

هستی‌شناسی هنر مفهومی

گفت‌وگوها و مقاله‌هایی از هنرمندان معاصر

ترجمه‌ی علیرضا امیرحاجبی

توان در سال‌های دهه‌ی پنجاه و سپس شصت میلادی جست‌وجو کرد؛ هرچند
طور مبهم از گوستاو کوربه^۱، نقاش فرانسوی، و سپس امپرسیونیسم آغاز شده است
چنان ثابت مانده بود. تغییرات از آن زمان آغاز شد که نهادهای هنری یعنی موزه‌ها و
از هنرمندان قرار گرفتند. از سویی دیگر کالازدگی و مصرف‌گرایی پس از جنگ که
پیده شد و همین امر باعث شد تا هنرمندان نسبت به این وضعیت از خود واکنش
بود: «آیا هنر مصداق کالا است؟ آیا اثر هنری صرفاً باید مانند شیء بی‌جان قابل
روش‌های بنیادین بود که به‌طور غیر محسوس از طرف برخی محافل فلسفی اروپا
چیز می‌توانست در مقابله با شیء‌وارگی اثر هنری قرار بگیرد یا بهتر بگوییم راه‌حل
به‌تدریج خود را به ایده‌ها نزدیک می‌کردند و از اشیاء دوری می‌جستند. راه‌حل آنان
ای تجسمی بود. (ادامه در صفحه‌ی ۱۱)

هستی‌شناسی هنر مفهومی

مجموعه‌ی مقاله‌ها

و گفت‌وگوهای با هنرمندان معاصر

ترجمه‌ی علیرضا امیر حاجبی



تهران

۱۳۹۸

- سرشناسه
عنوان و نام پدیدآور
مشخصات نشر
مشخصات ظاهری
شابک
وضعیت فهرست نویسی
یادداشت
موضوع
موضوع
موضوع
موضوع
شناسه‌ی افزوده
شناسه‌ی افزوده
شناسه‌ی افزوده
شناسه‌ی افزوده
شناسه‌ی افزوده
شناسه‌ی افزوده
رده‌بندی کنگره
رده‌بندی دبیری
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی
- امیر حاجبی، علیرضا، ۱۳۴۹-، گردآورنده، مترجم
هستی‌شناسی هنر مفهومی: مجموعه‌ی مقاله‌ها و گفت‌وگوهای
با هنرمندان معاصر [کتاب] / [گردآوری و ترجمه‌ی علیرضا امیرحاجبی].
تهران: مان کتاب، کارگاه اتفاق، ۱۳۹۸.
۱۹۲ ص: ۵/۱۴۰۵/۲۱؛ ۵ س.م.
۹۷۸-۶۲۲-۶۷۳۱-۰۰-۳
فیبا
کتاب حاضر گردآوری و ترجمه‌ی گزیده‌ای از کتاب‌های
«Conceptual art: a critical anthology, 1999» با ویراستاری الگزاندرو
آلبرو و بلیک استیمسن و «Recording conceptual art, 2001» با ویراستاری
الگزاندرو آلبرو و پتی نورول است.
هنر مفهومی
Conceptual art :
هنرمندان - مصاحبه‌ها
Artists - Interviews :
آلبرو، الگزاندرو، ۱۹۵۷-، م.، ویراستار
Alberro, Alexander :
استیمسن، بلیک، ویراستار
Stimson, Blake :
نورول، پتی، ۱۹۴۲-، م.، ویراستار
Norvell, Patsy :
N۶۴۹۴/۸۳ ۱۳۹۸ :
۷۰۹/۰۴۰۷۵ :
۴۱۹۷۲۲۸ :



تلفن: ۰۹۳۵۱۷۵۹۶۶۲

صندوق پستی: ۱۹۷۳۸۷۵۶۱۳

ایمیل: info@ettefagh.pub

کانال تلگرام: t.me/ettefaghpub

وبسایت: www.ettefagh.pub

صفحه‌ی اینستاگرام: instagram.com/ettefagh.pub



اهالی «کارگاه اتفاق»:

سرمدبیر: مسعود شهریاری

مدیر هنری: مؤژان محقق

ویرایش: کامانقظه (خشایار فیهیمی)

مدیر تولید و فروش: قارن سوادکوهی

حروفچینی: معصومه ارمغان

استودیوی صدا: کارگاه اتفاق (حامد کیان)

مدیر فنی: ساسان هراچی

آلتیه: شبنم خاکی

هستی‌شناسی هنر مفهومی

مجموعه‌ی مقاله‌ها و گفت‌وگوهای با هنرمندان معاصر

مترجم: علیرضا امیرحاجبی

ناشر: کارگاه اتفاق

نوبت چاپ: اول / بهار ۱۴۰۱

تیراژ: ۵۰۰ نسخه

لیتوگرافی، چاپ: چاپ سرمدی

صحافی: عطف

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۶۷۳۱-۰۰-۳

قیمت: نود و هشت هزار تومان

همه‌ی حقوق برای کارگاه اتفاق محفوظ است.

به

سا

را

حا

نری

مقدمه ۱۱

یک

درباره‌ی ایدرینن پایپر ۱۵

منطق مدرنیسم ۱۷

درباره‌ی هنر مفهومی ۳۱

دو

درباره‌ی دن گریم ۳۷

آثار من برای صفحات مجله: تاریخ هنر مفهومی ۳۹

اتحاد کارگران هنر ۵۱

طرح-شعر ۶۱

سه

درباره‌ی نشریه و گروه «هنر-زبان» ۶۵

انگل‌وارگی‌های ابدی یک زندگی فرهنگی رادیکال ۶۹

مقدمه‌ی اولین شماره‌ی نشریه‌ی «هنر-زبان» ۷۵

چهار

درباره‌ی آد راینهارت ۹۵

طرحی برای یک کتاب ۹۷

پنج

درباره‌ی جان کیچ ۱۰۱
دو صفحه، ۱۲۲ حرف درباره‌ی موسیقی ورقص ۱۰۵

شش

درباره‌ی رابرت اسمیت سون ۱۰۹
محدودیت فرهنگی ۱۱۳

هفت

درباره‌ی یان برن ۱۲۷
دیالوگ ۱۳۱

هشت

درباره‌ی یان ویلسون ۱۳۵
هنر مفهومی ۱۳۹

گفت‌وگوها

گفت‌وگو با «رابرت اسمیت سون» ۱۵۳
گفت‌وگو با «سول لهویت» ۱۶۷
گفت‌وگو با گروه «هنر-زبان» ۱۸۳

مقدمه

[ادامه‌ی روی جلد]

زبانی که تا آن زمان صرفاً رابطه‌ای نظری و انتقادی با هنر داشت، ناگهان خود ماده‌ی اولیه‌ی خلق آثار هنری شده بود. درست در همان دوره بود که فیلسوفان ساختارگرایی فرانسوی بر اهمیت زبان در شکل‌گیری سامانه‌ی ذهنی، اندیشه، فرهنگ و تمدن تأکید کرده و همه چیز را وابسته به زبان دانستند.

با ورود زبان به عرصه‌ی هنر توسط اولین هنرمندان مفهوم‌گرا، جامعه و منتقدان با شکلی جدید از اثر هنری مواجه شدند. این مواجهه به دلیل ناآشنایی با واکنش‌هایی همراه بود؛ اما به تدریج هنر تازه از راه رسیده‌ی مفهومی مورد پذیرش قرار گرفت. زبان در شکلی بی‌پیرایه و ساده بر روی بوم‌ها، دیوارها و حتی کف

گالری‌ها نقشی جدید را ایفا می‌کرد و این چنین زبان رسانه‌ای برای انتقال ایده و زیبایی شد. گروه پیشروی «هنر-زبان» نخستین گام‌ها را در این زمینه برداشت و پس از آن بود که سایر هنرمندان، به خصوص گروهی از هنرمندان مینی‌مالیست آمریکا، نیز به این جریان پیوستند. ایده‌ها مرکز هنر مفهومی قرار گرفتند و زبان نیز بستری برای بیان ایده‌ها شد. تحول در هنرهای مفهومی به همین جا ختم نشد و عناصر دیگری مانند فضا نیز در این حوزه نقش مهمی را برعهده گرفتند. این تحولی گسترده در برابر هنر شی‌ءواره بود و نیز تبدیل به نوعی مواجهه‌ی مستقیم با نهضت فرمالیسم و اکسپرسیونیسم انتزاعی آمریکای شد؛ فرمالیسمی که الگویی بی‌رقیب برای بسیاری از هنرمندان در سراسر جهان شده بود. تمایلات ابتدایی هنرمندان مفهوم‌گرا به نظریات مارکسیسم این دشمنی را تا حدود زیادی تشدید می‌کرد.

هنر مفهومی در ابتدا نسبت به موقعیت انسان و جامعه‌ی مدرن موضعی انتقادی داشت اما این موضع‌گیری همیشگی و پایدار نبود و به تدریج دچار استحاله شد — این دگرگونی تا به امروز ادامه دارد.

در مجموعه‌ی مقالات پیش‌رو سعی بر آن بوده تا با جمع‌آوری و ترجمه‌ی مهم‌ترین متون در زمینه‌ی هنرهای مفهومی که توسط هنرمندان پیش‌گام این حوزه تألیف شده، ایستگاه جدیدی در بررسی و آشنایی با این شکل از هنر احداث شده و در پی آن برخی از کاستی‌های نظری در این زمینه را جبران کند.

متن‌های این مجموعه از دو کتاب:

1. *Conceptual art: A Critical Anthology*

Edited by Alexander Alberro and Blake Stimson

The MIT Press, Cambridge, Massachusetts,

London, England, 1999.

2. *Recording Conceptual Art: Early Interviews*

Edited by Alexander Alberro and Patricia Norvell

University of California Press,

London, England, 2001.

انتخاب و به فارسی ترجمه شده است.

• یک •

درباره‌ی ایدرین پایپر^۱

ایدرین مارگریت اسمیت پایپر، متولد ۱۹۴۸، از جمله هنرمندان نسل اول نهضت هنرهای مفهومی است. رشته‌ی اصلی تحصیلی وی فلسفه‌ی تحلیلی و به‌خصوص فلسفه‌ی کانت است. وی از سن بیست‌سالگی فعالیت‌های هنری خود را آغاز کرد و در ۱۹۶۹ موفق به اخذ مدرک از مدرسه‌ی هنرهای بصری نیویورک شد. بدین ترتیب فلسفه و هنر به‌عنوان دو رکن قوی به‌وی در زمینه‌ی پیشبرد اهدافش یاری رسانند. پایپر در ۱۹۸۱ توانست

• این متن در سال ۱۹۹۲ تألیف و برای نخستین بار در مجله‌ی فلش آرت (ژانویه - فوریه ۱۹۹۳) صفحات ۵۸-۵۶ و ۱۳۶-۱۱۸ به چاپ رسید.

1. Adrian Margaret Smith Piper

مدرک دکترای خود را از دانشگاه هاروارد اخذ کند. کتاب‌های فلسفی و هنری وی در آمریکا به عنوان منابع معتبر دانشگاهی شناخته می‌شوند. پایپر از جمله‌ی نخستین هنرمندانی است که با معرفی مقولاتی از قبیل جنسیت و نژاد، مجموعه‌ی جدیدی از مفاهیم را به فرهنگ و ازگان هنر مفهومی افزود. وی چه در نوشتن و چه در آثار هنری‌اش که شامل طیف گسترده‌ای از اجراهای عمل، آثار چاپی و عکس می‌شود، لحنی به شدت انتقادی دارد و به مانند سایر هنرمندان نسل اول مفهومی به شکلی نظری و تئوری اعتراض خود را با سیاست‌های فرهنگی آمریکا نشان داده است که دو مقاله‌ی پیش رو از جمله‌ی بهترین نوشتارهای انتقادی پایپر در زمینه‌ی هنر و سیاست است.

• منطق مدرنیسم*

ایدريشن پایپر

چهار عنصر وابسته به هنر قومی اروپا در گسترش مدرنیسم نقش مهمی داشته‌اند. شناخت این چهار عنصر، به‌ویژه برای درک هنر معاصر ایالات متحده‌ی آمریکا در چند دهه‌ی اخیر نیز مهم است.

اول: شخصیت منحصر به فرد این هنر.

دوم: فرمالیسم حاکم بر آن.

سوم: خودآگاهی این هنر.

چهارم: تعهد آن به محتوای اجتماعی.

* این متن در سال ۱۹۹۲ تألیف و برای نخستین بار در مجله‌ی فلش آرت (ژانویه - فوریه ۱۹۹۳) صفحات ۵۸-۵۶ و ۱۳۶-۱۱۸ به چاپ رسید.

این چهار مورد به طور صریح توانسته‌اند مفهومی قدرتمند و تداومی استراتژیک را بین تاریخ هنر اروپا، به‌ویژه مدرنیسم، و تحولات اخیر در آمریکا به وجود آورند که در پشت سر خود موضوعات سیاسی را نیز به همراه داشت؛ اما فرمالیسم گرین‌برگ^۱ که بخش‌های مهمی از هنر مدرن آمریکا را تحت اختیار گرفت، باعث شد تا این خطوط متداوم و قدرتمند دچار انحراف شوند. در دهه‌ی پنجاه میلادی، فرمالیسم گرین‌برگ به‌عنوان گریز و تجاهلی ایدئولوژیک توانست با فرصت‌طلبی سود مادی زیادی را در طی جنگ سرد و دوران سانسور مک‌کارتی^۲ به دست آورد. برای شناخت حدود این فرصت‌طلبی کافی است بدانیم که به وسیله‌ی این شهرت و اعتبار ایدئولوژیک و سیاسی، با چیره‌شدن در زمینه و بستر هنر بین‌المللی، امپریالیسم آمریکا موفق شد بقایای سنت قدیمی هنری اروپا که رسانه‌ای اجتماعی نیز بود، ریشه‌کن کند و هنر اروپا در شکل بالینی خود از فرط استفاده از داروهای خواب‌آور و مسکن، دچار مسمومیتی دارویی شد.

سنت طولانی اروپایی که دارای محتوای اجتماعی بود با فرم‌های

۱. Clement Greenberg؛ منتقد پرنفوذ و صاحب‌نام آمریکایی که بسیاری از جریان‌های فکری و سبکی در هنر معاصر آمریکا توسط وی به‌راه افتاد؛ از جمله سبک اکسپرسیونیسم انتزاعی و نقاشی کنش‌گرا (Action Painting) که خود زیرشاخه‌ای از اکسپرسیونیسم انتزاعی بود. ایده‌ی اصلی گرین‌برگ تأکید حداکثری بر روی فرم بود و غیر از نقاشی فرمالیستی هیچ چیز را هنر نمی‌دانست؛ به همین دلیل بسیاری از هنرمندان وی را جلاد معنا نامیدند.

۲. Joseph Raymond «Joe» McCarthy؛ سیاستمدار آمریکایی از حزب جمهوری خواه که در دهه‌ی پنجاه میلادی و در حین جنگ سرد، با تصویب لوایح متعددی در مجالس قانون‌گذاری آمریکا به بهانه‌ی ارتباط افراد با کمونیست‌ها و اتحاد جماهیر شوروی دست به تفتیش عقاید گروه‌های مختلفی از هنرمندان، نویسندگان، سیاستمداران و حتی نظامیان زد.



کلمنت گرین برگ (۱۹۰۹-۱۹۹۴)



سنتور مک کارتی (۱۹۰۸-۱۹۵۷)



FOR EUROPEAN RECOVERY

**SUPPLIED BY THE
UNITED STATES OF AMERICA**



نشان «طرح کمک آمریکا به اروپا» (مارشال)

ترکیبی نسبتی خلاقانه داشت؛ اما در دوره‌ی مدرنیسم هنر اروپا تبدیل به نسخه‌ی بدلی از هنر آمریکا شد. فرمالیسم گرین‌برگ، بنیان‌گذار حرکتی رادیکال شد و به‌عنوان محور اصلی مدرنیسم شناخته و در بستر اجتماع قرار گرفت. فرمالیسم گرین‌برگ به‌ویژه در قبال موضوعات سیاسی، هنر مدرن را به وسیله‌ی ایده‌های نامربوط و کثیفی چون برتری هنر استعلائی، هنر خالص، تنزل مقام داد. اگر یک اثر هنری خالص بتواند بدون محتوا باشد، پس هنرمند نیز نخواهد توانست به بیان و اراده‌ی خودآگاهی انتقادی از خلال موضوعات، رویدادها، مفاهیم و موقعیت‌ها که قبلاً توسط هنر اروپایی شخصیت‌پردازی شده بود، پردازد. در زیبایی‌شناسی گرین‌برگ تنها حالتی که به هنرمند مشروعیت می‌بخشید این بود که درگیر ناخودآگاه شود و سپس در حوزه‌ی هنر به مشارکت پردازد. در این چنین طرحی از چیزها، نقش هنرمند درگیر شدن یا چنگ‌زدن به کلماتی بی‌مایه با مواد سازنده‌ی فرمال در رسانه‌اش بود (و غالباً و همیشه نیز هنرمند، مرد در نظر گرفته می‌شود)؛ و نقش منتقد هم مفصل‌بندی کردن زیبایی‌شناسی عقلانی آثاری بود که بدین‌وسیله ساخته شده است. در رهاکردن محتوا و ترک گفتن حالت خودآگاهی، منتقد و هنرمند مسئولیت‌های خودآگاه و کنترل بر روی تلاش‌های خلاقانه و معنی کار خود را نیز رها کردند. نقاشی کنش‌گرا (action painting) که جای در ناخودآگاهی فرویدی داشت، نمونه‌ای از این رهاسازی خودآگاهی اجتماعی است.

چگونه نقطه‌ی اتکاء اصلی مدرنیسم اروپایی تبدیل به مقوله‌ای غیرضروری در مدرنیسم آمریکایی شد؟ اگر محتوای اصلی

اجتماعی در آثار پیکاسو^۱، جاکومتی^۲ و دکونینگ^۳ دائمی و پایدار است، پست مدرنیست‌ها اعلام می‌کنند که تمایل ذاتی برای تقلیل‌گرایی محتوا که روند مدرنیسم را شخصیت‌پردازی کرده امری ناتمام و ناقص است. چنین تغییر رادیکالی در اولویت‌ها نمی‌تواند توضیح‌گر بخشی از منطق مدرنیسم باشد. در عوض لازم است به موقعیت‌های اجتماعی-سیاسی نگاه کرد که فرمالیسم به آن‌ها واکنش نشان داد. ایدئولوژی مورد استفاده در هنر آمریکا طی جنگ سرد و تبلیغات آن دوره، به‌طور مرتب طرح‌هایی را جهت محدودسازی ترسیم می‌کرد^۴؛ اما واکنش به تلاش‌های دولت آمریکا جهت سانسور موضوعات حساس سیاسی در هنر معاصر آمریکا طبیعتاً دعوتی است برای منطبق ساختن هنر با جریان سناتور مک‌کارتی که موفق به ایجاد فضای ارعاب شده بود. در چنین آب و هوایی بسیاری از موارد با یکدیگر متناض هستند؛ از جمله عقلانی کردن محتوای سیاسی با ایده‌ی کاربردی هنر متعالی به‌عنوان نوعی از خودسانسوری در طی خلق حرفه‌ای اثری هنری — و این ایده تا به امروز هم‌چنان باقی مانده است. اگرچه ایده هنوز پا برجاست اما در آن زمان، یعنی دهه‌ی پنجاه، همین تناقضات بود که هنر حاضر آماده را به جهان هنر اهدا کرد. هنری به‌مثابه مصداقی

1. Pablo Ruiz Picasso

2. Alberto Giacometti

3. Willem de Kooning

۴. برای مثال نگاه کنید به «نقاشی آمریکایی در طول جنگ سرد» نوشته‌ی مکس کازلف در نشریه‌ی آرت فروم، شماره‌ی یازده (می ۱۹۷۳) صفحات ۵۴-۴۳؛ و نیز به «اکسپرمیونیسم انتزاعی: اسلحه در جنگ سرد»؛ نوشته‌ی اوا کوک کرافت در آرت فروم شماره‌ی دوازده (ژوئن ۱۹۷۴) صفحات ۴۱-۳۹ و هم‌چنین به کتاب چگونه نیویورک ایده‌ی آوانگارد را دزدید؛ نوشته‌ی سرژ گیلیو که انتشارات دانشگاه شیکاگو در ۱۹۸۳ آن را به چاپ رساند.

از عدم دخالت در امور سیاسی، هنری بدون چالش و جنگ، بدون توجه به نفوذ انسان سفیدپوست در امور اجتماعی و سیاسی در بُعد واقعی و بدون تلاش برای رسیدن به وظیفه‌ی ذاتی هنرمند که در گذشته‌ی دور شاهدش بودیم. همین ایده بهانه‌ای به دست هنرمندان فرمالیست داد تا با طبقه‌بندی عقاید سیاسی و نوع درگیری‌هایی که شاید گوشه‌ای در زندگی آن‌ها نیز داشته باشد، دست به اعمالی بزنند تا آن عقاید، تهدیدی برای آن‌ها و فرصت‌های شغلی آن‌ها به وجود نیاورد. خلاصه این‌که، ایدئولوژی فرمالیسم گرین‌برگ زیرساخت فرهنگی ایده‌های سناتور مک‌کارتی را تشکیل می‌داد؛ زیرساختی که ناتوانی سیاسی و اجتماعی را به وجود آورد. این سلاحی قدرتمند در تبادلات اجتماعی و فرهنگ بصری بود. سلاحی برای رام و عقیم‌سازی هنرمندان و اندیشمندان. استراتژی پسا جنگ آمریکا به اروپا بازگشت و در آن‌جا نیز شاهد تبلور و تجسم ظهور تصنعی ایده‌ی ناخودآگاهی اجتماعی بودیم؛ ایده‌ای واکنشی که به مانند صورتکی، جوهره‌ی فرمالیسم آمریکایی را تکرار می‌کرد. این امر برای دستور کار امپریالیسم فرهنگی و سیاسی در طرح مارشال بسیار مناسب بود.^۱

از دوران مک‌کارتی و کامروایی فرمالیسم گرین‌برگ، هنر آمریکا

۱. «طرح مارشال» یا همان برنامه‌ی کمک اقتصادی آمریکا به اروپا از سال ۱۹۴۸ به پیشنهاد جورج مارشال، وزیر امور خارجه‌ی [وقت] آمریکا تهیه و به اجرا گذاشته شد. این برنامه‌ی گسترده‌ی اقتصادی توانست تا حدود زیادی به رونق اقتصادی اروپا کمک کرده و از طرف دیگر از گسترش نفوذ اتحاد جماهیر شوروی به سمت غرب اروپا جلوگیری کند. مجموع کمک‌های مالی آمریکا در این طرح به صد و چهل میلیارد دلار رسید. اگرچه این طرح فقط اقتصادی به نظر می‌رسید اما عوارض جانبی فرهنگی و اجتماعی بسیاری را به اروپا تحمیل کرد.

سعی کرد از در پستی به جامعه و محتوای اجتماعی بازگردد. مینی‌مالیسم ساده، هندسی، فرمال و کاهش‌گرا؛ انکار صریح زیبایی‌شناسی انتزاعی بود که توسط دارودسته‌ی گرین‌برگ تنوریزه و ارائه می‌شد. در برابر تأکید بر انسجام یک‌ه، به‌ویژه در زمینه‌ی اشیاء، فوریت در فضا و زمان و بداهگیِ تفکر و هنر انتزاعی، مینی‌مالیسم نوعی حمله‌ی فردیت‌گرا را به کلیشه‌های زیبایی‌شناختی آغاز کرد. پژواک این حمله در گونه‌های دیگر کلیشه‌سازی کردن، که در دهه‌ی شصت میلادی توسط جریان اصلی سفید آمریکایی شکل گرفته بود شنیده می‌شد. در چنین وضعی مینی‌مالیسم مجدداً به تقدم و برتری خود اشیاء به‌عنوان محتوای اثر تأکید کرد. در اواسط دهه‌ی پنجاه میلادی، سول له‌ویت^۱ بیشتر توجه خود را به محتوای خود-بازتابی یا واکنش، معطوف و آن را گسترش داد. این نحوه‌ی نگرش با پافشاری بر اولویت ایده‌ی اثر نسبت به رسانه و نوع ارائه‌ی اثر شکل می‌گیرد.

له‌ویت، بستری را ایجاد کرد که در آن محتوایی بر پایه‌ی شناخت شکل گیرد؛ محتوایی با اولویتی بالاتر از شکل و محسوسات ادراکی که به‌وسیله‌ی استفاده از استحاله و دگرگونی‌های گزینشی در شیء (وجوهش، ابعادش یا شکل هندسی‌اش) به‌عنوان تصمیمی درباره‌ی روشی برای تولید شکل نهایی اثر پذیرفته می‌شود.

له‌ویت، هم به پیشبرد خود سیستم اقدام کرد و هم ایده‌ی آن

۲. Sol Le Witt (۱۹۲۸-۲۰۰۷)؛ هنرمند و نظریه‌پرداز برجسته‌ی آمریکایی که هم‌زمان در دو نهضت هنری مینی‌مالیسم و مفهومی فعال بود.

سیستم را به عنوان موضوعی خود - واکنشی درون زمینه‌ی یک اثر دخیل کرد. در این جا نه تنها شیء در اولویت قرار می‌گیرد بلکه شیء به عنوان یک مکان هندسی و اصیل در سیستم مفهومی به تولید واکنشی می‌پردازد.

از سویی دیگر باید به ایده‌های گروه «هنر - زبان» توجه کرد. این، تنها قدمی کوتاه برای هنر مفهومی در جهت پژوهش‌های خود - واکنشی در زمینه‌ی مفهوم و زبان بود که در اولویت کار قرار گرفت. خودآگاهی، موضوع ویژه‌ای در حیطه‌ی پدیده‌ای خودواکنشی است. قدمی کوتاه که با بسیاری از کاربران زبان و تولیدکنندگان آثار هنری در عرصه‌ی اجتماعی ارتباط دارد: برای جوزف کاسوت^۱ و گروه «هنر - زبان» این پیشرفت طبیعی از تحلیل‌های زبان‌شناختی مفهوم هنر و نیز مقولات انتقادی مارکسیسم درباره‌ی معنای تولید هنر به وجود آمد. در آثار من این ایده از بدن خودم به عنوان مصداقی هنری، مفهومی، فضا و زمانی آغاز و به شخصیت من به عنوان نمادی از جنسیت و کالای هنری قومی و کلیشه‌سازی شده حرکت کرد. در اوایل دهه‌ی هفتاد با ظهور خودآگاهی که برای مدتی در حوزه‌ی هنر عقب‌مانده نگه داشته شده بود، هنر شکلی انتقادی، شفاف و اجتماعی به خود گرفت. این خود نتیجه‌ی طبیعی تأکیدی بود که از محتوای پنهان در عمق مینی‌مالیسم و موضوع خود - واکنش‌گرایی در هنر مفهومی حاصل شد.

۱. Joseph Kosuth: از پیشگامان نهضت هنرهای مفهومی در آمریکا که با آثار و مقالات خود به شکلی منسجم ایده‌های هنر مفهومی را تعریف و ارائه داد.