University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

Analysis of the interconnected components of modern and pre-modern art in conceptual art

Reza Rafiei Rad[*1]

[1.] PhD in Islamic Arts, Tabriz University of Islamic Arts, Iran

* Corresponding Author, r.rafieirad@tabriziau.ac.ir

ARTICLE INFO

IRA, 2025
VOL. 3, Issue 2, PP, 1-16
Receive Date: 17 April 2025
Revise Date: 16 May 2025
Accept Date: 17 June 2025
Publish Date: 22 November 2025

Original Article

KEYWORDS:
Conceptual art; connected elements; pre-modern art; modern art

ABSTRACT

Background: If the originality and unexpectedness of the work of art were principles that modernism paid great attention to, the formalist post-painting exhibitions held in the fifties were extremely repetitive. Gradually, modernity fell out of fashion. Stylism, the invention of new forms, and the purity and purism that had been the preoccupation of painters and modernism for years no longer flourished. An era that had spent years trying to establish a historical identity for itself was now disappearing and disappearing before the astonished eyes of everyone. Thus, conceptual art, in the general sense of the word, took on meaning in reaction and opposition to formalism, which, to its extremes, considered content, idea, and concept to be of little importance. This art was the product of successive and successful rebellions against the four characteristics of art: material objectivity, media expression, visuality, and independence, which modern art at its peak had proposed as the main foundations of art. However, conceptual art took into account some components of schools such as Futurism, Dadaism, Surrealism, and Constructivism that had emerged between the two world wars, and even changed or enhanced their meaning. In fact, art is not a concept that has suddenly become a part of the art and thought that preceded it. Rather, in critical thought, it has been the heir of the past and its continuation in other forms; but in other respects, it is negative, contradictory, indifferent, and in contradiction with the past. These characteristics make this research unrelated to theories that propose that postmodernity is anti-modern.

Objectives: This study aims to extract and explain the continuous components of conceptual art, considering this rupture and classification of the types of negations that formed conceptual art. The question is, what continuous components have existed in conceptual art from the modern and pre-modern eras, and what developments and transformations have they undergone?

Method: The present research is of a qualitative type, using a descriptive-analytical method and library resources. The method of analysis in the present research is based on propositional induction, and the content analysis method in this research provides an analytical typology and the necessary skills for qualitative analyses through data classification and finding input and output patterns. Content analysis is a method by which the required concepts can be extracted from the text and organized into regular categories. This method assumes that by analyzing linguistic messages, it is possible to discover the meanings and ways of understanding texts. In fact, the goal of conventional content analysis is to help generate research findings by paying attention to dominant and common themes in the data in a way that provides extensive, concise textual information and a precise and clear relationship between the research questions and the findings. Therefore, relying on the inductive content analysis method, first, all texts that deal with conceptual art were collected and then non-randomly, to identify the characteristics and features of conceptual art in the text, sampling was conducted and a checklist was taken. Then, specific patterns were discovered, relying on the connected components that have perpetuated the relationship between modern and pre-modern art and conceptual art.

Cite this article:
Rafiei Rad, R. (2025). Analysis of the interconnected components of modern and pre-modern art in conceptual art. Interdisciplinary Researches of Art, 3(2), 1-16. doi: 10.22124/ira.2025.30409.1058

Conclusion: However, with the emergence of contemporary art from the 1960s onwards, which developed as postmodern art, the rules of modern art and aesthetics were subjected to fundamental criticisms of critical thought, and the concept of art, from the depths of negation and denial, such as rebellion against the work of art as an object of art, the specificity of the medium of art, the role of the cogito in art, the commodification of art, the inner gaze, quality, stylistic distinction, and the uniqueness of the work of art, made its existence clearer and more definitive. But the aspect of contemporaneity in conceptual art was not reduced solely to these rebellions and negations, but rather the transition from modern to postmodern religion (or, as Kekelen argues, from the religion of consumption to the religion of communication) was accompanied by associated components that developed and emerged within conceptual art from both the pre-modern and modern eras and sometimes emerged with changes and developments. Among them was representation in art, which had always been present in art in various ways, but this time it took on a new form and, with the dissolution of the boundaries between art, the art object, and the object of life, became identical to each other. It went even further and figurative art also transformed. In a way that man and sculpture, life and self-representation, were also assimilated pragmatically. Another connected component is the long-standing function of language in art, which also appeared in a transformed way in conceptual art. Before that, the Dadaists had used language in their works by playing with the rules of language in the field of art and also by using linguistic qualities such as humor, satire, allusion, imitation, and mockery. But in conceptual art, especially the art and language group, the artist, with the decline of the inherent tools of art criticism, took the position of the critic and thus stepped into the field of language and philosophy clearly, and the work of art also became a response to the essence of art and was in line with the definition of art. The tradition of English romantic landscape painting is another continuous component in conceptual art that was manifested in Land Art and, by subverting the limitations of painting, expanded the area of the painting canvas to the surfaces of the earth and fulfilled the desire of the landscape painter about the presence of the audience in the landscape through the painting canvas. Also, some works of Land Art emphasize in some way the historical-mythical tradition of cultivation and the art of packaging.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

دانشگاه گیلان

تحلیل مؤلفه‌های پیوستی هنر مدرن و پیشامدرن در هنر مفهومی

رضا رفیعی راد*[1]

۱. دکتری هنرهای اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ایران

* نویسنده مسئول: r.rafieirad@tabriziau.ac.ir

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۴

دوره ۳، شماره ۲، صفحات ۱- ۱۶

تاریخ دریافت: ۲۸ فروردین ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۲۶ اردیبهشت ۱۴۰۴

تاریخ پذیرش: ۲۷ خرداد ۱۴۰۴

تاریخ انتشار: ۰۱ آذر ۱۴۰۴

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: هنر مفهومی، مؤلفه‌های پیوستی، هنر پیشا مدرن، هنر مدرن

چکیده

در تاریخ هنر غرب، پس از ۱۹۶۰م هرآنچه که فرمالیسم گرینبرگی، تحت‌عنوان نگهبان کیفیات بصری می‌خواند، توسط فرهنگ بورژوا بلعیده شد و آوانگاردیسم در نقاشی پسانقاشانه در اوج پیروزی، به پایان رسید. در این زمان هنر مفهومی در میان شورش‌های پیاپی علیه دستاوردهای هنر مدرن سربرآورد و از لابه‌لای نفی ابژه عینی هنر، مدیوم اختصاصی هنر، کوجیتو، وجه کالایی هنر، تمایز سبکی و کیفیت زیبایی‌شناسانه شکل گرفت. اما مسئله تحلیل مؤلفه‌های پیوستی در گذار از آیین مصرف (مدرن) به آئین ارتباطات (مابعد مدرن) است که این مقاله سعی دارد به استخراج آنها از لابه‌لای نظریه آن ککلن و آثار مفهومی بپردازد. ازاین‌رو هدف پژوهش حاضر، جست‌وجوی مؤلفه‌هایی است که آن ککلن از آن به‌عنوان مؤلفه‌های پیوستی نام می‌برد و مراد از آن عبور از آئین مصرف (هماهنگ با هنر مدرن) به آیین ارتباطات (مرتبط با هنر مفهومی) و بررسی تحولات و دگرگونی‌های آن‌ها در این دوره است. پژوهش حاضر با روش توصیفی ـ تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و بر مبنای نظریات آن ککلن به‌صورت تحلیل محتوا به انجام رسید که در آن ابتدا ویژگی‌ها و مشخصات هنر مفهومی به شکل توصیفی بیان شده، سپس مؤلفه‌های پیوستی در گذار از هنر پیشامدرن و هنر مدرن به هنر مفهومی، در آن شناسایی و تبیین گردید. در پاسخ به این سؤال که در هنر مفهومی چه مؤلفه‌های پیوستی از دوران مدرن و پیشامدرن وجود داشته و چه تحولات و دگرگونی‌هایی حاصل نموده‌اند، به نتایجی دست یافت. از جمله می‌توان به دگرگونی‌های بازنمایی در هنر اشاره کرد که با اضمحلال مرزهای هنر، شیء هنری و شیء زندگی، برپایهٔ پراگماتیسم حاکم، با یکدیگر یکسان‌سازی شدند. همچنین مؤلفهٔ پیوستی کارکرد زبان در هنر، که سابقهٔ آن به اختراع خط تصویری می‌رسد و در دوران مدرن نیز خصوصاً در دادائیسم مورد توجه ویژهٔ هنرمندان قرار گرفت، به شکلی تحول‌یافته، ظهور یافت. چنان‌که می‌توان به بهره‌گیری گروه هنر و زبان از این کارکرد، جلوس هنرمند به جایگاه منتقد به‌دلیل زوال لوازم ذاتی نقد و تعریف اثر هنری به پرسش از چیستی هنر اشاره نمود. همچنین، می‌توان به تجلی منظره‌سازی رمانتیک انگلیسی در لند آرت و گسترش بوم نقاشی و حضور مخاطب در منظره، همچنین تأکید بر سنت تاریخی ـ اسطوره‌ای کشت و زرع و نیز هنر پکیجینگ در لند آرت اشاره کرد.

ارجاع به این مقاله: رفیعی راد, رضا . (۱۴۰۴). تحلیل مؤلفه‌های پیوستی هنر مدرن و پیشامدرن در هنر مفهومی. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر, ۳(۲), ۱-۱۶. doi: 10.22124/ira.2025.30409.1058

مقدمه

اولین‌بار، سل‌لویت، نام کانسپچوال‌آرت[۱] (هنر مفهومی) را برای گستره‌ای از آثار هنری معاصر به‌کار برد که بعد از انبوه تجربه‌ها و آزمون و خطاها و ایجاد شگردهای سبکی و تکنیک‌های زبان و بیان در هنر مدرن صورت گرفت. این نگرش‌ها و رفتارهای هنری در مواردی با واکنش‌هایی انتقادی در برابر نظام‌سازی‌های هنر مدرن که به‌صورت چارچوب‌های جهان‌شمول وضع و مقرر شده‌بود، همراه با نابسامانی‌های سیاسی و رشد آگاهی‌های اجتماعی در آن دوران سبب گسترش هنر مفهومی شد. پیش از آن، تا دهۀ ۱۹۶۰، مدرنیسم که منجر به تغییر گرایشات هنری شده‌بود، بر تجربه‌ای استوار بود که از ابتدا با بالاترین جلوۀ آنتروپوسانتریسم[۲] (اصالت انسان) یعنی اومانیسم در رنسانس شروع شد و با صحه‌گذاشتن دکارت بر سوبژکتیویته ـ اصل بنیادین تفکر مدرن ـ تداوم یافت و محصول آن، پیدایش مفهوم جدیدی از هنر و زیبایی بود که به تأسیس علم زیبایی‌شناسی (استتیک) در این دوران منجر شد. استتیک نتیجه منش کلیت‌گرا و نگاه قالبی از پیش تعریف‌شدۀ مدرنیته بود که باعث شد تا اواخر قرن بیستم تفسیرهای هنری همچنان متکی بر قواعد و مبانی و دستاوردهای این علم باشند. اگر اصالت‌داشتن و غیرمنتظره‌بودن اثر هنری، اصولی بود که مدرنیسم توجه زیادی به آن داشت، اما نمایشگاه‌های فرمالیستی پسانقاشانه که در سال‌های دهۀ پنجاه برگزار می‌شد، به‌شدت دچار تکرار شده‌بود. به‌تدریج مدرنیته از رواج افتاد. سبک‌گرایی، اختراع یک سلسله فرم‌های تازه و خلوص و ناب‌گرایی که سال‌های سال دل‌مشغولی نقاشان و مدرنیسم بود دیگر خریدار نداشت. دورانی که چندین سال کوشیده‌بود تا یک هویت تاریخی برای خود دست‌وپا کند، اینک در برابر دیدگان حیرت‌زده همگان محو و نابود می‌شد (Gharebaghi,1999, 64). به‌این‌ترتیب، هنر مفهومی در واکنش و در تقابل با فرمالیسم که با افراط بسیار محتوا، ایده و مفهوم را کم اهمیت تلقی می‌کرد، به‌معنای عام کلمه معنا گرفت (Haghir & Alizadeh, 2020, 115). این هنر، محصول شورش‌های پیاپی و موفق علیه چهار ویژگی هنر یعنی شیئیت مادی، بیان رسانه، بصریت و استقلال بود (Osborne,2012, 19) که هنر مدرن در اوج خود این چهار ویژگی را به‌عنوان بنیان‌های اصلی هنر مطرح کرده‌بود. با این‌حال، هنر مفهومی، برخی مؤلفه‌های مکاتبی مانند فتوریسم، دادائیسم، سوررئالیسم و کانستراکتیویسم که بین دو جنگ جهانی به‌وجود آمده‌بودند، را مورد توجه قرار داده و حتی معنای آنها را تغییر داد و یا ارتقاء بخشید. درواقع هنر مفهومی از هنر و اندیشگی ماقبل خود به یک‌باره نگسست. بلکه در اندیشۀ انتقادی، میراث‌دار گذشته و تداوم‌دهندۀ آنها به شکل‌های دیگری بوده؛ اما در سایر وجوه، نافی، متضاد، بی‌اعتنا و در تناقض با گذشته است. این خصلت‌ها سبب می‌شود که این پژوهش با نظریاتی که ضد مدرنیته‌بودن پست‌مدرنیته را مطرح می‌کنند قرابتی نداشته‌باشد. چارلز جنکس مسئله دو عنوانگی را در پست‌مدرنیته مطرح کرده و به تداوم عملکرد اندیشه انتقادی، بعد از دهه شصت اعتقاد دارد. هم‌چنین نزد وی،

پست‌مدرنیته، ادامه مدرنیته اما به گونهٔ نقادانه و از آن فراتر رفتن است. نه ضدمدرنیسم و نه ردیه‌ای بر پدر می‌نویسد، نافی طرح روشنگری نیست فقط مباحث توتالیتر آن را رد می‌کند. او که دوعنوانگی را هم نخبه‌بودن و هم عامه‌پسند بودن می‌داند، در نتیجه با طیف وسیعی از افکار و آراء و عملکردها روبه‌رو می‌شود که در این کتاب، آشفتگی‌های ظاهری بعد از دهه شصت، در زیر یک ساختار منسجم جمع‌آوری می‌شود. یعنی تعهد به کثرت‌گرایی (پلورالیسم) و این تنها چیزی است که جنبش‌های پست‌مدرن را متحد و منسجم می‌کند. هدف پژوهش حاضر این است که با توجه به این گسست و رده‌بندی انواع نفی‌ها که هنر مفهومی را شکل داد، مؤلفه‌های پیوستی، در هنر مفهومی را استخراج و تبیین نماید. سؤال این است که در هنر مفهومی چه مؤلفه‌های پیوستی از دوران مدرن و پیشامدرن وجود داشته و چه تحولات و دگرگونی‌هایی حاصل کرده‌اند؟

پیشینه پژوهش

پژوهش‌ها در زمینهٔ هنر مفهومی را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد.

الف) پژوهش‌هایی هستند که به بیان چیستی و تعریف هنر مفهومی می‌پردازند. از این جمله می‌توان به کتاب با عنوان *هنر مفهومی* نوشته پیتر آزبورن که معتقد است که هنر مفهومی حاصل نقدهای پیاپی علیه چهار ویژگی هنر یعنی شیئیت، بیان رسانه، بصریت و استقلال است که فرمالیست‌های گرینبرگی به آن اعتقاد داشتند (Osborne,2012). لوسی اسمیت نیز در کتاب *مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم*، هنر مفهومی را دگرگون‌کننده ادراکات زیبایی‌شناختی می‌داند که نوعی اخلاقیات تهاجمی و ستیزه‌جویانه را نیز با آن ملتزم ساخت. چنان‌که هنرهای تجسمی، در عصر مدرن، محصول یک فرآیند شکل‌آفرینی است اما با شروع تلقی ایده به‌عنوان هنر، «محتوا» و «بیان» در هنر دهه هفتاد الی نود به‌طور غیر قابل‌تفکیکی در یکدیگر آمیخته‌اند (Lucy Smith, 2010). مقالات سل‌لویت مانند «جملاتی درباره کانسپچوالیسم» و «پاراگراف‌هایی درباره کانسپچوالیسم» نیز به تبیین و تشریح چیستی هنر مفهومی پرداخته‌اند. مقاله الکساندر آلبرو و بلیک نیز با عنوان «هنر به مثابه ایده» که بر ارجحیت تام ایده بر فیزیکالیته در هنرمفهومی تاکید (Alberro & Blake, 1999) می‌ورزند. در ایران نیز پایان‌نامه‌هایی در رابطه با هنر مفهومی نگاشته شده است. پایان‌نامه با عنوان «جریان هنری کانسپچوال آرت»، نوشتهٔ آخوندزاده در سال ۱۳۷۹ که هدف آن، شناخت کانسپچوال آرت به عنوان یک جنبش هنری و بیان ویژگی آن به عنوان یک دوره در تاریخ هنر بوده‌است. این پژوهش نقطه شروع هنر مفهومی را هنرمندان آمریکایی می‌داند که در نیمه دوم قرن بیستم، نسبت به فنون و نقاشی و مجسمه‌سازی واکنش نشان داده و «حاضرآماده» را به‌عنوان اثر هنری و برای القای مفهوم هنری استفاده کردند (Akhondzadeh,2000).

ب) پژوهش‌هایی که به چگونگی تکوین هنر مفهومی می‌پردازند. پایان‌نامه پرستو امیرکارگر با عنوان «زمینه‌های نظری و عملی کانسپچوال‌آرت» (Amirkargar, 2006) و پایان‌نامه راضیه قوامی اصفهانی با عنوان «بررسی تکوین کانسپچوال آرت» (Ghavami Esfahani, 2006)، به آشکارسازی ظهور هنر مفهومی در غرب پرداخته‌اند. پایان‌نامه‌ای با عنوان «آسیب‌شناسی هنر مفهومی (امتناع و امکان در انحراف)» (Hosseini, 2012) به انجام رسیده‌است که بر وجه انتقادی هنر مفهومی به مدرنیسم تأکید دارد، شواهدی بر تغییر مسیر این وجه انتقادی از مواضع اولیه هنر مفهومی ارائه کرده و چگونگی امکان و عدم امکان انحراف این جریان از مبانی و بنیادهای اولیه آن را بررسی می‌کند. پایان‌نامه با عنوان «مطالعه مفاهیم و رویکردهای نفی زیبایی‌شناختی در کانسپچوال آرت» می‌توان مسیر منطقی و پژوهشی پیتر آزبورن در رده‌بندی انواع نفی‌های زیباشناسانه در هنرمفهومی را یافت (Alimoradi, 2015).

ج) پژوهش‌هایی که به تطبیق میان هنر مفهومی در ایران و غرب پرداخته‌اند. از این جمله می‌توان به پایان‌نامه با عنوان «بررسی تطبیقی جریان هنرمفهومی غرب و ایران»، اشاره کرد که در آن هنر مفهومی در مرز میان مدرنیسم و پست مدرنیسم ایستاده و نگارنده به وجود هنر مفهومی در ایران اعتقادی ندارد و علت آن را عدم تجربه آوانگارد پیشرو در هنرمند ایرانی می‌داند (Farhadikia, 2010). در نتیجه‌گیری، هم هنر مدرن و هنر مفهومی ایرانی را فاقد واقعیت عینی می‌داند. همچنین پایان‌نامه با عنوان «بررسی تطبیقی اشکال نفی و تداوم در هنر مفهومی غرب و ایران» (Rafiei Rad, 2017) وجوه نفی‌کننده و تداوم‌بخش هنر مفهومی غرب و ایران را مقایسه کرده است. اگر چه پژوهش‌های متعددی در زمینه تکوین و ویژگی‌های هنر مفهومی وجود دارند اما تفاوت پژوهش حاضر، با آن‌ها این است که این پژوهش به بررسی مؤلفه‌های پیوستی هنر مدرن و پیشامدرن در هنر مفهومی می‌پردازد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع کیفی با روش توصیفی ـ تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای به انجام رسیده است. استفاده از روش اساس تحلیل در پژوهش حاضر، بر مبنای استقراء گزاره‌هاست و روش تحلیل محتوا در این پژوهش، از طریق طبقه‌بندی داده‌ها و یافتن الگوهای درون‌داده‌ای و برون‌داده‌ای، یک سنخ‌شناسی تحلیلی و نیز مهارت‌های لازم برای تحلیل‌های کیفی را فراهم می‌کند. تحلیل محتوا روشی است که به‌وسیلهٔ آن می‌توان مفاهیم موردنیاز را از متن استخراج کرده و در قالب مقولاتی منظم، سامان داد. مفروض این روش، این است که با تحلیل پیام‌های زبانی، می‌توان به کشف معانی، و شیوه‌های درک متون دست پیدا کرد (Wilkinson & Birmingham, 2003, 68). درواقع هدف تحلیل محتوای متعارف، کمک به پدیدآمدن یافته‌های تحقیق از طریق

توجه به مضامین مسلط و متداول در داده‌هاست، به‌نحوی که اطلاعات متنی گسترده، خلاصه و رابطه‌ای دقیق و روشن میان پرسش‌های تحقیق و یافته‌ها به‌دست آید (Thomas, 2006, 2). بنابراین با تکیه بر روش تحلیل محتوای استقرائی، ابتدا کلیه متونی که به هنر مفهومی پرداخته‌اند، جمع‌آوری و سپس به‌صورت غیرتصادفی و با هدف این‌که مشخصات و ویژگی‌های هنر مفهومی در متن مشخص شده‌باشد، نمونه‌برداری انجام و فیش‌برداری صورت گرفت. سپس به کشف الگوهای مشخص، متکی بر مؤلفه‌های پیوستی ـ که رابطهٔ میان هنر مدرن و پیشامدرن و هنر مفهومی، را تداوم بخشیده‌اند ـ پرداخته شد.

مبانی نظری

هنر مفهومی

بعد از دههٔ ۱۹۶۰میلادی، به‌ندرت می‌توان ارزش، نهاد، نظام یا قاعده‌ای سنتی یافت که در دنیای نوین بی‌رحمانه مورد تحلیل انتقادی قرار نگرفته‌باشد؛ در همان حال، کشف و اختراع، همواره با سرعتی بیشتر به پیش می‌روند و آنچه را که روزگاری ناممکن می‌نمود، عملی ساخته‌اند. بنابراین جای تردیدی نیست که هنر در این دوره پیامد و آمیزه‌ای از «جنبش‌های ستیزنده‌ای» باشد که هریک درصدد تثبیت قدرت خویش است. برخی نیز آن را به عنوان هنر معاصر، تجلی‌دهندهٔ خلقت جهان می‌دانند (Nancy,2006, 101). هنر مفهومی، در چنین شرایطی ظهور کرد و در یک تعریف می‌توان گفت در کانسپچوال آرت، مفهوم (انگاشت کلی از موارد خاص) اهمیت دارد و نه چگونگی ارائه آن. فکر هنرمند مهم است و نه شیئ هنری و هدف، رسانیدن مفهوم به مخاطب است. وسیله بیان هرچه می‌تواند، باشد (Pakbaz, 2010). با ظهور هنر مفهومی، هنر، شکل ارائه سند به خود گرفت که یک آفرینش ناب بود: آفرینش یک پدیده از هیچ (Fatemi & Mursali Tohidi, 2015). سل لویت مهم‌ترین جنبه اثر هنری مفهومی را، ایده معرفی نمود و نشان داد که ایده ماشینی است که هنر را می‌سازد. اعتقاد او بر این بود که هنر مفهومی نه تئوریک است و نه توهمی از تئوری. بلکه مبتنی بر شهود است که با تمامی فرایندهای فکری هنرمند درگیر است. او همچنین مهارت هنرمند به‌عنوان یک استادکار را نفی کرده و برای ساخت اثر هنری، یک نوع ابژکتیویته را پیشنهاد می‌کند که بر اساس برنامه‌های از پیش تعیین‌شده کار می‌نماید. از منظر او این کار سبب می‌شود که اثر بی‌روح از آب در بیاید و این هیچ اشکالی ندارد و اساساً توقع خشک و بی‌روح نبودن اثر، از انتظارتی است که اکسپرسیونیست‌ها به حوزه‌های هنر وارد کردند و آنها بودند که هنر بودن هنر را، به اکسپرسیو بودن، مشروط کردند (Rafiei Rad, 2016, 39-48). او در مقاله دیگرش یعنی «جملاتی درباره هنر مفهومی» که در نشریه «آرت فروم» انتشار داد، ۳۵ نکته را درباره هنر مفهومی بیان کرد. از دیدگاه او هنرمند مفهومی، عارف‌مسلک است، نه

عقل‌گرای مدرن، زیرا هنر مفهومی نیاز به جهش دارد و داوری عقلانی، عقیده و داوری عقلانی را مکرراً تکرار خواهد کرد. او در همین مقاله به تفاوت مفهوم با ایده می‌پردازد و از نظر او مفهوم، یک مسیر کلی را نشان می‌دهد، درحالی‌که مورد دوم یعنی ایده، اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن است. ایده‌ها، مفهوم را پیاده‌سازی می‌کنند (Rafiei Rad, 2016, 50). الکساندر آلبرو نیز بر همین ارجحیت تام ایده بر فیزیکالیته در هنر مفهومی تأکید می‌ورزد و معتقد است که هنر ایده است و ایده خودِ هنر است. کارماده‌های فیزیکی و اشیایی که همراه ایده هستند، دیگر بیش از وسیله‌ای که اثر را از استودیو به گالری حمل می‌کنند، هنر به حساب نمی‌آیند (Albero, 2009, 267-268). هنر مفهومی، در تعریفی دیگر، شکلی از بیان هنری است که به تنزل جنبه‌های فیزیکی و ظاهری اثر می‌پردازد و در عوض، قوای ذهنی ناشی از اثر را تقویت می‌کند. یعنی تحریکات بصری و نوری به نفع روند فکری و هوشمندانه ادراک اثر هنری کنار می‌رود و مخاطب به گفتمان با خالق اثر دعوت می‌شود و این‌چنین، فرایند ادراک و دریافت به‌هم پیوند می‌خورد. هنرمند نیز مجاز به استفاده از هر وسیله و موادی با ابزاری که با ذهنیت سازگاری دارد، بوده و نخستین ظهور آن را هم دهه شصت می‌داند (Lucy Smith, 2010, 201-203). گرایشات هنر مفهومی نیز عبارتند از: چیدمان (بداهه‌گرایی با توجه به شرایط حاکم بر محیط)، هنر اجرایی (اجرای مراسم برای بیان محتوا)، هنر روایتی (روایت‌گری در محیط با نشان‌دادن تأثیرات یک اتفاق)، هنر فضای باز[۳] (بیان یک مفهوم با خلق اثر در فضای باز و طبیعت)، هنر و زبان (ارائه یک مفهوم با به‌کارگیری کلمات)، ویدئو آرت (ارائه یک مفهوم با استفاده از تصاویر متحرک و اصوات)، بادی‌آرت (به‌کارگیری اندام انسان در ارائه معنا)، هنر بر پایه اتفاق (ایجاد نتایج یک اتفاق در محیط برای بیان مفهوم)، هنر فرایندی (استفاده از هر ماده ناپایدار در هنر مفهومی با به‌کارگیری از فن عکاسی) مینی‌مالیسم (خلاصه‌گرایی در فرم با تاکید بر محتوا) (Osborne, 2012, 40).

مؤلفه‌های پیوستی پیشامدرن و مدرن در هنر مفهومی

هنرمند معاصر کسی است که از اکنونیت تاریخی‌اش فاصله گرفته و خارج از نظام‌های مرسوم، در نقاط عطف تاریخی و گسست‌ها سکنی گزیده و در روشنایی‌ها محو نشده و به تاریکی‌ها خیره شده است. کسی که قطعاً در اکنونیت این زمان زندگی می‌کند اما با خواست‌های آن تقارن ندارد و بیش از دیگران «اکنونیت» را درک کرده و به چنگ می‌آورد (Agamben, 2009, 40). ککلن[۴]، نیز هنر معاصر و هنر مدرن را از هم تفکیک می‌کند. او برای هر عصر، موج یا آئین، قائل است. چنان‌که عصر مدرن را هم‌آئین با مصرف می‌داند. از نظر او، هنر مدرن همزمان با زوال آکادمیسم، آغاز گردید و هنرمندان با کشف آزادی‌های نوین، آثاری را خلق کردند که از منظر جامعه، فاقد مقبولیت بود. بنابراین میان مصرف‌کننده (مردم) و تولیدکننده (هنرمندان) شکاف عمیقی ایجاد شد که

توسط یک ترمیم‌کننده جدید، یعنی منتقدان، این شکاف ترمیم شد و یک سیر خطی مصرفی به شکل تولید کننده ـ هنرمند، واسطه ـ منتقد و مردم ـ مصرف‌کننده، ایجاد شد. اما در دوران معاصر، آئین ارتباطات، جایگزین آئین مصرف شده و شبکه ارتباطات اصلی را برقرار می‌نماید. گسست این دو آئین از هم، با «مؤلفه‌های پیوستی» همراه است. این مؤلفه‌ها به‌شکل همزمان، با هر دو آئین در ارتباط هستند (Cauquelin, 2015, 141). از یک طرف به دورهٔ مدرن از نظر زمانی در گذشته و از طرف دیگر، به دوره معاصر از جهت ارجاع به خواص بنیادی هنر معاصر متعلق‌اند. نمونه بارز این امر را می‌توان در آثار دوشان مشاهده کرد که در آثار او نه به‌واسطه مضمون و محتوای زیبایی‌شناسانه، بلکه به‌خاطر طرز تفکر او و نیز تعامل او با آئین‌واره‌های هنر، تمامی الزامات هنر معاصر قابل مشاهده است. به این‌ترتیب هنر مفهومی، علی‌رغم شورش‌های بنیادین علیه کارکرد کوجیتو، کالاشدگی هنر، شیئیت، کیفیت زیبایی‌شناسانه و دیگر مؤلفه‌ها، ناگهان و به‌تمامی از تمام مبناهای گذشته هنر مدرن و سنت‌های ماقبل آن نگسست. بلکه شکل‌گیری هویت هنر مفهومی نیز به جز اینکه متکی بر این اعتراضات و نفی‌ها بود، از تداوم برخی مؤلفه‌های پیوستی دوران مدرن و پیشامدرن نیز متأثر بود که در ادامه بیان خواهد شد:

الف) بازنمایی

هنر مدرن خصلتی غیر بازنما داشت که در نهایت فرمالیسم این خصلت را به اوج رسانید به‌نحوی که وجود خلوص در هنر وابستگی تام و تمام به نفی نگاه بیرونی داشته و خودبسندگی فرم هنر نیز به‌طورکلی هر نوع از بازنمایی را منتفی کرد. اما موضوع بازنمایی که در هنر ماقبل مدرن همواره نکته موردتوجه بود، در تعیین هویت جدید هنر با تغییراتی اساسی در مفهوم و ساختار شرکت کرد. پست‌مدرنیسم علی‌رغم اینکه به بازنمایی با دید فراروایت نگاه می‌کرد، اما نمی‌توانست به سادگی هنر مدرن از آن در هنر صرف‌نظر کند. بنابراین هنر پست‌مدرن در خصلت ارتجاعی بازگشت به گذشته، از یک‌طرف تحت‌تأثیر مفهوم نفی بازنمایی افلاطونی و از طرف دیگر ارتباط تنگاتنگ بین زندگی و هنر (در تقابل با هنر مدرن) شوپنهاور و نیچه قرار داشته است. چنان‌که ساخته گزیده‌های دوشان در هیئت مصنوعات کارکرد اجتماعی تحت‌عنوان هنر و همزمان مصنوعات کارکردی زندگی ظاهر شدند. او بدین‌وسیله مرزی را که مدرنیسم میان هنر و زندگی کشیده بود را برداشت. به‌این ترتیب، تلقی از هنر به‌عنوان مجموعه‌ای از تولیدات، راه را برای تفکری گشود که هنر را فرآیندی در رابطه تنگاتنگ با زندگی هنرمند و مکان زندگی او می‌داند. در هنر مفهومی، هنرمند به زندگی روزمره رجوع کرد و بازنمایی را چنان تعمق بخشیده که اساساً شئ هنری با شئ زندگی یکسان شد. همچنین داگلاس هوبلر در بیانیهٔ خود اظهار داشت که

نمی‌خواهد شئ جدیدی به دنیای مملو از آثار هنری ارائه کند، بلکه هنر او تعیین موقعیت اشیاء در زمان و مکان است. این مسئله بر این نکته تأکید دارد که شئ هنر همان شئ زندگی است و هنر، میان جهان متن با جهان واقعیت‌ها تداخل ایجاد کرده است. بازنمایی در آثار هنر مفهومی پا را از اشیاء روزمره زندگی فراتر نهاد و درباره هنر فیگوراتیو نیز اجرا شد. گیلبرت و جورج احیاگر بازنمایی و هنر فیگوراتیو تحت نظام تعریفی دیگری بوده‌اند. آرچر معتقد است که تمام زندگی گیلبرت و جورج به هنر اختصاص یافته بود. آنها می‌گویند با پایان‌یافتن دانشکده حتی یک پنی هم پول نداشته و خود را به رنگ متالیک در آورده و خود مجسمه شدند. آن‌ها می‌گفتند: اکنون هم پیکره سخن‌گو هستیم. کل زندگی ما یک مجسمه بزرگ است. درحالی‌که اشک از چشمان‌مان جاری است از شما التماس می‌کنیم که از جهان لذت ببرید. اما معلوم نبود که آیا این بیان ایشان بخشی از هنرشان است یا اساساً توصیه‌ای است که انسانی به انسان دیگر در زندگی عادی و روزمره می‌کند. به‌این‌ترتیب زندگی با بازنمایی همزمان و برابر از خودش همراه شده بود. حضور یکسان و همزمان این دو (زندگی و هنر) در کنار هم ، ویژگی اصلی اجرا بود. باربارا رز نیز ریشهٔ این حضور بازنمایی همزمان زندگی و خودش در اثر هنری را در سنت پراگماتیسم جست‌وجو می‌کرد. او معتقد بود اینکه دونالد جاد از سه‌بعدنمایی پرهیز می‌کند و نمی‌خواهد آفریننده وهم باشد به‌نوعی ریشه در پراگماتیسم دارد که خواستار مطابقت کامل بین داده‌ها و واقعیت دارد و به‌همین سبب است که جاد نمی‌خواهد واقعیت زندگی را مخدوش نماید (Archer, 2010, 109).

ب) کارکرد زبان در هنر

برخی معتقدند ماده اصلی هنر مفهومی، تفکر و زبان است (Lucy Smith, 2010, 205). از آنجا که ما به‌وسیله زبان‌مان تفکر می‌کنیم و هنر مفهومی با تأکیدی که بر ایده به‌عنوان هنر دارد، قطعاً با مسئله زبان، آن هم نه به‌شکل زبان اختصاصی رسانه هنر ـ که مطلوب فرمالیست‌ها بود ـ در ارتباط تنگاتنگ قرار می‌گیرد. البته هنر مدرن با مفهوم زبان بیگانه نبود، اما اختصاصی‌کردن رسانه در هنر سبب بروز نحوه‌ای دیگر از ظهور مفهوم زبان در آثار شد. یعنی با حذف تأثیر رسانه‌های دیگر در هر هنر خاص، هر هنری، زبان اختصاصی خود را یافت. در هنر مفهومی با رد اختصاصی‌شدن رسانه هنر و التقاط و تکثر، کارکرد زبان در وجوه گسترده‌ای به اثر هنری بازگشت.

به‌عنوان مثال با محوشدن مفهوم شیئیت در هنر، مبارزه با مرزها و همچنین نفی گسترده سبک در آثار مفهومی، نقش منتقد نیز به چالش کشیده شد. زیرا وقتی هیچ موضعی برای سنجش، ارزیابی و داوری وجود نداشته باشد، اصطلاح نقد نیز معنای خود را از دست می‌دهد. از طرفی، از آنجا که در طول تاریخ هنر، پرسش از چیستی اثر هنری همواره مطرح بود، در بحث‌های فلسفی دهه‌های ۵۰ و ۶۰ میلادی، خلاء اضمحلال منتقد، سایه تاریکی بر عرصه هنری انداخت. در این

دوران دیگر خود هنرمندان مفهومی، چیستی هنر را مورد توجه قرار دادند. در واقع هنرمند با اضمحلال شیئ هنری و از میان‌رفتن لوازم ذاتی و درونی برای نقد، شخصاً به ساحت اندیشه و زبان، چه در حوزه بصری و چه در حوزه کلام و واژگان قدم نهاده بود (Mehdizadeh, 2009, 15). هنرمند هنر مفهومی سنت سئوال از چیستی هنر را ادامه داد. جوزف کاسات در مقاله‌اش هنر به مثابهٔ ایده صراحتاً اعلام می‌دارد که امروزه هنرمند بودن به معنای پرسش از چیستی هنر است. چنان‌که آغازگران هنر مفهومی یعنی گروه «هنر و زبان» نیز به صراحت اعلام کرده‌بودند که هنر همان توضیح هنر است. به این‌ترتیب، با محو شدن منتقد که با ابزار زبان، به تشریح و توضیح هنر می‌پرداخت، هنرمند مفهومی، خود سکان نقد را در دست گرفت و راهی برخلاف خودبسندگی و زبان اختصاصی هنر در فرمالیسم در پیش گرفته و زبان، مجدداً در هنر کارکرد مستقیم یافت. از همان ابتدا نیز سل لویت در ۱۹۶۹ پایان وابستگی به منتقد هنری را گوشزد کرده‌بود و گفته بود که دیگر نقد هنر ضرورتی ندارد (Rafiei Rad, 2016, 48). به‌این‌ترتیب هنرمند به‌وسیله زبان، که اکنون در مرکز اندیشه‌های هنری قرار گرفته‌بود، حقیقت را درون متن جست‌وجو می‌کند. دوشان در سال ۱۹۱۷ نقش بنیادین زبان را در هنر جدید اعلام کرده و گفته بود که کار هنرمند بازاندیشی دنیا و جهان واقع و بازسازی آن از طریق زبان است. غیر از آن‌که بیانگری از همان ابتدای پیدایش هنر وجود داشت، اما پیشینهٔ اخیر این امر به دادائیسم برمی‌گردد. تلقی‌های دادائیستی درباره هنر و زبان، تأثیرات شگرفی بر هنر مفهومی گذاشت. درحالی‌که هنرمندان هنر مدرن در جست‌وجوی زبان بصری اختصاصی و رفع هرگونه ارجاع به فرامتن در اثر بودند، دادائیست‌ها بی‌اعتنایی به قواعد زبانی را به جهان هنر آوردند و ازکیفیات زبانی مانند طنز، هجو، کنایه، تقلید و استهزا به‌منظور تکانه بصری استفاده کردند. تحت‌تأثیر آنها، بعدها هنر مفهومی این موضوع را مطرح کرد که با تصاویر هم می‌توان مانند زبان برخورد کرد و یک اثر هنری را فراخواند؛ از طرفی عکس این مطلب هم صادق است. مایکل آرچر می‌گوید: «کلمات هم می‌توانند به شیوه‌ای تصویری عمل کنند. نمونه قدیمی‌تر این موضوع، نقاشی خیانت تصاویر، اثر ماگریت (۱۹۲۹) است. تصویر پیپی که در پایین آن نوشته شده این یک پیپ نیست» (Archer, 2010, 90). نکته مهم در این نقاشی، ورای قضاوت‌مان درباره خیانت تصویر و حقانیت کلام، این است که کاربرد تلفیق جمله و تصویر برگزارکننده این کارناوال سوگ‌نامه بر ساختار تصویری نقاشی بوده و بدین‌ترتیب مگریت عنصری از زبان را برای اولین‌بار به‌نحوی قابل‌قبول وارد ساختار بصری تابلو نقاشی کرد چیزی که بعدها فوکو درباره آن کتابی نگاشت و هنرمندان هنر مفهومی را تحت‌تأثیر قرار داده و آن‌را تداوم بخشیدند. گروه هنر و زبان که در انگلستان در سال ۱۹۶۹ توسط تری اتکینسن، هارلد هارل و مایک بالدوین تشکیل شده و نشریه‌ای به همین نام داشتند، بنیاد کار خود را بر همین نکته قدیمی یعنی ارتباط زبان و اثر هنری قرار دادند.

ج) سنت منظره‌سازی

کاسات در نامه‌ای به لوسی لیپارد در سال ۱۹۶۸ درباره کیفیت فکری آثار مینی‌مال و لندآرت نوشت اگر کسی با نگاه به آثار جاد، سل لویت، اسمیتسون، آندره، موریس و فلاون متوجه نشود که کیفیت افکار آنان همان است که روزگاری کیفیت فکری یک نقاش بود، وجوه جذابی از آثار آنان را درک نخواهد کرد (Albero, 2009, 266-268). مینی‌مالیسم که به نام‌های ABC ART یا سازه‌های اولیه نیز شناخته می‌شود، جریانی در ارتباط با مجسمه‌سازی بود که در ادامه با تبدیل‌شدن به لندآرت نوعی تلاش برای تداوم نقاشی بود. در لند آرت، با شکسته‌شدن مرزهای هنر، عرصه بوم نقاشی یا فضای حضور مجسمه به کل طبیعت تعمیم داده شده است و زمان و مکان اثر از محدودیت‌های گذشته رهایی یافت. میان عینیت و ذهنیت آثار اسمیتسن رابطه‌ای وجود داشت که قبلاً نیز در مجسمه‌سازی و نقاشی تجربه شده‌بود و اکنون همان تجربه در سطحی واقعی‌تر قابلیت مطرح شدن یافته بود: «او [اسمیتسن] تلاش برای ایجاد تصویری واضح از دل مشتی تصورات، روی‌هم‌گذاشتن خاطرات، رابطه بین تفکرات ناهمخوان و ... را نظیر پدیده‌های زمین‌شناختی مثل رسوب‌گذاری، ترک‌های ناشی از زمین لرزه، رانش قاره‌ای و لایه‌های رسوبی می‌دید» (Archer, 2010, 100). هنر مفهومی در لند آرت با دست دراز کردن به‌سوی طبیعت ـ بنابر خصلت پست‌مدرنیستی‌اش ـ در تلاش‌ها و تکاپوهای خود تحت‌تأثیرات عمیق سنت ترنر و کانستابل قرار داشت چنان‌که اسمیت معتقد است: «سرشناس‌ترین چهره‌های این جریان هنری (لند آرت) هنرمندان انگلیسی هستند که آثارشان به نوعی تداوم سنت منظره‌سازی رمانتیک انگلیسی است که جایگاه خاصی در تاریخ هنر بریتانیا دارد» (Lucy Smith, 2010, 199). اعتلای منظره‌سازی آن‌هم در حال و هوای رمانتیسم، از مهم‌ترین رویدادهای هنری قرن نوزدهم بود. چراکه در آن عصر انقلاب صنعتی سبب رشد شهرها و فضاهای زیستی تیره و دلتنگ، تبدیل دهقانان به کارگران صنعتی، سبب ایجاد نوستالژی برای دیدن آفتاب و سبزه‌زاران و مناظر طبیعی و ایجاد اشتیاق برای دیدن آنها می‌نمود. نقاشان منظره‌ساز انگلیسی قرن نوزده همواره با تفسیری رمانتیک به‌سمت طبیعت می‌رفتند و درحالی‌که نظریات آکادمیک آن زمان برای منظره‌سازی در نقاشی، ارزش بسیار ناچیزی قائل بود. نقاشی منظره‌سازی نه‌فقط با کم بها دادن و یا حذف پیکر آدمی موجب ناانسانی کردن هنر نشد، بلکه دریچه هنر را به روی درک بینندگان گشود و هنر را از قید آکادمی و کلیسا و نیز از قید روایت‌گری درآورد. همچنین در نقاشی منظره سازی انگلیسی قرن نوزدهم، امکان دارد پیکر آدمی دیده نشود، ولی این‌گونه نقاشی از تماشاگر می‌خواهد که خود را در «داخل» منظره تصور کند (Pakbaz,2010, 146).

تأثیرات سنت منظره‌سازی بر هنر مفهومی بیشتر بر این خصلت قدیمی، یعنی این درخواست نقاش منظره‌ساز انگلیسی، که می‌خواست مخاطب را به درون منظره تابلو بیاورد، تأکید داشت.

اگر منظره‌سازی انگلیسی در برابر قواعد آکادمی قرن نوزدهم ایستاد، هنر مفهومی با لند آرت در نیمه دوم قرن بیست با همان خصلت رمانتیک در برابر قواعد هنر مدرن مقاومت نشان داد و به‌جای اینکه انسان را مجازاً در منظره قرار دهد یا زبان اختصاصی هنر را بر او تحمیل کند، او را به روش‌های گوناگون در مرکز این حادثه آورد. اثر مفهومی برخلاف چارچوب متعارف نقاشی دوبعدی، فضایی واقعی را ارائه کرد تا مخاطب مانند کانونی متحرک پیرامون آن به گردش بپردازد و مخاطب نیز مانند جزئی پویا از اثر در نظر گرفته می‌شود. به‌عنوان مثال ریچارد لانگ را از همان ابتدا ادامه‌دهنده سنت منظره‌سازان انگلیسی می‌دانستند. کارل آندره گفته‌بود که چشم‌اندازهای انگلستان بزرگترین آثار خاکی (لندآرت) جهان هستند. در مقابل، لانگ، که بر تعامل نیروی مؤثر انسان با طبیعت همچنان‌که نقاشی منظره‌سازی انگلستان انجام می‌داد، تأکید می‌ورزید، اسمیتسون، والتر دماریا و مایکل هایزر این دخالت و نیروی تغییردهنده انسانی را با آثارشان که در مقیاس‌های عظیم انجام می‌دادند ناچیز شماردند. اسمیتسون در یکی از مقالاتش می‌گوید اگر شما خود را در یک میلیون سال قبل در نقطه‌ای از سنترال پارک ایستاده، تصور می‌کردید، بر فراز یخ‌ها احساس نمی‌کردید که به‌سمت جنوب حرکت می‌کنید. او سویهٔ دیگر سنت نقاشی منظره‌سازی که حاکی از مجازی‌بودن و ناتوانی نقاش در ارائه عظمت طبیعت آن‌طور که هست، را پیش می‌کشد و می‌گوید در مقایسه با آن نیروی عظیم طبیعت چیزی که در کار هنرمند صورت می‌گیرد بسیار بی‌اهمیت است. البته پیشینه تمامی آثار لند آرت به منظره‌سازی انگلیسی ختم نمی‌شود. مثلاً آثار شاعر اسکاتلندی، یان همیلتون فینلی، که در ۱۹۶۷ مزرعه کوچکی در ادینبورگ سکنی گزید و پروژه‌هایی انجام داد که مشتمل بر ایجاد باغ بود که‌این موضوع بر سنت تاریخی و اسطوره‌ای کشت و زرع تأکید می‌ورزید و یا آثار کریستو که پیشینه‌اش به هنر پکیجینگ می‌رسید و در طبیعت با نگرشی انتقادی به مدرنیسم انجام می‌گرفت. یا رزالیند کراس که پیشینه آثار لندآرت به معماری منظر مرتبط می‌دانست و به آنها معماری منظری که معماری منظر نیست، یا منظره‌سازی غیر منظرسازی، اطلاق می‌کرد (Archer, 2010, 98-110).

نتیجه‌گیری

تأثیرات سوبژکتیویسم که درواقع اصل بنیادین مدرنیسم بود، در هنر تحت‌عنوان چهار عنصر نبوغ، ذوق، نوآوری و خلاقیت بروز کرد و هنر نخبه از هنر سطح پایین جدا شد. گرینبرگ مدعی شد که مدرنیسم تلاشی است مداوم دربرابر تهدیدهایی که همواره در طول تاریخ هنر، برعلیه قواعد زیبایی‌شناسی وجود داشته است. بنابراین فرمالیسم گرینبرگی، با ارائهٔ استحاله محتوا در فرم، سعی بر این داشت که اثر هنری مدرن به هیچ‌چیز غیر از خودش تقلیل‌پذیر نباشد و شخصیت و

هویت نقاشی تنها بر خود نقاشی و امکانات درونی‌اش متکی باشد. اما با ظهور هنر معاصر از سال‌های ۱۹۶۰ به بعد که به‌عنوان هنر پست‌مدرن نشوونما کرد، قواعد هنر و زیبایی‌شناسی مدرن مورد نقدهای بنیان‌فکنانهٔ اندیشه انتقادی قرار گرفت و هنر مفهومی از لابه‌لای نفی و انکارهایی چون شورش علیه اثر هنری به‌عنوان ابژه هنر، اختصاصی‌بودن رسانه هنر، نقش کوجیتو در هنر، کالاشدگی هنر، نگاه درونی، کیفیت، تمایز سبکی، یکه‌بودن اثر هنری، موجودیت خویش را واضح‌تر و قطعی‌تر کرد. اما وجه معاصریت در هنر مفهومی، صرفاً به این شورش‌ها و نفی و انکارها تقلیل نیافت بلکه گذار از آیین مدرن به آیین پست‌مدرن (یا به‌زعم آن ککلن از آئین مصرف به آئین ارتباطات) همراه با مؤلفه‌های پیوستی بود که هم از دوران پیشامدرن و هم از دوران مدرن در درون هنر مفهومی نشوونما نموده و گاه به‌همراه تغییر و تحولاتی، ظهور یافتند. از جمله بازنمایی در هنر، که همواره در هنر به انحاء مختلف مطرح بود، اما این‌بار، شکلی نوین یافت و با اضمحلال مرزهای هنر، شیئ هنری و شیئ زندگی، با یکدیگر همسان شدند. حتی پا از آن هم فراتر نهاده و هنر فیگوراتیو نیز دستخوش تحول شد. به‌نحوی که انسان و مجسمه، زندگی و بازنمایی از خودش، نیز به‌نحوی پراگماتیستی یکسان‌سازی شدند. از دیگر مؤلفه‌های پیوستی، کارکرد دیرپای زبان در هنر است که در هنر مفهومی نیز، به گونه‌ای تحول یافته، ظهور کرد. پیش از آن نیز دادائیست‌ها به‌وسیله بازی با قواعد زبانی در ساحت هنر و نیز استفاده از کیفیات زبانی مانند طنز، هجو، کنایه، تقلید و استهزا از زبان در آثارشان استفاده کرده‌بودند. اما در هنر مفهومی، خصوصاً گروه هنر و زبان، هنرمند، با زوال‌یافتگی لوازم ذاتی نقد هنری، در جایگاه منتقد جلوس نموده و به این‌ترتیب، به‌نحو بارزی به حوزه زبان و فلسفه گام نهاد و اثر هنری نیز، پاسخی به چیستی هنر و در راستای تعریف هنر قرار گرفت. سنت منظره‌سازی رمانتیک انگلیسی از دیگر مؤلفه‌های پیوستی در هنر مفهومی است که در لند آرت متجلی گردید و با زیر پانهادن محدودیت‌های نقاشی، مساحت بوم نقاشی را به سطوح کره زمین گسترش داد و آرزوی نقاش منظره‌ساز را در رابطه با حضور مخاطب در منظره توسط بوم نقاشی، محقق کرد. همچنین برخی از آثار لند آرت نیز به‌نحوی بر سنت تاریخی ـ اسطوره‌ای کشت و زرع و همچنین هنر بسته‌بندی تأکید دارند.

پی‌نوشت

۱. در مقاله‌ای که به نام پاراگراف‌هایی در باب هنر مفهومی که در سال ۱۹۶۷ منتشر شد .

2. Anthropocentrism

3. site specific

4. Anne Cauquelin

References

Agamben, G. (2009). What is the Contemporary? In What is an Apparatus? And Other Essays. Stanford: Stanford University Press, 39–54.

Akhondzadeh, N. (2000). Conceptual Art Movement, Master's thesis. Islamic Azad University. Department of Art Research. (In Persian)

Alberro, A. & Blake, S. (1999). Conceptual Art: A Critical Anthology. Cambridge: MIT Press.

Albero, A. (2009). Art as Idea, Joseph Cassatt and Conceptual Art (N. Tarkhani, Trans.). Quarterly Journal of Art, 80, 256-281. (In Persian)

Alimoradi, A. (2015). Study of Concepts and Approaches of Aesthetic Negation in Conceptual Art. Master's Thesis. Islamic Azad University, Departmeny of Art Research. (In Persian)

Amirkargar, P. (2006). Theoretical and Practical Backgrounds of Conceptual Art. Master's Thesis. Islamic Azad University, Department of Painting. (In Persian)

Archer, M. (2010). Art after 1960 (K. Yousefi, Trans.). Tehran: The Artist's Profession. (In Persian)

Cauquelin, A. (2015). Theory of Contemporary Art (B. Awazpour Trans.). Tehran: Negah Publishing. (In Persian)

Farhadikia, M. (2010). Comparative study of the conceptual art movement in the West and Iran. Master's Thesis. University of Arts. Department of Art Research. (In Persian)

Fatemi, F. & Mursali Tohidi, F. (2015). The functions of conceptual art in the concepts of resistance art (Case study: The garden of the Holy Defense Museum). Peykereh, 4(7), 61-76. (In Persian)

Ghavami Esfahani, R. (2006). Study and Development of Conceptual Art. Master's Thesis. Islamic Azad University. Department of Art Research. (In Persian)

Gharebaghi, A. A. (1999). Postmodern Characteristics of Visual Arts. Golestaneh, 12, (64-70). (In Persian)

Haghir, S. & Alizadeh, S. (2020). A study on the relationship between language and art in Iranian conceptual art (1344 to 1381). Bagh-e-Nazar, 18(101), 113-126. (In Persian)

Hosseini, F. (2012). Pathology of Conceptual Art (Refusal and Possibility in Deviation). Master's Thesis. Al-Zahra University. Department of Painting. (In Persian)

Lucy Smith, E. (2010). Concepts and Approaches in the Last Artistic Movements of the 20th Century. (A. Sami Azar, Trans.). Tehran: Nazar. (In Persian)

Mehdizadeh, A. (2009). Conceptual Art. The Crisis of Modern Art, Art Month Book, 137, (10-21). (In Persian)

Nancy, J.-L. (2006). Art Today; Lecture. Milan: Accademia di Brera.

Osborne, P. (2012). Conceptual Art (N. Rahmani, Trans.). Tehran: White Ink Publications. (In Persian)

Pakbaz, R. (2010). Encyclopedia of Art. Tehran: Contemporary Culture. (In Persian)

Rafiei Rad, R. (2017). A comparative study of forms of negation and continuity in Western and Iranian conceptual art, Master's thesis, Yazd University, Department of Painting. (In Persian)

Rafiei Rad, R. (2016). Essays on Conceptualism, authored and translated. Tehran: Raz Nehan Publishing. (In Persain)

Thomas, D. R. (2006). A General inductive approach for qualitative data analysis. American Journal of Evaluation, 27 (2).

Wilkinson, D. & Birmingham, P. (2003). Using Research Instruments: A Guide for Researchers. London: Routledge.