نشریهٔ علمی باغ نظر، ۲۲(۱۴۴)، ۴۹-۶۰ / خرداد ۱۴۰۴
DOI: 10.22034/bagh.2025.509523.5774

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
Analysis of Shirin Abedinirad's Installations in the Discourse of Space: From Environment to Context
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

تحلیل چیدمان‌های شیرین عابدینی‌راد در گفتمان فضا از محیط تا زمینه

راضیه مختاری دهکردی[1*]، مجید اسدی فارسانی[2]
۱. استادیار،گروه ارتباط تصویری، دانشکدهٔ هنر و علوم انسانی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران.
۲. استادیار، گروه ارتباط تصویری، دانشکدهٔ هنر و علوم انسانی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۲/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۰۹ تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۳/۰۱

چکیده

بیان مسئله: تحولات اخیر در هنر چیدمان، مفهوم فضا را از یک بستر صرفاً نمایشگر به عنصری پویا و تعاملی تغییر داده است. در این میان، آثار شیرین عابدینی‌راد با استفاده از آینه و بازتاب، رویکردی نوین در بازتعریف فضا ارائه می‌دهند. بااین‌حال، نحوهٔ تأثیر این عناصر بر درک فضا و مشارکت مخاطب کمتر بررسی شده است. این پژوهش با هدف پرکردن این خلأ پژوهشی، به بررسی نقش آینه و بازتاب در چیدمان‌های شیرین عابدینی‌راد پرداخته و تأثیر آن را بر دگرگونی مفهوم فضا، تعامل مخاطب و شکل‌گیری معنا تحلیل می‌کند.

هدف پژوهش: بررسی نقش آینه و بازتاب در چیدمان‌های شیرین عابدینی‌راد و تحلیل تأثیر آن بر دگرگونی مفهوم فضا، تعامل مخاطب و شکل‌گیری معنا است. این بررسی با تکیه بر نظریه‌های هنری کاپرو، لیخت، سلانت و جانستون و در نظر گرفتن بستر اجتماعی و نقدهای نهادی انجام می‌شود.

روش پژوهش: توصیفی-تحلیلی بوده و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، مشاهدهٔ مستقیم و تحلیل آثار منتخب عابدینی‌راد انجام‌شده است. در این تحقیق، از نظریه‌های هنری کاپرو، لیخت، سلانت و جانستون به‌عنوان چارچوب نظری برای بررسی تعامل میان فضا، نور و آینه بهره گرفته شده و تحلیل نقدهای نهادی و بستر اجتماعی هنر نیز در نظر گرفته شده است.

نتیجه‌گیری: پژوهش نشان می‌دهد که استفاده از آینه در این چیدمان‌ها، نه‌تنها مرزهای فیزیکی و ادراکی فضا را دگرگون ساخته، بلکه مخاطب را از یک نظاره‌گر منفعل به عنصری فعال در فرایند درک و تفسیر اثر تبدیل کرده است. براساس نظریات کاپرو دربارهٔ مشارکت مخاطب و دیدگاه لیخت درخصوص پویایی فضا، می‌توان نتیجه گرفت که آثار عابدینی‌راد، فضا را از یک بستر ایستا به محیطی سیال و چندلایه تبدیل می‌کنند. این ویژگی، علاوه‌بر ایجاد تجربه‌ای تعاملی، بستری برای نقد ساختارهای اجتماعی و نهادی نیز فراهم می‌آورد.

واژگان کلیدی: *هنر چیدمان، گفتمان فضا، آینه، مخاطب، شیرین عابدینی‌راد.*

مقدمه و بیان مسئله

هنر چیدمان در دهه‌های اخیر به‌عنوان یکی از شاخه‌های نوین هنر معاصر، نقش مهمی در دگرگونی فهم ما از مفهوم فضا ایفا کرده است (Bishop, 2005, 47). از زمانی‌که هنرمندان به‌جای محدود کردن هنر به آثار ایستا و کلاسیک، فضا را به‌عنوان عنصری فعال و دگرگون‌شونده در نظر گرفتند، چیدمان به ابزاری برای تعامل میان اثر، مخاطب و محیط تبدیل شده است. در این فرایند، آثار هنری نه به‌عنوان موجوداتی مستقل از محیط خود، بلکه به عناصری پویا و در تعامل با محیط و حضور مخاطب تبدیل می‌شوند. در این راستا، شیرین عابدینی‌راد بااستفاده از آینه و ویژگی‌های انعکاسی آن در آثار چیدمانی خود، فضای نمایشگاهی را به محیطی

*نویسندهٔ مسئول: Razieh.mokhtari@sku.ac.ir، ۰۹۱۲۰۲۹۸۹۱۳.

تعاملی و متغیر تبدیل کرده است. او با به‌کارگیری آینه‌ها، مرزهای فیزیکی فضا را تغییر داده و مفهوم فضا را به‌عنوان عنصری چندبعدی و پویا مطرح کرده است. آثار عابدینی‌راد مخاطب را به‌طور فعال در تعامل با اثر درگیر می‌کنند و از او می‌خواهند که در فرایند درک و تفسیر هنر مشارکت کند. ازاین‌رو، بررسی آثار این هنرمند می‌تواند ابعاد جدیدی از رابطهٔ میان هنر، مخاطب و فضا را روشن سازد. باوجود تحولات اخیر در هنر چیدمان و اهمیت روزافزون مفهوم فضا در این هنر، بررسی نقش آینه و بازتاب در آثار چیدمانی و تأثیر آن بر درک فضا و مشارکت مخاطب کمتر توجه را به خود جلب کرده است. این پژوهش با تمرکز بر آثار شیرین عابدینی‌راد، به‌دنبال پر کردن این خلأ پژوهشی است و ضرورت آن در فهم عمیق‌تر از چگونگی بازتعریف فضا و تعامل مخاطب در هنر چیدمان معاصر نهفته است. برای این منظور، این تحقیق از روش تحلیلی-توصیفی با رویکرد کیفی بهره می‌برد و از نظریه‌های هنری کاپرو، لیخت، سلانت و جانستون به‌عنوان چارچوب نظری برای تحلیل تعامل میان فضا، نور و آینه در آثار عابدینی‌راد استفاده می‌کند. همچنین، باتوجه به اهمیت بستر اجتماعی و نقدهای نهادی در هنر معاصر، این پژوهش به تحلیل آثار در این بسترها نیز می‌پردازد. در این مقاله، تلاش شده است تا تأثیر آینه و بازتاب‌های آن در چیدمان‌های عابدینی‌راد بررسی شود. سؤال اصلی تحقیق این است که چگونه استفاده از آینه در آثار چیدمانی عابدینی‌راد، مفهوم فضا را تغییر داده و مشارکت مخاطب را در فرایند معنادهی به اثر هنری فعال می‌سازد؟ هدف این پژوهش، بررسی نحوه بازتعریف فضا در چیدمان‌های شیرین عابدینی‌راد است، به‌ویژه با تمرکز بر چگونگی تأثیر آینه و ویژگی‌های انعکاسی آن در تغییر مفهوم فضا و ایجاد تجربه‌ای تعاملی برای مخاطب. باتوجه به ویژگی‌های خاص آثار چیدمانی و استفادهٔ هنرمندان از فضا به‌عنوان بخشی از معنی اثر، این پژوهش می‌تواند به درک بهتر نقش فضا در هنر چیدمان معاصر کمک کند. همچنین، بررسی آثار عابدینی‌راد گامی مهم در تحلیل و فهم ابعاد جدید هنر چیدمان و رابطهٔ آن با مخاطب محسوب می‌شود.

در دنیای هنر معاصر، مفهوم فضا دیگر به‌عنوان یک بستر ساده برای نمایش اثر در نظر گرفته نمی‌شود. بلکه فضا به یک عنصر پویا و متغیر تبدیل‌شده که در تعامل با اثر هنری، مخاطب و محیط اطراف معنای جدیدی پیدا می‌کند. این تغییر در نگرش نسبت به فضا به‌ویژه در هنر چیدمان که از دهه‌های اخیر رونق یافته است، نمود پیداکرده است. چیدمان به‌عنوان یک فرم هنری نوین، به هنرمندان این امکان را می‌دهد که فضا را نه‌تنها به‌عنوان یک محیط ایستا بلکه به‌عنوان یک موجود زنده و در تعامل با مخاطب به تصویر بکشند. شیرین عابدینی‌راد، هنرمند معاصر ایرانی، با استفاده از آینه و ویژگی‌های بازتابی آن، در آثار چیدمانی خود مفهوم فضا را به‌طور کامل دگرگون کرده است. او از آینه‌ها نه‌فقط به‌عنوان ابزار تزئینی یا نورپردازی، بلکه به‌عنوان وسیله‌ای برای درگیر کردن مخاطب در فرایند بازتعریف فضا بهره می‌برد. این بازتاب‌های مداوم نه‌تنها مرزهای فیزیکی و ادراکی فضا را تغییر می‌دهند، بلکه نقش مخاطب را از یک ناظر صرف به یک عنصر فعال در شکل‌گیری معنای اثر ارتقا می‌دهند. با این توضیحات، مسئلهٔ اصلی تحقیق این است که چگونه استفاده از آینه و بازتاب‌های آن در چیدمان‌های عابدینی‌راد، موجب تغییر در درک مخاطب از فضا و مشارکت فعال وی در فرایند معنادهی به اثر هنری می‌شود؟

هدف تحقیق

هدف اصلی این پژوهش، تحلیل و تبیین چگونگی بهره‌گیری شیرین عابدینی‌راد از آینه در آثار چیدمانی خود و تأثیر آن بر بازتعریف مفهوم فضا و تقویت تعامل مخاطب با اثر هنری است. همچنین به‌ویژه به دنبال کشف روش‌هایی است که هنرمند بااستفاده از ویژگی‌های انعکاسی آینه، به مشارکت فعال مخاطب در تجربهٔ فضای اثر کمک می‌کند. در این راستا، این پژوهش به تحلیل چگونگی تغییر مفهوم فضا در این آثار پرداخته و به بررسی نحوهٔ تعامل بین مخاطب، فضا و اثر هنری می‌پردازد.

روش تحقیق

این تحقیق به روش تحلیلی-توصیفی و با رویکرد کیفی انجام‌شده است و به تحلیل آثار چیدمانی شیرین عابدینی‌راد، به‌ویژه آثاری که آینه به‌عنوان عنصر اصلی در آن‌ها به‌کاررفته، می‌پردازد. برای گردآوری داده‌ها از روش‌های مطالعات کتابخانه‌ای، مشاهدهٔ مستقیم و بررسی آثار منتخب استفاده‌شده است. در این پژوهش، با تحلیل مفاهیم کلیدی همچون «فضا»، «بازتاب»، «مشارکت مخاطب» و «تعامل»، آثار عابدینی‌راد از جنبه‌های مختلف بررسی‌شده و برای تقویت استدلال‌ها، از تحلیل‌های بصری، مصاحبه با هنرمند و منتقدان، و نقدهای موجود استفاده‌شده است. همچنین، نظریه‌های هنری کاپرو، لیخت، سلانت و جانستون به‌عنوان چارچوب نظری برای بررسی تعامل میان فضا، نور و آینه در آثار او به‌کاررفته است. این مطالعه همچنین به تحلیل نقدهای نهادی و بستر اجتماعی هنر در آثار عابدینی‌راد پرداخته و سعی

دارد تأثیر آینه در تغییر نگرش به فضا و تعاملات آن با مخاطب را به‌طور جامع بررسی کند.

پیشینهٔ تحقیق

هرچند پژوهش‌های متعددی به نقش فضا در هنر چیدمان به‌ویژه فضا در چیدمان معماری پرداخته شده، اما پژوهشی که به‌طور مشخص به تحلیل چیدمان‌های شیرین عابدینی راد از منظر گفتمان فضا بپردازد، تاکنون انجام‌نشده است. بااین‌حال، مواردی به آثار عابدینی‌راد پرداخته‌اند: مقاله‌ای از سیکون شیه باعنوان «بررسی کاربرد مواد آینه‌ای در هنر عمومی معاصر» است که در سال ۲۰۲۰ در ششمین کنفرانس بین‌المللی «هنر، طراحی و آموزش معاصر» ارائه شد. این مقاله به تحلیل ویژگی‌های عملکردی و ارزش هنری مواد آینه‌ای در هنر عمومی معاصر می‌پردازد. نویسنده با بررسی نمونه‌های عملی، نشان می‌دهد که چگونه مواد آینه‌ای می‌توانند به توسعه هنر عمومی معاصر کمک کنند(Xie, 2020). این پژوهش بر نقش آینه در تقویت فضای هنری محیط‌های عمومی شهری، برجسته‌سازی ویژگی‌های فرهنگی و هویت منحصربه‌فرد شهرها، و همچنین بیان ارتباطات میان انسان‌ها، محیط طبیعی و محیط اجتماعی تأکید دارد. همچنین، مطالعه‌ای دیگر از آلفونسو ایپولیتو و همکاران باعنوان «هنر معاصر در واقعیت در مقابل تصاویر: تحلیل آثار شیرین عابدینی‌راد» در سال ۲۰۲۴ در فصلی از کتاب «فرهنگ لغت میراث معاصر» منتشرشده است. این پژوهش به بررسی تعامل پویا بین بازنمایی و هنر معاصر می‌پردازد و نشان می‌دهد که هنر معاصر فراتر از تقلید صرف، به کاوش در موضوعات اجتماعی، سیاسی و شخصی می‌پردازد (Ippolito et al., 1985). نویسندگان با تحلیل آثار شیرین عابدینی‌راد، به بررسی نحوهٔ استفاده او از آینه و مواد ارگانیک برای خلق تجربه‌های فراگیر می‌پردازند. بررسی پژوهش‌های پیشین نشان می‌دهد که تمرکز اصلی آن‌ها بر جنبه‌های زیبایی‌شناختی و تکنیکی استفاده از آینه در هنر چیدمان بوده است. این مقالات به تحلیل نحوهٔ به‌کارگیری آینه در ایجاد توهمات بصری و تأثیر آن برتجربه مخاطب پرداخته‌اند. مقالهٔ حاضر با تمرکز بر آثار شیرین عابدینی‌راد، به‌ویژه به تحلیل مفهومی و گفتمانی استفاده از آینه و بازتاب در چیدمان‌های او می‌پردازد. این پژوهش با رویکردی نوآورانه، به بررسی چگونگی بازتعریف مفاهیم فضا، محیط و زمینهٔ آثار این هنرمند می‌پردازد و تأثیر این چیدمان‌ها بر ادراک مخاطب را مطالعه می‌کند.

چیدمان به‌عنوان یک فرم هنری فضا محور

گفتمان چیدمان به‌طور گسترده‌ای با استعاره‌های فضایی، مفاهیم مرتبط با فضا و ارجاعات به مقوله «فضا» پیوند خورده است. از زمانی که آلن کاپرو در دهه ۱۹۶۰ آثار چندرسانه‌ای در ابعاد اتاق را به‌عنوان «محیط» توصیف کرد، هنر چیدمان به خلق اثر مانند یک فضا یا محیط گرایش یافت (Kaprow, 1958, 49). کاپرو در مقاله «یادداشت‌هایی دربارهٔ خلق یک هنر کامل» که به نمایشگاه خود در گالری هانزا در سال ۱۹۵۸ مربوط می‌شد، مفاهیمی را مطرح کرد که در تعریف‌های بعدی چیدمان نقش اساسی ایفا کردند. او بیان کرد که مخاطب نه‌تنها به تماشای اثر نمی‌نشیند، بلکه وارد آن می‌شود، در محیط آن غوطه‌ور می‌شود و به‌عنوان بخشی از اثر، به‌صورت فعال یا منفعل در آن مشارکت می‌کند (ibid., 50).

کاپرو سه ایدهٔ بنیادی را که بعدها به بنیان‌های نظری چیدمان تبدیل شد، ارائه کرد. نخست، او ورود بیننده به درون اثر و محصور شدن در فضای آن را به‌عنوان نقطهٔ شروع تعامل با اثر تعریف کرد. دوم، او به تأثیر متقابل اثر و مخاطب اشاره کرد؛ بدین معنا که بیننده نه‌تنها دریافت‌کنندهٔ اثر است، بلکه از طریق تعامل خود، در خلق معنا نیز مشارکت دارد. این امر منجر به تغییر جایگاه هنرمند به‌عنوان خالق اثر شده و موقعیت او را در کنترل معنای اثر تضعیف می‌کند. سوم، کاپرو رابطهٔ میان اثر هنری (درون) و جهان بیرونی را مطرح کرد. به اعتقاد او، اگرچه شکل اثر ممکن است از تجربیات روزمره الهام بگیرد، اما تقلیدی مستقیم از آن‌ها نیست. این تمایز، مرز میان هنر وزندگی را حفظ می‌کند و نشان می‌دهد که چیدمان اگرچه از محیط واقعی بهره می‌گیرد، اما درعین‌حال ویژگی‌های متمایزی از زندگی روزمره دارد (ibid., 55).

حدود یک دهه بعد، در سال ۱۹۶۹، موزهٔ هنر مدرن نیویورک[1] نخستین نمایشگاه اختصاصی چیدمان باعنوان «فضاها» را برگزار کرد. جنیفر لیخت، کیوریتور این نمایشگاه، در کاتالوگ آن تلاش کرد تا مفهومی نوین از اثر هنری را معرفی کند. او بر این ایده تأکید داشت که اشکال نوین هنری همواره از تعاریف سنتی و محدودیت‌های ابزارهای مرسوم فراتر می‌روند (Licht, 1969, 51). لیخت دو ویژگی جدید را در این نمایشگاه برجسته کرد: نخست، تعامل فیزیکی، مستقیم و تئاتری‌تر مخاطب با اثر که کاپرو نیز به آن اشاره‌کرده بود. او معتقد بود که در این نوع از آثار، هنرمند نه‌تنها می‌تواند احساس مخاطب را تحت تأثیر قرار دهد، بلکه حتی آن را هدایت کند. درنتیجه، ادراک انسان از محیط فضایی به‌عنوان یکی از عناصر اساسی در تولید اثر هنری مطرح شد (ibid., 52).

این مفهوم با نظریه‌های دهۀ ۱۹۶۰ دربارۀ ادراک و فضا همخوانی داشت. در همین راستا، راسل کراس مفهوم «چشم‌انداز مکان‌مند» را معرفی کرد. این نظریه براساس ایده‌های پدیدار شناختی بیان می‌کند که تجربه هر شیء مشروط به شرایط محیطی و شبکه‌ای از چشم‌اندازهایی است که در تعامل با بیننده شکل می‌گیرد. این دیدگاه با نظریات نیکوس پاپاسترگیادیس دربارۀ چشم‌اندازهای محیطی و روایت دیوید هاکنی از ادراک فضایی در تجربۀ روزمره نیز مرتبط است. در این چارچوب، ادراک یک شیء وابسته به موقعیت فضایی و جسمانی بیننده است (Cross, 1970, 54). درنتیجه، در هنر چیدمان، تجربۀ مخاطب از اثر نه‌تنها وابسته به ویژگی‌های بصری آن، بلکه تابعی از موقعیت، حرکت و تعامل او در فضا نیز هست.

عنصر جدید دوم در بازنگری مفهوم اثر هنری، به گفته لیخت، ایدۀ اثر هنری به‌عنوان فضا بود: «درگذشته، فضا صرفاً یک ویژگی اثر هنری بود که با قراردادهای توهم‌گرایانه در نقاشی یا با جابجایی حجم در مجسمه‌سازی ارائه می‌شد و فضایی که بیننده و شی را از هم جدا می‌کرد صرفاً به‌عنوان فاصله نادیده گرفته می‌شد. این بعد نامرئی اکنون به‌عنوان یک عنصر فعال در نظر گرفته می‌شود، نه صرفاً برای نمایش، بلکه برای شکل‌دهی و مشخص شدن توسط هنرمند و قادر به درگیر کردن و ادغام بیننده و هنر در موقعیتی با دامنه و مقیاس بزرگ‌تر» (Licht, 1969, 55).

آثار معاصر با فعال‌سازی فضای واقعی سروکار دارند و آن را به‌عنوان یک عامل اصلی، نه یک عامل فرعی، برای شکل‌دهی از طریق فرم خارجی در نظر می‌گیرند (ibid., 56). به‌گفتۀ لیخت، «فعال‌سازی فضای واقعی» تقریباً مترادف با پردازش فضا به‌عنوان مادۀ پلاستیکی بود. فضا باید مانند یک شکل در تعامل با سایر شکل‌های اثر نقش فعالی داشته باشد. این امر پرسش‌هایی را دربارۀ وضعیت فضا در این مفهوم جدید هنر به وجود می‌آورد: آیا صرفاً شیء زیبایی‌شناسی تغییر می‌کند تا فضا، به‌عنوان محیط سه‌بعدی، به شیء زیبایی‌شناسی جدید تبدیل شود؟ یا آیا تعریف اثر به‌عنوان فضا منجر به یک بی‌مادی شدن واقعی شیء هنری می‌شود؟ به نظر می‌رسد هر دو اتفاق می‌افتد: در چیدمان‌های موقت، که در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ غالب بودند و همچنان بخش قابل‌توجهی از هنر چیدمان را تشکیل می‌دهند، بی‌مادی شدن شیء هنری رخ می‌دهد، زیرا چیدمان پس از نمایشگاه برچیده و نابود می‌شود. در چیدمان‌های بازسازی‌شده و غیرمخصوص به محل، که به‌طور فزاینده‌ای رایج شده‌اند، فضا به شیء جدید تبدیل شده است. چیدمان یک شیء است که - مانند اکثر آثار هنری عصر مدرن - هم متحرک و قابل‌فروش است، حتی اگر دست‌کاری آن دشوار باشد و خطاب به دایرۀ محدودتری از مشتریان، متشکل از مؤسسات هنری و کلکسیونرهای بزرگ‌مقیاس باشد.

چیدمان و زمینه: از نقد نهادی تا بستر اجتماعی

هفت سال پس از نمایشگاه پیشگامانه موزۀ هنر مدرن «فضاها»، جرمانو سلانت اولین نمایشگاه بررسی تاریخی هنر چیدمان باعنوان «محیط/هنر» را برگزار کرد. این نمایشگاه در ارتباط با بی‌ینال ونیز در سال ۱۹۷۶ نشان داده شد و توجه بین‌المللی را به خود جلب کرد. سال قبل، سلانت در مقاله‌اش باعنوان «فضاهای هنری» هنر چیدمان را در چارچوبی تاریخی و نظری قرار داده بود (Celant, 1975, 57). درک او از ماهیت هنر چیدمان شباهت چشمگیری با لیخت داشت، حتی اگر به کاتالوگ او برای «فضاها» اشاره نکرده باشد. بنابراین، مقالۀ سلانت نشانه‌ای از توافق خاصی در سطح بین‌المللی بین اواخر دهۀ ۱۹۶۰ و اواسط دهۀ ۱۹۷۰ در مورد چگونگی بیان هنر چیدمان به مثابه یک ژانر مستقل است. از این نقطه به بعد، صحبت دربارۀ وجود یک گفتمان خاص هنر چیدمان توجیه‌پذیر است. تعداد زیادی از آثار سه‌بعدی مانند اشکال بیان تعریف‌شده توسط ساختار فضایی و مشارکت بیننده بیان شدند. عنوان «فضاهای هنری» سلانت، «فضاهای» لیخت را تداعی کرد و مانند لیخت، دستۀ فضایی ضروری است. برای سلانت، هنر چیدمان یا «هنر محیطی» همان‌طور که او آن را می‌نامد، در مورد «برقراری مجموعه‌ای از روابط فیزیکی بین فضای یک محیط داخلی و آزمایش‌های پلاستیکی-دیداری انجام‌شده در آن محیط» است(ibid., 58). ازنظر او، یک معیار حیاتی این است که هنرمند فضا را به‌طور کامل به‌عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر از اثر ادغام کند و مانند لیخت، او بر این تأکید می‌کند که بیان فضایی هدف اصلی هنرمند و فضا ماده اصلی شود. سلانت همچنین برتأکید لیخت برافزایش امکانات درگیرکردن بیننده در چیدمان تکرار کرد. همان‌طور که منابع مذکور نشان داده‌اند، بازتاب اولیه در مورد چیدمان عمدتاً بر تعریف پدیدار شناختی آن متمرکز بود (ibid., 59). سلانت بُعد دیگری را نسبت به لیخت اضافه می‌کند، زیرا او بر «عملکرد اجتماعی» هنر چیدمان، یعنی غلبه بر انزوا مرتبط با شیء، که مجسمه‌سازی و نقاشی به سمت آن تمایل دارند، تأکید می‌کند (ibid., 60).

همان‌طور که «عملکرد اجتماعی» چیدمان (توانایی آن برای ارتباط با محیط اطراف، زمینۀ اجتماعی و زندگی روزمرۀ بیننده و اشکال تجربۀ تعیین‌شده اجتماعی

و فرهنگی) قبلاً توسط کاپرو موردتوجه قرارگرفته بود، بعدها، این نقش اصلی را در درک زمینه‌گرایانهٔ چیدمان ایفا خواهد کرد که در طول دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ توسعه یافت. این درک ارتباط با چیزی را که خارج از فضای فیزیکی چیدمان است، برجسته می‌کند. این را می‌توان در «چیدمان: اختراع زمینه» لزلی جانستون از سال ۱۹۸۵، که چیدمان را مانند یک نوع اثر سازمان‌یافته فضایی با پایه در دسته‌های زمینه و انتقاد نهادی تعریف می‌کند، و در «به‌سوی چیدمان» مایکل آرچر از سال ۱۹۹۴، که هنر چیدمان را به‌عنوان ادامه تلاش آوانگارد تاریخی برای برقراری یک تبادل انتقادی بین هنر و جهان زندگی روزمره مشاهده می‌کند، یافت. طبق گفتهٔ آرچر، چیدمان باید در درجهٔ اول در پرتو اقتباس مارسل دوشان از اقلام کاربردی به‌عنوان آماده‌سازی‌ها دیده شود، زیرا مانند آماده‌سازی‌ها، چیدمان‌ها عمدتاً با ارتباط خود با دنیای اطراف مشخص می‌شوند. چیدمان می‌تواند به گفتهٔ مورخ هنر بنجامین بوخلو - به‌عنوان «فضایی کردن آماده‌سازی» دیده شود، که آن را از یک دکترین فرمال خاص در مورد اشیاء مجسمه‌سازی به یک دکترین فرمال در مورد تعیین مرز فضا به‌وسیله اشیاء تغییر می‌دهد (Buchloh, 1990, 61).

در چارچوب مرجع مبتنی‌بر زمینه که جانستون، آرچر و بوخلو ارائه داده‌اند، چیدمان نباید صرفاً به‌عنوان یک فضای محیطی در نظر گرفته شود، بلکه باید همچون یک دکترین فرمال یا یک روش عملیاتی مفهومی تلقی شود. این رویکرد، چیدمان را عاملی می‌داند که اثر هنری را از قالب ایستا خارج کرده و معانی نشانه‌شناختی آن را در میدان فرهنگی گسترده‌تری توزیع می‌کند (Johnstone, 1996, 62). لزلی جانستون بر این باور است که «شرایط سیاسی، اقتصادی و اجتماعی اثر، فضای نمایشگاه و جایگاه هنرمند، چه به‌صورت خاص و چه کلی، نقش اساسی در ساختار و معنا پذیری چیدمان دارند» (ibid., 63). رویکرد زمینه‌محور به چیدمان برتعامل میان اثر هنری و بسترهای تاریخی، نهادی، سیاسی و اجتماعی که اثر در آن جای گرفته است، تأکید دارد. این رهیافت، چیدمان را نه‌تنها به‌عنوان فضایی سازمان‌یافته پیرامون یک مشاهده‌گر، بلکه به‌مثابه یک پدیدهٔ نشانه‌شناختی که در تعامل بین متون مختلف و زمینه‌های مرتبط شکل می‌گیرد، تحلیل می‌کند. جانستون و آرچر، درک زمین‌گرایان خود از چیدمان را با الهام از نقدهای برایان او'دوهرتی توسعه داده‌اند. او'دوهرتی، که اغلب در مباحث مربوط به چیدمان مورد استناد قرار می‌گیرد، از «مکعب سفید» موزه‌ها و گالری‌های هنر مدرن انتقاد کرده است. این اندیشمندان با تکیه بر تحلیل‌های او'دوهرتی دربارهٔ نحوهٔ اختراع «زمینه» توسط مارسل دوشان از طریق آماده‌سازی، و نیز تأکید او بر نقش فضای نمایشگاه در هنر تجربی پس از دههٔ ۱۹۶۰، چیدمان را ابزاری برای تبدیل بستر نمایش به بخشی از محتوای هنری قلمداد می‌کنند(O'Doherty, 1976, 64) .

درک زمین‌گرایان از چیدمان معمولاً بُعد انتقادی آن را در برابر ساختارهای اجتماعی و نهادی برجسته می‌کند. همان‌طور که جولی ریس و لزلی جانستون مطرح کرده‌اند، این بعد انتقادی از طریق تأکید بر رادیکالیسم سیاسی، مبارزه با بهره‌کشی تجاری از هنر به‌عنوان کالایی سرمایه‌ای، و نقد جایگاه اثرهنری خودمختار، قابل‌مشاهده است. بسیاری از چیدمان‌های اولیه، به‌واسطهٔ این موضع‌گیری انتقادی، خارج از مکان‌های رسمی نمایش اجرا شدند (Reise, 1979, 65).

لزلی جانستون از مدافعان سرسخت پتانسیل انتقادی هنر چیدمان است. او معتقد است که چیدمان‌ها در ساختار موزه‌ها و نهادهای هنری نقش انتقادی ایفا می‌کنند. از نظر او، مهم‌ترین ویژگی این ژانر هنری، توانایی آن در بررسی فضای درونی خود، نقد سیستم‌های پشتیبان و درعین‌حال حفظ انسجام و جذابیت هنری است (Johnstone, 1996, 51). جانستون بر این باور است که چیدمان‌ها، با زیر سؤال بردن ساختارهای نهادی و اقتصادی موزه‌ها، امکان بازاندیشی در نقش هنر در جامعه را فراهم می‌کنند.

برخی نظریه‌پردازان زمینه‌گرا، توسعهٔ هنر چیدمان را در پیوند با تغییرات کلان اقتصادی و تکنولوژیکی می‌بینند که به ظهور «جامعه نمایش» (دبورد) و «سرمایه‌داری پسین» (جیمسون) انجامیده است. این تحلیل عمدتاً برپایه تفسیرهای مادی‌گرایانه صورت می‌گیرد و زمانی معنادارتر به نظر می‌رسد که با تاریخ‌های مشخصی از سرمایه‌داری، فرهنگ و فناوری پیوند یابد. مارک روزنتال، برای نمونه، ارتباط میان تحریک حواس بیننده در هنر چیدمان و تجربه‌های حسی در پارک‌های تفریحی پس از جنگ را بررسی کرده است (Rosenthal, 2003, 39). او استدلال می‌کند که چیدمان‌ها با خلق فضاهای فراگیر، مشابه پارک‌های تفریحی، تجربه‌ای غوطه‌ورکننده برای مخاطب فراهم می‌کنند.

نیکلاس دو الیویرا بر ارتباط هنر چیدمان با حوزهٔ گسترده‌تر فرهنگ بصری، به‌ویژه تأثیرات «نمایش روایت، صدا و بینایی» در سینما، تأکید دارد. او استدلال می‌کند که سینما، با برانگیختن انتظارات مخاطبان نسبت به تجربیات بصری قوی، زمینه‌ای را فراهم کرده است که در آن چیدمان نیز به‌عنوان یک رسانه چند حسی جایگاه ویژه‌ای پیدا می‌کند

(Oliveirae et al., 2003, 23). به گفته او، هنر چیدمان از فناوری‌های چندرسانه‌ای بهره می‌برد و با خلق محیط‌های تعاملی، تجربه‌ای فراگیر برای مخاطب رقم می‌زند؛ تجربه‌ای که به بازتعریف رابطهٔ میان هنر وزندگی روزمره می‌انجامد. نگرش زمینه‌محور به چیدمان، همچنین بر نقش انتقادی آن در مواجهه با نظام‌های اقتصادی و فرهنگی مسلط تأکید دارد. این دیدگاه، که اغلب با تحلیل‌های مارکسیستی و پسامدرنیستی همراه است، چیدمان را ابزاری برای مقابله با بت‌وارگی کالا و نقد سرمایه‌داری می‌داند. به‌عنوان نمونه، جولی رییس در بررسی چیدمان‌های اولیه، به بستر رادیکالیسم سیاسی که این آثار را احاطه کرده بود، اشاره می‌کند. او استدلال می‌کند که چیدمان‌های اولیه، با استقرار در خارج از فضاهای رسمی نمایشگاهی، به چالش کشیدن ساختارهای نهادی و اقتصادی هنر را هدف قرار داده بودند (Reise, 1979, 65).

در همین راستا، لزلی جانستون نیز بر ظرفیت انتقادی چیدمان در مواجهه با نظام موزه‌ها و گالری‌ها تأکید دارد. او معتقد است که این‌گونهٔ هنری، با واکاوی فضای درونی خود و نقد ساختارهای پشتیبانش، در بازتعریف جایگاه هنر در جامعه نقشی کلیدی ایفا می‌کند. جانستون بر این باور است که چیدمان، از طریق تردید افکنی در بنیان‌های نهادی و اقتصادی موزه‌ها، امکان بازاندیشی در نقش هنر را فراهم می‌آورد (Johnstone, 1996, 51).

در مجموع، چیدمان به‌عنوان یک فرم هنری که فضا، محیط و مشارکت مخاطب را در کانون توجه خود قرار می‌دهد، همواره در حال بازتعریف پیوند میان هنر وزندگی روزمره است. این ژانر، بااستفاده از فضا به‌عنوان مادهٔ اصلی و تأکید بر تعامل فعال بیننده، تجربه‌هایی خلق می‌کند که مخاطب را به شکلی عمیق درگیر می‌سازد. چنین رویکردی، علاوه‌بر برجسته‌سازی نقش چیدمان در نقد نظام‌های اقتصادی و فرهنگی، به درک جایگاه آن در بستر تاریخ هنر و فرهنگ معاصر یاری می‌رساند.

شیرین عابدینی‌راد و چیدمان‌های آینه‌ای

شیرین عابدینی‌راد، هنرمند ایرانی، در آثار خود به کاوش در مفاهیمی همچون هویت، پیوند با طبیعت و ذات بی‌مرز وجود می‌پردازد. او از رسانه‌های مختلفی مانند ویدئو، پرفورمنس، هنر زمینی و چیدمان برای بیان ایده‌های خود بهره می‌گیرد. از جمله آثار شاخص او می‌توان به برج بابل، احضار (تأمل‌برانگیز) و فرش جادویی اشاره کرد. عابدینی‌راد فعالیت هنری خود را با نقاشی آغاز کرد و سپس در رشته‌های طراحی گرافیک و مد تحصیل کرد. علاقهٔ او به تلفیق مفاهیم مد و هنر مفهومی، زمینه‌ساز ورودش به عرصهٔ پرفورمنس شد. نقطهٔ عطف کار او در سال ۲۰۱۳ و پس از تجربه‌ای در بیابان رخ داد، که منجر به گرایش او به هنر زمینی و چیدمان‌هایی با محوریت عناصر طبیعی شد. او با استفاده از چیدمان‌های مینیمالیستی متشکل از مواد اولیه مانند آب، آینه و نور، فضاهای آستانه‌ای خلق می‌کند که همچون دروازه‌هایی برای پیوند دوبارهٔ انسان و زمین عمل می‌کنند. بازی نور و انعکاس در آثارش، ارتباط ذاتی بشر با طبیعت را بازتاب می‌دهد. از سال ۲۰۱۰، آثار عابدینی‌راد در جشنواره‌ها و بینال‌های مختلف در اروپا، آسیا، استرالیا، خاورمیانه و آمریکای شمالی به نمایش درآمده است. کاوش‌های مفهومی او بر ماهیت خودآگاهی و ارتباط آن با طبیعت متمرکز است. آثارش با زبانی شاعرانه، حس الوهیت مشترک انسان و جهان را بیدار کرده و مخاطب را به تفکر در باب همدلی و شفای زمین دعوت می‌کند.

ویژگی‌های بارز آثار عابدینی‌راد شامل استفاده از عناصر طبیعی برای خلق فضاهای تأملی، تأکید بر پیوند انسان و طبیعت، طراحی فضاهای گذار و ترکیب هنر مفهومی با زیبایی‌شناسی مینیمالیستی و شاعرانه است. او به‌عنوان یکی از هنرمندان معاصر پیشرو، نه‌تنها بر جنبه‌های بصری، بلکه بر مفاهیم عمیق فلسفی و زیست‌محیطی در هنر خود تأکید دارد. آثار چیدمانی آینه‌ای عابدینی‌راد، تعاملات پیچیده‌ای میان مخاطب و فضا ایجاد می‌کنند و از طریق استفاده از آینه، مفاهیم انتزاعی مانند هویت، بازتاب و رابطه انسان با فضا را بررسی می‌کنند. این آثار، همان‌طور که جانستون اشاره می‌کند، در بستر اجتماعی و نهادی معنا می‌یابند، زیرا آینه‌ها نه‌تنها فضا را بازتعریف می‌کنند، بلکه با بازتاب تصویر مخاطب، او را به‌عنوان بخشی از نقد ساختارهای اجتماعی و فرهنگی درگیر می‌کنند (Johnstone, 1985, 62). برای مثال، در اثر احضار (آوریل ۲۰۱۳، کویر مرکزی، ایران)، عابدینی‌راد با استفاده از آینه‌ها و نور، فضایی خلق می‌کند که مخاطب را به تأمل در رابطهٔ خود با طبیعت و محیط اجتماعی دعوت می‌کند، که این امر با دیدگاه اودوهرتی دربارهٔ تبدیل فضای نمایش به بخشی از محتوای هنری همخوانی دارد (O’Doherty, 1976, 64).

از منظر آرچر، چیدمان‌های عابدینی‌راد را می‌توان ادامه‌ای از تلاش‌های آوانگارد برای پیوند هنر با زندگی روزمره دانست (Archer, 1994). آینه‌ها در آثار او، مشابه آماده‌سازی‌های دوشان، با ایجاد ارتباط میان اثر و دنیای واقعی، مرزهای میان شیء هنری و تجربه زیسته را محو می‌کنند. به‌عنوان مثال، در مجموعه بازتاب‌ها (فیلیپس لس‌آنجلس، فوریه ۲۰۲۵)، بازتاب‌های چندگانه آینه‌ای،

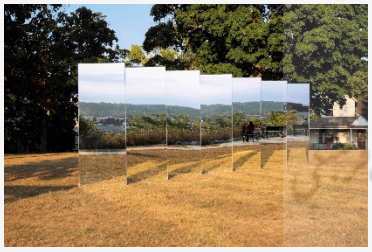
مخاطب را در موقعیتی قرار می‌دهند که نه‌تنها خود را در اثر می‌بینند، بلکه به بازاندیشی در هویت و جایگاه خود در بستر اجتماعی و فرهنگی تشویق می‌شود. این ویژگی با مفهوم «فضایی‌کردن آماده‌سازی» بوخلو هم‌راستاست، زیرا آینه‌ها فضای نمایش را به‌عنوان یک عنصر فعال در تولید معنا به کار می‌گیرند (Buchloh, 1990, 61). از دیدگاه رئیس، چیدمان‌های عابدینی‌راد می‌توانند به‌عنوان ابزاری برای نقد رادیکال ساختارهای نهادی و اقتصادی هنر تفسیر شوند (Reise, 1979, 65). در اثر درگاه بازتابی (هنر فیلد نانهای ۲۰۲۴، فوشان، چین)، مکعب‌های آینه‌ای با ایجاد فضایی فراگیر، مخاطب را به چالش کشیدن مرزهای میان اثر، محیط، و نظام‌های نمایشگاهی دعوت می‌کنند، که این امر با نقد اودوهرتی از «مکعب سفید» موزه‌ها همخوانی دارد (O'Doherty, 1976, 64). همچنین، از منظر روزنتال، چیدمان‌های عابدینی‌راد با خلق تجربه‌های حسی مشابه پارک‌های تفریحی، مخاطب را در فضایی غوطه‌ورکننده قرار می‌دهند که ادراک چندحسی را تقویت می‌کند (Rosenthal, 2003, 39). به‌عنوان مثال، در سفر بازتابی شماره ۲ (سپتامبر ۲۰۲۴، گرند رپیدز، میشیگان)، قطعات آینه‌ای پراکنده، مخاطب را به حرکت در فضا و تجربه‌ای پویا و چندحسی وامی‌دارند، که این امر با تحلیل دو الیویرا دربارهٔ تأثیر فرهنگ بصری و چندرسانه‌ای بر چیدمان هم راستا است (Oliveira et al., 2003, 23). هرچند طبقه‌بندی چیدمان‌های آینه‌ای شیرین عابدینی‌راد باتوجه به تنوع و گستردگی وسیعشان کار آسانی نیست، ولی با در نظر گرفتن فضا می‌توان چند دسته را برای آثارش در نظر گرفت. در جدول ۱، ویژگی‌های اصلی هر دسته از چیدمان‌ها آمده است.

در بستر هنر معاصر چیدمان، آثار شیرین عابدینی‌راد نمونه‌ای از پیوند چندبعدی میان فضا، بازتاب، مشارکت مخاطب و تعامل به شمار می‌آیند. این آثار با به‌کارگیری آینه و ایجاد بازتاب‌های متعدد، فرایندی پویا از بازتعریف فضای نمایش اثر ارائه می‌دهند که در آن مرزهای میان محیط، اثر و مخاطب به‌طور مداوم در حال تغییر است. تحلیل دقیق ویژگی‌های فضای ایجادشده، بازتاب‌های حاصل از آینه، میزان مشارکت مخاطب در تجربه‌بصری و نحوهٔ تعامل میان عناصر مختلف، زمینه‌ساز درک عمیق‌تر و جامع‌تری از آثار می‌شود. در ادامه، جدول ۲ ابعاد مختلف این مفاهیم را در آثار چیدمانی شیرین عابدینی‌راد تشریح می‌کند.

چیدمان‌های فضا محور شیرین عابدینی‌راد: از نقد نهادی تا بستر اجتماعی

آثار شیرین عابدینی‌راد را می‌توان در چارچوب چیدمان به‌عنوان یک فرم هنری فضامحور تحلیل کرد، جایی که فضا نه‌تنها به‌عنوان محیطی برای نمایش، بلکه به‌مثابه عنصری فعال در شکل‌گیری معنا عمل می‌کند. مطابق با دیدگاه کاپرو، یکی از ویژگی‌های بنیادین چیدمان، مشارکت مستقیم مخاطب و ورود او به اثر است (Kaprow, 1958, 50). در چیدمان‌های آینه‌ای عابدینی‌راد، این تعامل از طریق بازتاب‌های متغیر، تغییر نور و تأثیر متقابل بیننده و محیط پیرامونی شدت می‌یابد، به‌گونه‌ای که اثر هنری دیگر یک شیء ایستا نیست، بلکه بستری برای تجربه‌ای سیال و متغیر محسوب می‌شود. لیخت نیز تأکید داشت که هنر چیدمان مخاطب را نه‌فقط به مشاهده، بلکه به ادغام شدن در فضای اثر فرامی‌خواند (Licht, 1969, 52). در آثار عابدینی‌راد، کاربرد آینه‌ها از یک نقش صرفاً بازتاب‌دهندهٔ محیط فراتر رفته و به ابزاری برای ایجاد زنجیره‌ای از لایه‌های بصری و تجربیات چندبعدی تبدیل می‌شود. این پویایی بصری، ضمن برانگیختن ادراک حسی عمیق، مخاطب را حتی در صورت عدم حضور فیزیکی مستقیم، به‌عنوانِ عاملی فعال در فرایند تفسیر اثر درگیر می‌سازد. مثلاً، در اثر «آسمان، مال من است» که در سمنان به نمایش درآمده و در بستر چیدمان‌های هنر زمینی قرار می‌گیرد، هنرمند با بهره‌گیری از انعکاس‌های آینه‌ای، مرز میان مشاهده مستقیم و تجربه رسانه‌ای را به چالش می‌کشد. در این اثر، حتی مخاطبانی که تنها از طریق عکس با اثر آشنا می‌شوند، با ساختار بصری و بازی‌های انعکاسی مواجه شده و بدین ترتیب یک برداشت نوین از تجربه بصری و معنایی ارائه می‌شود. در این چارچوب، تجربهٔ مخاطب دیگر صرفاً مبتنی‌بر دریافت منفعلانه نیست، بلکه او از طریق حرکت در فضا، تغییر زاویه دید و واکنش به انعکاس‌های آینه‌ای، در تولید معنا نقش دارد. این موضوع با نظریهٔ کاپرو دربارهٔ جایگاه مخاطب در چیدمان همخوانی دارد، جایی که هنرمند کنترل کاملی بر معنا ندارد و بیننده به‌عنوان یک عامل مشارکتی در شکل‌گیری اثر دخیل است. علاوه‌بر این، مطابق با تحلیل لیخت، فضا دیگر صرفاً یک ویژگی ثانویه در اثر هنری محسوب نمی‌شود، بلکه عاملی فعال در ساختار آن است (ibid., 55). در چیدمان‌های عابدینی‌راد، فضا و نور به‌گونه‌ای به‌کاررفته گرفته می‌شوند که نه‌تنها فرم اثر را مشخص می‌کنند، بلکه بر درک بیننده از خود و محیط تأثیر می‌گذارند. این فرایند نوعی بی مادی شدن اثر را نیز به همراه دارد، چراکه شکل نهایی آن بسته به حضور و موقعیت مخاطب دائماً در حال تغییر است .ضمن اینکه بسیاری از این آثار قابلیت دریافت از طریق رسانه‌ی دیگر نظیر عکاسی را دارند.

جدول ۱. طبقه‌بندی چیدمان‌های آینه‌ای شیرین عابدینی‌راد. مأخذ: نگارندگان.

دسته‌بندی چیدمان	ویژگی‌ها و خصوصیات	مفاهیم اصلی و تأثیر بر مخاطب	نمونه
چیدمان‌های انعکاسی	استفاده از آینه‌ها برای ایجاد انعکاس‌های متقابل از فضا و افراد.	ایجاد تجربه‌ای از خودشناسی و تعامل مستقیم مخاطب با اثر. بازتاب هویت، زمان و مکان در فضای محیطی، که با دیدگاه آرچر دربارهٔ پیوند هنر و زندگی روزمره همخوانی دارد (Archer, 1994)	مثال: «مجموعه بازتاب‌ها»، مکان: فیلیپس لس‌آنجلس، فوریه ۲۰۲۵، لس‌آنجلس، کالیفرنیا، ایالات‌متحده آمریکا، مأخذ: https://www.shirinabedinirad.com
چیدمان‌های مکعبی	طراحی فضا به‌صورت مکعب‌های آینه‌ای که اطراف بیننده را در برمی‌گیرند.	بهره‌گیری از فضا و محیط برای بازتاب‌های چندگانه و محو کردن مرز بین هنرمند، اثر و مخاطب، که با نقد اودوهرتی از «مکعب سفید» و مفهوم بوخلو از «فضایی کردن آماده‌سازی» مرتبط است (O’Doherty, 1976; Buchloh, 1990)	مثال: «درگاه بازتابی» ،مکان: هنر فیلد نانهای ۲۰۲۴ ، منطقه نانهای، فوشان، چین، مأخذ: https://www.shirinabedinirad.com
چیدمان‌های پراکنده	استفاده از قطعات آینه‌ای که به‌صورت پراکنده در محیط توزیع‌شده‌اند و بیننده را به حرکت و تعامل وادار می‌کنند.	تأکید بر حرکت مخاطب در فضا، تأثیر آینه‌ها بر ادراک و بازتاب هویت، که با تحلیل روزنتال دربارهٔ تجربه‌های حسی غوطه‌ورکننده هم‌راستاست (Rosenthal, 2003)	 مثال: «سفر بازتابی شماره ۲»، سپتامبر ۲۰۲۴ ، گرند رپیدز، میشیگان، ایالات‌متحده آمریکا، مأخذ: https://www.shirinabedinirad.com
چیدمان‌های محیطی	آینه‌ها به‌عنوان جزئی از محیط طبیعی و اجتماعی، گاهی با استفاده از مواد دیگر مانند نور یا رنگ همراه می‌شوند.	ایجاد تأثیر بر محیط بیرونی و چگونگی تأثیر اجتماعی آن در زندگی روزمره، که با دیدگاه رئیس درباره نقد رادیکال ساختارهای نهادی و تحلیل دو الیویرا درباره تأثیر فرهنگ بصری همخوانی دارد (Reise, 1979; Oliveira et al., 2003)	مثال: پروژه « احضار»، آوریل ۲۰۱۳، کویر مرکزی، ایران، مأخذ: https://lastsecond.ir/blog/8933-shirin-abedinirad-mirror-installations

جدول۲. تفسیر ابعاد هنری در چیدمان‌های عابدینی‌راد، مأخذ: نگارندگان.

مؤلفه‌های هنری	تفسیر معنایی
فضا	در چیدمان‌های شیرین عابدینی‌راد، فضا دیگر یک زمینه ثابت برای نمایش اثر نیست، بلکه به عنصری پویا و دگرگون شونده تبدیل می‌شود. استفاده از آینه و ویژگی‌های انعکاسی آن باعث می‌شود فضا به‌صورت مداوم تغییر کند و مرزهای خود را بازتعریف نماید. فضای نمایشگاهی نه به‌عنوان یک بستر ایستا، بلکه به‌عنوان ماده‌ای تحول‌پذیر و قابل‌تغییر در تعامل با مخاطب عمل می‌کند. همچنین، فضا در این آثار بر مفهوم گذرا بودن و بی مادی تأکید دارد.
بازتاب	بازتاب‌ها در آثار عابدینی‌راد به‌ویژه در استفاده از آینه، نشان‌دهندهٔ تأثیرات پیچیده‌ای هستند که فضا و محیط پیرامون در تجربهٔ مخاطب ایجاد می‌کنند. این بازتاب‌ها نه‌تنها تصویر مخاطب را به نمایش می‌گذارند، بلکه معنای اثر را در ارتباط با دنیای اطراف و مخاطب شکل می‌دهند. بازتاب به‌عنوان عنصری چندلایه و دگرگون شونده باعث می‌شود که مخاطب در اثر حضور فعال داشته باشد و فضا از مرزهای فیزیکی خود فراتر رود. درنتیجه، اثر نه‌تنها بازتاب دنیای بیرونی بلکه بازتاب درونی مخاطب را نیز به نمایش می‌گذارد.
مشارکت مخاطب	در چیدمان‌های عابدینی‌راد، مخاطب به‌طور فعال در تعامل با اثر شرکت می‌کند و به یکی از اجزای اصلی اثر تبدیل می‌شود. انعکاس تصویر خود در آینه باعث می‌شود که مخاطب دیگر تنها ناظر نباشد، بلکه خود به بخشی از تجربه اثر تبدیل شود. این مشارکت فعال موجب تغییر نقش مخاطب از یک ناظر منفعل به یک عنصر فعال در فرایند ساخت معنا در اثر می‌شود. مخاطب در این فضا به‌طور مستقیم در تجربه اثر و معناسازی آن شرکت می‌کند.
تعامل	تعامل در آثار عابدینی‌راد نه تنها میان اثر و مخاطب، بلکه میان محیط، فضا و بازتاب‌ها ایجاد می‌شود. این تعامل موجب می‌شود که فضا به‌طور مستمر در حال تحول باشد. فضای آینه‌ای موجب می‌شود که مخاطب نه‌تنها درگیر اثر شود، بلکه به‌طور مستقیم با محیط اطراف و بازتاب‌های خود در آینه درگیر باشد. تعامل در این آثار به‌طور ویژه در فرایند تغییرات فضا و تحولات بصری دیده می‌شود. این تعامل پویا به‌شدت تجربه‌ای حسی و شناختی را برای مخاطب ایجاد می‌کند که می‌تواند به تغییر درک و تجربه فرد از فضای پیرامون منجر شود.

ادراک فضایی در آثار عابدینی‌راد همچنین با نظریه «چشم‌انداز مکان‌مند» کراس همسوست. این دیدگاه پدیدار شناختی تأکید دارد که تجربهٔ یک اثر وابسته به موقعیت فضایی و جسمانی بیننده است، به این معنا که معنا نه در خود اثر، بلکه در تعامل بین مخاطب و محیط شکل می‌گیرد. در چیدمان‌های عابدینی‌راد، این ویژگی از طریق انعکاس‌های آینه‌ای تقویت می‌شود، چراکه هر بیننده بسته به موقعیت خود، تجربه‌ای متفاوت از اثر خواهد داشت. این فرایند، رابطه‌ای متغیر و دینامیک میان اثر، فضا و مخاطب ایجاد می‌کند که یکی از شاخصه‌های اصلی هنر چیدمان معاصر محسوب می‌شود. بر این اساس، آثار او نه‌تنها بر مفاهیم زیبایی‌شناختی، بلکه بر تعامل حسی و تجربه فضایی مخاطب نیز متمرکزند، به‌گونه‌ای که فضا دیگر صرفاً ظرفی برای نمایش اثر نیست، بلکه به‌خودی‌خود بخشی از تجربهٔ هنری را تشکیل می‌دهد.

همچنین چیدمان‌های شیرین عابدینی‌راد را می‌توان بر مبنای نظریه‌های نقد نهادی و بستر اجتماعی نیز تفسیر کرد؛ جایی که چیدمان، یک فرم هنری فیزیکی و یک بستر انتقادی برای بازتعریف روابط میان اثر، محیط و بیننده مطرح می‌شود. همان‌طور که سلانت در مقاله‌اش «فضاهای هنری» بیان کرده است، هنر محیطی یا چیدمان به برقراری مجموعه‌ای از روابط فیزیکی در فضای داخلی و ایجاد یک بستر مشترک برای تجربیات بصری تأکید دارد؛ هنرمند با ادغام کامل فضا در اثر، مرزهای ثابت بین شیء هنری و محیط اطراف را از میان برمی‌دارد. در این راستا، آثار عابدینی‌راد با بهره‌گیری از آینه به‌عنوان عنصری کلیدی، فضای هنری را به یک محیط زنده و تعاملی تبدیل می‌کنند که در آن بیننده نه‌تنها تماشاچی بلکه یک عامل فعال در شکل‌دهی معنا به شمار می‌رود (Celant, 1975, 57-60).

از سوی دیگر، جانستون (۱۹۸۵: ۶۲–۶۳) تأکید می‌کند که شرایط سیاسی، اقتصادی و اجتماعی اثر، فضای نمایشگاه و جایگاه هنرمند نقش اساسی در معناپذیری چیدمان دارند؛ بنابراین، آثار عابدینی‌راد در بازنگری ساختارهای نهادی موزه‌ها و گالری‌ها، نقدی بر رویکردهای سنتی ارائهٔ اثر هنری ارائه می‌دهند. این رویکرد با نظریه‌های آرچر (Archer, 1994) همسوست؛ آرچر هنر چیدمان را به‌مثابه ادامه‌ای از تلاش آوانگارد برای برقراری تبادل انتقادی میان هنر و زندگی روزمره می‌داند و به شباهت چیدمان‌ها با حاضر آماده‌های مارسل دوشان اشاره می‌کند. در این میان، بوخلو (Buchloh, 1990, 61) مفهوم «فضایی کردن حاضر آماده» را مطرح می‌کند که نشان می‌دهد چیدمان هنری فراتر از یک شیء ایستا بوده و به‌عنوان روشی برای تعیین مرزهای فضا توسط اشیاء، به شکلی پویا عمل می‌کند.

سلانت علاوه‌بر تأکیدبر ابعاد بصری و نهادی چیدمان، بر «عملکرد اجتماعی» آن نیز تأکید می‌کند؛ به این معنا که آثار هنری باید از انزوای شیء هنری عبور کرده و ارتباطی پویا و مستمر با زندگی اجتماعی بیننده برقرار

کنند (Celant, 1975,60). این نگرش در آثار عابدینی‌راد به‌وضوح مشهود است، چراکه استفاده از آینه‌ها موجب ایجاد فضاهایی فراگیر و چندلایه می‌شود که مرز بین اثر و تجربهٔ زندگی واقعی را به چالش می‌کشد. همچنین، تحلیل‌های او‘دوهرتی در نقد «مکعب سفید» موزه یا نمایشگاه‌ها، نقش آینه را به‌عنوان وسیله‌ای برای بازنگری جایگاه نمایشگاهی و اقتصادی آثار برجسته می‌سازد؛ به‌گونه‌ای که فضای نمایشگاهی از مرزهای سنتی خود خارج‌شده و دیدگاهی نوین نسبت به مکان‌های نهادی ارائه می‌دهد. افزون بر این، نظریه «چشم‌انداز مکان‌مند» کراس براهمیت موقعیت فضایی و جسمانی بیننده تأکید دارد؛ تجربه هنر چیدمانی عابدینی‌راد به‌واسطهٔ انعکاس‌های متغیر آینه‌ای و تعامل مستقیم با محیط، از جنبه‌های بصری فراتر رفته و به یک تجربه چند حسی و اجتماعی بدل می‌شود.

درمجموع، آثار چیدمانی شیرین عابدینی‌راد با ادغام کامل فضا در ساختار هنری خود، مرزهای بین شیء هنری و محیط اطراف را به چالش می‌کشند و بستر اجتماعی و نهادی هنر را بازتعریف می‌کنند. این آثار نه‌تنها بیانگر زیبایی‌شناسی بصری نیستند، بلکه مانند ابزاری برای نقد ساختارهای نهادی و اقتصادی موزه‌ها عمل کرده و با ایجاد تجربه‌ای تعاملی، نقش بیننده را در تولید معنا برجسته می‌کنند. درنهایت، برپایه چارچوب نظری ارائه‌شده، می‌توان آثار چیدمانی آینه‌ای شیرین عابدینی‌راد را در چارچوب تحول مفهوم فضا در گفتمان چیدمان، هم به‌عنوان «محیط» و هم به‌عنوان «زمینه» بررسی کرد. (جدول ۳).

درمجموع، آثار چیدمانی آینه‌ای شیرین عابدینی‌راد بر پایه‌ی نظری مطرح‌شده، نمونه‌ای از هنر معاصر هستند که از طریق استفاده از آینه به‌عنوان عنصری چندلایه، تجربه‌ی بیننده را به چالش می‌کشند. این آثار هم فضای فیزیکی را نظیر یک ماده‌ی پویا بازآفرینی می‌کنند و هم با برهم زدن مرزهای بین هنر وزندگی روزمره، زمینه‌ای برای نقد ساختارهای نهادی و فرهنگی فراهم می‌سازند. در این راستا، می‌توان گفت که چیدمان‌های عابدینی‌راد، همان‌گونه که نظریه‌پردازانی چون کاپرو، لیخت، سلانت، جانستون و آرچر پیشنهاد کرده‌اند، به دنبال ایجاد یک تعامل پویا و انتقادی میان اثر، بیننده و محیط هستند؛ و از این طریق، به بازتعریف مداوم رابطهٔ بین هنر وزندگی معاصر می‌پردازند.

نتیجه‌گیری

تحولات اخیر در هنر چیدمان، مفهوم فضا را از یک بستر صرف نمایش به عنصری پویا، متحول و در تعامل با مخاطب تغییر داده است. در این میان، آثار چیدمانی شیرین عابدینی‌راد نمونه‌ای برجسته از بازتعریف فضا در گفتمان معاصر چیدمان به شمار می‌رود. تحلیل این آثار نشان می‌دهد که استفاده از آینه و بازتاب، نه‌تنها مرزهای فیزیکی و ادراکی فضا را دگرگون ساخته، بلکه زمینه‌ای برای مشارکت فعال مخاطب در فرآیند درک و تفسیر اثر فراهم آورده است. در این رویکرد، فضا دیگر تنها ظرفی برای نمایش اثر نیست، بلکه خود به ماده‌ای پویا و سازنده تبدیل‌شده که معنا در تعامل با آن شکل می‌گیرد. بررسی چیدمان‌های شیرین عابدینی‌راد، بیانگر آن است که چیدمان‌های آینه‌ای او تجربه‌ای تعاملی و درگیرکننده را از منظر مشارکت مخاطب رقم می‌زنند. مخاطب نه‌تنها در این فضا حضور دارد، بلکه با انعکاس تصویر خود در آینه، به یکی از عناصر اصلی اثر تبدیل می‌شود. این امر با مفهوم «درگیر شدن» که کاپرو در نظریه‌های خود مطرح کرده، کاملاً هم‌سو است. در این راستا، اثر هنری به‌جای آنکه صرفاً یک شیء مستقل باشد، در هم‌ساختگی با حضور بیننده و تجربه ادراکی او معنا پیدا می‌کند. این نوع مشارکت فعال، چیدمان‌های عابدینی‌راد را از یک اثر صرفاً بصری فراتر برده و آن‌ها را به محیط‌هایی تبدیل می‌کند که در آن‌ها رابطهٔ میان هنر، مخاطب و فضا به‌شدت دگرگون‌شده است. علاوه‌بر این، براساس دیدگاه لیخت دربارهٔ نقش فضا در چیدمان، می‌توان دریافت که آثار عابدینی‌راد، فضای نمایشگاهی را نه به‌عنوان یک بستر ایستا، بلکه به‌عنوان ماده‌ای پلاستیکی و تحول‌پذیر به کار گرفته‌اند. ویژگی‌های انعکاسی آینه موجب می‌شود که فضا به عنصری سیال تبدیل‌شده و به‌طور مداوم مرزهای خود را بازتعریف کند. این کیفیت بازتابی و چندلایه، باعث ایجاد تعامل مستمر میان اثر و محیط اطراف شده و درک فضایی مخاطب را دگرگون می‌سازد. فرایند پویایی و تغییر در مفهوم فضا در آثار عابدینی‌راد از طریق استفادهٔ استراتژیک از آینه‌ها و بازتاب‌های چندگانه شکل می‌گیرد. آینه‌ها با ایجاد انعکاس‌های متغیر از مخاطب، محیط، و نور، فضا را به یک بستر سیال و چندبعدی تبدیل می‌کنند که به موقعیت و حرکت مخاطب وابسته است. برای مثال، در اثر «آسمان، مال من است»، انعکاس‌های آینه‌ای با تغییر زاویه دید مخاطب، تصاویر جدیدی از محیط و خود مخاطب خلق می‌کنند که تجربه‌ای منحصربه‌فرد و لحظه‌ای را رقم می‌زند. این فرایند با نظریهٔ «چشم‌انداز مکان‌مند» کراس همخوانی دارد، زیرا ادراک فضا در این آثار به موقعیت جسمانی و حرکتی مخاطب وابسته است و هر تغییر در مکان یا زاویهٔ دید، به بازتعریف فضا و معنای اثر منجر

جدول۳. تحول مفهوم فضا در چیدمان‌های آینه‌ای شیرین عابدینی‌راد. مأخذ:نگارندگان

فضا به‌عنوان محیطی فراگیر و مشارکتی
همان‌طور که کاپرو مطرح می‌کند، در آثار چیدمانی فضای اثر تنها به‌عنوان بستر نمایش قرار نمی‌گیرد؛ بلکه خود تبدیل به عاملی فعال در تجربه‌ی بیننده می‌شود. در آثار آینه‌ای عابدینی راد، آینه مانند واسطه‌ای برای تجسم محیط و فراگیری بیننده عمل می‌کند؛ به‌نحوی‌که بیننده با ورود به فضای انعکاسی، نه صرفاً به تماشا می‌نشیند، بلکه در فرایند ساخت «معنی» اثر مشارکت فعال دارد. این امر هم‌راستا با ایده‌ی «درگیر شدن» کاپروست که بر نقش هم ساختگی بیننده در تکمیل اثر تأکید دارد.
فضا به‌عنوان مادهٔ پلاستیکی و تحول‌دهندهٔ فرم
براساس مباحث مطرح‌شده توسط لیخت، فضای نمایشگاهی دیگر صرفاً عنصری پس‌زمینهٔ نبوده و مانند ماده‌ای پلاستیکی در تعامل با سایر عناصر اثر به کار می‌رود. آینه در چیدمان‌های عابدینی‌راد، با ویژگی‌های انعکاسی خود، فضای اطراف را منحل و دوباره بازآفرینی می‌کند. این ویژگی باعث می‌شود تا فضا نظیر یک عنصر متحرک و پویا، مرزهای ثابت بین شیء و محیط را دگرگون سازد؛ همان‌گونه که لیخت بر «فعال‌سازی فضای واقعی» تأکید می‌کند.
ارتباط بین اثر و زمینه‌های اجتماعی-نهادی
از منظر سلانت و جانستون، هنر چیدمان به‌مثابه مکانی برای نقد ساختارهای نهادی و اقتصادی هنر شناخته می‌شود. در آثار آینه‌ای، انعکاس‌های متعددی از فضای اطراف – چه در قالب بازتاب‌های چندگانه و چه از طریق تغییر ادراک فیزیکی بیننده – به نمایش درمی‌آید. این فرایند می‌تواند به‌عنوان استعاره‌ای از بازنگری در نظام‌های نهادی و نقد وضعیت سرمایه‌داری هنر دیده شود؛ چراکه مرز بین هنر به‌عنوان شیء متمرکز و محیط زندگی روزمره مبهم می‌گردد.
چالش نسبت بیننده و هنر
در گفتمان چیدمان‌های تجربی، همان‌طور که کاپرو و بعداً آرچر اشاره می‌کنند، بیننده مانند عنصری فعال و حتی تعیین‌کننده در تفسیر اثر حضور دارد. در آثار آینه‌ای عابدینی‌راد، آینه علاوه‌بر بازتاب کردن محیط، بازتاب‌کننده‌ی خود بیننده است؛ به‌این‌ترتیب، موقعیت بیننده در فضایی که هم‌زمان هم‌محل مشاهده و هم بخشی از محتوای معنایی اثر است، دگرگون می‌شود. این امر به‌نوعی مرز میان تماشاگر و اثر را درهم می‌شکند و تجربه‌ای هم‌زمان چندلایه از ادراک، خودشناسی و نقد محیط ارائه می‌دهد.
بی مادی شدن و گذرا بودن اثر
همان‌طور که در مباحث مربوط به چیدمان‌های موقت و بازسازی‌پذیر به آن اشاره شده، بسیاری از آثار چیدمان به واسطهٔ گذرا بودن، از جنبه‌ی بی‌مادی شدن نیز بهره می‌برند. در آثار عابدینی‌راد، اگر ازنظر زمانی و فضایی نصب به‌صورت گذرا یا محل‌محور عمل کنند، مسئله‌ی بی‌مادی شدن به‌عنوان یکی از ابعاد کلیدی مطرح می‌شود؛ به این معنا که فضا و زمان، از مرزهای ثابت جداشده و مانند عاملی برای تجربه‌ای همچون «لحظه‌ای» و متغیر تبدیل می‌شوند.

به‌عنوان استعاره‌ای از بازاندیشی در مرزهای میان هنر، محیط و بیننده تفسیر شود. این موضوع در آثار او به‌ویژه در تغییر جایگاه بیننده مشهود است، جایی که مخاطب دیگر یک نظاره‌گر منفعل نیست، بلکه خود بخشی از فضای بازتابی اثر می‌شود و در موقعیتی قرار می‌گیرد که ناگزیر به‌مواجهه با بازتاب خود و محیط پیرامونی‌اش است. علاوه‌بر این، مفهوم گذرا بودن و بی‌مادی شدن در چیدمان‌های عابدینی‌راد نیز به‌عنوان یکی از ویژگی‌های کلیدی آن‌ها مطرح می‌شود. ازآنجاکه بسیاری از این آثار ماهیتی موقتی و وابسته به مکان دارند، تجربهٔ فضایی آن‌ها همواره در حال تغییر است. این ویژگی به اثر حالتی زودگذر، لحظه‌ای و درعین‌حال وابسته به زمینه می‌بخشد. این امر نشان‌دهندهٔ آن است که در آثار عابدینی‌راد، فضا دیگر یک ماهیت ایستا و ثابت ندارد، بلکه به عنصری پویا تبدیل‌شده که به‌طور مداوم در تعامل با مخاطب، محیط و شرایط زمانی و مکانی دگرگون می‌شود. درنهایت، پاسخ به پرسش‌های پژوهش نشان می‌دهد که چیدمان‌های عابدینی‌راد، مفهوم فضا را از یک مقوله‌ای ایستا و ثابت، به پدیده‌ای پویا و متغیر تبدیل کرده‌اند. رابطهٔ میان محیط، زمینه و بازتاب در این چیدمان‌ها به‌گونه‌ای شکل‌گرفته که فضا به عاملی فعال در می‌شود. علاوه‌بر این، استفاده از آینه‌ها به‌عنوان ابزاری برای محو کردن مرزهای میان اثر، مخاطب، و محیط، فضا را از یک چارچوب ثابت به یک عنصر فعال و تحول‌پذیر تبدیل می‌کند که به‌طور مداوم در حال بازآفرینی است. این پویایی همچنین از طریق تعامل حسی و بصری مخاطب تقویت می‌شود، زیرا بازتاب‌های آینه‌ای نه‌تنها محیط اطراف را بازنمایی می‌کنند، بلکه خودآگاهی مخاطب را نسبت به حضورش در فضا برمی‌انگیزند. از این منظر، چیدمان‌های عابدینی‌راد با ایجاد پیوندی دیالکتیکی میان شیء و محیط، گفتمان چیدمان را به سمت نگاهی جدید به فضا و نقش آن در هنر سوق داده‌اند. همچنین، بررسی این آثار از منظر رابطهٔ میان زمینه‌های اجتماعی و نهادی نشان می‌دهد که استفاده از آینه و انعکاس‌های چندگانه، مفاهیمی چون بازنگری در ساختارهای اجتماعی، نقد وضعیت‌های نهادی و حتی بازاندیشی در جایگاه مخاطب در نظام‌های فرهنگی را به چالش می‌کشد. براساس دیدگاه سلانت و جانستون، چیدمان‌های هنری می‌توانند بستری برای نقد سیستم‌های اقتصادی و نهادی هنر باشند. در همین راستا، انعکاس‌های متعددی که در آثار عابدینی‌راد مشاهده می‌شود، نه‌تنها تجربه‌ای چندوجهی از فضا ارائه می‌دهد، بلکه می‌تواند

ساخت معنا و مشارکت بیننده بدل شده است. این پژوهش نشان داد که عابدینی‌راد با بهره‌گیری از آینه و ویژگی‌های انعکاسی آن، تجربه‌ای نوین از فضا ارائه داده و گفتمان چیدمان را به سمت نگاهی پیچیده‌تر و پویاتر از محیط و زمینه سوق داده است. در این راستا، می‌توان آثار او را نه‌تنها به‌عنوان بازتابی از تحولات مفهومی در هنر چیدمان معاصر، بلکه به‌عنوان رویکردی نوآورانه در مواجههٔ با مفهوم فضا و نقش مخاطب در آن تلقی کرد.

پی‌نوشت

۱. MoMA

فهرست منابع

• Archer, M. (1994). *Art since 1960*. Thames & Hudson.

• Buchloh, B. (1990). Theories of art after minimalism and pop. In H. Foster (Ed.), *Discussions in Contemporary Culture* (pp. 55-87). Bay Press.

• Celant, G. (1975). *Art spaces*. In Environment/Art (pp. 57-60). Praeger.

• Cross, R. (1970). The phenomenology of space in contemporary art. *Artforum, 8*(6), 54-59.

• Ippolito, A., Mezzino, D., Porfiri, F., Di Pace, S., Kordkandi, M. N., Ahmed, N. M. M. S., & Johnstone, L. (1985). *Installation: Inventing context. In Installation Art*. Thames & Hudson.

• Johnstone, L. (1996). Installation: Inventing context. In N. De Oliveira (Ed.), *Installation Art*. Thames & Hudson.

• Kaprow, A. (1958). Notes on the creation of a total art. *In Essays on the Blurring of Art and Life (pp. 49-50)*. University of California Press.

• Licht, J. (1969). *Spaces*. Museum of Modern Art.

• O'Doherty, B. (1976). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. University of California Press.

• Oliveira, N. de, Oxley, N., & Petry, M. (2003). *Installation Art in the New Millennium: The Empire of the Senses*. Thames & Hudson.

• Reise, B. (1979). The rise and fall of the anti-object. *Artforum, 17*(8), 65-70.

• Rosenthal, M. (2003). *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*. Prestel.

• Xie, S. (2020). Research on the application of mirror materials in contemporary public art. *Proceedings of the 6th International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2020)*, 515. https://doi.org/10.2991/assehr.k.200906.001

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:
مختاری دهکردی، راضیه و اسدی فارسانی، مجید. (۱۴۰۴).تحلیل چیدمان‌های شیرین عابدینی‌راد در گفتمان فضا از محیط تا زمینه. *باغ نظر*، ۲۲(۱۴۴)، ۴۹-۶۰.

DOI: 10.22034/bagh.2025.509523.5774
URL: https://www.bagh-sj.com/article_219909.html