بازتعریف مهارت فنی در هنر معاصر: از استادکاری تا ایده‌پردازی

هما حجازیان[۱*]

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۶/۲۹، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۸/۰۱)

چکیده
هنر در طول تاریخ دست‌خوش تحولات بنیادین بوده و قرن بیستم شاهد تغییرات اساسی در تعریف هنر و جایگاه هنرمند است. این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و استفاده از منابع کتابخانه‌ای به بررسی این پرسش می‌پردازد که آیا مهارت فنی در هنر معاصر ناکارآمد شده و چه عواملی در این تحول نقش داشته‌اند؟ یافته‌ها نشان می‌دهد از دههٔ ۱۹۷۰ به بعد، هنر معاصر مسیری را پیش گرفت که در آن تأکید بر ایده و مفهوم جایگزین مهارت دستی سنتی شد. بیانیهٔ لارنس وینر در ۱۹۶۸ مبنی بر این‌که «هنرمند می‌تواند اثری خلق کند، اثر می‌تواند ساخته شود، نیازی نیست قطعه ساخته شود» نقطهٔ عطفی در این زمینه محسوب می‌شود. تأثیر فلسفهٔ دکارت با تأکید بر اولویت ذهن بر ماده و گسترش فن‌آوری‌های نوین نیز در شکل‌گیری این رویکرد مؤثر بوده‌است. نتایج حاکی از آن است که اگرچه تعداد افرادی که خود را هنرمند می‌نامند افزایش یافته، اما این به معنای بی‌اهمیت شدن کامل مهارت نیست؛ بلکه تعریف مهارت تغییر یافته و شامل توانایی‌هایی نظیر درک مفاهیم، ارتباط مؤثر با مخاطب و بهره‌گیری هوش‌مندانه از ابزارهای نوین شده‌است. مخاطب آگاه می‌تواند با تحلیل دقیق آثار، میان هنرمندان واقعی و سایرین تمایز قائل شود.

واژه‌های کلیدی
هنر معاصر، مهارت فنی، هنر مفهومی، جایگاه هنرمند، تحولات هنری.

*نویسندهٔ مسئول، ایمیل: homaaa.hn@gmail.com.

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-05-20]

۱. مقدمه

امروزه هر کسی را می‌توان هنرمند نامید؛ آیا دلیل آن دیدن آثار خلق شدهٔ معاصر نیست؟ زیر سؤال بردن مهارت که هنرمند را در جایگاه استادکار[۳] قرار داده‌است پیش از این هم هنر اوایل مدرنیته[۴] را متزلزل کرده‌بود (دو مزون، ۱۳۸۸: ۲۹). بحران درک نشدن هنر توسط مخاطبان بیش از هر دورهٔ دیگری احساس می‌شود و این بحران به سوء برداشت‌هایی از سمت مخاطب مانند نداشتن توانایی یا استعداد بصری هنرمند معاصر منجر شده‌است. هنر معاصر به‌صورت تدریجی از سال‌های ۱۹۷۰ شروع شد و راه خود را با آزاد گذاشتن هنرمندان در کاوش در آثار گذشتگان، از مدرنیسم جدا کرد. بخشی از شاخصهٔ این دوره، دسترسی آزاد به میراث هنری گذشته است تا هنرمندان بتوانند به آن هر کاربردی ببخشند (Danto, 1997 : 3). در مقابل گسترش مفهوم هنر، افراد عادی که بهره‌ای از استعداد خاصی نبرده‌بودند نیز خود را در آفرینش یک اثر بصری یا ذهنی جالب، توانا می‌بینند؛ اما آیا واقعیت هم همین است؟

هنر معاصر برخلاف هنر دورهٔ کلاسیک و مدرن، همواره در معرض مناقشه و سوء برداشت‌های عمومی قرار دارد. این پرسش که آیا یک فرد عادی و حتی خودآموخته می‌تواند به‌عنوان هنرمند معرفی شود از اوایل دوران پسامدرن[۵] مطرح است. تغییر از هنر مدرن به هنر معاصر هم درست مثل تغییر از هنر پیشامدرن به مدرن، به‌تدریج و به‌شکل درونی رخ داد. واژهٔ «معاصر» در ساده‌ترین معنایش، یعنی هر چیزی که اکنون در حال وقوع است؛ پس هنر معاصر هم هنری است که توسط آدم‌های همین دوره تولید می‌شود. این هنر آزمون زمان را هنوز پس نداده ولی چون متعلق به دورهٔ ماست، برای ما معنی خاص و نزدیکی دارد و احساس ما به آن بیشتر شبیه تجربهٔ زندگی خود ماست.

یکی از پیامدهای جدید هنر معاصر همین چالش جایگاه هنرمند است؛ همه می‌توانند خود را هنرمند بنامند بدون آن‌که لزومی داشته باشد تا توسط داوران نکته‌سنج و دقیق یک آکادمی به‌رسمیت شناخته شوند (دو مزون، ۱۳۸۸: ۲۹). از ابتدای قرن بیستم مشخص شد که هنرمند دیگر الزاماً نباید در یک مدرسهٔ مشهور هنری تحصیل کند یا حتی استعداد خاصی داشته باشد. با ظهور دادائیسم[۶] و سوررئالیسم[۷]، مرزهای سنتی هنر و هنرمند به چالش کشیده شد و هنرمندان بر ناخودآگاه، هنر خام[۸] و اتفاقات تصادفی تأکید داشتند. هدف این جنبش‌ها تولید هنر صرفاً زیبا نبود؛ بلکه برهم زدن نظم فکری جامعهٔ هنری بود. در ادامهٔ قرن بیستم (دقیق‌تر بعد از سال ۱۹۶۸) لارنس وینر[۱] بیانیهٔ مشهور «اعلامیهٔ قصد»[۹] را منتشر کرد که به یکی از مشهورترین بیانیه‌های هنر مفهومی[۱۰] و اساس کار هنرمندان معاصر تبدیل شد.

وینر اظهار داشت که ایده، خود اثر هنری است و به‌عبارتی دیگر، هنرمند کسی است که ایده داشته باشد (Weiner, 1968). او نقش هنرمند را از سازندهٔ اشیا به یک مغز متفکر و ایده‌پرداز تغییر داد و حتی ادعا کرد که هنرمند لزومی برای ساخت اثر هنری‌اش ندارد و صرف ایده کافی است. این دیدگاه تحت تأثیر فضای فکری دههٔ ۱۹۶۰ شکل گرفت، زمانی که هنرمندان به دنبال رهایی از بازار هنر و مادی‌گرایی بودند (Lippard, 1973 : 12). حال سؤال اساسی این است که آیا اساساً یادگیری طراحی، نقاشی و اصول آن فایده‌ای دارد؟ با وجود مدارس هنری که هنوز در معرفی هنرمندان جایگاه ویژه‌ای دارند، تعداد بسیار زیادی از هنرمندان با غرور ادعای خودآموخته بودن می‌کنند (دو مزون، ۱۳۸۸: ۲۹).

به نظر می‌رسد ریشهٔ نیاز نداشتن هنرمندان معاصر به مهارت به فلسفهٔ رنه دکارت[۲] برمی‌گردد که تأکید زیادی بر عقل و ذهن به‌عنوان منبع اصلی شناخت

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-05-20]

و حقیقت داشت. دکارت معتقد بود که دانش واقعی از طریق تأمل عقلانی به‌دست می‌آید، نه صرفاً از طریق حواس یا مهارت‌های فیزیکی (Descartes, 1637 : 27). این دیدگاه که به دوگانه‌انگاری دکارتی معروف است، ذهن را بر جسم و فعالیت‌های مادی مقدم می‌دارد. در زمینهٔ هنر، این فلسفه به این معنا است که ایده‌ها و مفاهیم ذهنی بر مهارت‌های فنی یا اجرای مادی اثر هنری اولویت دارند (Cotting-ham, 1986 : 35).

کلمنت گرینبرگ[۱۱]، منتقد برجستهٔ قرن بیستم آمریکا که نقش مهمی در شکل‌گیری نظریه‌های مدرنیسم ایفا کرد، از نظریات دکارت بهره برد. دیدگاه‌های وی با تأکید بر عقل و خودآگاهی هم‌راستا بود. او معتقد بود که هنر مدرن باید از طریق خودبازتابی و تمرکز بر ویژگی‌های ذاتی خود به حقیقت هنری دست یابد و محدودیت‌های مدیوم را به‌عنوان عوامل مثبت در نظر بگیرد (Greenberg, 1972 : 85).

امروزه قلمرو هنر گسترش یافته و تنها به هنرهای اصلی مانند نقاشی، مجسمه‌سازی و معماری خلاصه نمی‌شود؛ بلکه شامل فرم‌هایی کوچک‌تر نیز می‌گردد: هنرهای دکوراتیو، دیزاین، فرش و قالی‌بافی و حتی روش‌های حاشیه‌ای مانند گرافیک، ویدئو، انتشار کتاب هنرمند و عکس. این تغییر به دلیل تنوع تکنیک‌ها، جهانی شدن و ورود تکنولوژی به هنر رخ داده‌است. تکنولوژی امکان خلق آثار را برای افراد غیرحرفه‌ای فراهم کرده و تعداد کسانی که خود را هنرمند می‌نامند افزایش یافته‌است (نجفلو و اسدی، ۱۴۰۳: ۹). تعریف هنرمند سنتی به‌عنوان فردی چیره‌دست و ماهر جای خود را به هنرمندی متفکر و ایده‌پرداز داده‌است؛ آن‌چه اکنون مهم است نوع نگرش است نه مهارت فنی. بنابراین سؤال اصلی پژوهش این است که: آیا مهارت فنی در هنر معاصر ناکارآمد شده و چه عواملی در این تحول نقش داشته‌اند؟

روش تحقیق

پژوهش حاضر حاصل متن‌پژوهی از کتاب ایزابل دومزون روژ است. این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی بوده و اطلاعات آن به روش کتابخانه‌ای گردآوری شده‌است. در این پژوهش، ابتدا با مطالعهٔ منابع معتبر فارسی و لاتین در حوزهٔ هنر معاصر، جایگاه هنرمند و تحولات مفهومی هنر، داده‌ها و اطلاعات لازم استخراج شد. سپس با تحلیل محتوای این منابع و بررسی دیدگاه‌های نظری مطرح‌شده، به تبیین چگونگی تحول نقش مهارت فنی در هنر معاصر پرداخته شد. رویکرد پژوهش بر اساس بررسی تطبیقی آرا و نظریه‌های هنری و فلسفی استوار است که به درک عمیق‌تری از موضوع کمک می‌کند. مقاله به بررسی تحولات هنر معاصر غربی (اروپا و آمریکای شمالی) از دههٔ ۱۹۶۰ تا ۲۰۲۰ می‌پردازد. دلیل تمرکز بر هنر غربی این است که مفهوم مهارت در هنرهای شرقی (مانند نقاشی چینی یا ژاپنی) از ابتدا با تعریف غربی متفاوت بوده و بر کنترل ذهنی (نه واقع‌گرایی) تأکید داشته‌است. این پژوهش با تحلیل آثار و بیانیه‌های هنرمندانی چون دوشان[۱۲] (۱۹۱۷)، دوبوفه[۱۳] (۱۹۴۹)، پولاک[۱۴] (۱۹۵۱)، وینر (۱۹۶۸) و بویس[۱۵] (۱۹۷۰)، به مقایسهٔ مهارت سنتی (پیش از ۱۹۶۰) و معاصر می‌پردازد.

پیشینه تحقیق

در راستای پژوهش حاضر مطالعات زیادی در ایران انجام نیافته‌است و اکثر مقالات چاپ‌شده در این باب جنبه‌های دیگری از هنر معاصر را دربرگرفته‌اند. از جمله می‌توان به «مطالعهٔ تطبیقی در باب معرفت‌شناسی هنر در ایران و اروپا با تأکید بر جایگاه هنرمند» از مینا محمدی‌وکیل در سال ۱۴۰۱ اشاره کرد که در مجلهٔ کیمیای هنر شمارهٔ ۴۵ چاپ شده‌است. این مقاله به جایگاه هنرمند در ادوار مختلف تاریخ می‌پردازد؛ نویسنده به تغییر جایگاه هنرمند از خالق صرف به صنعت‌گر را بررسی می‌کند و در ادامه با زوال اندیشهٔ مدرن و برپایی نظام‌های

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-05-20]

نقادی را ناقوس پایان و مرگ بسیاری از مفاهیم می‌داند (محمدی‌وکیل، ۱۴۰۱: ۱). «هنرمند در مقام خالق، هم‌پایه داستان‌های اساطیری خلقت، دارای توان‌مندی و کنش‌گری ویژه در امر خلقت است و هنرش در رابطه با امر آفرینش‌گرایانه تعبیر می‌شود، در حالی‌که در ادوار بعد که ایدهٔ هنری از انحصار ذهن و ادراک شخصی هنرمند خارج می‌گردد، هنر به اندیشه و باور حامیانش تعهداً معطوف و مقید می‌گردد؛ این امر گرچه اثر هنری را دارای ارج و اهمیت می‌کند، جایگاه هنرمند را به مقام صنعت‌گری گمنام تنزل می‌دهد» (همان: ۱). مقالهٔ دیگری با عنوان «نگرشی بر تحول جایگاه هنرمند در هنر معاصر» اثر مائده نجفلو و سمیه اسدی در سال ۱۴۰۳ در مجلهٔ پژوهش هنر و علوم انسانی منتشر شده که نویسندگان به بررسی جایگاه هنرمند در هنر جدید پرداخته و به سؤالاتی از قبیل چه عواملی در شکل‌گیری جایگاه هنرمند دخیل است؟ یا جنبش‌های شکل‌دهنده به این جریان‌ها کدامند؟ پاسخ داده‌اند. اگرچه در این مقاله برخلاف پژوهش حاضر به این نتیجه رسیده‌اند که هنرمندان امروزه به مهارت نیازمندند و حتی در گامی جلوتر مهارت را جزئی از الزامات هنرمند واقعی دانسته‌اند؛ نگارنده مخالف نگرش تحلیلی نگارندهٔ مقاله است.

پژوهش دیگری با عنوان «فلسفهٔ هنر و جایگاه هنرمند در جامعهٔ ما» نوشتهٔ حسین سلیمانی و چاپ‌شده در نامهٔ فرهنگ زمستان سال ۱۳۸۲، شمارهٔ ۵۰، از صفحهٔ ۶۴ تا ۶۹، است که دربارهٔ حقیقت و ماهیت هنر بحث می‌کند که مثلاً آیا هنر ماهیت تولیدی دارد یا تقلیدی؟ آیا کار هنرمند خلق و ابداع اثری جدید در کنار پدیده‌های طبیعی است یا تقلید از طبیعت و پدیده‌های طبیعی و یا هردو؟

یکی از مقالاتی که کمک شایانی به این پژوهش کرده‌است مقاله‌ای برجسته با نام «مدرن، پست‌مدرن و معاصر» نوشتهٔ آرتور دانتو و ترجمهٔ مهدی حبیب‌زاده است که به گذر از دورهٔ مدرن به پسامدرن و سپس معاصر می‌پردازد و ریشه‌های شکل‌گیری هنر جدید را تحلیل می‌کند. مقاله با قرار دادن هنر مدرن و معاصر در چارچوبی تاریخی و مفهومی آغاز می‌شود و آثار مینی‌مالیستی[۱۶] رابرت ریمن[۱۷] را به‌عنوان نقطهٔ شروع به‌کار می‌گیرد. وی بر تکامل تصویرسازی در هنر تأکید دارد و به حمایت مفهومی از تصاویر اشاره می‌کند؛ هم‌چنین زمینهٔ فرهنگی و تاریخی گسترده‌ای از این بحث را پوشش می‌دهد. متن ترکیبی از نقد هنری، پرسش فلسفی و زمینهٔ تاریخی است (Danto, ۱۹۸۱). «آن تصاویری به معانی ابتدایی که توسط هنرمندان، یعنی انسان‌های علمی که علامتی را بر سطحی می‌نشانند، تولید می‌شوند، ساخته شده‌است؛ اما بعدها این تصاویری از مجموع می‌شوند. عصر هنر تولید شد، و هنر در پایان‌عمر هنر تولید شد» (همان: ۲). و در نهایت می‌توان به مقالهٔ چاپ‌شده در فصلنامهٔ یکم حرفه: هنرمند نوشتهٔ رابرت استوارت[۱۸]، ترجمهٔ بهداد راوند امینی، اشاره کرد که در باب هنرمندان مفهومی از جمله لارنس وینر و جوزف بویز نوشته شده‌است.

۲. مبانی نظری

۲/۱ هنرمند معاصر

دیگر دورهٔ هنرمند آواره و بی‌خانمان تمام شده؛ هنرمندان همراه با زمانه و تکنولوژی عصر خود زندگی می‌کنند. آن‌ها دیگر اجباراً به‌دنبال یک روش شخصی خاص خود، یک ضربهٔ قلم‌مو غیرقابل تقلید نیستند، بلکه ابزارهای زندگی روزمره را به‌کار می‌گیرند (دو مزون، ۱۳۸۸: ۳۰). هنرمند آواره (همان هنرمند سنتی) افرادی مانند پیکاسو[۱۹] یا ونگوگ[۲۰] خطاب می‌شوند که جنبش‌های‌شان اگرچه در قالب هنرهای سنتی می‌گنجید، گامی فراتر برداشت و الهام‌بخش نسل‌های جدید هنرمندان و به‌وجود آمدن هنر مفهومی شد. جامعهٔ صنعتی مصرفی و ارتباطات امکان بیان همه‌گیر و مدرن را برای آن‌ها

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-05-20]

فراهم می‌کند. با گسترش تکنولوژی (مثل رسانه‌های جمعی) هنرمندان از اثر نهایی به ایده و ژست گرایش پیدا کردند و از دل این گرایش‌ها هنر جدیدی مانند پرفورمنس آرت[۲۱] به‌وجود آمد. در ادامهٔ مسیر نیازی برای تلاش مستمر هنرمندان باقی نماند و در جامعهٔ هنری تنها ژست، ایده و حتی نوشتن ایده کافی به‌نظر می‌رسید. از نظر پژوهش‌گر این نوع تفکر با انحطاط جامعهٔ هنر و مرگ هنر کلید خورد؛ جنبشی که تاکنون ادامه دارد و به‌نظر می‌رسد در چارچوب‌های اخلاقی و زیبایی‌شناسی نمی‌گنجد. کار این هنرمندان دیگر تنها یک اثر نهایی نیست، بلکه گاهی می‌تواند تنها یک ژست، یک حرکت یا یک ایده باشد.

در ابتدای قرن بیستم مارسل دوشان اعتراف کرده‌بود: «می‌خواستم که کار کنم اما بی‌نهایت احساس تنبلی می‌کردم؛ خوب زندگی کردن را دوست دارم؛ نفس کشیدن به‌جای کار کردن» و همین‌طور بن نیز می‌گوید: «من خوابیدن را به کار هنری کردن ترجیح می‌دهم»؛ بیاناتی تحریک‌کننده که نباید الگوی هنرمند تنبل قرار گیرد (دو مزون، ۱۳۸۸: ۲۹). هم‌چنین بن ووتیه[۲۲] از این دسته هنرمندان بودند. ووتیه اغلب از جملات تحریک‌کننده در تابلوهایش مانند «هنر بی‌فایده است» یا «خدا وجود ندارد» استفاده می‌کرد. البته این تشویق به تنبلی درواقع نوعی انتقاد به هنر تجاری و آکادمیک بود. هنرمندانی مانند دوشان و بن معتقد بودند که هنرمند باید زندگی کند و تنها به تولید نپردازد. نقل‌قول دقیق‌تر از مارسل دوشان در مصاحبه‌ای از سال ۲۰۱۳ آمده که نشان‌دهندهٔ دیدگاه مارسل دوشان دربارهٔ هنر حاضر-آماده[۲۳] است؛ درواقع او تنبلی را نه‌تنها چیزی منفی نمی‌دید، بلکه آن را مقاومتی در برابر تجاری‌شدن هنر می‌انگاشت. این ایده بخشی از فلسفهٔ *Ready-made* او بود، جایی که یک شیء روزمره (مثل چشمه[۲۴]، ۱۹۱۷) را بدون تلاش زیاد به هنر تبدیل می‌شد. در ابتدای قرن بیستم (۱۹۱۰-۱۹۲۰)، دوشان با این دیدگاه، هنر را از «کار سخت» به «ایده» تغییر داد (Tomkins, ۲۰۱۳: ۳۰). «من زندگی کردن و نفس کشیدن را بیشتر از کار کردن دوست دارم. هنر من هنر زندگی کردن است: هر ثانیه، هر نفس یک اثر هنری است که جایی ثبت نشده، نه بصری است و نه ذهنی» (همان: ۳۰).

در بررسی تحول جایگاه هنرمند در هنر معاصر، ایدهٔ «هنر حاضر» به‌عنوان یک نقطهٔ عطف ظاهر می‌شود که مهارت سنتی را به حاشیه رانده و هنرمند را به‌عنوان یک ایده‌پرداز بازتعریف می‌کند. بن ووتیه، هنرمند مفهومی، این تحول را با نقل‌قول مستقیم خود برجسته می‌سازد: «هنر بی‌فایده است، به خانه برگردید»[۲۵] (Vautier, ۲۰۱۵: ۴۷). این جمله نه‌تنها هنر را به‌عنوان چیزی غیرضروری نقد می‌کند، بلکه جایگاه هنرمند را از خالق ماهر به منتقد اجتماعی تغییر می‌دهد، جایی‌که اثر هنری بدون نیاز به ابزارهای فنی، تنها با یک ژست مفهومی خلق می‌شود (Maison Rouge, ۲۰۲۲). این دیدگاه غیرمستقیماً با ادعای مارسل دوشان هم‌خوانی دارد که می‌گوید: «من به هنر اعتقاد ندارم، به هنرمندان اعتقاد دارم» (Tomkins, ۲۰۱۳: ۳۰)؛ که تأکید می‌کند در هنر حاضر، هنرمند بیش از اثر اهمیت دارد و مهارت الهی یا سنتی جای خود را به ایده‌پردازی می‌دهد.

ژان دوبوفه در زمان اغتشاشات ۱۹۶۸ مجموعهٔ «انسان مشابه اثر» را منتشر کرد که بخشی از سری معروف *L'Hourloupe* بود؛ سری‌ای که از سال ۱۹۶۲ آغاز و تا ۱۹۷۶ ادامه یافت. او در این مجموعه دنیای خیالی را معرفی می‌کند که در آن هنر خام به‌عنوان ابزاری برای همگانی‌شدن آفرینش هنری عمل می‌کند (Dubuffet, ۱۹۸۸). هنر خام، هنری است فاقد هر گونه آموزش آکادمیک که از ذهن و تجربیات روزمرهٔ افراد غیرحرفه‌ای و معمولاً طرد شدهٔ اجتماع شکل می‌گیرد. دوبوفه این نوع هنر را در مقابل «هنر فرهنگی» که توسط نهادهای

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-05-20]

هنری کنترل می‌شود قرار می‌دهد و معتقد است هنر خام اصیل‌تر است، زیرا از «خفگی فرهنگی» رها شده و بیان مستقیم روح انسانی را نشان می‌دهد (Dubuffet, ۱۹۴۹). برای مثال در اثر *Site avec personnages*۴ (تصویر ۱)، دوبوفه با استفاده از خطوط ناشیانه و رنگ‌های تخت، مهارت آکادمیک را زیر سؤال می‌برد؛ انتخاب این شیوهٔ بیان نمایشی عمدی از سادگی است، نه نشانهٔ عدم توانایی. هم‌چنین یکی از مهم‌ترین دست‌آوردهای ژان دوبوفه جمع‌آوری و نگهداری آثار هنرمندان خام از نقاط مختلف جهان است. هنرمندان خام از نظر او کسانی بودند که خارج از چارچوب‌های نهادی و آموزشی رسمی هنر عمل می‌کردند مانند کودکان یا دیوانگان و زندانیان. «هنر خام را ما به معنای آثاری می‌دانیم که توسط افرادی اجرا می‌شوند که از فرهنگ هنری مصون مانده‌اند، افرادی که در آن‌ها تقلید - برخلاف آن‌چه در میان روشن‌فکران رخ می‌دهد - نقش کمی دارد یا اصلاً ندارد، به‌طوری که نویسندگان [خالقان] همه چیز (موضوعات، انتخاب مواد به‌کار رفته، روش‌های انتقال، ریتم‌ها، شیوه‌های نوشتاری و غیره) را از عمق وجود خودشان بیرون می‌کشند و نه از کلیشه‌های هنر کلاسیک یا هنر مد روز» (همان). او دنیایی خیالی را آفریده بود که در آن هنر خام به تمام کسانی که نیرویی برای نشان دادن توانایی آفرینش خود دارند جایگاهی در کنار هنرمندان نام‌دار می‌دهد؛ او تأکید می‌کرد که هنر نباید فقط مختص نخبگان باشد و تمام انسان‌ها قابلیت آفرینش دارند. این دیدگاه با اغتشاشات ۱۹۶۸ فرانسه نیز هم‌خوانی دارد؛ جایی دوبوفه می‌گوید: «دیگر بیننده‌ای در شهر من نخواهد بود؛ هیچ‌کس دیگری به‌جز بازیگران دیگر فرهنگی نخواهد بود؛ پس دیگر نگاهی هم وجود نخواهد داشت. با این‌همه اگر کسی بتواند خود را هنرمند بنامد، آیا هنوز هم باید آن را اثبات کند تا به این عنوان شناخته شود» (Dubuffet, ۱۹۸۸: ۴۵). درواقع می‌توان گفت که دوبوفه با ساختن شهر بدون تماشاگر دنبال حذف نگاه قدرت‌محور است و هنر را از انحصار نخبگان درمی‌آورد تا به همگان اختصاص دهد؛ این نگاه با تعریف آرتور دانتو[۲۶] دربارهٔ نظریهٔ پست‌مدرن و پایان هنر هم‌خوانی دارد؛ او می‌نویسد: «هنر معاصر دیگر روایت خطی ندارد و همه می‌توانند «بازیگر فرهنگی» باشند» (Danto, ۱۹۸۱: ۱). از نظر نویسنده نظریهٔ دوبوفه در مورد حذف نگاه، ارزش‌مند و ایدئالیستی است؛ اما هم‌چنان این نقد وارد است که دنیای هنر بر پایهٔ نگاه ارزش‌گذاری می‌شود. هنر همواره تحت تأثیر سرمایهٔ فرهنگی بوده و هست و حذف کامل قدرت‌های ارزش‌گذار ممکن به‌نظر نمی‌رسد.

در ادامهٔ این مبحث، کم‌وبیش این ایده قوت می‌گیرد که جایگاه هنرمند در طول این قرن تغییر کرده و این‌که از این پس برای همه این امکان وجود دارد که در واقعیت یا خیال خود را در دنیای هنر مطرح کنند؛ پس برای هنرمند چه تعریفی می‌توانیم ارائه دهیم؟ (دو مزون، ۱۳۸۸: ۳۰) در پاسخ به سؤال تعریف هنرمند در دوران معاصر، می‌توان گفت که هنرمند نه‌تنها خالقی فنی و آموزش دیدهٔ آکادمیک، بلکه فردی است که مرزهای سنتی هنر را با ابزارهای نوین مانند تکنولوژی و تفسیر مفهومی گسترش می‌دهد؛ به‌گونه‌ای که «همه می‌توانند خود را هنرمند بنامند بدون آن‌که لزومی داشته باشد تا توسط داوران نکته‌سنج و دقیق یک آکادمی به‌عنوان یک هنرمند به‌رسمیت شناخته شوند» (نجفلو و اسدی، ۱۴۰۳: ۱۲). این تعریف با دیدگاه آرتور دانتو هم‌خوانی دارد، که در آن «تغییراتی مهم در شرایط تولید هنری» (Danto, ۱۹۸۱: ۱) منجر به «پایان روایت فرم» (همان: ۳) می‌شود و هنرمند را به‌عنوان سازندهٔ روایت‌های مفهومی (مانند کلاژهای سوررئال[۲۷] ماکس ارنست[۲۸] در سال ۱۹۲۰) معرفی می‌کند، جایی که تمرکز بر بیان درونی و اجتماعی است نه قواعد سنتی. در نهایت، همان‌طور که ارنست گامبریچ[۲۹] تأکید می‌کند: «چیزی به‌نام هنر وجود ندارد؛ تنها هنرمندان هستند» (نجفلو و اسدی،

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-05-20]

تصویر ۱. ژان دوبوفه، سایتی با ۴ شخصیت (Site avec 4 personnages)، ۱۹۶۶، اکریلیک روی کاغذ، نصب شده روی بوم، ۵۲٫۴ × ۷۰٫۲ سانتی‌متر، مرکز پمپیدو، پاریس (URL 1).

۱۴۰۳: ۱۱).

۲٫۲. مهارت هنرمند معاصر انتخاب شی مهارت نمی خواهد

«وجود هنرمند مرکز اثر اوست؛ هدایت‌کنندهٔ اصلی. اگر ما برای او هدفی تعیین کنیم، اثر تمام ارزشش را از دست می‌دهد. او باید آن‌چنان که حس می‌کند نقاشی کند. این پیروزی من است و نیز پیروزی لذت» (لویی کان[۳۰]، هنرمند ساپورت سورفس[۳۱]).

لویی کان به‌عنوان یکی از کلیدی‌ترین اعضای جنبش ساپورت فیس در فرانسه که سال ۱۹۷۰ رقم خورد، است. این جنبش نمونه‌ای برجسته از تحول جایگاه هنرمند و یکی از جنبش‌های مهم آوانگارد فرانسه محسوب می‌شود. کان کار خود را با تجزیه‌وتحلیل ساختار نقاشی شروع کرد؛ بوم را به‌عنوان سطح و قابش را به‌عنوان پشتیبان جدا کرد. او سعی بر به‌هم‌زدن این ساختار قدیمی و بازتعریف چهارچوب‌های سنتی نقاشی کرد. وی اغلب بوم را برش می‌داد یا آویزان می‌کرد و از رنگ‌های اصلی و خالص برای ارائهٔ هنرش بهره می‌جست. این جنبش هنرمند را از نقش خالق زیبایی‌شناختی سنتی به انتقادگری مفهومی تبدیل کرد (کین، ۱۹۷۱: ۱۳-۱۴). رویکرد لویی کان، که در آثاری مانند Toile dé coupé e (بوم برش‌خورده) نمود می‌یابد، (تصویر ۲) با بریدن بوم، مرز میان نقاشی و مجسمه را از بین می‌برد. این اثر نشان می‌دهد که مهارت دیگر در دقت رنگ‌آمیزی نیست، بلکه در **تخریب خود مدیوم** است. در مقایسه با مفاهیم ذکر شده، این مفهوم با ایده‌های ژان دوبوفه در مورد هنر خام و پایان روایت فرم در مقالهٔ آرتور دانتو هم‌خوانی دارد (Danto, ۱۹۸۱: ۳). با این‌حال، دیدگاه‌ها در مورد کان متنوع است

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-05-20]

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-05-20]

و شامل نظرات موافق و مخالف می‌شود. حامیان کان آثار او را نوآورانه و پیش‌رو در دموکراتیزه کردن هنر می‌دانند. برای مثال، جان یائو[۳۲] در نقد نمایشگاه Supports/Surfaces at Canada در سال ۲۰۱۴ تأکید می‌کند که «در دستان کان، پارادوکس به قوت تبدیل می‌شود: آثارش هم ضدنهادی هستند و هم جذاب زیبایی‌شناختی، نخبه‌گرایی هنر را به چالش می‌کشند در حالی‌که مواد خام و تصفیه نشده را دربر می‌گیرند-خیلی شبیه تأکید هنر خام روی خلاقیت بیرون‌ماندگان است. این جایگاه هنرمند معاصر را به‌عنوان پارادوکسیکال قرار می‌دهد: تخریب‌گری که معانی جدیدی می‌سازد» (Yau, ۲۰۱۴: ۳). این نظرات با تحلیل دانتو هم‌خوانی دارد، که پایان روایت فرم را به‌عنوان فرصتی برای آزادی هنرمند معاصر توصیف می‌کند (Danto, ۱۹۸۱: ۲-۳). در مجموع، دیدگاه‌های موافق، کان را به‌عنوان عاملی کلیدی در تحول جایگاه هنرمند از خالق فنی به منتقد اجتماعی می‌بینند، که تأثیر پایداری بر هنرمندان جوان گذاشته‌است (نجفلو و اسدی، ۱۴۰۳: ۲۸-۳۰).

در بیشتر موارد، هنگامی که ما از یک اثر سر درنمی‌آوریم، مایلیم تصور کنیم که هنرمند به هدفش در نمایاندن چیزی زیبا و هوش‌مندانه نرسیده است؛ او نتوانسته است زیرا تکنیک و مهارت لازم را نداشته است؛ هنرمندان معاصر نمی‌توانند خوب طراحی یا نقاشی کنند یا از ابزار مجسمه‌سازی استفاده نمایند (دو مزون، ۱۳۸۸: ۳۷). این متن به واکنش‌های رایج بازدیدکنندگان موزه‌ها و نمایشگاه‌ها اشاره دارد؛ به‌طوری که اغلب عدم درک یک اثر هنری به ناتوان‌مندی فنی هنرمند نسبت داده می‌شود. «بسیار خوب؛ اگر هنر این است من هم می‌توانم همین کار را انجام دهم. این کامل‌تر از طراحی یک بچه نیست...» این جمله‌ای است تکراری که اغلب در موزه‌ها و نمایشگاه‌های هنر انتزاعی یا نقاشی اکسپرسیونیستی شنیده می‌شود (همان: ۳۷). این جمله شکاف بین انتظارات سنتی از هنر را که شامل مهارت فنی، زیبایی‌شناسی و واقع‌نمایی است و ماهیت هنر معاصر که اغلب ایده‌محور و انتزاعی است، نشان می‌دهد. هم‌چنین در آثاری که به مرز میان انتزاع و فیگوراسیون (پیکره‌نگاری) بسیار نزدیک است نیز به گوش می‌رسد. در آثاری که بازنمایی به‌اندازه‌ای محدود شده که ساده و به بیانی دیگر ساده‌گرا می‌نماید؛ آن‌جا که طراحی بسیار ناشیانه به‌نظر می‌آید... «طراحی ناشیانه نیست؛ آن بیان خالص از وجودی است که از قواعد فرهنگی گریخته... هنر خام، هنر بدون آکادمی است» (Dubuffet, ۱۹۴۹: ۲۰۱).

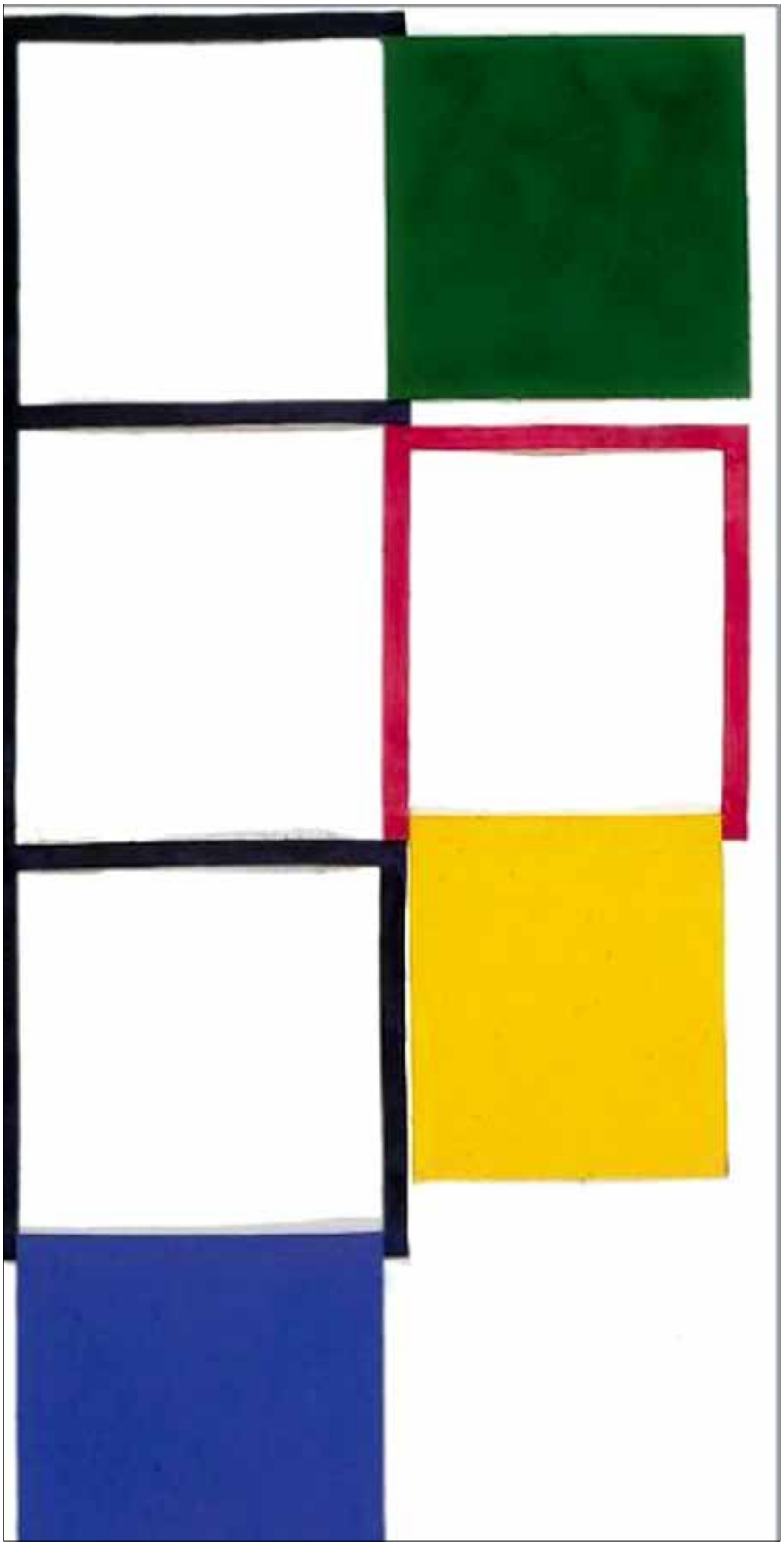
دوبوفه ناشی بودن طرح را قدرت‌مند می‌پندارد. در هنر معاصر، هنرمند دیگر به یادگیری تکنیک‌های فیگوراتیو محدود نمی‌شود، بلکه جایگاه او تحول یافته تا سادگی را برای بیان مفاهیم نوین به‌کار گیرد، که این امر انتظارات سنتی را به‌چالش می‌کشد (نجفلو و اسدی، ۱۴۰۳: ۱۱). اگر انتظار ما از هنرمند این باشد که تنها خود را وادار به استفاده از قواعد طراحی آکادمیک و محدود به یادگیری تکنیک نمایش فیگور (پیکرهٔ انسانی) کند، آنگاه دلیلی برای نارضایتی خواهیم داشت! (دو مزون، ۱۳۸۸: ۳۷) یعنی ما هنرمند را کسی می‌پنداریم که سخت به قواعد واقع‌گرای تعریف‌شده پای‌بند بماند؛ اما در این‌صورت هنر تنها تکرار گذشته خواهد بود. در عوض هنر معاصر به‌عنوان چالشی برای همین قواعد پا به عرصه نهاده‌است. دانتو توضیح می‌دهد که در هنر معاصر، بازنمایی محدود و طراحی ساده نه ضعف است، بلکه بخشی از «پایان روایت فرم» است، جایی‌که هنرمند از قواعد آکادمیک فراتر می‌رود تا تغییرات در شرایط تولید هنری را کاوش کند. درواقع دانتو نیز، نارضایتی مخاطب را به عدم درک این تحول نسبت برای درک این‌گونه بیان هنری باید هدف هنرمند را جست‌وجو کرد. وقتی پیکاسو چهره و اندام انسانی را به‌هم می‌ریزد، می‌خواهد در مقابل

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-05-20]

پرترهٔ عکاسی سرکشی نماید. او می‌خواهد از واقعیت فیگوراتیو عکس که تصویری حقیقی همانند طبیعت ارائه می‌دهد، بگریزد (دو مزون، ۱۳۸۸: ۳۷). «من نمی‌خواهم طبیعت را کپی کنم؛ می‌خواهم آن را بازسازی کنم. عکاسی این کار را برای ما انجام داده؛ حالا نوبت هنر است که چیزی جدید بسازد» (Picasso, ۱۹۹۱: ۴۵). هم‌چنین باید اضافه کرد که او تمایلی در به‌کاربستن قواعدی که قرن‌ها در مدارس هنری آموزش داده شده نداشته‌است؛ قوانینی که شامل پرسپکتیو و رعایت‌کردن رنگ موضعی یعنی رنگ طبیعی اشیاء می‌شود که برای نمونه می‌توان رنگ صورتی پوست را مثال زد... پیکاسو به‌طرف بیانی زنده، آزاد و وحشی‌تر می‌رود که در سال ۱۹۰۷ به تابلوی «دوشیزگان آوینیون»[۳۳] او ختم می‌شود (دو مزون، ۱۳۸۸: ۳۸). خانم دومزون پیکاسو را به‌عنوان هنرمندی پیش‌گام برای به چالش کشیدن مرزهای سنتی هنر یاد می‌کند و بینندگان را به تمرکز روی هدف هنرمند دعوت می‌کند. پیکاسو در اثر دوشیزگان آوینیون تعریف ما از رنگ‌های طبیعی مانند رنگ پوست و ساختارهای بدن را به‌هم می‌ریزد. هدف او از این کار گریز آگاهانه از تصویر واقع‌گرایانه و کشیدن نقاشی‌هایی با ساختار آزادتر است. بعدها در سال‌های بعد از جنگ او روشی برگرفته از طراحی کودکان را که جذابیتش تنها در سادگی و لحظه‌ای‌بودن آن خلاصه می‌شد، به‌کار می‌گیرد؛ مانند لیتوگرافی‌هایی که بعد از جنگ کار می‌کند. همهٔ این‌ها نشان‌دهندهٔ تغییرات مهمی هستند که در هنر و نیازمندی هنرمند به داشتن یا نداشتن مهارت فنی به‌وجود آمده‌اند. به‌طوری که در ظاهر، ساختار جهانی هنر شامل گالری‌ها، موزه‌ها، محافل هنری، انتشارات و کاتالوگ‌ها هم‌چنان پابرجا مانده‌اند، اما از منظری دیگر، این تغییرات نشان‌دهندهٔ گسترش تاریخ تصویر و تصویرسازی در غرب مسیحی (از اوایل سدهٔ نوزدهم تا حدود اواسط سدهٔ بیستم) است، که در نهایت به هنرمندان مانند پیکاسو اجازه می‌دهد تا از ساختارهای سنتی فرم‌گرایانه فراتر روند و به بیان‌های آزادانه، چندبُعدی و مفهومی بپردازند، جایی‌که هنر دیگر محدود به روایت‌های خطی و تکراری نیست، بلکه به کاوش‌های شخصی مانند بازگشت به معصومیت کودکی تبدیل می‌شود (Danto, ۱۹۸۱: ۱).

هم‌چنان که پیکاسو به تکنیک خود مسلط می‌شود، اثر با مهارت هر چه بیشتری تکمیل می‌گردد؛ در این‌جا مسئلهٔ کودکی هنر به‌صورت بارزی مطرح است. زیرا پیکاسو خیلی زود نقاشی را شروع و به‌عنوان یک هنرمند با استعداد شناخته شد و در مدت کوتاهی خود را در میان بزرگان این مجموعه یافت؛ درواقع بدون داشتن کودکی او خود را در زمینهٔ هنری بالغ یافت؛ یقیناً این رویارویی با کودکی یکی از کاوش‌های جوانی او بوده‌است. او در تعقیب تازگی و معصومیتی است که خاص دنیای کودکی است. بدون‌شک همین جست‌وجوست که به او اجازه می‌دهد که حساسیت بسیار زیاد و جوانی نگاهش را حفظ کند؛ به همین دلیل هر گاه مسئلهٔ دیدگاه کودکانه مطرح است، هیچ‌گاه منظور رفتار بچگانه نیست (دو مزون، ۱۳۸۸: ۳۸). البته لازم به ذکر است که نقدی بر این نوع دیدگاه وارد است؛ در این نوع نگرش خطر سطحی‌نگری و تجاری‌سازی هنر وجود دارد. جولیا استالابراس[۳۴]، منتقد برجستهٔ انگلیسی در این باب می‌گوید: «هنر خام اغلب به‌عنوان هنر اصیل تبلیغ می‌شود، اما در عمل، آن را به کالایی برای نخبگان تبدیل می‌کند و عمق زیبایی‌شناختی را نادیده می‌گیرد» (Stallabrass, ۲۰۰۴: ۱۱۲). و همین‌طور در بحث پایان هنر، تغییرات در شرایط تولید هنری (مانند گسترش گالری‌ها و موزه‌ها از سدهٔ نوزدهم) ممکن است به بیان‌های مفهومی منجر شود، اما اگر این بیان‌ها (مانند کاوش در کودکی یا کلاژهای سوررئال ماکس ارنست) بیش از حد خودجوش و بدون ساختار باشند، خطر سطحی‌نگری ایجاد می‌کنند، برای مثال: ماکس ارنست در «هواپیمای قتل» (تصویر ۳) با استفاده از کلاژ،

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-05-20]



تصویر ۲. لویی کان، Toile dé coupé e، ۱۹۹۱، از سری بوم‌های برش خورده (URL 2)

نشان می‌دهد که تصادف و ناخودآگاه می‌توانند جایگزین برنامه‌ریزی دقیق شوند. انتخاب این اثر به دلیل پیوند آن با بیانیهٔ سوررئالیسم (Breton, ۱۹۲۴) است که خلق ناخودآگاه را بر مهارت سنتی مقدم می‌داند. زیرا هنر را از روایت‌های فرم‌گرایانهٔ سنتی جدا می‌کنند بدون این‌که جایگزین عمقی ارائه دهند، و این می‌تواند جایگاه هنرمند را از منتقد مفهومی به تولیدکنندهٔ آثار گذرا تبدیل کند، که در نهایت به نقدهایی مانند آن‌چه در دههٔ ۱۹۸۰ در مورد دادائیسم دیده می‌شود منجر می‌شود، جایی که ایده‌های پایان هنر بدون نقد انتقادی پیگیری می‌شوند و هنر را به چیزی فاقد محتوا و تنها متکی به وحشی‌گری تبدیل می‌کنند (Danto, ۱۹۸۱: ۲-۳).

با اطمینان می‌توان گفت در این زمینه پیکاسو پیش‌گام است، اما او تنها کسی نیست که اجازه می‌دهد کودک و انسان اولیهٔ درونش خود را بیان کنند. پیکاسو اغلب در مصاحبه‌هایش از اهمیت کودکی هنر سخن می‌گفت و باور داشت هنرمند باید

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-05-20]

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-05-20]

تصویر ۳ [صفحهٔ روبرو]. پابلو پیکاسو، دوشیزگان آوینیون [بخشی از اثر]، ۱۹۰۷، رنگ روغن روی بوم، ۲۳۳.۷ در ۲۴۳.۹ سانتی‌متر، موزه هنرهای مدرن، نیویورک (URL 3).

مانند کودکان نقاشی کند تا معصومیت و تازگی نقاشی‌هایش را حفظ کند. به‌نظر می‌رسد پایهٔ اولیهٔ کلاژها و مکتب هنری کوبیسم[۳۵] نیز بر همین اساس باشد. پیکاسو در مصاحبه‌ای گفته است: «هر کودکی یک هنرمند است. مشکل این است که چگونه وقتی بزرگ می‌شویم هنرمند باقی بمانیم» (Picasso, ۱۹۳۵). این نقل‌قول درواقع اشارهٔ مستقیمی به جست‌وجوی کودکی و تازگی دارد و تأکید می‌کند که دیدگاه کودکانه به‌معنای رفتار بچگانه نیست. در همین زمینه ژان دوبوفه مفهوم هنر خام را پیش می‌کشد. او پیشنهاد می‌کند که سخن را به انسان‌هایی باید سپرد که تمدن روی آن‌ها بی‌اثر بوده‌است، مانند کودکان، دیوانگان و... که با روشی بسیار شخصی دیدگاه خود را از دنیا بیان می‌کنند. دوبوفه نقاشی‌های کودکان را تحسین می‌کرد و بیان می‌کرد، آثاری که با سرعت و بدون تلاش زیاد خلق می‌شوند، تأثیرگذارترند، چون بیان طبیعی و آزاد را حفظ می‌کنند، در حالی‌که هنر فرهنگی با تحمیل قواعد زیاد این آزادی را سرکوب می‌کند (Dubuffet, ۱۹۸۸: ۴۵). هم‌چنین هال فاستر[۳۶]، منتقد پست‌مدرنیسم می‌نویسد: «هنر خام نمایان‌گر مقاومتی در برابر دستگاه فرهنگی است و بیان خام و بدون واسطهٔ افراد بیرون مانده را اولویت قرار می‌دهد، مثل نقاشی کودک یا دیدگاه دیوانه» (Foster, ۱۹۹۶: ۱۱۲). دوبوفه می‌گوید: «من نقاشی کودکان را دوست دارم؛ من احساس می‌کردم نقاشی‌هایی که سریع و بدون زحمت کشیده شده‌اند، می‌توانند مؤثرتر باشند، حتی بیشتر از تابلوهایی که در محیط فرهنگی تولید می‌شوند؛ زیرا در نظر او چنین تابلوهایی باعث خفقان فرهنگی می‌شوند، چرا که لحظه‌ای بودن و زیبایی حرکت را از بین می‌برند؛ او بیان وحشی و آزاد را ترجیح می‌دهد» (دو مزون، ۱۳۸۸: ۳۸).

به‌دنبال آن کبرا[۳۷]، گروه هنرمندان شمالی فعال در سال‌های ۱۹۵۰ در مسیر نقاشی اکسپرسیونیستی نیاز ورود بیان کودکانه به تابلو را حس کردند. درواقع گروه کبرا یک جنبش ضدهنری بود که بر بیان آزاد، خلاقیت هنری و رد نهادهای رسمی هنری تأکید داشت. این گروه پس از اثرات جنگ به‌دنبال هنری انسانی‌تر بودند. ریشهٔ ایدئولوژی این گروه ریشه در مارکسیسم[۳۸]، اگزیستانسیالیسم[۳۹] و روان‌کاوی داشت. گروه کبرا عموماً الهام‌های‌شان از هنر کودکان، فرهنگ‌های ابتدایی (مثل هنر آفریقایی یا اسکاندیناویایی) و هنر خام ژان دوبوفه بود. آثار گروه کبرا پر از رنگ‌های زنده، خطوط خشن و تم‌های اساطیری/ حیوانی بود، که هر چه بیشتر هنرشان را شبیه بازی کودکان یا بیان ناخودآگاه می‌کرد. مثلاً، یکی از هنرمندان این گروه به‌نام کارل آپل[۴۰] می‌گفت: «من فقط با رنگ‌ها بازی می‌کنم» (Bishop, ۲۰۱۲: ۴۵)؛ که این جملهٔ معروف نمود بارز رد مهارت‌های سنتی توسط هنرمندان این گروه است. در همین دوران جکسن پولاک[۴۱] روش چکاندن را ابداع کرد؛ او با حرکاتی بسیار سریع و آزاد اجازه می‌داد که رنگ قلم‌مو چکه کند. وی تابلوها را روی زمین می‌گذاشت و با قلم‌مو یا قوطی‌های سوراخ‌شده رنگ‌ها را به‌صورت تصادفی می‌چکاند و یا می‌پاشید. این دو جنبش (یعنی گروه کبرا و اکسپرسیونیسم انتزاعی)، جنبش‌های پساجنگی بودند که بیشتر روی بیان خودجوش تأکید داشتند، اما تفاوت‌هایی بین این دو جنبش وجود دارد. برای مثال گروه کبرا اروپایی (با ریشه‌های مارکسیستی) بود، در حالی‌که پولاک بخشی از صحنهٔ آمریکایی بود و بیشتر تحت تأثیر سوررئالیسم (ناخودآگاه) و هنر بومی آمریکایی شکل گرفته بود. لذا هر دو جنبش در رد مهارت‌های سنتی کوشش نمودند (Informel, ۱۹۹۰: ۵۰-۷۰). پولاک می‌گوید: «من بوم را انکار می‌کنم... من بخشی از بوم هستم» (Pollock, ۱۹۵۰). در نتیجه چیزی که ما اکسپرسیونیسم انتزاعی می‌نامیم یا دقیق‌تر بگوییم نقاشی کنش‌گرا به‌وجود آمد. لذا با

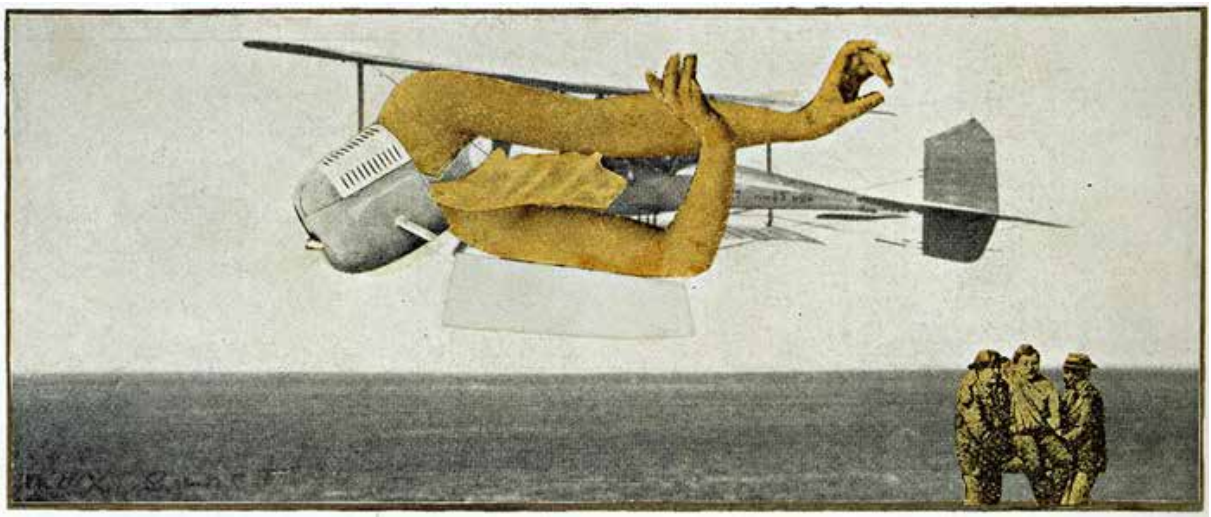
[Downloaded from art-studies.ir on 2026-05-20]

به‌وجود آمدن نقاشی کنش‌گرا در آمریکا، مهد هنر از پاریس به نیویورک منتقل شد و در حال حاضر نیز هنر معاصر هنری آمریکایی است.

در انتهای جنگ دوم جهانی به‌راحتی احساس نیاز هنرمندان به برون‌فکنی ترس‌شان، خودیابی و درواقع اطمینان بخشیدن به خود به کمک روشی عملی را که یادآور کودکی‌شان باشد، مشاهده می‌کنیم (دو مزون، ۱۳۸۸: ۳۹). زیرا هنرمندان اروپایی با مصیبت‌های اجتماعی (بمباران‌ها، هولوکاست و فروپاشی اجتماعی) دست‌وپنجه نرم می‌کردند. لذا جنبش‌هایی مانند هنر خام و گروه کبرا را مشاهده می‌کنیم. این جنبش‌ها، که عمدتاً در اروپا ریشه داشتند، به‌دلیل نزدیکی جغرافیایی به مراکز ویرانی جنگ (مانند هلند، بلژیک و فرانسه) بر بیان ناخودآگاه و رد مهارت فنی سنتی تمرکز کردند؛ آثارشان فاقد موضوعات مشخص بودند و بازنمایی را به‌شکلی نو و غیرواقع‌گرا-اغلب از طریق اتفاق-بیان می‌کردند، که این امر جایگاه هنرمند را از استادکار ماهر به فردی تبدیل کرد که بر فرآیند درونی و عدم مهارت تکیه دارد. برای مثال، پی‌یر آلشینسکی[۴۲]، یکی از اعضای اصلی گروه کبرا، در آثارش مانند «شب» (تصویر ۵) از خطوط خودجوش و رنگ‌های درهم برای نشان‌دادن آشفتگی جنگ استفاده کرد و تأکید داشت: «اتفاقات جزئی از واقعیت هستند و باید آن‌ها را پذیرفت» (Alechinsky, 1977 : 89). در ادامهٔ این جنبش‌ها، آرتور دانتو در مقاله‌اش بر تغییرات بنیادین در شرایط تولید هنری پس از جنگ جهانی دوم تأکید می‌کند و می‌نویسد: «این گمان‌ها به‌طور واضحی از این امر سرچشمه می‌گیرند که تغییراتی مهم در شرایط تولید هنری صورت گرفته‌است» (Danto, 1981 : 1). او با اشاره به هانس بلتینگ[۴۳]، مورخ هنر آلمانی، توضیح می‌دهد که گسترش تاریخ تصویر و تصویرسازی در غرب مسیحی-از اوایل سدهٔ نوزدهم تا دوران پساجنگی-هنر را از بازنمایی سنتی و آکادمیک دور کرده و به سمت بیان شخصی و درونی سوق داده‌است. دانتو این تحول را با مثال‌هایی از جنبش دادا، مانند آثار کلاژ ماکس ارنست و هانس آرپ[۴۴] در سال ۱۹۲۰، نشان می‌دهد که سوررئالیسم و تکنیک‌های تصادفی را برای برون‌فکنی ترس‌های ناشی از جنگ جهانی به‌کار گرفتند؛ این رویکرد نه تنها مهارت فنی را به حاشیه راند، بلکه هنر را به ابزاری برای خودیابی و بیان ناخودآگاه تبدیل کرد، جایی‌که اتفاق و عدم مهارت به‌عنوان عناصر کلیدی در خلق اثر ظاهر شدند (همان: ۲).

آثار این دوره موضوعی را مطرح نکرده و نیز مسئلهٔ بازنمایی در آن‌ها به‌گونه‌ای دیگر بیان شده‌است. این نوعی نقاشی است که با جنسیت مادّه انجام شده و از اتفاق بهره گرفته‌است (دو مزون، ۱۳۸۸: ۳۹). منظور از جنسیت مادّه، جنسیت مواد استفاده شده برای خلق آثار هنری است؛ به این معنا که بیشتر روی ماهیت فیزیکی مواد مانند: جنس و بافت و ضخامت تأکید می‌شود، نه فقط رنگ آن. میشل تاپیه[۴۵]، منتقد برجستهٔ فرانسوی، می‌نویسد: «هنر دیگر باید خود را به روی غیرمنتظره‌ها، به روی مواد خام باز کند و تسلط فنی را که مانع نیروی خلاق شانس می‌شود، رد کند؛ این تجلیلی از امر تصادفی است که در آن دست هنرمند بدون تحمیل قوانین از پیش تعیین شده، به فرم‌ها اجازهٔ ظهور می‌دهد» (Tapié, ۱۹۵۲: ۱۲). این نوعی نقاشی است که با جنسیت مادّه انجام شده و از اتفاق بهره گرفته‌است؛ جایی بین تردید و اطمینان. آلشینسکی می‌گوید: «اتفاقات جزئی از واقعیت هستند مانند دیگر چیزها؛ چرا که نه؟ نباید انکارشان کرد. آن‌ها برای‌تان پیش می‌آیند حتی زمانی که انکارشان می‌کنید... به هر صورت اتفاق و حادثه در نقاشی بسیار کم‌خطرتر از وقوع آن با ماشین است». به همین صورت، دوبوفه هنرمندان را وادار می‌کند تا به حرکات آنی دست هنگام رسم نشانه‌ها اهمیت دهند؛ ما باید انسان، ناتوانی‌هایش و عدم مهارت او را در تمام جزئیات حس کنیم (دو مزون، ۱۳۸۸: ۳۹).

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-05-20]



تصویر ۴. مکس ارنست، هواپیمای قتل [Murdering Airplane]، ۱۹۲۰، کلاژ روی عکس، ۵.۸ در ۱۴.۳ سانتی‌متر، مجموعه منیل، هیستون، ایالات متحده آمریکا (URL 4).

پی‌یر رستانی[۴۶]، منتقد برجستهٔ فرانسوی و پایه‌گذار جنبش واقع‌گرایی نوین، در کاتالوگ نمایشگاه انفرادی آلشینسکی، در باب ستایش او می‌نویسد: «آلشینسکی جنسیت مادّه را نقاشی می‌کند؛ بوم‌های او از اتفاق به‌عنوان یک رویداد حیاتی بهره می‌برند، کم‌خطرناک‌تر از زندگی واقعی، اما به‌همان‌اندازه واقعی، فضایی که تردید دست انسانیت خام را بدون ماسک‌های تسلط آشکار می‌کند» (Restany, ۱۹۶۱: ۴). اما آن‌چه مسلم است ارائهٔ یک نقاشی با ویژگی‌های کنش‌گرا، بیان‌گرا، پرشور، آزاد و گمراه‌کننده است. چنین چیزی بیشتر شبیه به خط‌خطی خواهد بود تا یک ترکیب‌بندی کلاسیک؛ و در جست‌وجوی هارمونی، در این‌جا هرج‌ومرج حاکم است؛ جایی میان فیگوراسیون و انتزاع، رنگ آزادانه خود را ارائه می‌دهد و بر طراحی که دیگر در میان رنگ‌ها گم شده، چیره می‌شود. فرم‌های غیرقابل‌تشخیص به‌طور نامنظمی در رنگ‌های مرتعش شدید یا ناخوشایند ظاهر شده، یا حتی در زیر لایه‌ای از مادّهٔ رنگی پنهان می‌شوند؛ حرکت هنرمند را می‌توان احساس کرد؛ بدن او آثاری از حضورش را به‌جای گذاشته‌است (دو مزون، ۱۳۸۸: ۳۹). در این سبک، هنرمند عوض خلق قطعه‌ای واقع‌گرا به‌دنبال نشان دادن فرآیند خلق اثر است؛ همانند جکسن پولاک که با بر زمین گذاشتن بوم و اجرای حرکات بدنی، پروسهٔ خلق یک اثر هنری را با مخاطب به اشتراک می‌گذارد. هارولد روزنبرگ[۴۷]، منتقد آمریکایی، در مقاله‌اش در مورد نقاشی کنش‌گرا توضیح می‌دهد: هنرمند نقاشی را به‌عنوان یک عرصه برای عمل فیزیکی می‌بیند، جایی که هر ضربهٔ قلم‌مو ردی از درگیری بدنی و روانی هنرمند با بوم را به‌نقش می‌کشد؛ نقاشی کنش‌گرا یک اتفاق است نه یک تصویر از پیش برنامه‌ریزی شده (Rosenberg, ۱۹۵۲: ۲۲-۲۳). هم‌چنین کلمنت گرینبرگ ادعا می‌کند که در هنر معاصر محدودیت‌های مدیوم را عوامل منفی تلقی نمی‌کند، بلکه مثبت انگاشته می‌شود و هنرمندان از ویژگی‌های خاص مدیوم‌ها استقبال می‌کنند (Greenberg, ۱۹۶۱: ۸۵). افزون بر این، هنرمند به نقاشی‌اش نوشتار را اضافه می‌کند؛ نشانه‌ای از دستی هدایت شده توسط خاطرهٔ محو و زودگذر روزگار گذشته. دوبوفه به‌صورت بدبینانه‌ای عبارت «دفرمه» را به‌کار می‌برد که اشاره به از ریخت افتادگی انسان توسط تمدن دارد. هانس هارتونگ[۴۸] می‌گوید: با استفاده از این فرم‌های بزرگ که محو و ناپدید شده یا روی هم تلنبار می‌گردند، سعی

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-05-20]

تصویر ۵. پیر آلشینسکی، شب [La Nuit]، ۱۹۵۲، چاپ گود روی کاغذ، ۲۳.۴ در ۳۰.۷ سانتی‌متر، گالری هنری تیت در لندن (URL 5).

در ثبت کردن تحرک و پایداری نیروهایی داشتم که مادّه، نور و روح را خلق می‌کنند؛ چیزی که همیشه برایم جالب بوده‌است. در جنبش تاچیسم[۴۹]، که عمدتاً جنبشی فرانسوی بود، شاهد لکه‌گذاری‌های نامنظم و رنگ‌های شدید هستیم؛ در حالی‌که ژان دوبوفه، که گرچه مستقیماً بخشی از تاچیسم نبود، تأثیرگذار بر آن بود. این تحول، همان‌طور که آرتور دانتو در مقاله‌اش اشاره می‌کند، بخشی از پایان هنر سنتی است، جایی‌که هنرمند از استادکار ماهر به ایده‌پرداز تبدیل می‌شود که خاطرات محو را از طریق فرم‌های دفرمه ثبت می‌کند. «تاچیسم نه یک سبک، بلکه رهایی ژست است، جایی که لکه (*tache*) وسیله‌ای برای بیان ناخودآگاه می‌شود، از فرم‌های آکادمیک رها می‌گردد و هنرمند را قادر می‌سازد تا آشفتگی وجود را ثبت کند» (Tapié, ۱۹۵۲: ۱۰).

وارد شدن چیزهایی هم‌چون اتفاق، تصادف، تخریب، لحظات گذرا و حتی کیچ[۵۰] در آفرینش هنری به معنای مقابله با ایدهٔ فراگیری مهارت و تسلط هنرمند بر ابزار و اعمالش است؛ هنر کیچ معنای هنر زباله و هنر بی‌ارزش را می‌دهد. هنری که به ظاهر جذاب و زیبا به‌نظر می‌رسد اما در باطن فاقد اصالت و ارزش هنری است. واژهٔ کیچ عموماً از سال ۱۸۶۰ در مونیخ آلمان رواج پیدا کرد؛ این مفهوم با صنعتی‌شدن و ظهور طبقهٔ متوسط گره خورده‌است؛ به‌طوری‌که هنرمندان، صنایع ارزان قیمت برای گردش‌گران تولید می‌کردند؛ که در ظاهر زیبا بودند اما ارزش نهانی چندانی نداشتند. گرینبرگ می‌نویسد: «کیچ،

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-05-20]

محصول انقلاب صنعتی است که توده‌های غرب اروپا و آمریکا را شهری کرد و چیزی به نام سواد جهانی را برقرار کرد» (Greenberg, ۱۹۳۹: ۳۹). هم‌چنین وی ادامه می‌دهد: «کیچ، تجربهٔ نیابتی و احساسات تقلبی است. کیچ با سبک تغییر می‌کند، اما همیشه همان است. کیچ، خلاصهٔ همه‌چیز جعلی در زندگی دوران ماست» (همان: ۴۰). این نقل‌قول‌ها نشان‌دهندهٔ نگاه گرینبرگ به هنر کیچ است. او هنر کیچ را محصولی صنعتی می‌بیند؛ محصولی که هنر سنتی دوران رنسانس را با قیمتی ارزان به طبقهٔ متوسط جامعه ارائه می‌دهد. سرچشمهٔ هنر کیچ به مونیخ بازمی‌گردد؛ جایی‌که تصاویر ارزان به گردش‌گران فروخته می‌شد. «اصطلاح کیچ از بازارهای هنری مونیخ در دهه‌های ۱۸۶۰ و ۱۸۷۰ برآمده‌است» (Dorfles, ۱۹۶۹: ۵). بسیاری از نویسندگان و منتقدان هنری از کیچ به تندی انتقاد کرده‌اند. برای مثال، آرتور دانتو می‌نویسد: «کیچ، بخشی از پایان روایت هنری است؛ جایی‌که هنر دیگر به‌دنبال حقیقت نیست، بلکه به‌دنبال لذت فوری است» (Danto, ۱۹۹۷: ۱۵۶). در هنر معاصر، کیچ اغلب به‌عنوان ابزاری برای نقد جامعهٔ مصرفی استفاده می‌شود، همان‌طور که گرینبرگ هنر کیچ را بازسازی سطحی واقعیت توصیف می‌کند، جایی‌که تصاویر و اشیاء کیچ، مرز بین اصیل و تقلبی را محو کرده و هنر را به بخشی از چرخهٔ مصرف تبدیل می‌کنند. این محو شدن مرزها نه‌تنها کیچ را به نمادی از مصرف‌گرایی تبدیل می‌کند، بلکه آن را به یک عامل برای گسترش هنر در سطوح مختلف جامعه بدل می‌سازد؛ درواقع، کیچ با ساده‌سازی و تجاری‌سازی هنر، زمین‌های فراهم می‌کند تا ایده‌های پیچیده‌تر فلسفی و هنری- مانند ورود تصادف و آشفتگی-وارد جریان اصلی شوند و هنر را از انحصار نخبگان خارج کند. این دیدگاه هنر را دموکراتیزه می‌کند [یعنی دسترسی‌پذیر کردن هنر برای همه] و با فلسفهٔ اگزیستانسیالیستی (مانند سارتر یا فروید، که ناخودآگاه را برجسته می‌کنند) هم‌خوانی دارد. ورود کیچ و تصادف، مانند کلاژهای سوررئال، اثر ماکس ارنست، هنر را از نخبه‌گرایی رها می‌کند و به کشف زیبایی در آشفتگی اجازه می‌دهد، که در تاچیسم بیش از اکسپرسیونیسم انتزاعی[۵۱] (انرژی آمریکایی) مشهود است. مقایسه با شعر، هوش‌مندانه است و به ایدهٔ «شوریدگی» اشاره دارد که در تاچیسم (نقل از تاپیه) هنر را به‌عنوان رهایی ژست توصیف می‌کند، نه ساختار فنی (Tapié, ۱۹۵۲: ۱۵-۲۵).

حال این سؤال پیش می‌آید که آیا چیزی به نام تصادف محض در نقلاشی وجود دارد؟ آیا برای مثال جکسن پولاک صرفاً اجازه می‌داد رنگ‌ها به‌صورت تصادفی بریزند؟ یا کنترل ظریفی روی نتیجهٔ نهایی داشت؟ پولاک در مصاحبه‌ای می‌گوید: «من روی جریان رنگ‌ها کنترل کاملی دارم؛ هیچ تصادفی وجود ندارد؛ همان‌طور که هیچ آغاز و پایانی وجود ندارد. این نقاشی زندگی خودش را دارد» (Pollock, ۱۹۵۱: ۲۴۸). چنین چیزی ترک تکامل و اجازه دادن به غریزه برای بیان خود است؛ یعنی داشتن اعتقاد به قدرت کشف زیبایی یا شعر، تمایل به متحیر کردن همه و داشتن توانایی مجذوب کردن دیگران مانند کاری که یک کودک می‌کند. آیا برای اهمیت دادن به یک شعر باید آن را فهمید؟ مگر نه این است که شعر بیشتر با ریتمی که دارد، با آهنگش و با شوریدگی‌اش ما را شیفته می‌کند تا با ساختار و لغات ادبی و معنی کلامش؟ نقاشی هم می‌تواند همین نگاه شعرگونه را بیان نماید (دو مزون، ۱۳۸۸: ۴۱).

۳. نتیجه‌گیری

در این پژوهش، تحول بنیادین جایگاه هنرمند در هنر معاصر، به‌ویژه از دههٔ ۱۹۷۰ به بعد، بررسی شد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که مهارت فنی سنتی، که زمانی هستهٔ مرکزی هویت هنرمند به‌عنوان استادکار محسوب می‌شد، دست‌خوش بازتعریفی ریشه‌ای شده و از حوزهٔ فیزیکی-تکنیکی به حوزهٔ مفهومی-ذهنی منتقل گردیده‌است. این

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-05-20]

تصویر ۶. جکسون پولاک، هم‌گرایی، ۱۹۵۴، رنگ روغن روی بوم، ۲۳۷ در ۳۹۳ سانتی‌متر، (Collection Buffalo AKG Art Museu) (URL 5).

دگرگونی محصول فرآیندی تدریجی است که ریشه در جنبش‌های پیشین قرن بیستم دارد؛ دادائیسم با اثر نمادین فواره‌ای که در سال ۱۹۱۷ به گالری فرستاده شد، و سوررئالیسم با تأکید بر ناخودآگاه و کلاژهای تصادفی در دههٔ ۱۹۲۰، نخستین شکاف‌ها را در دیوار مهارت‌محوری سنتی ایجاد کردند. این تحولات، مرزهای میان هنرمند حرفه‌ای و فرد آماتور را محو ساخته و هنر را از فعالیتی صرفاً فیزیکی به فرآیندی ذهنی، اجتماعی و حتی سیاسی تبدیل نموده‌است.

نقطهٔ عطف این تحول در سال ۱۹۶۸ رقم خورد؛ زمانی که اعلامیهٔ قصد اعلام کرد هنرمند می‌تواند اثری خلق کند، این اثر می‌تواند ساخته شود، اما نیازی نیست قطعه حتماً ساخته شود. این بیانیه با تأکید بر اولویت ایده بر اجرای مادی، با فلسفهٔ عقل‌گرایی دکارتی که ذهن را بر جسم و تأمل عقلانی را بر مهارت‌های حسی مقدم می‌شمارد، هم‌خوانی دارد. در نتیجه، هنرمند معاصر نه چیره‌دستی فنی، بلکه دست‌کاری‌کنندهٔ اشیاء و مفاهیم است که بر نگرش مفهومی تمرکز می‌کند. این تغییر، هنرمند را از قید تکنیک‌های آکادمیک رها ساخته و او را به متفکری تبدیل کرده که با زبان بصری، اجتماعی و گاه سیاسی با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند.

پیامدهای این بازتعریف در گسترش قلمرو هنر به‌وضوح مشهود است. هنر معاصر، با ادغام حوزه‌های حاشیه‌ای هم‌چون گرافیک، ویدئو، عملکرد و انتشار کتاب هنرمند، دسترسی به آفرینش را دموکراتیزه کرده و افراد خودآموخته را به صحنه وارد نموده‌است. این پدیده بخشی از آن چیزی است که

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-05-20]

به‌عنوان پایان روایت‌های تاریخی سنتی هنر توصیف می‌شود؛ جایی که هنر از محدودیت‌های سبکی رها شده و سبک‌های ناآشنا و متنوع را می‌پذیرد. هم‌چنین، تمرکز بر ویژگی‌های ذاتی مدیوم هنری نشان می‌دهد که محدودیت‌های فنی نه مانع، بلکه ابزاری برای خودآگاهی هنری هستند که هنرمند را وامی‌دارد تا با شرایط خاص مدیوم خود کنار بیاید و از همان محدودیت‌ها قدرت بیان خود را استخراج کند. نمونه‌هایی هم‌چون هنر خام یا اتفاقات تصادفی در کلاژها نشان می‌دهند که زیبایی می‌تواند در ناخودآگاه و آشفتگی نهفته باشد، نه لزوماً در کمال فنی. این رویکرد، اگرچه بحران درک مخاطب را تشدید کرده و سوء برداشت‌هایی هم‌چون عدم استعداد بصری هنرمند معاصر را رواج داده، اما خلاقیت را از قید آموزش آکادمیک انحصاری آزاد ساخته‌است.

با این حال، باید خاطر نشان کرد که این تحول به معنای رد کامل مهارت فنی نیست. نقدی که می‌توان بر این رویکرد ایدئالیستی وارد کرد این است که نادیده گرفتن کامل مهارت‌های فنی می‌تواند منجر به تولید آثار سطحی و فاقد عمق شود. حتی در مورد هنرمندانی که ظاهراً به شیوهٔ کاملاً تصادفی کار می‌کردند، مانند نقاشان اکسپرسیونیسم انتزاعی، این سؤال مطرح است که آیا واقعاً تصادف محض حاکم بوده یا کنترل ظریفی بر نتیجهٔ نهایی وجود داشته‌است. چنین هنرمندانی اغلب اعلام می‌کردند که کنترل کاملی بر جریان کار خود دارند و هیچ تصادفی در کار نیست؛ این نوعی ترک تکامل آگاهانه و اجازه‌دادن به غریزه برای بیان خود است. این نگاه شباهت عمیقی به تجربهٔ شعر دارد؛ همان‌گونه که شعر بیشتر با ریتم، آهنگ و شوریدگی‌اش ما را شیفته می‌کند تا با ساختار منطقی و معنای لفظی‌اش، نقاشی نیز می‌تواند همین نگاه شعرگونه و بداهه‌نوازانه را بیان نماید.

یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که مهارت فنی در هنر معاصر از تعریف سنتی خود خارج شده و بازتعریف گردیده‌است. هنرمند معاصر نه استادکاری است که در سایهٔ تکنیک‌های آکادمیک به تولید آثار زیبا می‌پردازد، بلکه متفکری است که با ابزارهای مفهومی، بصری و تکنولوژیک، روایت‌های جدیدی خلق می‌کند و با مخاطب بهگفت‌وگو می‌پردازد. این بازتعریف مهارت به معنای انتقال از حوزهٔ دست به حوزهٔ ذهن، از تکنیک به مفهوم، و از اجرا به ایده است. این تحول، اگرچه بحران درک را تشدید کرده، اما هنر را از انحصار نخبگان خارج ساخته و آن را به فضایی دموکراتیک، چندصدایی و پویا تبدیل نموده‌است.

مخاطب آگاه، با تحلیل دقیق آثار و درک زمینه‌های فلسفی، اجتماعی و تاریخی آن‌ها، می‌تواند میان هنرمندان واقعی که قادر به ایجاد تأثیری ماندگار و تحول در گفتمان هنری هستند و افرادی که صرفاً از آزادی مفهومی برای پوشش ضعف‌های فنی و فکری خود سوء استفاده می‌کنند، تمایز قائل شود. در نهایت، هنر معاصر نه پایان مهارت، بلکه آغاز تعریف جدیدی از آن است که در آن، ایده و اجرا، مفهوم و تکنیک، در تعاملی دیالکتیک با یکدیگر به خلق آثاری دست می‌یابند که هم از نظر فکری عمیق و هم از نظر بصری تأثیرگذارند.

پی‌نوشت‌ها

۱. Lawrence Weiner (۱۹۴۲-۲۰۱۲)، هنرمند مفهومی.
۲ René Descartes(۱۵۹۶-۱۹۶۰)، فلیسوف و نظریه‌پرداز آلمانی.
۳. استادکار در این مقاله به هنرمندی اشاره دارد که به جای تکیه بر مهارت فنی بر مفهوم متمرکز است.
۴.مدرنیته: یک مفهوم گسترده که از قرن هفدهم شروع شد و با انقلاب صنعتی به اوج خود رسید. مدرنیته در ایران در دوره قاجار شروع شد.
۵. Postmodern
۶ . Dadaism: جنبش هنری اوایل قرن بیستم که در واکنش به جنگ جهانی اول و ارزش های سنتی شکل گرفت.
۷. Surealism : جنبش هنری و ادبی اوایل قرن بیستم، با هدف بیان ضمیر ناخودآگاه، رویا و تخیل.
۸. Art brut: هنر خام.
۹. اعلامیه قصد: Statement of intent ، در سال ۱۹۶۸ به‌طور خاص در نمایشگاهی در گالری Seth Siegelaub در نیویورک ارائه گردید.
۱۰. Conceptual art
۱۱. Clement Greenberg (۱۹۰۹-۱۹۹۴)، نقاش و منتقد هنری

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-05-20]

آمریکایی.
۱۲. Henri-Robert-Marcel Duchamp (1887-1968)، هنرمند جنبش دادائیسم اهل فرانسه.
۱۳. Jean Dubuffet (1901-1985)، هنرمند فرانسوی، پایه‌گذار مفهوم هنر خام.
۱۴. Jackson Pollock(۱۹۱۲-۱۹۵۶)، هنرمند اکسپرسیونیست انتزاعی آمریکایی.
۱۵. Joseph Beuys(۱۹۲۱-۱۹۸۶)، هنرمند مفهومی اهل آلمان.
۱۶. Minimalism یا کمینه‌گرایی، جنبش هنری که از اواخر ۱۹۶۰ در آمریکا شکل گرفت. در این جنبش بازنمایی آثار به حداقل رسیده‌است.
۱۷. Robert Ryman (۱۹۳۰-۲۰۱۹)، هنرمند مینیمالیسم و مفهومی آمریکایی.
۱۸. Robert Storr (۱۹۴۹-)، منتقد آمریکایی.
۱۹. Pablo Picasso (۱۸۸۱-۱۹۷۳)، هنرمند اسپانیایی و پایه‌گذار سبک کوبیسم.
۲۰. Vincent van Gogh (۱۸۵۳-۱۸۹۰)، نقاش هلندی.
۲۱. Performance art
۲۲. Ben Vautier (۱۹۳۵-)، هنرمند معاصر فرانسوی-سوئیسی.
۲۳. Readymade
۲۴. Fountain
۲۵. «*L'art est inutile, rentrez chez vous*»
۲۶. Arthur Danto (۱۹۲۴-۲۰۱۳)، فیلسوف و منتقد هنری آمریکایی.
۲۷. Surealism: جنبش هنری و ادبی اوایل قرن بیستم با هدف بیان ضمیر ناخودآگاه ، رویا و تخیل.
۲۸. Max Ernst (۱۸۹۱-۱۹۷۶)، هنرمند آلمانی، جنبش سورئالیسم و دادائیسم.
۲۹. Ernst Gombrich (۱۹۰۹-۲۰۰۱)، مورخ هنری تاثیرگذار قرن بیستم.
۳۰. Louis Cane (۱۹۴۳-۲۰۲۴)، هنرمند ساپورت فیس فرانسوی.
۳۱. Support-surface
۳۲. John Yau (۱۹۵۰-)، شاعر و منتقد آمریکایی.
۳۳. Les Demoiselles d'Avignon
۳۴. Julian Stallabrass (۱۹۶۰-)، منتقد و مورخ هنری.
۳۵. Cubism
۳۶. Hal Foster(۱۹۵۵-)، منتقد آمریکایی.
۳۷. COBRA (۱۹۴۸-۱۹۵۱)، گروه هنری پس از جنگ جهانی دوم. نام گروه کبرا از حروف اول شهرهای Copenhagen (کپنهاگ، دانمارک)، Brussels (بروکسل، بلژیک) و Amsterdam (آمستردام، هلند) زادگاه هنرمندان این گروه گرفته‌شده‌است.
۳۸. Marxismمکتب فکری، فلسفی و اجتماعی-اقتصادی بر پایه ی کارل مارکس و فریدریش انگلس.
۳۹. Existentialism، جریان فلسفی و ادبی قرن بیستم، دغدغهٔ اصلی آن وجود انسان به مثابه موجودی آزاد و درگیر با معنای زندگی است.
۴۰. Karel Appel (۱۹۲۱-۲——۶)، عضو کلیدی گروه کبر اهل هلند.
۴۱. Jackson Pollock (۱۹۱۲-۱۹۵۶)، هنرمند اکسپرسیونیست انتزاعی آمریکایی.
۴۲. Pierre Alechinsk(۱۹۲۷-)، هنرمند بلژیکی و از اعضای گروه کبرا.
۴۳. Hans Belting (۱۹۳۵-۲۰۲۳)، مورخ هنر آلمانی.
۴۴. Hans Arp (۱۸۸۶-۱۹۶۶)، هنرمند آلمانی-فرانسوی، جنبش دادائیسم و سوررئالیسم.
۴۵. Michel Tapié (۱۹۰۹-۱۹۸۷)، منتقد هنری فرانسوی.
۴۶. Pierre Restany (۱۹۳۰-۲۰۰۳)، منتقد هنری فرانسوی، بنیان‌گذار جنبش نوو رئالیسم.
۴۷. Harold Rosenberg(۱۹۰۶-۱۹۷۸)، منتقد هنری آمریکایی.
۴۸. Hans Hartung (۱۹۰۴-۱۹۸۹)، نقاشی آلمانی-فرانسوی.
۴۹. Tachisme
۵۰. kitsch
۵۱. Abstract Expressionism، جنبش هنری آمریکایی پس از جنگ جهانی دوم.

فهرست منابع

الف/ منابع فارسی

دانتو، آرتور (۱۳۹۷)، «مدرن، پسامدرن و معاصر»، ترجمهٔ مهدی حبیب‌زاده، حرفه هنرمند، ۱، ۱-۱۷.
دو مزون‌روژ، ایزابل (۱۳۸۸)، هنر معاصر: بحران درک، ترجمهٔ جمال عرب‌زاده، تهران: نشر دانشگاه هنر.
سلیمانی، حسین (۱۳۸۲)، «فلسفه هنر و جایگاه هنرمند در جامعه ما»، نامه فرهنگ، ۱۳ (۵۰)، ۶۴-۶۹.
محمدی‌وکیل، مینا (۱۴۰۱)، «مطالعه تطبیقی در باب معرفت‌شناسی هنر در ایران و اروپا با تأکید بر جایگاه هنرمند»، کیمیای هنر، ۱۱ (۴۵)، ۱-۱۵.
نجفلو، مائده و اسدی، سمیه (۱۴۰۳)، «نگرشی بر تحول جایگاه هنرمند در هنر معاصر»، پژوهش هنر و علوم انسانی، ۹ (۷۰)، ۲۵-۳۴.

ب/ غیرفارسی

Tomkins, Calvin (2013), Marcel Duchamp : A Biography, New York : Henry Holt, pp. 1-30.
Danto, Arthur (1981), The Transfiguration of the Commonplace : A Philosophy of Art, Cambridge : Harvard University Press.
Descartes, René (1637), Discourse on Method. John Cottingham [editor], (English edition 1986). Cambridge : Cambridge University Press.
Dubuffet, Jean (1988), Man Resembling the Work, Paris : Minuit, quoted from p. 45 regarding the city without spectators.
Weiner, L. (1968), Statements [Declaration of intent], In Seth Siegelaub (Ed.), January 5-31, 1969 (pp. 1-2). Seth Siegelaub Gallery.

ج/ پایگاه‌های اینترنتی

Url 1 :(https://www.pacegallery.com/exhibitions/jean-dubuffet-hourloupe-cycle/#artwork-94215)
Url 2 :(https://www.wikiart.org/en/louis-cane/toile-d-coup-e-1991)
Url 3 :(https//:www.moma.org/collection/works)79766/
Url 4 :(https://en.wikipedia.org/wiki/Murdering_Airplane)
Url 5 :(https//:www.wikiart.org/en/pierre-alechinsky/the-night)1952-
Jean Dubuffet) ،https//:www.centrepompidou.fr/en/
Discourse on the Method ، [René Descartes) ،https//:www.gutenberg.org/ebooks(59/
Art and Culture : Critical Essays، [Clement Greenberg)https//:monoskop.org/images/1/12/Greenberg_Clement_Art_and_Culture_Critical_Essays.1965_pdf(
Six Years : The Dematerialization of the Art Object، [

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-05-20]

Lucy R. Lippard
)https//:monoskop.org/images/0/07/Lippard_Lucy_R_Six_Years_The_Dematerialization_of_the_Art_Object_from_1966_to.1972_pdf(
Vautier, [Catalogue / Art is Useless.] Ben
)https//:www.moma.org/collection/works(136378/
Cane, [Supports/Surfaces] Louis
)https//:archive.org/search?query=Louis+Cane1971+
John Yau)، https://hyperallergic.com/author/john-yau/page/2(/
Julian Stallabrass] ،Art Incorporated: The Story of Contemporary Art، [
)https//:archive.org/details/artincorporateds0000stal/page/n5/mode2/up
David Anfam] Abstract Expressionism[
) https//:archive.org/details/abstractexpressi0002an-fa_r2t5
Hal Foster] ،The Return of the Real[
)https//:monoskop.org/images/2/27/Foster_Hal_The_Return_of_the_Real.1996_pdf
Michel Tapié)،https//:capc-bordeaux.opacweb.fr/fr/notice/o-tap-272-89-un-art-autre-ou-il-s-agit-de-nouveaux-devidages-du-reel92-b08bdf3-f19-432b-ac78-eb87ec1f4130(
Harold Rosenberg] ،American Action Painters،[
)https//:www.csus.edu/indiv/o/obriene/art112/readings/rosenberg20%american20%action20%painters.pdf(

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-05-20]

A Prelude to the Futility of Technical Mastery in Contemporary Arty

Homa Hejazian
MA Student in Graphic Design, Faculty of Visual Arts, Fine Art University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received: 20 Septembre 2025, Accepted: 10 octobre 2025)

Abstract
Art has undergone fundamental transformations throughout history, with the twentieth century witnessing significant changes in the definition of art and the artist's position. This research, employing a descriptive-analytical method and utilizing library resources, examines whether technical skill has become inefficient in contemporary art and what factors have contributed to this transformation. The findings indicate that from the 1970s onward, contemporary art took a path in which emphasis on idea and concept replaced traditional manual skill. Lawrence Weiner's 1968 statement declaring that "the artist may construct the piece, the piece may be fabricated, the piece need not be built" is considered a turning point in this regard. The influence of Descartes' philosophy, emphasizing the priority of mind over matter, along with the expansion of new technologies, has also been effective in shaping this approach. The results suggest that although the number of individuals who call themselves artists has increased, this does not mean the complete insignificance of skill; rather, the definition of skill has changed and now includes abilities such as conceptual understanding, effective communication with the audience, and intelligent utilization of modern tools. An informed audience can distinguish between genuine artists and others through careful analysis of works.

Keywords
Contemporary Art, Technical Skills, Conceptual Art, Position of the Artist, Artistic Transformations.

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-05-20]