را معکوس سازد. او عناصری ناپیدا از مکان را در کارکردی صرفا دیداری و با آگاه سازی نگاه تماشاگر، آشکار می‌سازد.

پرسش دیگر این مقاله، در مورد رابطه اثر بورن و مخاطب مطرح می‌شود. همان طور که مشاهده کردیم، حساسیت او به مکان، به نوعی دیگر در رابطه با نقطه نگاه مخاطب عیان می‌گردد. نمایش اثر، بدون تاکید بر نقطه نگاه تماشاگر یا محل قرار گرفتن بدن او معنا نمی‌یابد. جاگیری مخاطب نسبت به معماری، به او، امکان داشتن نگاهی فعال را در رابطه با اثر می‌دهد. پرسش‌هایی که هنرمند از طریق این رویکرد مطرح می‌کند، عموما فضای زیبایی شناختی را به چالش‌هایی فرهنگی، اجتماعی و سیاسی پیوند می‌زند. در نهایت، همان طور که دیدیم هنر ساده‌نمای دانیل بورن ابزار انتقادی جدی و موثر در اختیار او قرار می‌دهد.

پی‌نوشت

[1] Daniel Buren.
[2] Boulogne-Billancourt.
[3] Praemium Imperiale.
[4] Organic.
[5] B.M.P.T.
[6] Nouveaux Réalistes.
[7] Arman.
[8] Accumulation.
[9] Outil visuel.
[۱۰] بورن این نقش مایه‌ها را اولین بار روی سایبان پارچه‌ای کافه‌ها مشاهده کرده بود.
[11] objective.
[12] Illusoire.
[13] Peinture aux formes variables.
[۱۴] بورن راه راه‌های خود را با چاپ افست تکثیر می‌کرد.
[15] subjective.
[16] degré zéro
[17] Olivier Mosset.
[18] Michel Parmentier.
[19] Niele Toroni.
[۲۰] متشکل از حروف اول اسامی هنرمندان. این گروه بین سال‌های ۱۹۶۵ تا ۱۹۶۷ فعال بود و چهار تظاهرات هنری داشت.
[۲۱] در بخشی از کارت دعوت اولین نمایشگاه گروه «بی. ام. پی. تی»، «تظاهرات شماره ۱»، ۳ ژانویه ۱۹۶۷ می‌خوانیم: چون که نقاشی کردن... است. چون که نقاشی کردن... یک بازی است. چون که نقاشی کردن ... هماهنگ کردن یا آشفته کردن رنگ‌ها است. چون که نقاشی کردن... آگاهانه یا ناآگاهانه، اعمال قواعد ترکیب‌بندی است. چون که نقاشی کردن... ارزش دادن به ژست است. چون که نقاشی کردن... بازنمایش(تفسیر، از آن خودسازی، اعتراض یا نمایش) بیرون است. چون که نقاشی کردن... سکوی پرشی برای تخیل است. چون که نقاشی کردن... تصویر کردن درون است. چون که نقاشی کردن... نوعی توجیه است. چون که نقاشی کردن... به درد کاری می‌خورد. چون که نقاشی کردن... نقاشی با هدف زیبایی‌گرایی، گل‌ها، زنان، اروتیسم، محیط زندگی، هنر، دادا، روان شناسی، جنگ ویتنام است. پس ما نقاش نیستیم!
[22] Photo-souvenir.
[23] Affichages sauvages.
[۲۴] نمایشگاهی که "*Quand les attitudes deviennent forme*" به ابتکار هرالد زیمن در سال ۱۹۶۹ در خانه هنر برن برگزار شد و به یکی از مهم‌ترین رویدادها در زمینه هنر معاصر بدل گردید. طیف وسیعی از هنرمندان جوان فلوکسوس و هنرهای مفهومی در نمایشگاه گرد آمدند و اولین بنیان‌های بسیاری از کنش‌های هنری را -که امروزه متعارف محسوب می‌شوند- بنا نهادند.
[25] Berne.
[26] hommes sandwichs.
[27] in situ.
[۲۸] نوع دیگری از آثار بورن هم وجود دارند که با شرایطی معین، قابل انتقال می‌باشند: چیزی که بورن آن را «اثر جاگرفته» می‌نامد.
[29] Les Couleurs : sculptures.
[30] Musée national d'art.
[31] Sha-Kkei.
[32] Jean-François Lyotard.
[33] Support.
[34] Around the Corner.
[35] The Eye of the Storm.
[36] Solomon R. Guggenheim.
[37] Watch the doors, please!
[38] Voile/Toile – Toile/Voile.
[39] Les Deux Plateaux.
[۴۰] این اثر خاص که در هنگام خلق، جنجال رسانه‌ای بسیار بزرگی را به همراه داشت، و به پرونده‌ای با ابعاد حقوقی تبدیل شد، باعث طرح سوالاتی عمیق در مورد هنر عمومی و تعهد فردی و جمعی در مورد هنر گردید.
[41] Painting-Sculpture.
[42] Donald Judd.
[43] Dan Flavin.
[44] Les cabanes éclatées.
[45] Yves Klein.
[46] Hubert Damisch.
[47] Olivier Vadrot.
[48] a fortiori
[49] a priori.
[50] Centre Georges Pompidou.
[51] Le musée qui n'existait pas.
[52] Exposition D'une Exposition.

منابع

بورگر، پیتر(۱۳۸۶). ***نظریه هنر آوانگارد***، ترجمه م. اخگر، تهران: مینوی خرد.

عزیزیان گیلان، حامد(۱۳۹۲). درس‌های فیلسوفِ هنرمند: دوشان، بورن، نیومن و فرانسیس به روایت لیوتار، ***کیمیای هنر***، دوره ۲، شماره ۷، ۶۳-۷۸.

کرامر، هیلتون(۱۳۸۹). ***عصر آوانگارد***، ترجمه پرتو اشراق، تهران: ناهید.

موسویان، سمیه(۱۳۹۸). رویکردها و ویژگی‌های آثار حجمی معاصر غرب(مورد پژوهی از ۱۹۸۰ تا ۲۰۰۰)، ***جلوه هنر***، دوره ۱۱، شماره ۲، ۸۱-۹۲.

Refrences:

Azizian Gilan H. (2013). Lessons of Artist Philosopher: Lyotard on Duchamp, Buren, Newman, and Francis, ***Kimiya-ye-Honar***, 2 (7), 78-63 (Text in Persian).

Buren, D. (1988). ***Photos-souvenirs 1965-1988***, Art édition.

Buren, D. (1991). ***Les écrits: 1965-1990 (Vol. 1)***, Bordeaux: CapcMusée d'art contemporain de Bordeaux.

Buren, D. (1998). ***Au sujet de…, Entretien avec Jérôme Sans***, Paris: Flammarion.

Buren, D. (2002). ***Mot à mot***. Paris: Centre Pompidou/ Éditions Xavier Barral/Éditions de La Martinière.

Buren, D. (2012). ***Les Ecrits: 1965-2012 (Vol. 1)***, Paris: Flammarion.

Buren, D. (2013). ***Les Ecrits: 1965-2012 (Vol. 2)***, Paris: Flammarion.

Bürger, P. (2007). ***Theory of the Avant-Garde***, Translated by Majid Akhgar, Tehran: Miooy-e-Kherad (Text in Persian).

Catalogue Sanction of the Museum, (1973). Oxford: Museum of Modern Art.

Kramer, H. (2010) ***The Age of the Avant-Garde***, Translated by Parto Eshragh, Tehran: Nahid (Text in Persian).

Laurent, T. (2002). ***Mots-clés pour Daniel Buren***, Paris: Au même titre.

Lyotard, J. F. (1978). Notes préliminaires sur la pragmatique des œuvres (en particulier de Daniel Buren). ***Critique*** (378), 1075-1085.

Lyotard, J. F. (2012). ***Ecrits sur l'art contemporain et les artistes = Writings on Contemporary Art and Artists : Que peindre ?***, Louvain: Leuven University Press.

Moosavian, S. (2019). Contemporary Western Volumetric Works Approaches and Features (Case Study from 1980 to Present), ***Glory of Art (Jelve-y-honar), Alzahra Scientific Quarterly Journal***, 11 (2), 81-92 (Text in Persian).

Nakamura, Y. (2013). Les rayures comme un support/une indication : L'art de Daniel Buren par rapport au minimalisme. ***AZUR***, 41-60.

Nakamura, Y. (2015). Le support de la vue et le dispositif du jeu et de la réflexion :Les Deux Plateaux de Daniel Buren. ***AZUR*** (15), 67-86.

Paré, A. L. (1991). Daniel Buren : l'art(iste) para/site. ***Espace : Art actuel***, 47-51.

URLs:

URL1. https://www.danielburen.com

URL2. https://www.centrepompidou.fr

URL3. http://www.ozartsetc.com

Minimal Visual Elements, Maximum Critics: A Study on the Critical Approach of Daniel Buren Art[1]

J. Arabzadeh [2]
M. Hessami[3]
E. Panjehbashi[4]

Received: 2019-10-25
Accepted: 2020-06-06

Abstract

Daniel Buren is a well-known French visual artist in the international scene. He started his artistic work in the late 60s and during more than forty years of artistic activity, he relied only on a simple visual element consists of vertical alternating white and colored stripes. In contrast to the Minimalism, Buren's art has dealt with different aspects of the art world and has been assumed a critical approach against the huge number of the most important cultural institutions such as museums and the art financial mechanisms. The main character of his art is to intervention in space by creating an artwork which will put the spectator in a critical position against the condition of the presentation of the artwork. By imposing itself in space and by passing the rules that establish it, Buren's art shows the forces that forged our world. The main question in the present paper targeted the critical side of Buren art; in this regard, the questions are mostly about the relationship between the art work and the place, how to display and the position of the audience about it and his presence in the place in relation to the architecture. This research regards to the basis of Buren Art concepts, with an analytical approach to its important critical aspect, tries to show the various aspects of the function of the elements of his art and its effects. To this end, the paper presents a historical picture of neo-avant-garde tendencies in the 1960s. The study of these movements shows a kind of abstinence and simplicity in the artistic expression of the artists of this period. This is a result of the conceptualization of art. This less expressing of means of artistic expression show itself in different ways; his expressions of own, his gestures, his approach to the subject, material or media. This tendency which caused the minimalism in the united states will emerge in movements such Arte Povera in Europe, as well as in some nouveau-realists. The BMPT group, of which Buren was a key member, was formed on the basis of a similar trend, whose basic principle was the economy of visual elements. Minimizing the visual element in Buren's work by referring to colored same size tapes, made it possible for him to eliminate the illusion that was one of the ancient functions of painting and allowed the spectator to see the artworks in a neutral context. Such a view, free from unnecessary visual elements, facilitated the possibility of taking a critical position. Another important element of Buren's art that this article tries to explain is the concept of authenticity. By creating non-transferable or reproducible artworks, Buren explores the fundamental issue of authenticity that is in relation to the ownership and commodity value. Buren's works are thought and realized in the particular places. The transfer of ownership of these works is one of the artist's critical discourses. To this end, by defining special contracts, he tries to have some kind of control over his work of art even after handing. Therefore, determining the authenticity of artist's work does not depend on the market, but on the conditions that the artist defines. So, renouncing the conditions defined by the artist will cause the loss of authenticity of his work. Finally, the article deals with one of the most important keywords of the artist's innovative words, which is the concept of "in situ". Buren's work puts the spectator in a special interaction with spatial elements. These elements include facade, landscape, frame, point of view and architecture. In these works, we observe the artist's ironic tone to the elements that form our vision field in a certain place. It can be seen that each of the operations performed by the artist highlights an invisible aspect of the work's spatial context. The result of this research discusses the critical discourses resulting from the artist's actions, which, by changing the function or imposing processes on the work, clearly aim to challenge the performance of institutions (cultural, public, economic, etc.) which determine the presentation of artwork.

Keywords: Daniel Buren, Visual Elements, Art Institutions, Critical Art, Contemporary Art, In Situ.

[1]DOI: 10.22051/jjh.2020.28893.1456
This article is extracted from a Research Project Entitled "Searching for Contemporary Art Components" Approved by Alzahra University.

[2] Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Visual Arts, University of Arts, Tehran, Iran (Corresponding Author) arabzadeh@art.ac.ir
[3] Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran, Iran. m.hessami@alzahra.ac.ir
[4] Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Arts, Al-Zahra University, Tehran, Iran. e.panjehbashi@alzahra.ac.ir