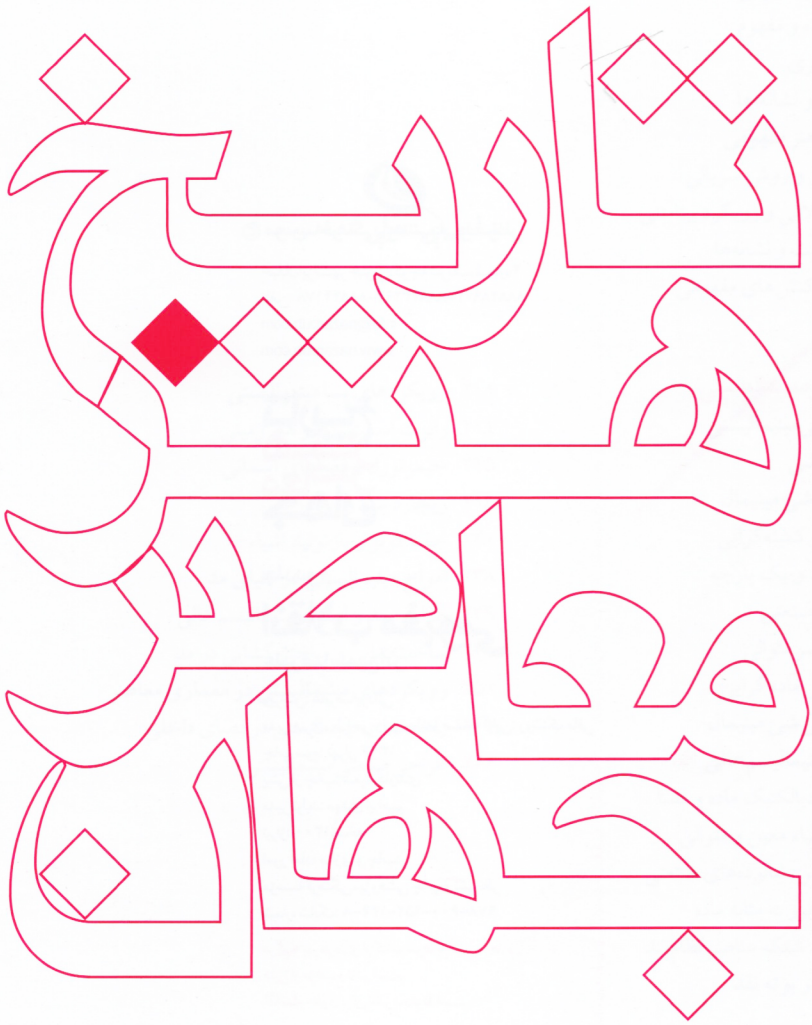
انقلاب مفهومی

علیرضا سمیع‌آذر



۹ **پیش درآمد**
۱۵ **جنبش هنر مفهومی**
۱۷ **تعریف و پیشینه**
۲۱ **مدرنیسم انتقادی**
۲۷ **چالش‌های آغازین**
۴۱ **نخستین تجربه‌های مفهومی**
۵۷ **بنیان‌های هنر مفهومی**
۵۷ حاکمیت ایده و مفهوم
۵۹ افول شئ هنری
۶۲ راهبرد زبان و نشانه ها
۷۲ **راهبردهای هنر مفهومی**
۷۴ الگوی تکرار و روش سریالی
۸۷ گزاره‌های کلامی و رویکرد بینامتنی
۱۰۴ عکس، واقعیت و نشانه‌ها
۱۱۹ بدن، اجرا و کنش‌های مفهومی

۱۳۹ **جنبش هنر مینیمالیستی**
۱۴۱ **زیبایی‌شناسی مینیمالیستی**
۱۴۵ **فراسوی نقاشی**
۱۵۰ **ویژگی‌های شئ مینیمال**
۱۵۳ فرو کاستن و کمینه‌گرایی
۱۵۶ شالوده واحد و یک پارچه
۱۵۷ فرایند تولید صنعتی
۱۵۸ رویکرد عناصر متوالی
۱۶۱ زیبایی‌شناسی ماده گرایی
۱۶۳ **هستی‌شناسی شئ مینیمال**
۱۶۵ **پیشگامان مینیمالیسم عالی**
۱۶۵ کارل آندره: دیالکتیک ماده و فضا
۱۷۱ دانالدجاد: اشیاء معین و متوالی
۱۷۶ رابرت موریس: شالوده‌های صنعتی
۱۸۱ دان فلاوین: نور به مثابه ماده
۱۸۹ سول لوویت: شبکه عناصر نظام‌مند
۱۹۶ **مینیمالیسم در بوته نقد**

۲۰۸ **رویکردهای پسا مینیمالیستی**
۲۱۱ رابرت اسمیتسون و هنر زمینی
۲۱۵ جیمز تورل و فضاهای آسمانی
۲۱۸ ریچارد سرا و ماده زمان
۲۳۰ جف کونز و بازتولید اشیاء
۲۳۸ **امواج مینیمالیستی در دنیای مد**
۲۳۹ طراحی مد و اصول مینیمالیسم عالی
۲۴۴ ساخت‌نمایی و ساختارگشایی در مد
۲۵۰ **رویکردهای مینیمالیستی در معماری معاصر**
۲۶۱ راهبردهای مینیمالیستی در فضای داخلی
۲۶۶ طراحی صنعتی مینیمالیستی

تعریف و پیشینه

تنوع وسیع آثاری که در سال‌های نخستین شکل‌گیری هنر مفهومی در نمایشگاه‌های مختلف ارائه گردید، مبین این واقعیت است که این رویکرد نوین، بیشتر یک جریان براندازی بود تا یک سبک و یا جنبش هنری با ویژگی‌ها و هویت قابل شناسایی. در واقع موج هنر مفهومی بیشتر درصدد به زیر کشاندن هنر مدرن و ساختار زیبایی‌شناسی آن بود، تا به کرسی نشاندن هر چیز دیگری به جای آن و همین واقعیت تعریف این هنر را دشوار می‌سازد. واضح است که هنر مفهومی در پی جایگزینی چیزی جذاب‌تر و تأثیرگذارتر نبود، بلکه مصمم بود تا اندیشه انتقادی را بر تارک هنر بنشاند. این نگاه انتقادی بدواً در ذات هنر مدرن هم بود، لیکن در هنر مفهومی به تمامیت هنر بدل شد؛ همچنان که جوزف کوسوت، چهره شاخص و یکی از بنیان‌گذاران این جریان تصریح می‌دارد: «*هنرمند بودن در این زمان بدین مفهوم است که طبیعت و جوهر هنر را به زیر سؤال ببریم.*»[1]

اما آیا نقد و گفتمان انتقادی هنر به خودی خود می‌تواند هنر محسوب شود و آیا می‌توان دستمایه‌ای نظری و فاقد کیفیتی زیبایی‌شناختی را هنر قلمداد کرد؟ به خاطر داشته باشیم که درک و تعریف هنر خیلی پیشتر از این دستخوش تردید شده بود تا جوهر و کارکرد هنر موضوع مداقه هنرمندان پیشرو قرار گیرد. لذا برای توصیف بهتر این رویکرد انتقادی، لازم است آن را در نخستین چالش‌ها و تکاپوها مورد تحلیل قرار دهیم؛ با این فرض که این هنر بیش از آن‌که قابل تعریف باشد، اصولا هنر پرسش‌هاست.

در دهه ۱۹۷۰ واژه «کانسپچوال» به طور وسیعی دربرگیرنده همه آفرینش‌های هنری بود که در قالب

1- Joseph Kosuth, "Four Interview with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner", Art Magazine, Vol. 43, No.4, 1969, p.22.

شیوه‌ها و رسانه‌های مرسوم هنری، مانند نقاشی و مجسمه، قرار نمی‌گرفتند. در این زمان هر اثر هنری که در حوزه تکنیکی و رسانه‌ای هنر مدرنیستی جای نمی‌گرفت و ظاهر متعارفی نداشت، یک اثر مفهومی قلمداد می‌شد. همین اتفاق در دهه‌های نخستین سده بیستم در مورد هنر آبستره نیز به وقوع پیوست که هر تابلوی نقاشی یا مجسمه‌ای که به سختی فهمیده می‌شد، توسط افراد ناآشنا، آبستره نام می‌گرفت. اما هنر آبستره با وجود آنکه حاوی تصاویر عینی و قابل درک از دنیای اطراف ما نبود، به سرعت رواج یافت تا مشخص شود نقاشی دیگر تصویر دنیای پیرامون نیست و به جهان پیچیده خودش معطوف است. به همین شکل واژه مفهومی یا کانسپچوال تداعی‌گر برداشت‌های جنجالی و بحث‌برانگیز شد. در هر حال استفاده گسترده از این واژه، حاکی از اهمیت تحولاتی بودکه اثر هنری را در ساحتی جدید و بر زمینه‌ای متفاوت شناسایی و تعریف می‌کرد. لذا این اصطلاح در حقیقت به لحظه بزرگ تحول و تغییر مسیر در تاریخ هنر مدرن اشارت داشت.

نخستین کاربرد این واژه به سال ۱۹۶۳ و نوشتار جُنگ گونه **هانری فلینت**[1] عضو گروه فلاکسوس و **لامونته یانگ**[2] آهنگساز پیشرو در باب «هنر مفهومی» بازمی‌گردد. فلینت پیش از این در سال ۱۹۶۱ اصطلاح «هنر مفهوم» را در متنی مشابه و در ارتباط با فعالیت‌های گروه فلاکسوس به کار گرفته بود. نوشتار مذکور بیش از هنرهای تجسمی، به موسیقی و ریاضیات توجه داشته و در فرازی به «هنر مفهوم» به عنوان هنری که مؤلفه اصلی آن «مفاهیم» است، اشاره می‌کند و می‌افزاید؛ چون مفاهیم با زبان پیوند ذاتی دارند، لذا هنر مفهوم هنریست که ماده اصلی آن «زبان» است. مدتی بعد این واژه در نوشتارهای برخی منتقدین برجسته نیویورک ظاهر شد. در سال ۱۹۶۵ **لوسی لیپارد**، که بعدها جامع‌ترین تحلیل انتقادی در باره این هنر را به نگارش درآورد، از عبارت «افراط گرایی مفهومی»[3]برای اشاره به برخی ویژگی‌های آثار کارل آندره استفاده کرد و بلافاصله **باربارا رز** منتقد هم‌دوره او در توصیف کارهای کنت نولند و السورث کلی، عنوان «نقاشی مفهومی»[4]را به کار برد.[5]روشن است که تعبیر مفهومی نزد منتقدین مذکور، ابتدا به عنوان یک ماهیت مینیمالیستی درک می‌شد.

بعدها این اصطلاح با نوشتارها و گفتارهای مختلف **سول لوویت**[6]در واژگان هنر تثبیت شد. مقالات معروف او با عنوان «پاراگراف‌هایی درباره هنر مفهومی» در سال ۱۹۶۷ و سپس «جملاتی در باب هنر مفهومی» در ۱۹۶۹، این اصطلاح را به روایت وی شرح می‌دهند. او در «پاراگراف‌هایی درباره هنر مفهومی» می‌نویسد: «*هنگامی که هنرمندی از ساختاری مفهومی در آفرینش هنری خود استفاده می‌کند، بدان معناست که همه تصمیمات و طرح‌ریزی‌ها از پیش صورت گرفته و اجرای اثر چندان مهم و مؤثر نیست... هنر مفهومی تنها زمانی خوب است که ایده خوب باشد.*»[7] سول لوویت تأکید می‌کند؛ «*ایده یا مفهوم مهم‌ترین جنبه اثر هنری است و این‌که چه شکلی دارد چندان مهم نیست.*» سپس با قاطعیت اعلام می‌دارد: «*ایده به خودی خود، حتی اگر بصری هم نباشد، یک محصول تمام شده و یک اثر هنری است. بدین قرار ایده نه تنها مهم‌ترین جنبه اثر هنری است، بلکه خودش هم فی نفسه می‌تواند اثر تلقی شود.*» و در پایان نتیجه می‌گیرد؛ «*در مقام اجرای ایده، گام‌های اولیه همچون مجموعه طراحی‌ها، خط خطی‌ها، اسکیس‌ها، اتودها، نوشتارها، مکالمه‌ها و حتی کارهای خراب شده می‌توانند چیزهایی جالب‌تر از محصول نهایی باشند.*»[8]

دریافت‌های اولیه از «هنر مفهومی» دو رویکرد کاملا مجزا را شامل می‌شد؛ از یک سو هنر اجرا و

1- Henry Flynt (b. 1940)
2- Lamonte Young (b. 1935)
3- Conceptual extremism
4- Conceptual painting
5- Lippard, Lucy R., "New York letter; Carl Andre", Art International, September 1965, p. 58-59 and Barbara Rose, "ABC Art", 1965, p.278.
6- Sol Le Witt
7- Le Witt, Sol, "Paragraphs on Conceptual Art", Art forum, Vol. 5, No.10, 1967, pp.69-84.
8- ibid

رویداد همانند کارهای گروه فلاکسوس و یا جان کیج و رابرت راشنبرگ و از سوی دیگر مفاهیم و اندیشه‌هایی که در قالب متن، نقشه، نمودار و یا عکس ارائه می‌شدند؛ مشابه کارهای جوزف کوسوت و سول لوویت. در بخش وسیعی از کارهای آوانگاردی که در اواخر دهه ۶۰ خلق شدند، تمایز بین این دو دریافت از هنر مفهومی؛ یعنی هنر اجرایی و هنر اندیشه‌ای، عملا غیر ممکن است. هنگامی که لوسی لیپارد یادداشت تحلیلی خود را با عنوان «شش سال: غیر مادی کردن شئ هنری»[1] در سال ۱۹۷۳ منتشر کرد، بسیاری می‌پنداشتند در مورد تعریف و مصادیق این جریان جدید اتفاق نظر روشنی حاصل شده است. وی در این نوشتار تاریخی، با قدری احتیاط، از تلاش‌های غیر تجسمی حد فاصل سال‌های ۱۹۶۶ تا ۱۹۷۲ با عنوان کلی «هنر مفهومی» یاد می‌کند. اما مدتی بعد واژه جدید **کانسپچوالیسم**[2] در منابع ژورنالیستی به طور فزاینده‌ای به کار گرفته شد تا ابهام اولیه بار دیگر پدیدار شود. این واژه معمولا به جهت‌گیری جدید تجربیات هنر معاصر که در برگیرنده تلقی متعارف از آثار هنری نبودند، اطلاق می‌شد؛ تجربیاتی غریب که به مداقه زیبایی‌شناختی ختم نمی‌شدند. در این برداشت، «کانسپچوالیسم» گاه یک تعبیر منفی بود برای اطلاق به هر آنچه که نگاه‌های محافظه کارانه نمی‌پسندیدند.

در برخی از نوشته‌های متأخر، اصطلاح کانسپچوالیسم تقریباً همه تجربیات هنر معاصر را دربر می‌گیرد. این هنر ابتدا در حد فاصل سال‌های ۱۹۶۵ تا ۱۹۷۵ در کانون امریکا و انگلستان پدیدار شد و سپس در بخش وسیعی از جهان فعلی از امریکای لاتین تا ژاپن، از استرالیا تا روسیه و از خاورمیانه تا اسکاندیناوی گسترش یافت. این دیدگاه، موجی مبتنی بر «کانسپچوالیسم جهانی»[3] را در پی داشت که عنوان یک نمایشگاه مهم و پژوهشی در سال ۱۹۹۹ در نیویورک بود؛ نمایشگاهی که میراث بین‌المللی این جنبش هنری را از طلیعه شکل‌گیری آن تا دنیای هنر معاصر مورد تحلیل و بازشناسی قرار می‌داد.

انفجاری که با گسترش سریع هنر مفهومی در جهان هنر مدرن رخ داد، نقطه تقارنی بود با آنچه که دقیقاً یک قرن پیشتر با موج ویرانگر مدرنیست‌ها بر خیمه هنر رمانتیک قرن نوزدهم وارد آمده بود. در آن زمان نمایشگاه‌های آثار امپرسیونیست‌ها در فرانسه، جنجال‌ها و بازتاب‌های وسیعی را در پی داشت و شکاف فزاینده‌ای را بین رئالیست‌های مدرن و سنت‌گرایان پدید آورد. در پی‌آمد این رخداد، «نقد هنری» به یک نهاد تازه و قدرتمند تبدیل و با جابجایی سریع سبک‌ها همراه شد. از همین زمان هنرمندانی که به مفاهیم سنت و مهارت، به تعبیر متعارف آن، پایبند ماندند، از سوی مدرنیست‌ها واپس‌گرا لقب گرفتند. اما درست یک قرن بعد، این وفاداران به سنت مدرنیسم بودند که از طرف هنرمندان مفهومی فاقد نیروی بالندگی و ترقی‌خواهی معرفی شدند. جنبش هنر مدرن در این کشاکش، مقهور سیطره نقد درون‌زایی شد که خود روزگاری آن را علیه شیوه‌های کلاسیک نقاشی به کار گرفته بود. در حالی که تفکر مدرنیستی اقتدار خود را از دست می‌داد، ماشین نیرومند نمایشگاه‌ها و موزه‌ها که تماماً تحت اختیار نهادهای هنر مدرن بود، به هیچ وجه نتوانست از فروپاشی تئوریک آن در برابر موج انتقادهای بی‌رحمانه جلوگیری کند. این ماشین عظیم که قادر بود به مدد برنامه‌هایی جذاب اعتبار زیادی برای هنر مدرن به ارمغان آورد، در برابر نقد نظری و نهادی جریان‌های آوانگارد مفهومی مقاومت چندانی از خود نشان نداد. این لحظه تاریخی ورود به عصر پست‌مدرن بود که به نام هنر مفهومی، یا مفهوم گرایی هنری، رقم خورد.

1- Lucy Lippard, "Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972", Berkelely, University of California Press, 1997.
2- Conceptualism
3- Global Conceptualism (1999)