Light and Sensory Experience: A Study of Visual Phenomena in the Works of *Dan Flavin*

Abstract

The contemporary world, shaped by significant transformations and developments in art, reflects new ideas that emerged in the 1960s, particularly as a reaction to *Modernism*'s formalism. These changes, influenced by intellectual, philosophical, and political shifts following *World War I* and *World War II*, led to a reassessment of artistic concepts and ideas. In the postwar period, artistic developments shifted from Europe, particularly France, to the United States, where they gained momentum with *Abstract Expressionism*. This movement eventually gave birth to such movements as *Pop Art* and *Minimalism*, both playing a central role in the transition from *Modernism* to *Contemporary Art*. *Minimalism* emerged as an intellectual and philosophical movement rooted in *phenomenology*, emphasizing the relationship between space, volume, and human experience. In contrast to *Abstract Expressionism*, which focused on emotions and personal expression, *Minimalism* sought such components and maybe norms as simplicity, repetition, and industrial materials. A key principle was the direct experience of the artwork by the audience, shifting the focus from the artist to the viewer. Unlike *Modernism*'s focus on artistic intention, *Minimalism* prioritized the viewer's sensory physical engagement. *Minimalist* art emphasized direct physical relationships with the artwork, particularly in how space and time are perceived by the audience. This marked a departure from *Modernism*'s abstract ideals and emphasized the very sensory engagement. *Minimalist* works were not merely objects to be viewed but experiences to be physically engaged with. The viewer's bodily interaction became an integral part of the artistic process. The role of *perception* in *Minimalism* -especially in how light, space, and form are perceived and understood- was crucial. During the modern era, there was an intellectual transition from external knowledge to internal understanding, influencing scientific studies on sensory perception. The body became central to understanding *perception*. Before the 19th century, visual perception was considered a fixed process, but with modernity, it became a subject of investigation. Scientific advancements introduced tools for analyzing perception, making optical instruments widely accessible and transforming how observers engaged with visual phenomena. *Minimalism* has often been described as a *phenomenological* exploration devoid of spiritual meaning. *Robert Morris* saw it as a way of establishing relationships between the viewer and the artwork. He emphasized the *perception* of objects from different positions, focusing on the viewer's interaction. *Rosalind Krauss*, referencing *Maurice Merleau-Ponty*, argued that *Minimalism* shifted art's focus from idealistic meaning to bodily and sensory experience. However, there is a notable gap in the analysis of *Minimalism*, particularly in its relationship with *entoptic phenomena*- visual experiences originating within the visual system, such as afterimages or floaters, which hold spiritual and creative significance in various cultures. Despite the prevalence of *entoptic phenomena* in *Op Art* and psychedelic visual culture, few studies have linked them to *Minimalism*. This study explores the relationship between Dan Flavin's minimalist works and entoptic images, analyzing how they relate to idealistic concepts, impact perception, and engage the viewer. *Flavin's Untitled* (1970), displayed in *Donald Judd's* bedroom and later at the *Dia Art Foundation*, serves as a key case study for this investigation.

Keywords: Dan Flavin, minimalism, perception, phenomenology, visual phenomena

Received: 10 Aug 2024
Received in revised form: 04 Nov 2024
Accepted: 11 Mar 2025

Somayeh Arezoofar iD
Assistant Professor, Department of Visual Communication, Faculty of Art, Shahed University, Iran.
E-mail: s.arezoufar@shahed.ac.ir

https://doi.org/10.22059/jfava.2025.380638.667319

Citation: Arezoofar, Somayeh. (2025). Light and sensory experience: a study of visual phenomena in the work of Dan Flavin. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, *30*(3), 101-112. (in Persian)

© Authors retain the copyright and the full publishing. Publisher: University of Tehran Press.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی● دوره ۳۰، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۴

تأثیرات ادراکی و معنوی نور و فضا در آثار دن فلاوین

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۵/۲۰
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۸/۱۴
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۱۲/۲۱
سمیه آرزوفر: استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
E-mail: s.arezoufar@shahed.ac.ir
https://doi.org/10.22059/jfava.2025.380638.667319

چکیده

پژوهش حاضر به تحلیل نقش نور در آثار مینیمالیستی دن فلاوین و تأثیر آن بر تجربه ادراکی و معنوی مخاطب می‌پردازد .مسئله اصلی تحقیق این است که چگونه استفاده فلاوین از نور فلورسنت و فرم‌های هندسی، تجربه بصری را از سطحی ساده به فرآیندی پیچیده، پویا و درگیرکننده ارتقا می‌دهد. اهمیت این موضوع در آن است که مینیمالیسم با تأکید بر مخاطب‌محوری و تجربه مستقیم اثر، تحولی بنیادین در نسبت میان اثر هنری و بیننده ایجاد کرده و فلاوین یکی از مهم‌ترین هنرمندان این جریان به شمار می‌رود. پژوهش حاضر با روش توصیفی‌تحلیلی و بر پایه مطالعه منابع اسنادی انجام شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد آثار فلاوین با نورپردازی‌های فلورسنت، فضاهایی دینامیک می‌سازند که مرز میان سوژه و ابژه را محو کرده و مخاطب را به بخشی از اثر تبدیل می‌کنند. چنین فضایی علاوه بر ایجاد واکنش‌های بصری، توهمات ادراکی و تأثیرات حسی، مخاطب را به تجربه‌ای معنوی و تأمل‌برانگیز فرا می‌خواند. نوآوری پژوهش در تأکید بر ظرفیت معنوی تجربه‌های بصری فلاوین است؛ بعدی که در بسیاری از مطالعات پیشین کمتر برجسته شده است. در مجموع، فلاوین با ترکیب نور، فضا و زمان، تجربه‌ای چندبعدی و تحول‌آفرین خلق می‌کند که هم‌زمان بینایی، احساس و تفکر مخاطب را درگیر می‌سازد.

واژه‌های کلیدی: ادراک، پدیدارشناسی، پدیده‌های بصری، دن فلاوین، مینیمالیسم

استناد: آرزوفر، سمیه (۱۴۰۴). تأثیرات ادراکی و معنوی نور و فضا در آثار دن فلاوین. نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۳۰(۳)، ۱۰۱-۱۱۲.

© نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می‌کنند.
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

مقدمه

جهان چندگانه امروز که پذیرای ایده‌های نو در حوزه هنر است، تحولات چشمگیری در اصول و قواعد زیباشناسی به‌وجود آورده است. ویژگی‌های کنونی هنر حاصل شرایطی است که در دهه ۱۹۶۰ توسط هنرمندان و نظریه‌پردازانی که در مواجهه با فرمالیسم مدرنیستی قرار داشتند، شکل گرفت. این شرایط در پی تحولات عمده‌ای است که در زمینه‌های مختلف فکری، فلسفی، سیاسی و اجتماعی پس از جنگ‌های جهانی اول و دوم به وقوع پیوسته است. به دنبال این تحولات، انسان قرن بیستم نسبت به وعده‌هایی که عقل و خرد دوران مدرن مطرح کرده بود، دچار تردید شد و شروع به بازنگری در مفاهیم و اصول هنری کرد و در این راستا ساختارهای جدیدی را بنیان‌گذاری نمود. پس از جنگ جهانی اول و همزمان با جنگ جهانی دوم، زمینه‌های تغییرات هنری از اروپا، به‌ویژه فرانسه، به آمریکا منتقل شد و با جریان اکسپرسیونیسم انتزاعی گسترش یافت و در نهایت به‌طور خاص به دو جهت متفاوت هنر پاپ و مینیمالیسم منتهی گردید. هنر مینیمال و هنر پاپ، که تقریباً همزمان ظهور کردند، نقش اساسی در پایان دوران هنر مدرن و شکل‌گیری هنر معاصر ایفا کردند. مینیمالیسم، به‌عنوان یک جنبش فکری و فلسفی، از تأثیرات فلسفه پدیدارشناسی برخاسته و تمرکز زیادی بر ارتباط انسان، فضا و حجم داشته است. این جنبش با اصولی مانند سادگی، تکرار و استفاده از مواد صنعتی، به‌ویژه در مقابل اکسپرسیونیسم انتزاعی که بر احساسات و بیان فردی تأکید داشت، شکل گرفت (هانتر، جاکوبس، ۱۹۷۶/۱۳۸۰، ۱۳۶).

مینیمالیسم با تأکید بر تجربه و ادراک مستقیم مخاطب، اصول زیباشناسی هنر مدرن را به چالش کشید. در هنر مدرن، هنرمند به‌عنوان خالق و مرکز توجه شناخته می‌شد، اما در مینیمالیسم، مخاطب به‌عنوان عامل اساسی در فرآیند ادراک و تجربه هنری مورد توجه قرار گرفت. این تغییر نه‌تنها به معنای توجه بیشتر به تجربه مخاطب، بلکه به‌ویژه بر تعامل او با اثر هنری تأکید داشت. در مینیمالیسم، اثر هنری برای مشاهده صرف خلق نمی‌شود، بلکه برای تجربه فیزیکی و حسی به‌وجود می‌آید. مخاطب به‌عنوان بخش جدایی‌ناپذیر از فرآیند هنری در نظر گرفته شده و واکنش‌ها و تجربه‌های او اهمیت زیادی پیدا می‌کند. هنر مینیمالیستی با تمرکز بر سادگی، حذف اجزای اضافی و کاهش رنگ و فرم، به‌طور خاص بر تجربه حسی و ادراکی بیننده متمرکز است. در این نوع هنر، به‌جای انتقال مفاهیم پیچیده یا ایده‌های فلسفی، بر روابط مستقیم و فیزیکی میان بیننده و اثر هنری تأکید می‌شود، به‌ویژه در نحوه درک فضا و زمان. هنر مینیمال به‌عنوان یک پدیده ادراکی، به بیننده این امکان را می‌دهد تا از طریق حس‌های ابتدایی خود، تجربه‌ای بدنی و فیزیکی از اثر هنری و محیط پیرامون آن داشته باشد.

همان‌طور که بیان شد، در تاریخ تفکر بشر، به‌ویژه در دوران مدرن، توجه متفکران از شناخت بیرونی به سمت شناخت درونی تغییر جهت یافته است. در این راستا، در پژوهش‌های علمی قرون اخیر، بدن به‌عنوان محلی برای کشف و فهم ادراکات حسی مطرح شده است که این تغییر در رویکرد نظری را به‌دنبال داشته است. این تحولات به‌طور تدریجی و در طول زمان رخ داده‌اند. پیش از قرن نوزدهم، مشاهده‌گر به‌عنوان یک مولفه ثابت در فرایند ادراک بصری شناخته می‌شد، اما در قرن نوزدهم، مفهوم بینایی به‌عنوان یک مسأله نوین مطرح شد که ابعاد جدیدی را برای مطالعه ادراک بصری به‌وجود آورد. چرخش ادراکی اواخر قرن نوزدهم، که همزمان با هنر مدرنیستی بود، به‌معنای کنار گذاشتن شیوه‌های سنتی مشاهده و بازنمایی بود. این چرخش، که بر پایه گسستی بنیادی از شیوه‌های قبلی قرار داشت، مفاهیم بینایی و تجربه بصری را دگرگون ساخت. در این دوره، بینایی به‌عنوان یک مسأله مدرن مطرح شد و ابزارهای علمی برای مطالعه ادراک و همچنین سازوکارهایی برای تحلیل قدرت‌های ادراکی به‌وجود آمد. دستگاه‌های شبیه‌سازی دیدن و ابزارهای سنجش در عرصه عمومی و سرگرمی، استفاده از وسایل اپتیکی را تسهیل کرد. سوژه مشاهده‌گر در این نظام‌ها تحت تأثیر نیروهای متعدد و پیچیده‌ای است که ادراک بصری را شکل می‌دهند.

برای دهه‌ها، پژوهشگران هنر مینیمالیستی را به‌عنوان یک کاوش در پدیدارشناسی توصیف کرده‌اند که اساساً از هر نوع معنای «روحانی» بالاتر عاری است. رابرت موریس[1]، یکی از هنرمندان برجسته این جنبش، خود این سبک را به‌عنوان تمرینی در برقراری «روابط» بین بیننده و اثر توصیف کرد، زیرا شخص «شیء را از موقعیت‌های مختلف و تحت شرایط مختلف نور و زمینه فضایی درک می‌کند.» (Myer, 2000, pp. 229-243) روزالیند کراس، با استناد به پدیدارشناس فرانسوی، موریس مرلوپونتی، همچنین استدلال کرد که مینیمالیسم تمرکز هنر را از معنای «ایده‌آلیستی» به بدن و تجربیات حسی پایه‌ای آن منتقل کرده است (Krauss, 1973, p. 49). اما چرا این دو باید متقابل و متضاد باشند؟ آیا تجربه حسی به‌تنهایی می‌تواند با معنای روحانی و «ایده‌آلیستی» آراسته شود؟ یکی از بزرگ‌ترین کاستی‌ها در تفسیر استاندارد مینیمالیسم (و در پدیدارشناسی به‌طور کلی)، نادیده گرفتن یکی از مشخص‌ترین و فراگیرترین شاخص‌های رابطه فرد با اشکال اطراف در فضا است: پدیده‌های انتوپتیک[2].

برای هزاران سال و در میان فرهنگ‌های بی‌شمار، تصاویر انتوپتیک – اساساً هر چیزی که می‌بینیم که بینایی «عادی» نیست، از جمله پس‌تصاویر، شناورها و هاله‌های میگرنی– دارای اهمیت معنوی و خلاقانه عمیقی بوده است. تصاویر انتوپتیک جلوه‌های بصری هستند که از سیستم پردازش بصری منشا می‌گیرند (Lewis & Dowson, 1988, pp. 201–245) از آنجایی که تصاویر انتوپتیک از سیستم بینایی منشا می‌گیرند، فقط توسط ناظر قابل مشاهده است. در میان فرهنگی که به شدت به مواد روانگردان و هنر اپتیک علاقه‌مند است، جالب توجه است تحلیل‌های اندکی در مورد ارتباط مینیمالیسم با تصاویر انتوپتیک و نقش آنها در ساختار «ایده‌آلیستی» و همچنین تأثیر این تصاویر بر فرآیند برقراری و کاوش روابط با هنر و ادراک صورت گرفته است. بر همین أساس، مطالعه‌ی حاضر با هدف بررسی رابطه‌ی آثار مینیمالیستی دن فلاوین (۱۹۶۶–۱۹۳۳)، یکی از برجسته‌ترین هنرمندان جنبش مینیمالیسم، با تصاویر انتوپتیک و نقش آن‌ها در تبیین مفاهیم ایده‌آلیستی، تعامل با هنر و ماهیت ادراک انجام شده است. در این راستا، پژوهش حاضر به تحلیل اثر بدون عنوان[3] (۱۹۷۰) از فلاوین می‌پردازد که نسخه‌ای از آن در اتاق خواب دونالد جاد قرار داشته و در مجموعه‌ی بنیاد هنر دیا: در بی کن[4]، نیویورک، به نمایش درآمده است.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع توصیفی‌تحلیلی است. داده‌ها و اطلاعات مورد نیاز به روش اسنادی با مطالعات کتابخانه‌ای و مراجعه به منابع معتبر نظیر

کتاب‌ها، مقالات علمی و پایان‌نامه‌ها گردآوری شده است. در این تحقیق، پس از طبقه‌بندی و تحلیل محتوای اسنادی، به تبیین و تحلیل مسئله پژوهش پرداخته شده است.

پیشینه پژوهش

پیشینه‌ی پژوهش حاضر نشان می‌دهد که جنبش مینیمالیسم از منظرهای مختلفی مورد بررسی قرار گرفته است. در ایران، کلر بیشاپ (۱۳۹۶)، در فصل ادراک ارتقاءیافتهٔ کتابش با عنوان *هنر چیدمان* تأثیر اندیشه‌های موریس مرلوپونتی، فیلسوف فرانسوی، را بر هنرمندان مینیمالیسم بیان می‌کند. مریم ساکی‌زاده (۱۴۰۱)، در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه‌ای بر جایگاه مخاطب در آثار هنرمندان پیشگام مینیمالیست در دهه ۱۹۶۰ میلادی» به بررسی نقش و جایگاه مخاطب در این جنبش پرداخته است. وی نشان می‌دهد که مینیمالیسم با عبور از هنرمندمحوری، مخاطب را به عنوان سرچشمه ادراک اثر مطرح ساخته و حضور بدنی و تجربه مستقیم او را محور قرار داده است. نرگس حریریان (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان «نقش محوری مینیمالیسم در پایان دوران مدرن و بکارگیری نور در آثار دن فلاون» مینیمالیسم را نقطه عطفی در هنر قرن بیستم دانسته و نشان می‌دهد که دن فلاون با بهره‌گیری از لامپ‌های فلورسنت و چیدمان‌های نوری، تجربه‌ای نو از فضا و معماری برای مخاطب خلق کرده است. نوید برزنجی و همکاران (۱۴۰۲) در مقاله‌ای با عنوان «چیستی ادراک در نسبت با رازآمیزی آثار هنری مدرن بر اساس اندیشه مرلوپونتی» به بررسی نسبت ادراک و رازآمیزی در هنر مدرن پرداخته‌اند. نویسندگان با تکیه بر اندیشه‌های مرلوپونتی نشان می‌دهند که ادراک هنری امری وجودی و بدنی است و در هنر مدرن، این امر با ابهام، چندگانگی دیدگاه و ناتمامی جهان مدرن پیوند می‌خورد. بر اساس این رویکرد، رازآمیزی هنر مدرن نه‌تنها به ماهیت هنر مدرنیسم، بلکه به زیست‌جهان و اگزیستانس سوژه مدرن نیز بازمی‌گردد.

در عرصه‌ی بین‌المللی، خوان کارلوس سالاس بالستین[۵] (۱۳۹۷/۲۰۱۹)، در مقاله‌ای با عنوان «پدیدارشناسی ادراک مینیمالیست به کار رفته در کن لیس (پورتو پترو، مایورکا، اسپانیا، ۱۹۷۳-۱۹۷۱)»[۶]، به بررسی پدیدار شناسی در هنر مینیمالیسم و تأثیر آن بر ادراک مخاطب می پردازد و به شباهت های موجود در آثار دن فلاوین نیز اشاره می کند. اندرو چشر[۷] (۱۳۹۴/۲۰۱۶)، در مقاله‌ای با عنوان «تکرارهای پدیدارشناسی از مینیمالیسم»[۸]، به نقش پدیدارشناسی در هنر مینیمالیسم و تأثیر آن بر آثار هنرمندان معاصر می پردازد و نشان می دهد چگونه این رویکرد هنری به تجربه‌ی بصری و ادراک مخاطب توجه می کند. مورگان فالکونر[۹] (۱۳۹۶/۲۰۱۸)، در پایان نامه خود با عنوان *برخوردهای پدیدار: ادراک به عنوان رسانه در هنر از مینیمالیسم تا هزاره جدید*[۱۰]، به بررسی تغییرات در نحوه‌ی درک و تجربه‌ی هنر مینیمالیسم و تأثیرات آن بر هنر معاصر می‌پردازد و شامل تحلیل‌هایی درباره‌ی آثار دن فلاوین نیز می‌باشد.

بر این اساس، پژوهش حاضر با اتکا بر پیشینه‌ی مذکور، رابطه‌ی میان آثار مینیمالیستی دن فلاوین، تجربه‌ی بصری و معنای ایده‌آلیستی را بررسی خواهد کرد. در این راستا، به تأثیر اندیشه‌های موریس مرلوپونتی و آلدوس هاکسلی[۱۱] بر نحوه‌ی ادراک مخاطب در مواجهه با اثر *بدون عنوان ۱۹۷۰* دن فلاوین پرداخته خواهد شد.

مبانی نظری پژوهش

چشم، کنش بینایی و ادراک بصری

در طول تاریخ و به‌طور خاص در فرهنگ غربی، بینایی به‌عنوان اصیل‌ترین و ناب‌ترین حواس شناخته شده است. در تفکرات یونان باستان این حس، نه تنها به عنوان یک ابزار برای دریافت اطلاعات بلکه به‌عنوان پایه و أساس یقین و شناخت، اهمیت داشت. در فلسفه ارسطو، ادراک بینایی نسبت به دیگر حواس مانند شنوایی، قابلیت اطمینان بیشتری داشت و از طریق آن بود که می‌توانستیم به درک حقیقت برسیم. ارسطو بر این باور بود که برای شناخت دقیق‌تر، باید بدن و حواس آن را به‌طور جدی مورد توجه قرار داد. در این راستا، او به رابطه میان قوه حسی (بینایی) و عضو آن (چشم) اشاره می کند و می گوید: «بینایی و چشم یکی نیستند. آن‌ها تمییزپذیرند، ولی باهم فقط یک عضو زنده و فعال را تشکیل می‌دهند» (Freeland, 2021, pp. 159-175).

اگر فلسفه یونان باستان را سنگ بنای چنین پژوهش‌هایی بدانیم، می‌توانیم ریشه‌های حساسیت‌های متفکران به بدن و ادراک را از همان زمان پیگیری کنیم. ادراک و چگونگی آن مسئله‌ای بود که به طرق مختلف در طول تاریخ بررسی شده است. در این راستا، بینایی به‌عنوان برجسته‌ترین قوه ادراکی مطرح بوده است که همواره به‌عنوان مثالی عینی برای تفکر انتزاعی و به‌طور کلی برای معرفت‌شناسی مورد توجه قرار می گرفته است.

در نیمه نخست قرن نوزدهم، بینایی در عرصه فکری به‌طور بی‌سابقه‌ای به خصلت سوبژکتیو تبدیل می‌شود. در اینجا، دیدگاه جدیدی مطرح می‌شود که به نوعی تجربه بصری اشاره دارد که نه به چیزهای بیرونی بلکه به خود سوژه اشاره دارد. این تحول در مفهوم مشاهده گر به‌عنوان فردی که در چارچوب خاصی قرار دارد و دیدن را بر اساس قراردادها و محدودیت‌ها تجربه می کند، به‌طور اساسی ماهیت شناخت بینایی را تغییر می‌دهد. این تغییر به معنای تبدیل مشاهده‌گر به یک سوژه فعال در فرآیند ادراکی است که دیگر تنها نظاره گر نیست بلکه خود به‌نوعی درگیر فرآیندهای فیزیولوژیکی بدن است.

در این زمینه، تفکر لاکان در نظریه مرحله‌ی اینه‌ای نیز به‌عنوان گامی مهم در فهم هویت فردی از طریق بینایی مطرح می‌شود. در این نظریه، مشاهده کودک از خود در آینه، نقطه آغاز شناخت خویش است (جانستون، ۱۳۹۴/۲۰۱۳، ۴۱). به همین ترتیب، در هنر، چشم به‌عنوان واسطه‌ای بین هنرمند و اثر عمل می کند و ادراک حاصل از بینایی را به ذهن منتقل می‌سازد.

کتاب «نظریه رنگ‌ها»ی گوته نیز حاکی از این است که در تفکر گوته، بدن دوباره به‌عنوان مولفه‌ای اساسی در درک و تجربه بصری معرفی می‌شود. در این اثر، گوته الگویی از بینایی ارائه می‌دهد که در آن بدن، با تمام ویژگی‌های فیزیولوژیکی‌اش، به‌عنوان عنصری بنیادین در فرآیند بینایی شناخته می‌شود. این نگاه به بدن نه تنها به‌عنوان ابژه‌ای فیزیکی بلکه به‌عنوان کانونی برای شکل گیری تجربه بصری است. گوته در مطالعات خود نشان می‌دهد که بینایی نه تنها حاصل فرآیندهای فیزیولوژیکی است بلکه تأثیرات بیرونی نیز در آن نقش دارند و این دو عنصر باید در کنار هم برای درک درست از بینایی مطالعه شوند.

این تغییر در نگاه به بینایی به‌ویژه در قرن نوزدهم، با ظهور علم فیزیولوژی مرتبط است. فیزیولوژی، به‌ویژه در زمینه مطالعه فرآیندهای

بینایی، به‌عنوان علم جدیدی پدیدار شد که در آن بدن و به‌ویژه چشم به‌عنوان ابزاری برای فهم بهتر فرآیندهای ادراکی مورد توجه قرار گرفت. در این عرصه، بدن به‌عنوان یک کانون برای درک فرآیندهای پیچیده حسی شناخته می‌شود که باید مورد بررسی دقیق قرار گیرد (کرری، ۱۹۹۲/ ۱۳۹۹، ۳۰).

به‌طور کلی، در این روند تاریخی، بینایی به‌عنوان یک تجربه سوبژکتیو و در عین حال مولفه‌ای فیزیولوژیکی، در تبدیل شدن به ابزاری برای شناخت، به‌ویژه از دیدگاه‌های مختلف فلسفی، علمی و هنری، تغییرات اساسی را تجربه کرده است. این پیوندها و تحولات نشان‌دهنده تأثیر متقابل بین مفاهیم فلسفی، فیزیولوژیکی و هنری در شکل‌گیری مفاهیم جدید شناخت و ادراک هستند.

به‌طور کلی، در این روند تاریخی، بینایی به‌عنوان تجربه‌ای سوبژکتیو و در عین حال پدیده‌ای فیزیولوژیکی، دستخوش تغییرات اساسی شده و به ابزاری کلیدی برای شناخت در زمینه‌های فلسفی، علمی و هنری تبدیل شده است. این پیوندهای متقابل میان اندیشه‌های فلسفی، یافته‌های علمی و رویکردهای هنری، نقش مهمی در شکل‌گیری مفاهیم جدید ادراک و معرفت بصری ایفا کرده‌اند. در این میان، پدیده‌های آنتوپتیک، که نشان‌دهنده تعامل پیچیده میان ادراک ذهنی و محرک‌های خارجی هستند، اهمیت بسزایی در درک فرآیندهای بینایی و شناخت دارند. این پدیده‌ها، که در مرز میان واقعیت بیرونی و بازنمایی درونی قرار می‌گیرند، نه‌تنها در علوم شناختی و زیست‌شناسی بینایی بلکه در هنر و زیبایی‌شناسی نیز به‌عنوان ابزاری برای کشف لایه‌های پنهان تجربه بصری، مرزهای معرفت‌شناسی را گسترش داده و زمینه‌ای برای مطالعه تأثیر متقابل ذهن، بدن و محیط فراهم می‌کنند. محققان حتی استدلال کرده‌اند که پدیده‌های انتوپتیک به معنای واقعی کلمه موضوع اولین نمونه‌های شناخته‌شده هنری هستند – نقاشی‌هایی که بر روی دیواره‌های غار در فرانسه یافت شد[۱۲]. تونی برلنت[۱۳] و همکارانش بر این باورند که بسیاری از طرح‌های موجود بر روی سفال‌های پیشاتاریخی میمبرس[۱۴]، مانند این طرح با طراحی‌های زیگزاگ مشخص، تصاویر آنتوپتیک هستند که ناشی از مصرف عصاره‌های گیاه سایکواکتیو داتورا[۱۵] می‌باشند. چهار مارپیچ به عنوان نمادی از جوانه‌های داتورا تفسیر شده‌اند (Brody, Scott, & LeBlanc, 1983, p. 51) (تصویر ۱).

برخلاف خطای دید (که در آن چیزی را می بینیم که وجود ندارد)، در پدیده‌های آنتوپتیک تصاویر واقعی هستند. پدیده‌های انتوپتیک تجربیات بصری هستند که از درون چشم یا مغز ناشی می‌شوند و در حالت‌های آگاهی تغییر یافته رخ می‌دهند. این پدیده‌ها معمولاً شامل الگوهای هندسی مانند نقطه‌ها و خطوط زاگ‌زگی هستند که به‌طور جهانی توسط انسان‌ها درک می‌شوند (Williams, 2002, p. 121). تحت تأثیر مواد روان‌گردان، این الگوها ممکن است به حالت‌های آگاهی تغییر یافته منجر شوند. لوئیس–ویلیامز معتقد است که هنر و درک آن به تصاویر ذهنی و توانایی دستکاری آن‌ها بستگی دارد تا به هوش (Williams, 2002, p. 111). پدیده‌های انتوپتیک از توهمات متفاوت هستند، زیرا تنها پدیده‌های بصری خالص‌اند، در حالی که توهمات شامل تجربیات فرهنگی و فیزیکی هستند (Williams, 2002, p. 127). در مراحل بعدی، این پدیده‌ها به شکل‌های آشنا در واقعیت تفسیر می‌شوند و ممکن است به شرایط فردی مانند اضطراب یا گرسنگی مرتبط شوند (Williams, 2002, p. 128). تصاویر در مراحل بعدی نمادین می‌شوند و به تجربیات احساسی پیوند می‌خورند (Williams, 2002, p. 129). لوئیس–ویلیامز[۱۶] تأکید می‌کند که تأثیرات این حالت‌ها در دنیای علمی و مذهبی معمولاً نادیده گرفته می‌شود، زیرا ارزش‌گذاری بر هوش ممکن است این تجربه‌ها را به عنوان غیرعقلانی و پاتولوژیک رد کند (Williams, 2002, p. 121) (تصویر ۲).

تصویر ۱. *سفال‌های پیشاتاریخی میمبرس (Wikipedia Contributors, 2025)*

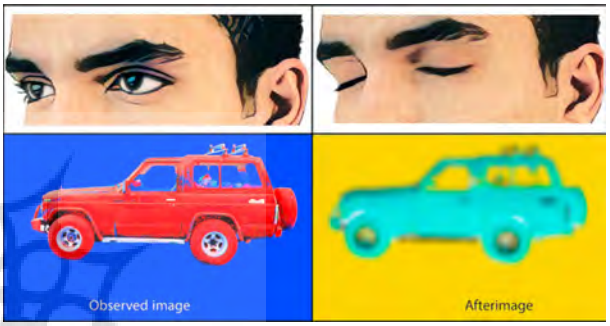
تصویر ۲. *پدیده آنتوپتیک (Ratkovic, n.d)*

در رابطه با پدیده آنتوپتیک، پس‌تصویر[۱۷]، فوسفنس[۱۸] و اختلال بصری[۱۹] بیشترین ارتباط را با بحث حاضر دارند. هریک از موارد نامبرده، و ویژگی‌های خاص خود را دارند.

پس تصویر عبارت‌اند از تصاویری رنگی که بعد از تحریک شبکیه توسط نور، بر چشمان ما باقی می‌مانند. این پدیده از تحریک شدید دریافت‌کننده‌های تصویری در چشم ناشی می‌شود. پس تصویر شامل پس تصویر منفی و پس تصویر مثبت است (Lee, 2005, p. 351). در مورد پس‌تصویر مثبت، رنگ‌های تصویر اصلی حفظ می‌شوند و پس‌تصویر مشابه تصویر اصلی است. یک پس تصویر مثبت معمولاً فقط برای کسری از ثانیه درک می‌شود. پس‌تصویر مثبت، که به احتمال زیاد منعکس‌کننده فعالیت مداوم سیستم بینایی است، بلافاصله پس از تصویر منفی که منعکس‌کننده

فرآیند انطباق است و می‌تواند بسیار طولانی‌تر (چند ثانیه، حتی چند دقیقه) طول بکشد، دنبال می‌شود. پس تصویر نگاتیو شکلی مشابه تصویر اصلی دارد اما رنگ های متفاوتی دارد. به عنوان مثال، زمانی که فرد برای حدود یک دقیقه به یک جسم قرمز خیره می‌شود و بلافاصله به یک ناحیه سفید نگاه می کند، پس تصویر منفی دیده می شود. پس تصویری را می‌بینید که اندازه و شکل یکسانی دارد، اما رنگ متفاوتی دارد، یعنی آبی– سبز یا فیروزه‌ای (Lee, 2005, p. 351). غالبا چشم ما ضمن حرکت، مجموعه‌ی متفاوتی از سلولها را به کار می گیرد اما پس‌دیدها به‌طور آنی ایجاد شده، می‌توانند خود را با طول مدتِ یک نگاه (میان دو پلک‌زدن) تطبیق دهند (تصویر ۳).

تصویر ۳. *پس تصویر منفی در چشم با چشمان بسته. اگر حدود ۳۰ ثانیه به یک تصویر رنگی با چشمان باز نگاه کنید و با چشمان باز خود به صفحه سفید نگاه کنید، می‌توانید یک پس تصویر منفی را ببینید که به همان اندازه و شکل اما با رنگ های مکمل است (Salari, Scholkmann, Vimal, Császár, Aslani, & Bókkon, 2017)*



فسفن‌ها با پس‌دیدها شباهت ظاهری دارند اما معمولا زمانی ایجاد می‌شوند که شبکیه در معرض تحریک مکانیکی و الکتریکی قرار بگیرد؛ مثل زمانی که ما چشمان خود را می‌مالیم. برخی فوسفنس‌ها از اختلالات فیزیولوژیکی و ذهنی مثل شیزوفرنی و حملات میگرن ناشی می‌شوند، اما تعدادی از آن‌ها بدون هیچ‌گونه تحریکی به‌وجود می‌آیند، و باعث می‌شوند افراد براساس بافت فرهنگی که در آن به‌سر می‌برند، این تصاویر را به مسائل ماورایی نسبت دهند (Grüsser & Hagner, 1990, pp. 57-58). جالب توجه است که فسفن‌ها فقط توسط افراد نابینایی که تجربه بصری قبلی دارند درک می شوند، که نشان می دهد تجربه بصری اولیه برای حفظ هر سطحی از عملکرد بینایی باقی‌مانده ضروری است (Merabet et al., 2003, pp. 356–368) (تصویر ۴).

تصویر ۴. *فسفن های ناشی از فشار به صورت ستاره‌های بی رنگ یا رنگی، لکه‌ها، میله‌ها یا ساختارهای آشفته ظاهر می‌شوند (Salari, Scholkmann, Vimal, Császár, Aslani, (& Bókkon, 2017).*

آخرین پدیده‌ی بصری – اختلال بصری (نویز بصری)– یک حرکت حواس پرت کننده در حاشیه بینایی است. نویز بصری یا همان اختلال بصری در آثار دیجیتال، عملیات جنبشی برای ایجاد احساس بیش‌از حد است. به‌طور کلی، «نویز بصری»، یک استراتژی بصری است که مادی بودن آثار را پیش زمینه می کند. اغلب به نظر می‌رسد که «نویز بصری» اغلب محل مبارزه بین بازنمایی رسانه‌های مختلف با نتایج متفاوت است (Engberg, 2010, p. 2).

این سه پدیده تصویری هرسه در هرلحظه قابل مشاهده هستند، گرچه ممکن است زمانی که چشمان خود را می‌بندیم بیشتر قابل رؤیت باشند. بدون وجود لنز انتپیک قادر به مشاهده‌ی هیچ چیز نیستیم؛ این یک واقعیت اجتناب‌ناپذیر و پدیده‌ای فیزیولوژیک در بدن ماست. لنزهای مزبور همچون شیشه‌های رنگی عمل می کنند که از طریق آنها می‌توانیم همه‌جا را در یک آن، نظاره کنیم؛ به موجبِ آنها چشم ما عملکرد خود را به‌طور مداوم به انجام می‌رساند، درصورتی که یک موج تصویری ظاهر گردد، این لنزها بر کارکرد درونی مردمک تأثیر می گذارند.

دن فلاوین: مشاهده ی نور

آثار دن فلاوین به جای تأکید بر خط و حجم از لامپ های فلورسنت کشیده و دراز استفاده می کند. او با این روش، که بعدها به یک سنت مورد علاقه مینیمالیست‌ها تبدیل شد، این شیوه هنری را به هنر حرکتی پیوند می‌زند. فلاوین نه تنها عنصر نور، بلکه عنصر فضا را نیز در کارهای خود به عنوان ماده هنری مورد استفاده قرار می‌دهد (اسمیت، ۲۰۱۸/ ۱۳۸۲، ۱۹۳). او در ابتدا «شمایل‌های» هندسی مینیمالیستی را با چراغ‌های فلورسنت خلق می کرد که از شمایل‌های مذهبی قرن هشتم با رنگ طلایی بازتاب دهنده الهام گرفته بودند. اما بعدها، آثار فلورسنت خود را در فضای نمایشگاهی خاص نصب کرد. و او با توجه به مخالفت خود در مورد مجسمه نامیدن آثارش در نشریه آرت فروم اصطلاح ترکیبی شیء– تصویر را برای رسانه خود نامید (Hall, 2005, p. 160). این اصطلاح دو وجهی نشان می‌دهد که فلاوین آثار خود را هم به عنوان اشیایی مادی و هم به عنوان عناصر غیر مادی در قالب نور در نظر می گیرد. این اصطلاح منعکس کننده میل او به خلق هنری است که نه تنها یک شیء یا یک مجسمه، بلکه تصویری است که بیننده را دعوت می کند تا آن را در ارتباط با محیط اطرافش ببیند– تصویری که شامل یک شیء است اما به آن تقلیل نمی‌یابد. فلاوین نه تنها از نور به عنوان یک رسانه هنری استفاده می کند، بلکه آثار او تأثیری فیزیکی و حسی بر مخاطب دارند. نور ساطع شده تأثیرات فیزیکی و روان‌شناختی بر مخاطب اثر می گذارد. و به گفته مایکل گوان[۲۰] این آثار تأثیر یکسانی بر روی مخاطبان خود ندارد (گوان، ۱۳۸۳/۲۰۰۱، ۳۷۰). به نقل از بال[۲۱]: «تأثیر» فرآیند دینامیک بین اثر هنری و بیننده است که شدت آن تغییر می کند» (Katzberg, 2009 , p. 27). به گفته‌ی برایان مسومی[۲۲]، مترجم آثار دلوز[۲۳] و گتاری[۲۴] «تأثیر، شدتی است که با گذار از یک حالت تجربی بدن به حالت دیگر مرتبط است و به معنای افزایش یا کاهش ظرفیت آن بدن برای عمل است» (Massumi, 1987, p. xvi). این یک تحول شنیداری، بصری یا لمسی است که در واکنش به یک وضعیت خاص ایجاد می‌شود. به عبارت دیگر، ما با عنوان بیننده توسط چیزی تحت تأثیر قرار می گیریم که تحولی در درون خود ما ایجاد کند. تأثیر یک محصول قابل شناسایی از یک ملاقات است و همانطور که بال در «تأثیر به عنوان رسانه[۲۵]» می گوید، «تأثیر یک رابطه موقتی منجمد شده بین ادراک و عملی است که با ذهنیت هم زمان می‌شود» (Katzberg, 2009 , p. 27). این یک فرایند یا نیرویی است که توسط یک نیروی تأثیرگذار به وجود می‌اید. این آثار

با تبدیل یک شیء فیزیکی به یک ساخت ذهنی از طریق تأثیر به‌عنوان یک رسانه، بر ما تأثیر می‌گذارد. اینطور است، حداقل اگر ما بخواهیم موضع مک‌لوهان را بپذیریم که می‌گوید یک رسانه همیشه رسانه‌ای دیگر است. به نظر می‌رسد که رسانه‌ها در واقع مایعاتی هستند که قادرند فرم خود را تغییر دهند. یک دقیقه می‌تواند یک شیء باشد، و در لحظه بعدی، می‌تواند غیرمادی و به یک شیء ذهنی تبدیل شود.

استدلال مک‌لوهان مبنی بر اینکه یک رسانه همیشه رسانه‌ای دیگر است، باید در اینجا گسترش یابد. اعتقاد بر اینست که آنچه نور در واقع انجام می‌دهد، تأثیرگذاری بر بیننده از طریق نوعی «لمس» است و بنابراین بی‌طرف نیست. این لمسی است که به نظر می‌رسد به بدن نفوذ می‌کند، لمسی که تأثیر روانی و فیزیکی بر بیننده دارد (Katzberg, 2009, p. 27). نور بر بیننده تأثیر می‌گذارد با ایجاد موقعیت‌هایی که در آن، سوژه بدنی از مرکز خود خارج شده و فعال می‌شود. کلیر بیشاپ این گونه تعریف می کند که در هنر چیدمان همچون آثار فلاوین «بیننده به‌طور فیزیکی وارد می‌شود و اغلب به‌عنوان «تئاتری»، «غوطه‌ور» یا «تجربی» توصیف می‌شود» (Bishop, 2005, p. 6). وضعیت «ادراک» در هنر نصب، با ورودی حسی کاهش‌یافته مشخص می‌شود. این شرایط می‌تواند بیننده را به قدری فعال کند که از مرکز خود خارج شود و نیروی احساسی آن محیطی گمراکننده ایجاد کند. این محیط، با توهمات بصری پرشدت، به‌طور فیزیکی غیر قابل تحمل برای بیننده می شود.

پدیدارشناسی مرلوپونتی توسط بسیاری از هنرمندان آن زمان از جمله فلاوین تحسین شد، به‌ویژه به‌خاطر نقشی که کار او برای بدن در ادراک قائل است. مرلوپونتی در پدیدارشناسی ادراک (۱۹۴۵)، یکی از استدلال‌های اصلی این است که «چیز از شخصی که آن را ادراک می کند، جدایی‌ناپذیر است و هرگز نمی‌تواند به‌طور واقعی در خود باشد، زیرا در انتهای نگاه ما یا در انتهای یک کاوش حسی قرار دارد که آن را با انسانیت تزئین می‌کند» (Merleau-Ponty, 2002, p. 320). دومین استدلال کلیدی این است که ادراک نه تنها بینایی بلکه تمام بدن را درگیر می کند. رسانه نور در نصب‌هایی مانند کارهای دن فلاوین و جیمز تورل به تمام بدن اجازه می‌دهد تا تجربه‌ای که بیشاپ آن را ماتریس شرایط[۲۶] (Bishop, 2005, p. 50) می‌نامد، به‌طور مستقیم دریافت کند، مانند چیزی که از طریق نفوذ آب در پوست جذب می‌شود (Katzberg, 2009 , p. 42).

تصویر ۵. *بدون عنوان، ۱۹۷۰، دن فلاوین (Hayer, 2019)*

پدیده‌های ادراکی در اثر حصار دن فلاوین

چیدمان‌های ساده اما هنرمندانه‌ی فلاوین از تیوب‌های نورانی، زمینه‌ی تجربه‌ی خارق‌العاده‌ی برای علاقمندان به جزئیات حیرت‌آور نور و سایه‌های رنگی پدیدآورد، البته این تجارب از هرگونه نظریه‌ی مشخصی به‌دور هستند (Kemp, 2006, p. 152). در این چیدمان‌ها چشم، در هر لحظه عملکرد خود را به ما اعلام می کند بدین صورت که بعنوان یک اندام فعال، مدام ما را از حضور و حیات خود آگاه می‌سازد.

پس‌دیدها به‌طور ضروری نقش مهمی در مشاهده اثار هنری با رنگ‌های شدید مانند آثار دن فلاوین را دارند؛ حتی نگاه گذرا به تنها یک عکس از آثار دن فلاوین می‌تواند پس تصویر نسبتا واضحی تولید کند. این پدیده نقش مهمی هنگام مواجهه با یک اثر بزرگ از فلاوین، مانند *حصار* (بدون عنوان) در موزه دیا آرت۱۶ ایفا می کند. این اثر ۸ فوت ارتفاع دارد و ماژول‌های آن به‌طور ظریف در امتداد دیوار به فاصله‌ای بیش از شصت فوت قرار گرفته اند. هر ماژول یک مربع ۸ فوت در ۸ فوت است، اگر چه تکنیک فاصله گذاری فلاوین باعث می‌شود هر ماژول به‌طور عمودی تقسیم شود و بازی تصویری ایجاد می کند که به‌طور متوالی، تصوری از یک واحد بزرگتر را بوجود می‌آورد و حتی تکرار دوباره‌ی این واحدها و ترکیب آنها را آشکار می‌نماید. همچنین یک تعامل مداوم میان کل اثر و بخشی از آن وجود دارد که احساسی از توهم ادراکی را بوجود می‌آورد؛ توهمی که به‌روش مینیمالیستی و استاندارد صَور تکراری، شکل می گیرد. در ابتدای مواجهه با اثر، مرزبندی دقیق آن قابل مشاهده است، اما ساختار فرمی زیرین آن تا حدی با ادراک اولیه متفاوت است و باعث سردرگمی در مورد دوگانه فرم و ظاهر می‌شود، به‌طوری که دوگانگی حاکم بر فرم و ظاهر، تدریجا به یگانگی و همناکی منجر می‌شود؛ این امر تنها یک نمونه از قابلیت‌های اثر فلاوین در ازمیان بردن دوگانگی است (تصویر ۵).

فلاوین تقریبا در تمام آثار خود و بویژه در این اثر *حصار* به‌طور مؤکد این پرسش را پیش می کشد: این اثر از کجا آغاز می‌شود و به کجا ختم می‌شود؟ باوجود آنکه نوری که بر سطوح نزدیک افکنده می‌شود، یک شیء عینی نیست، اما نمی‌تواند از خود اثرهنری و تجربه‌ی بیننده مستقل باشد. برهمین اساس توزیع نور رقیق به گونه‌ای یکپارچه انجام می گیرد تاجایی که نور، بیشتر از تیوب‌های نوری به‌چشم نمی‌آید.

بااین حال مهم‌ترین مجموعه‌ی دوگانه‌ای که فلاوین مورد ساختارشکنی قرار می‌دهد همان دوگانگی موجود میان بیننده و اثر هنری است که به عملکرد چشم و فرایند آن مربوط می‌شود؛ فرایندی که اگر کسی بخواهد تصویر تولید شده توسط چشم را بشناسد، ملزم به شناخت آن می‌باشد. حتی یک نگاه سریع در یک اثر، موجب ایجاد پس‌دیدهای نوری شدید می گردد که قرمزرنگ به‌نظر می‌رسند. هرزمان که بدن یا حتی چشم خود را حرکت می‌دهیم، یک پس‌دید جدید ساخته می‌شود که روی پس‌دیدهایی قبلی قرار می گیرد. حتی درصورتیکه کاملا ساکن باشیم و بی هیچ حرکتی، تنها خیره شویم، چشمان ما به‌طور خودکار حرکت می کنند تا دریافت کننده‌های تصویری‌شان را تازه نگه دارند. هرچه بیشتر به اثر فلاوین خیره شویم، در این‌صورت به‌ازای هر لحظه که می گذرد چشمان ما با تعداد بی‌شماری از ذرات ولایه‌های نامحسوس اثراتِ بصری درگیر می‌شود.

هنگام مواجهه با این اثر، با گذر زمان، تجربه‌ی دیداری نیز تحول می‌یابد

به‌طوری که هر بار تماشای اثر، یک تأثیر نوری قوی بر دریافت‌کننده‌های چشمی ما می‌گذارد. از ابتدای مواجهه‌ی ما با اثر، تعامل حصار و چشمان ما بیشتر و شدیدتر می‌گردد. چنانچه در نقطه‌ی شروع اثر بایستیم و به‌انتهای ردیف لامپ‌های متناوب قرمز چشم بدوزیم، تصور ردیفی از انوار قرمز برای ما به وجود می‌آید، بی‌آنکه حتی پس‌دیدی از خود به‌جای بگذارد. چنانچه یک نفر سر خود را به آرامی به سمت راست حرکت دهد، برای چندثانیه تصوری از تداوم میان لامپ‌ها ایجاد می‌شود. با وجود آنکه، ذهن تشخیص می‌دهد که میان لامپ‌ها چهار فوت فاصله وجود دارد، وقتی سر همچون آکاردئون به عقب و جلو رانده می‌شود، احساس تداوم میان لامپ‌ها در ادراک ما جاری می‌شود. هرچه حصار را بیشتر از این منظر نگاه کنیم، احساس تداوم بیشتر خواهد شد تا اینکه به‌نظر می‌رسد با یک مجموعه‌ی صوری یکپارچه و مجلل روبه‌رو هستیم. تنها بعد از سه‌دقیقه نظاره‌ی حصار، پس‌دیدهای آشکاری ایجاد می‌گردند به‌طوری که بیننده به دشواری می‌تواند توهم را از واقعیت تشخیص دهد در این‌صورت فضایی گیج‌کننده و وهمناک بوجود می‌آید که حتی بدن بیننده را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و تشخیص حصار از پس‌دیدها را ناممکن می‌سازد. خود حصار نیز طی فرایند تماشای آن، وضوح خود را از دست می‌دهد، نور را به چشم منتقل می‌سازد و چشم واکنشی نامناسب نشان می‌دهد و به‌صورتی مداوم در تمیز میان رنگ و فرم، بیرون و درون، دریافت منفعل و درک فعال دچار اشتباه می‌شود. حصار فلاوین و به‌طور کلی سایر آثار او، ما را شدیدا وادار به تشخیص سازوکار چشمی و تأثیرات بصری نور بر چشم می‌کند.

چنانکه در یادداشت‌های موریس[۲۷] آمده، در هر لحظه بیننده وارد رابطه‌ی تازه‌ای با اثر می‌شود، در هر لحظه و از هر زاویه‌ی متفاوت که با اثر مواجه شویم، دریافت ما از فضا و شرایط نوری در یک سطح کاملا تازه‌ای قرار می‌گیرد (Hodge, 2016, p. 425). در یادداشتهای مرلوپونتی نکته‌ی جالب توجه آنست که وی در توضیحات خود پیرامون مواجهه‌ی بدن با اشیا، به فرایند خلق و دریافت پس‌دیدها اشاره نمی‌کند و توجه ما را به آن فرایند جلب نمی‌نماید. به گفته‌ی او: «بدن ما در جهان معادل قلب در یک موجود زنده است: کارکرد قلب آنست که آشکارا موجب تداوم زندگی می‌گردد، حیات را در بدن می‌دمد و آن را در خود حفظ می‌کند، و بواسطه‌ی آن یک سیستم حیاتی را تشکیل می‌دهد... جهان و هر چیز عینی در آن، نه به واسطه‌ی مسائل هندسه‌ی طبیعی[۲۸] بلکه به میانجی اعضای بدن من به من بخشیده می‌شوند، اعضایی که با یکدیگر تماس دارند یا دست‌کم بواسطه‌ی حیاتی که میان آنها جاری است، قابل شناسایی هستند» (Merleau-Ponty, 2002, p. 235). این جمله مرلوپونتی به معنای ارتباط هم‌زمان و زنده میان بدن و جهان است که در آن، ادراک ما از اشیاء و محیط اطراف نه تنها از طریق چشم، بلکه به وسیله بدن در تعامل با فضا و نور، شکل می‌گیرد. وقتی به اثر هنری نگاه می‌کنیم، بر اساس نظریه موریس چشم ما و بدنمان به‌طور فعال وارد یک تبادل مداوم می‌شوند که در آن بعد از تصویرها و اثرات نور به‌طور مداوم در شبکه نور و چشم ما به هم می‌آمیزند. این مسئله با توضیحات مرلوپونتی که می‌گوید: «چیز و جهان به همراه اجزای بدن من وجود دارد، قابل مقایسه است» (Merleau-Ponty, 2002, p. 237) قابل ارتباط است. در واقع، این توضیحات به این نکته اشاره دارد که ادراک بصری و اشیاء و اثر هنری در هم‌نشینی با بدن و چشم ما و با حرکت‌های آن‌ها شکل می‌گیرد. هنگامی که بیننده با اثر فلاوین مواجه می‌شود، چرخه‌ای بی‌پایان از تعاملات و بازخوردها آغاز می‌شود که در آن، نورهای اثر به‌طور مداوم روی گیرنده‌های نوری چشم ما اثر می‌گذارند و چشم به‌طور فعال تصویرهای پس‌مانده را تولید می‌کند که در فضای بصری و روی خود اثر هنری قرار می‌گیرند. این بازخوردهای مداوم، درست همانطور که مرلوپونتی توضیح داده است، به یک اتصال زنده[۲۹] بین بیننده و اثر تبدیل می‌شود (Merleau-Ponty, 2002, p. 237).

این تجزیه و تحلیل بر اساس ایده‌های مرلوپونتی، به شکل ملموس نشان می‌دهد که چگونه بدن و چشم ما نه تنها در فرآیند دید، بلکه در تجربه عمیق‌تر و پیچیده‌تر آثار هنری به‌طور زنده درگیر می‌شوند. تغییرات رنگی که چشم ما پس از نگاه به نورهای فلاوین تجربه می‌کند، نتیجه تعامل و «زندگی» مشترک بدن و چشم در یک فرآیند بهم پیوسته است. بدن و چشم نه تنها به‌طور جداگانه، بلکه به عنوان یک واحد زنده و پویا در درک و تجربه جهان، به هم متصل‌اند.

اما معنای این وحدت حاصل چیست؟ اگر نگاه خود را بر روی یک نقطه خاص از هر یک از چراغ‌های قرمز روی حصار ثابت کنیم، می‌توانیم به‌طور ملموس تجلی دیگری از خستگی گیرنده‌های نوری خود را درک کنیم. پس از چند ثانیه، یا پس از چند حرکت نامحسوس و ظریف چشم انعطاف‌پذیر، رنگ لوله همان‌طور که آن را ادراک می‌کنیم، شروع به تغییر می‌کند و به‌طور متناوب در امواجی با درجات مختلف، تیره‌تر و روشن‌تر می‌شود. این چرخه ادامه می‌یابد تا اینکه در فضای بلافاصله اطراف فرم لوله قرمز، درخششی سبزرنگ پدیدار می‌شود و یک حاشیه نورانی ایجاد می‌کند.

با آغاز این امواج تغییرات رنگی و اثر هیپنوتیزم‌کننده آن‌ها، پدیده‌ای شگفت‌انگیز رخ می‌دهد: فسفن‌ها ظاهر می‌شوند. با وجود عدم وجود هیچ‌گونه تحریک مکانیکی یا الکتریکی شناخته‌شده‌ای در شبکیه، فسفن‌ها شروع به ظهور می‌کنند و لایه‌های قدرتمند پس‌تصویرها و تغییرات رنگی لوله‌های قرمز را تقویت می‌کنند. علاوه بر این، رنگ‌هایی تقریباً توهم‌زا با اشکالی غیرقابل پیش‌بینی در میدان دید حرکت می‌کنند؛ رنگ‌هایی که برخلاف پس‌تصویرها، به واکنش نسبت به یک فرم خاص محدود نیستند، هرچند که به نوعی در واکنش به این حصار ایجاد شده‌اند. در مواجهه با اثر فلاوین، چشم می‌تواند شروع به تولید فرم‌های رنگی از خلاقیت خود کند، کنترل روند ادراک را در دست بگیرد و به‌طور مستقل به تولید فرم‌هایی در میدان دید بپردازد، گویی که خود هنرمند شده است و بوم میدان دید را با رنگ‌های شبکیه‌ای خود نقاشی می‌کند. این فرایند باعث افزایش وحدت ادراکی بین لوله‌های جداگانه و همچنین ایجاد سطحی جدید از دگردیسی رنگی در ادراک خود لوله‌ها می‌شود. در هر دو حالت، احساسی عظیم ایجاد می‌شود که در آن، با لایه‌هایی از رنگ‌های جاری و تغییرپذیر، آنچه می‌بینیم زنده به نظر می‌رسد. علاوه بر این، «نویز بصری» ناشی از مشاهده سلول‌ها و بافت‌های ژل زجاجیه به این تجربه افزوده می‌شود. این لایه اضافی از نویز بصری، به میدان دید بافتی پویا می‌بخشد؛ خطوط و حلقه‌هایی که به رنگ‌ها عمق و شدت بیشتری می‌دهند و آن‌ها را واقعی‌تر جلوه می‌دهند. با هم‌پوشانی تمام این لایه‌ها، نتیجه نهایی، همزیستی میان چشم، بدن و حصار است که کاملا با توصیف مرلو-پونتی از «یک پیوند زنده، مشابه یا حتی یکسان با آنچه میان اجزای بدن من وجود دارد» (Merleau-Ponty, 2002, p. 238) تطابق دارد.

اما این تجربه فراتر از «یک پیوند زنده» است، فراتر از شگفتی ساده ادراک، این نمایش بصری شگفت‌انگیز به یکی از نادرترین تجربیات زندگی شباهت دارد، تجربه‌ای که تنها می‌تواند از درون به‌وجود آید: برخورد با آنچه آلدوس هاکسلی نورماورایی[۳۰] نامید. این پدیده که تنها در دیدگاه‌های روحانی نادر دیده می‌شود، پدیده‌ای چشمگیر و غیر قابل تعویض است. حال این سوال مطرح می‌شود نور ماورایی چه شکلی دارد و از کجا می‌اید؟ درحالی‌که توصیف دقیق آن و قرار دادن آن در چارچوب تجربیات بینش‌گرایانه غیرممکن است، هاکسلی در مقاله‌اش درباره مسکالین[۳۱]، درهای ادراک[۳۲] کار برجسته‌ای انجام می‌دهد. او درباره تجربیات روحانی و بینش‌گرایانه می نویسد: «اولین و مهم‌ترین تجربه، تجربه نور است. هرچیزی که توسط کسانی که به قطب‌های مخالف ذهن سفر می‌کنند دیده می‌شود، به طرز درخشانی روشن است و به نظر می‌رسد از درون می‌درخشد.» (Huxley, 1956, p. 75). هاکسلی در نوشته‌های بینایان اشاره می‌کند که این «نور ماورایی» معمولا از ارجاعات به سنگ‌های قیمتی، مرواریدها، طلا و کریسال و شیشه بیان می‌شود؛ به مواردی که در دنیای غیررویایی ما بیشترین تابش رادارند، اشیاء خودتابنده[۳۳] (Wees, 1992, p. 109) «وقتی جادوی طبیعی فلز درخشان و یا اشیاء نورانی به جادوی دیگری از اشکال و رنگ‌های شریف که به‌طور هنرمندانه ترکیب شده‌اند افزوده شود، ما خود را در حضور یک طلسم واقعی می‌یابیم» (Wees, 1992, p. 109) هاکسلی در ادراک رنگ‌ها پس از مصرف مسکالین گزارش می‌دهد، «مسکالین همه رنگ‌ها را به توان بالاتری می‌رساند و شخص دریافت‌کننده را از تفاوت‌های ظریف آگاه می‌کند که در شرایط عادی از دید او پنهان‌اند» (Huxley, 1956, p. 74). برای هاکسلی به معنای وجد، رسیدن به حالتی از فیض، و تجربه‌ی وضعیت بی‌خودی[۳۴] است (Batchelor, 2000, pp. 33-34). این تجربه مشابه به حالت‌های معنوی مشاهده‌شده در عرفا است که رنگ‌ها را با چشم درونی یا حتی در دنیای عینی پیرامون خود تجربه می‌کنند.

توصیف هاکسلی از خودنورانی بودن و ویژگی درخشان نور فوق طبیعی می‌تواند تجربه ادراکی اثر فلاوین را توصیف کند. آیا لوله‌های فلاوین از درون نمی‌درخشند؟ آیا لایه‌های پدیدارشناسی بصری، از جمله پس‌تصاویر، فسفن‌ها و نویز بصری، نور درخشانی از درون چشم تشکیل نمی‌دهند؟ و اگر ما خط فکری هاکسلی را دنبال کنیم، تجربه اثر فلاوین شبیه تجربه‌ای است که توسط نقاط ناشناخته ذهن[۳۵]، یعنی چشم درونی ذهن[۳۶]، تجربه می‌شود. در زمینه‌های فرهنگی سنتی، مشاهده نور فوق طبیعی به‌طور جدایی‌ناپذیری با تجربه‌های روحانی مرتبط است و از آنچه هاکسلی آن را «چشم ذهن» می‌نامد سرچشمه می‌گیرد. نور فوق طبیعی به صورت توده‌ای از رنگ‌های صاف، شاداب و بی‌نهایت درخشان ظاهر می‌شود که در یک سیالیت بی‌پایان حرکت می‌کنند، تغییر می‌یابند، دگرگون می‌شوند و به یکدیگر می‌پیوندند، به‌طوری که احساس اجتناب‌ناپذیری ایجاد می‌شود که رنگ‌ها هم‌زمان جدا از هم و متحد هستند و نور خود به خود یک موجود زنده است. این نور می‌تواند به صورت توده‌های بدون شکل شبیه فسفن‌ها یا به صورت لایه‌هایی که از ساختارهای هندسی سخت و منظم همچون اثر فلاوین بیرون می‌آید و از درون لایه‌های پدیدارشناسی بصری توصیف‌شده می‌گذرد، ظاهر شود. همانطور که هاکسلی اشاره می‌کند، هر فرم در واقع خودنورانی است و تمام تجربه با نور فوق طبیعی همراه با حس قدرتمندی از وحدت، از یکی بودن با آنچه مشاهده می‌شود، است. و در حالی که دیدن این نور کمی شبیه تماشای یک فیلم است که بر آن کنترل ندارید و بی‌تردید از منبعی فراتر از خودآگاهی ما می‌آید، به‌طور متناقضی حس غیرقابل‌توقفی وجود دارد که شما خود آن را تولید می‌کنید و از وجود خودتان برخاسته است، و این گونه یک دوگانگی دیگر بین بیننده و دیده‌شده ایجاد و دیکانستراک می‌شود. چنین است تجربه اثر فلاوین که در آن همان دوگانگی از طریق فرآیند ادراکی مشابه شکسته و به وحدت می‌پیوندد. حرکت پرده چشم در میدان دید و درخشندگی، بافت و حرکت شگفت‌انگیز آن، این تصور را ایجاد می‌کند که لوله‌های قرمز حصار موجودی زنده هستند، درست مانند نور فوق طبیعی.

به‌طور ساده، تجربه‌ی حصار فلاوین می‌تواند به درستی معادل تجربه‌ای باشد که بسیاری از فرهنگ‌ها آن را تجربه‌ای معنوی می‌نامند. هاکسلی استدلال می‌کند: علاوه بر این هاکسلی استدلال می‌کند که «هرچیزی که در طبیعت یا در یک اثر هنری شبیه به یکی از آن اشیاء درخشان و درونی باشد که در آنتی‌پودهای ذهنی ملاقات می‌شود، قادر است تجربه بینش‌گرایانه را، حتی اگر فقط به شکلی جزئی و کاهش‌یافته، القا کند» (C. Wees, 1992, p. 109) اثر فلاوین–و آثار نوری او به‌طور کلی–دقیقاً با توصیف هاکسلی شباهت دارد. اما توجه داشته باشید که تأکید بر کلمه «بینایی» است؛ علیرغم ارجاعات به تجربه معنوی، تجربه اثر فلاوین تنها در قالب آنچه که با چشم غیرمسلح دیده می‌شود، آنچه که ما درک می‌کنیم، توصیف شده است. همانطور که بسیاری استدلال کرده‌اند، آثار مینیمالیستی مانند آثار فلاوین درباره ادراک هستند، اما هیچ‌کدام به اندازه‌ای جلو نمی‌روند که بگویند این ادراک برای بیننده چه معنایی می‌تواند داشته باشد. دیدن نور ماورایی به خودی خود تجربه‌ای معنوی است، فارغ از هرگونه تجربیات همراه. این نور دقیقاً به این دلیل حائز اهمیت است که پدیده‌ای است که در آن عمل دیدن، ادراک کردن، به خودی خود معنوی و الهی است. ادراک اثر فلاوین تجربه‌ای است پر از شگفتی که از پیش به شدت با روحانیت آن تعریف شده است. بیننده به نوعی رکورد زنده‌ی اثر می‌شود، تأثیرات حصار در میدان دید باقی می‌ماند، حتی برای چندین دقیقه، حتی زمانی که چشم بسته است. در حالی که ممکن است فرد تصمیم بگیرد که پس‌تصاویر، فسفن‌ها و نویز بصری را نادیده بگیرد، حضور آن‌ها غیرقابل انکار است و واقعیتی علمی از بدن‌های ماست؛ دیدن بدون توجه به آن‌ها، اگرچه معمول است، در واقع دیدن به‌طور مفهومی است. در حالی که به‌طور کلی آسان است که آن‌ها را نادیده گرفت، مشاهده «حصار» فلاوین تقریباً غیرممکن است که از دیدن چشم خود اجتناب کنید، و نمای فریبنده و منفعل آن بیننده را مجبور می‌کند که با آن یکی شود، یک اتحاد هم‌زیستانه بسازد که در آن عمل ادراک به‌طور کامل برتری می‌یابد و خود به یک تجربه معنوی تبدیل می‌شود.

اگرچه فلاوین وجود هرگونه معنای نمادین یا معنوی را در هنر خود انکار می‌کرد، با این وجود نشانه‌ای غیرقابل انکار از معنویت وجود دارد که به‌طور ماهرانه‌ای در تاسیسات نوری او و فضاهای اطراف آن نفوذ می‌کند. معنویت به این معنا که آنها از واقعیت های روزمره ما فراتر می‌روند و روشنایی ارائه می‌دهند. اگر کسی در نمایشگاهی از آثار او قدم بزند خود را با فضایی اشباع شده در نور سبک مواجهه می‌بیند که سایه‌هایی رنگی در اطراف دیوارهای آن به رقص درآمده‌اند، در این صورت برای شخص

ناظر دشوار خواهد بود که خود را در یک کلیسا تصور نکند که از خلال پنجره‌های شیشه‌ای و رنگین آن، نوری تابیدن گرفته است؛ درخششی معجزه‌آسا که براساس عقاید سنتی، بر حضور آشکار خداوند دلالت داشت (Isler, 2023, p. 4).

فلاوین در معنای اصیل کلمه، فردی «تجربه گرا» بود که هرچه به دستش می‌رسید را تجربه می‌کرد تا آنچه به‌طور واقعی اتفاق می‌افتد، به کار می‌افتد یا آنچه واقع نمی‌شود را مشاهده نماید؛ او در پی یادگیری از تجربیات بود و هرگز هیچ نظریه‌ای درخصوص دلایل وقوع یک امر، یا دستگاهی نظری به منظور پیش‌بینی تأثیرات بعدی ارائه نکرد. او از نظریات پایه‌در مورد رنگ‌های مکمل (که در مورد رنگدانه‌ها و نور متفاوت است) و پس‌دیدها آگاه بود، اما هرگز در یادداشت ها و مصاحبه‌های خود بر این اطلاعات یا ابعاد نظری درمورد رنگ‌ها اظهارنظر نکرد. فلاوین آشکارا احساس کرد مجموعه‌ای از نظریات، او و آثارش را به‌سمت و سوی اظهاراتی استنتاجی – چنانکه در نمایشگاه‌ها، موزه‌ها و آزمایشگاه های علمی معمول است – سوق خواهد داد.

در طی نمایشگاهی از آثار فلاوین که در لندن برپا شد، دانشمندانی نظیر مارک لیدگو[۳۷]، آر. بو لوتو[۳۸] و مارک میودونیک[۳۹]، یک اتاق اطلاعاتی برای طراحی نظریاتی از این دست درنظر گرفتند که در آن پدیده‌هایی چون رنگ و فلوئورسنت مورد مناقشه قرار می‌گرفت. مارک در سال ۲۰۰۶ نمایشگاه علمی و هنری پس‌تصویر را در گالری هیوارد لندن[۴۰] طراحی و تولید کرد که درک مخاطبان از نور و رنگ را به عنوان بخشی از نمایشگاه دن فلاوین بررسی کرد که حدود ۱۲۰ هزار نفر در آن شرکت کردند. هدف آنها نشان دادن وابستگی متقابل اساسی بین تجربه و ادراک است که زمینه ساز توهمات بصری است.

دکتر لوتو در مورد نمایشگاه دن فلاوین توضیح داد: «که آثار دن فلاوین حول محور تولید نور، پدیده فلورسنس و رابطه انسان با رنگ‌ها طراحی شده است» همچنین اشاره کرد «در اینجا، در میان مجسمه‌های نور و رنگ دن فلاوین، کشف می‌کنیم که رابطه میان دنیای خارجی نور و دنیای درونی رنگ ما بسیار پیچیده‌تر از آن است که به نظر می‌رسد و با کاوش در این رابطه پیچیده، می‌توانیم شروع به درک چگونگی و دلیل آنچه می‌بینیم، بکنیم» (Kemp, 2006, p. 152).

فلاوین در جست‌وجوی تجربی خود برای کشف ناشناخته‌ها، به‌جای تکرار صرف آنچه شناخته شده است، همچون یک دانشمند عمل کرد. اما در مسیر خود برای یافتن «جادوی محض» توقف نمود و هرگز تلاش نکرد تا به چیزی فراتر از تجربه‌ای خاص وعینی دست یابد؛ در اینجا کلمه‌ی «محض» بر طبیعت ساده و حتی پیش‌پاافتاده‌ی ابزارهای صنعتی مورداستفاده‌ی او دلالت دارد. جادوی موردنظر فلاوین در گریزانی دریافت رنگ، بویژه تأثیرات رنگهای محدود، پس‌دیدها، رنگهای فریبنده و کنتراست‌های مکمل، یافت می‌شود.

نتیجه گیری

آثار دن فلاوین با استفاده از نور فلورسنت و بازی‌های رنگی فضایی پیچیده و دینامیک از ادراک بصری و تجربه نوری خلق می‌کنند. در این فضا، تعامل بین بیننده و اثر هنری فراتر از یک تجربه بصری ساده است و به یک فرآیند فعال و پویا تبدیل می‌شود. تأثیرات بصری تولیدشده توسط نورپردازی‌ها به‌ویژه در رابطه با مرزهای میان بیننده و اثر، تجربه مشاهده را دگرگون کرده و آن را از یک فرآیند سطحی به یک تجربه پیچیده و درهم‌تنیده تبدیل می‌کند.

فلاوین با استفاده از نور، فضا و زمان را به چالش می‌کشد و زمینه‌ای برای توهمات و بازی‌های ادراکی فراهم می‌آورد که تأثیرات حسی و فیزیکی نیز به همراه دارند. این تعامل میان اثر هنری و بیننده، فضایی ذهنی و تجربی ایجاد می‌کند که باعث تغییر در درک واقعیت و ادراک بصری می‌شود. دوگانگی مرزها که در آثار فلاوین مشاهده می‌شود، به‌ویژه در از بین رفتن تمایز میان سوژه و شیء، بیننده و اثر خود را نشان می‌دهد. حضور نور به‌عنوان یک عامل فعال، بیننده را به بخشی از اثر تبدیل می‌کند و تجربه‌ای متفاوت از مشاهده اثر هنری به او می‌دهد.

فلاوین از نور به‌عنوان ابزاری میانجی برای خلق تجربه‌ای بصری و احساسی استفاده می‌کند که نه تنها منجر به تغییرات ادراکی می‌شود، بلکه توهمات بصری و واکنش‌های احساسی جدیدی را نیز به همراه دارد. این فرآیند به‌طور مداوم در گردش است و تجربه‌ای تحول‌آفرین از نگاه و احساس ایجاد می‌کند.

اگرچه فلاوین همواره تأکید دارد که آثارش فاقد تفسیر دینی یا مذهبی هستند، اما استفاده از نور و فرم‌های هندسی در برخی از آثارش فضاهایی مشابه به فضای معنوی و مذهبی می‌سازد. در حالی که فلاوین در پی خلق تجربه‌ای ناب و بصری است و از هرگونه تفسیر روان‌شناختی و مذهبی خودداری می‌کند، تأثیرات آثارش فراتر از سطح بصری بوده و مخاطب را به نوعی تحول معنوی و درک عمیق از فضای بصری دعوت می‌کند.

درمجموع، آثار دن فلاوین نه تنها تجربه‌ای علمی و بصری ارائه می‌دهند، بلکه مخاطب را در فرآیندهای احساسی و معنوی نیز درگیر می‌سازند. این آثار از طریق حضور بیننده در فضا، فرآیندهای تأمل و تجدیدنظر در درک و ادراک را تحریک کرده و به تجربه‌ای جامع و چندبعدی تبدیل می‌شوند که هم‌زمان بینایی، احساس و تفکر را درگیر می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Robert Moris.

۲. Entoptic Phenomena: اطلاعات مربوط به اندازه، شکل، رنگ و موقعیت اجسام اطراف ما از طریق نور به چشم منتقل می‌شود. در شرایط مناسب، نوری که به چشم می‌تابد می‌تواند برخی از ساختارهای درونی آن را نمایان کند. این ادراکات که نخستین بار توسط ون هلم هولتز (۱۹۴۲) تعریف شده‌اند، ادراکات انتوپتیک نامیده می‌شوند (Helmholtz,1924).

۳. *Dan Flavin (1970). Untitled (blue and red fluorescent lightt)*.: نام اثر «بدون عنوان» است، اما این اثر با عنوان مجموعه‌ی *حصار* (Barriers) شناخته می‌شود؛ در این مقاله نیز با نام *حصار* از آن یاد خواهد شد.

4. Dia:Beacon.
5. Carlos Salas Ballestín.
6. Phenomenology of Minimalist Perception Applied To Can Lis (Porto Petro, Mallorca, Spain, 1971–1973).
7. Andrew Chesher.
8. Iterations Of Phenomenology: From Minimalism To Joëlle Tuerlinckx.
9. Morgan Falconer.
10. Phenomenal Encounters: Perception As Medium In Art From Minimalism To The New Millennium.

۱۱. Aldous Huxley: آلدوس هاکسلی دردهه ۱۹۴۰–۱۹۵۰ مجذوب زندگی معنوی شد، به ویژه امکان مستقیم میان انسان و اوهیت. او به‌طور گسترده‌ای آثار عارفان را مطالعه کرد و مجموعه‌ای از نوشته‌های عرفانی را گردآوری نمود. در همین دوره، هاکسلی آزمایش با مواد روان‌گردان مانند مسکالین را آغاز کرد و به این باور رسید که این مواد تجربه ای را در اختیار مصرف کنندگان قرار می‌دهند که از أساس مشابه تجربه عرفا از طریق روزه، دعا و مراقبه است. امروز، به عنوان یکی از بزرگ‌ترین کاوشگران ادبیات قرن بیستم شناخته می‌شود– نویسنده‌ای که پیوسته خود را باز آفرینی می کرد تا ژرف‌تر به رازهای آگاهی انسانی نفوذ کند (Huxley, 1956, p. 57). آلدوس هاکسلی تجربه خود را از مصرف مسکالین را به‌طور مفصل توصیف کرده است. نخستین و برجسته‌ترین تغییری که او ثبت می کند، درک او از رنگ است: «نیم ساعت پس از بلعیدن دارو، متوجه رقص آرامی از نورهای طلایی شدم. کمی بعد، سطوح سرخ باشکوهی ظاهر شدند که از گره‌های درخشان انرژی، که با حیاتی دارای الگو و پیوسته در حال تغییر می‌لرزیدند، متورم و گسترده می‌شدند....» (Wees, 1992, p. 32).

۱۲. در دانشگاه دورهام، پژوهش‌ها نشان داده است هنر غارنشینان در عصر یخبندان، ممکن است تا حدی تحت تأثیر یک پدیده روانشناختی بصری (انتوپتیک) بوده باشد که انسان‌ها هنوز هم آن را تجربه می کنند (Ratkovic, n.d).

13. Tony Berlant.
14. Mimbres Pottery.
15. Datura.
16. Williams.
17. After Image.
18. Phosphene.
19. visual noise.
20. Michael Govan.
21. Mieke Bal.
22. Brian Massumi.
23. Gilles Deleuze.
24. Felix Guattari.
25. Affect As Medium.
26. Matrix of circumstances.

۲۷. رابرت موریس جز اولین هنرمندانی بود که آثارش را متأثر از نظریات مرلوپونتی ساخت. وی تجربه دریافت هنری را در نظامی مشتمل بر روابط پیچیده بدن، اثر و محیط (گالری) تفسیر می کرد.

28. Natural Geometry.
29. Living connection.
30. Preternatural Light.

۳. Preternatural Light: در کتاب بهشت و جهنم، هاکسلی شکایت می کند که تکنولوژی مدرن، تبلیغات و توزیع انبوه کالاهای تولیدی باعث شده‌اند که نورهای شدید، سطوح درخشان و رنگ‌های برجسته آن‌قدر رایج شوند که قدرت بصیرتی خود را از دست داده‌اند. حساسیت‌های ما به دلیل حضور همه‌جا–موجود شیشه، کروم، فولاد ضد زنگ کاهش یافته است (Huxley, 1956, p. 57) اما انگر می‌فهمد که حتی محصولات تکنولوژی مدرن نیز می‌توانند به ظروف نور ماورایی تبدیل شوند. با گرفتن دقیق درخشش‌های بازتابی آن‌ها، انگر آن‌ها را به معادل‌های بصری سنگ‌های قیمتی و فلزات تبدیل می کند. سپس، برای تبدیل «قیمتی» به «نور ماورایی»، او نور را زندگی می‌دهد و در حالی که توجه بیننده به زیبایی حسی لباس‌های زرق و برق‌دار، چرم سیاه پر از میخ و قطعات کروم موتور جلب می‌شود، نوری که آن‌ها ساطع می کنند به «آنتی پودهای ذهن» می‌رسد، جایی که تمام تجربه بصیرتی است، به قول هاکسلی (Wees, 1992, p. 109).

۳. Mescaline: یک ترکیب روان‌گردان است و ماده سایکواکتیو در کاکتوس‌های پیوت و سنپدرو محسوب می‌شود. این ماده مانع، بین ضمیر خودآگاه و ناخودآگاه را کاهش می‌دهد و به بیمار اجازه می‌دهد عمیق‌تر و بادرک بیشتری به زوایای ذهن خود بنگرد. ای تعمیق خودشناسی، در پس زمینه‌ای از تجربیات بصیرتی و حتی عرفانی رخ می‌دهد. اگر این تغییردهنده‌های شیمیایی ذهنی در محیط روان‌شناختی مناسبی به کار گرفته شوند، می‌توانند تجربه‌ی دینی اصیل را ممکن سازند (Huxley, 1956, p. 103).

۳. *The Doors of Perception* and *Heaven and Hell*: کتاب *درهای ادراک* (۱۹۵۴) و کتاب *بهشت و دوزخ* (۱۹۵۶)– در دهه ۱۹۶۰ به متون کلیدی جنبش ضد فرهنگ تبدیل شد.

33. Self- Luminous Objects.
34. Not- Self.
35. Mind,S Antipodes.
36. The Mind, S Eye.
37. Mark Lythgoe.
38. R. Beau Lotto.
39. Mark Miodownik.
40. Hayward Gallery.

فهرست منابع

Barzanji, S. N., Bakhtiarian, M., & Sheibani Rezvani, F. (2023). *The nature of perception in relation to the mystery of modern artworks based on Merleau-Ponty's thought* [Chisti-ye edrak dar nesbat ba razamizii-ye asar-haye honari-ye modern bar asas andishe-ye Merleau-Ponty]. *Jelve-ye Honar*, *15*(2), 7–20. https://doi.org/10.22051/JJH.2023.42047.1875 (in Persian)

Bishop, C. (2005). *Installation art: A critical history.* Tate Publishing.

Bókkon, I. (2017). Phosphenes, retinal discrete dark noise, negative afterimages and retinogeniculate projections: A new explanatory framework based on endogenous ocular luminescence. Medical Hypotheses, 60, 101–119. https://doi.org/10.1016/j.preteyeres.2017.07.001

Brody, J. J., Scott, C. J., & LeBlanc, S. A. (1983). *Mimbres pottery: Ancient art of the American Southwest* (T. Berlant, Intro.). New York, NY: Hudson Hills Press.

Chesher, A. (2018). *Phenomenology after conceptual art. In The Yearbook of Phenomenological Research* (Vol. 121), Eco-phenomenology: Life, human life, post-human life in the harmony of the cosmos. Springer Verlag.

Crary, J. (2020). *Techniques of the observer: Vision and modernity* (M. Habibzadeh, Trans.). [Binaee va modernite]. Bān Publishing. (Original work published 1992) (in Persian)

Engberg, M. (2010). *Aesthetics of visual noise in digital literary arts*. Cybertext Yearbook.

Foster, H. (2005). *Six paragraphs on Dan Flavin*. Artforum, 43(6), 160–161.

Govan, M. (2004). *Dan Flavin* (B. Golshiri, Trans.). Nashr-e Digar. (Original work published 2001) (in Persian)

Govan, M. (2004). Irony and light. In M. Govan & T. Bell (Eds.), *Dan Flavin: A retrospective*. Dia Art Foundation; National Gallery of Art in association with Yale University Press.

Grusser, O. J., & Hagner, M. (1990). *On the history of deformation phosphenes and the idea of internal light generated in the eye for the purpose of vision. Documenta Ophthalmologica, 74(1), 57–58.* https://doi.org/10.1007/BF00165665

Haririan, N. (2011). *The central role of minimalism in the end of the modern era and the use of light in Dan Flavin's works.* [Naghshe mahvari-ye minimalism dar payan-e dowran-e modern va bekargiri-ye noor dar asar-e Dan Flavin]. Honar-haye Ziba: Honar-haye Tajassomi, 2(41), 83–94. (in Persian). https://doi.org/20.1001.1.22286039.1390.2.41.9.5

Hayer, T. (Photographer). (2019, December 6). Exhibit: Dan Flavin. The Rakish Gent. Retrieved September 8, 2025, from https://www.therakishgent.co.uk/pages/exhibit-dan-flavin

Hodge, D. (2016). *Robert Morris's minimal sculpture, the rise of the gallery network and the aesthetics of commodified art. Oxford Art Journal, 39(3), 421–439.* https://doi.org/10.1093/oxartj/kcw026

Hunter, S., & Jacobus, J. (2001). Minimalism and conceptual art [Mini-

malism va honar-e mafhumi]. (Orazani, Trans.). *Quarterly of Iranian Architecture, 2*(6), 136. https://www.sid.ir/paper/467445/fa (Original work published 1976) (in Persian)

Hunter, S., Jacobus, J., & Wheeler, D. (2004). *Modern art: Painting, sculpture, architecture, photography*. Pearson Prentice Hall.

Huxley, A. (1954). *The doors of perception*. Published by Chatto & Windus.

Huxley, A. (1955). *The doors of perception & heaven and hell*. HarperCollins Publishers Inc.

Isler, K. (2023). *Monumentality of the artist chapel: Dissecting light, color, spirituality, and permanence* [Master's thesis, Sotheby's Institute of Art]. https://digitalcommons.sia.edu/stu_theses/136

Johnston, A. (2015). *Stanford encyclopedia of philosophy: Jacques Lacan* [Daneshname-ye falsafe-ye Stanford: Jacques Lacan]. (H. Barin, Trans.). Ghoghnoos Publishing. (Original work published 2013) (in Persian)

Katzberg, L. M. (2009). *Cultures of light: Contemporary trends in museum exhibition* [Master's thesis, Universiteit van Amsterdam]. Amsterdam. https://digitalcommons.sia.edu/stu_theses/

Kemp, M. (2006). *Science in culture: Seeing the light. Nature, 440(7080), 152.* https://doi.org/10.1038/35065511

Krauss, R. (1973). Sense and sensibility: Reflections on post-60s sculpture. *Artforum*, *12*(3), 42–53.. http://artforum.com/features/sense-and-sensibility-reflection-on-post-60s-sculpture-205297/

Lacan, J. (2006). *Écrits: The first complete edition in English* (B. Fink, Trans.). W. W. Norton & Company. (Original work published 1966).

Lee, H. C. (2005). *Introduction to color imaging science*. Cambridge University Press.

Lewis-Williams, J. D., & Dowson, T. A. (1988). The signs of all times: Entoptic phenomena in Upper Palaeolithic art (and comments and reply). *Current Anthropology, 29*(2), 201–245. https://doi.org/10.1086/203629

Lucie-Smith, E. (2001). *Concepts and approaches in the latest art movements of the twentieth century* (A. Sami-Azar, Trans.). [Mafahim va roykardha dar akharin jonbesh-haye honari-ye ghern-e bistom]. Nazar Publishing. (Original work published 2018) (in Persian)

Merabet, L. B., Theoret, H., & Pascual-Leone, A. (2003). *Transcranial magnetic stimulation as an investigative tool in the study of visual function. Optometry and Vision Science, 80*(5), 356–368. https://doi.org/10.1097/00006324-200305000-00010

Merleau-Ponty, M. (2005). *Phenomenology of perception (C. Smith, Trans.)*. Taylor & Francis e-Library. (Original work published 1945).

Meyer, J. (2001). *Minimalism: Art and polemics in the sixties*. Yale University Press.

Oster, G. (1970). *Phosphenes. Scientific American, 222*(4), 82–87. https://doi.org/ 10.1038/scientificamerican0270-82

Salari, V., Scholkmann, F., Vimal, R. L. P., Császár, N., Aslani, M., & Sakizadeh, M. (2022). *A study on the position of the audience in the works of pioneering minimalist artists in the 1960s.* [Motale'ei bar jaygah-e mokhatab dar asar-haye honarmandan-e pishgam-e minimalist dar dahe-ye 1960 Miladi]. Art and Aesthetics Studies, 2(4), 26–37. https://artstudiesmag.ir/wp-content/uploads/2025/03/4-03.pdf (in Persian)

Smith, R. J. (2007). *Remain in light. Los Angeles Magazine, 52(7), 84–87.* https://doi.org/10.2307/41409970

Svjetlost Clinic. (n.d.). Entoptic (entopic) phenomenon, or how the eye sees only itself. Svjetlost Clinic. Retrieved September 8, 2025, from https://svjetlost.hr/blog-7138/entoptic-entopic-phenomenon-or-how-the-eye-sees-only-itself/7170

Wees, W. C. (1992). Light moving in time: Studies in the visual aesthetics of avant-garde film. University of California Press.

Wikipedia contributors. (2025). Entoptic phenomena illustration. Wikipedia. Retrieved September 8, 2025, from https://en.wikipedia.org/wiki/Entoptic_phenomena_(archaeology)

برزنجی، سیدنوید، بختیاریان، مریم و شیبانی رضوانی، فیروزه (۱۴۰۲). چیستی ادراک در نسبت با رازآمیزی آثار هنری مدرن بر اساس اندیشه مرلوپونتی. *جلوه هنر*، ۱۵ (۲)، ۷-۲۰. https://doi.org/10.22051/JJH.2023.42047.1875

جانستون، آیدرین (۱۳۹۴). *دانشنامه فلسفه استنفورد: ژاک لاکان* (هیمن برین، مترجم). نشر ققنوس. (چاپ اثر اصلی ۲۰۱۳)

حریریان، نرگس (۱۳۹۰). نقش محوری مینیمالیسم در پایان دوران مدرن و بکارگیری نور در آثار دن فلاون. *نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲ (۴۱)، ۸۳-۹۴. https://doi.org/ 20.1001.1.22286039.1390.2.41.9.5

ساکی‌زاده، مریم (۱۴۰۱). مطالعه‌ای بر جایگاه مخاطب در آثار هنرمندان پیشگام مینیمالیست در دهه ۱۹۶۰ میلادی. *مطالعات هنر و زیباشناسی*، ۲ (۴)، ۳۷-۲۶. https://artstudiesmag.ir/wp-content/uploads/2025/03/4-03.pdf

کرری، جاناتان (۱۳۹۹). *بینایی و مدرنیته* (مهدی حبیب‌زاده، مترجم). انتشارات بان. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۲)

گوان، مایکل (۱۳۸۳). *دن فلاون* (باربد گلشیری، مترجم). نشر دیگر. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۱)

لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۸۰). *مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم* (علیرضا سمیع‌آذر، مترجم). نشر نظر. (چاپ اثر اصلی ۲۰۱۸)

هانتر، سام، و جاکوبوس، جان (۱۳۸۰). مینیمالیسم و هنر مفهومی (اورازانی، مترجم). *فصلنامه معماری ایران*، ۲ (۶)، ۱۳۶. https://www.sid.ir/paper/467445/fa (چاپ اثر اصلی ۱۹۷۶)