

مبادی پدیدارشناسی هرمنوتیک در چیدمان تعاملی «وقتی چیزی رخ نمی دهد» اثر «ارنستو نتو»

زهرا رهبرنیا*

آمنه مافی تبار**

تاریخ دریافت: ۹۳/۱۲/۲۵

تاریخ پذیرش: ۹۴/۴/۱۰

چکیده

چیدمان تعاملی، گونه‌ای از بیان‌های هنری جدید است که با حضور مخاطب کامل می‌شود. در این شکل از هنر، مشارکت مخاطب چون عنصر بنیادینی عمل می‌کند که بی‌وجوب آن اثر هنری فاقد موجودیت است. این ارتباط دو سویه به پیدایش هنری تحدیدناپذیر منجر می‌شود که انتظارات سنتی درباره پایداری را درهم می‌شکند. نمونه مورد مطالعه در این مقاله، چیدمان «وقتی چیزی رخ نمی دهد» اثر «ارنستو نتو» برزیلی است. «نتو» در این اثر از امکانات ابزار جدید بهره می‌گیرد و با درگیرکردن حداکثری قوای حسی مخاطب در ترغیب او به تعامل، صاحب اعتبار می‌شود. نگارندگان بر این باورند که ظرفیت‌های این چیدمان در ایجاد مصالحه بین ذهن و جسم، مصداقی عینی برای نحله پدیدارشناسی هرمنوتیک در فلسفه است؛ چون اساس پدیدارشناسی هرمنوتیکی «هایدگر» نیز بر آشتی انسان با جهان استوار است. به دلیل این قرابت آشکار، پژوهش حاضر با این پرسش آغاز شد که چگونه می‌توان با ابزار تحلیل پدیدارشناسی هرمنوتیک، تعامل مخاطب و اثر هنری را در چیدمان «وقتی چیزی رخ نمی دهد» تفسیر کرد؟ فرضیه این بود که از دیدگاه پدیدارشناسی هرمنوتیک، مخاطب اثر تعاملی در قالب فاعل بیرونی ظهور نمی‌کند بلکه با تمامی قوای حسی، ماهیت اثر هنری را پذیرفته و بخشی از آن می‌شود. برای دستیابی به هدف تحقیق مبتنی بر توفیق مبادی پدیدارشناسی هرمنوتیک در این چیدمان تعاملی؛ اطلاعات به صورت اسنادی گردآوری شد و به روش توصیفی - تحلیلی مورد مذاقه قرار گرفت. بررسی‌ها نشان داد که مخاطب در پهنه این اثر، موجودیتی تفسیری دارد و دیگر فاعل شناسنده‌ای نیست که با اتکا به ذهنیت معین، مفاهیم اشیاء را تعریف کند؛ او نه فقط با استناد به آنچه چشم می‌بیند بلکه با وثوق به قوای دیگر چون بویایی و لامسه، پذیرنده حقیقت است. در این فرآیند، جسم مخاطب به جزیی از چیدمان بدل می‌شود و این تجانس به یگانگی او با اثر هنری منتهی می‌گردد.

کلیدواژه‌ها: پدیدارشناسی هرمنوتیک، چیدمان تعاملی، ارنستو نتو

مقدمه

شده تا یک روش؛ نقش قابل توجهی در فراهم آوردن زمینه برای بسیاری از گرایش‌ها که به طور معمول تحت عنوان «تاریخ هنر نوین» نامگذاری می‌شوند، ایفا کرده است.» (کشمیرشکن، ۱۳۸۶، ۱۲۲) پژوهش حاضر در بررسی موردی خود، چیدمان تعاملی «وقتی چیزی رخ نمی‌دهد»^۴ اثر «ارنستو نتو»^۵ برزیلی را با رویکرد پدیدارشناسی هرمنوتیک امعان نظر قرار می‌دهد و این پرسش را مطرح می‌کند که «کنش‌ها و واکنش‌های مخاطب و اثر هنری در چیدمان تعاملی «وقتی چیزی رخ نمی‌دهد» چگونه از نظرگاه پدیدارشناسانه هرمنوتیکی تحلیل و ارزیابی می‌شود؟» البته گمان می‌رود که با دیدگاه پدیدارشناسانه هرمنوتیکی، مخاطب این اثر، دیگر در قالب فاعل بیرونی تعریف نمی‌شود بلکه با تمام قوای حسی‌اش، ماهیت اثر هنری را می‌پذیرد و به بخشی از آن بدل می‌گردد. یعنی جسم مخاطب و جهان اطراف او با یکدیگر پیوند می‌خورد و ظهور آفرینش هنری را با توجه به هستی‌اش رقم می‌زند. برای تأیید این فرضیه و دستیابی به هدف پژوهش که همان تبیین مبادی پدیدارشناسی هرمنوتیک در این چیدمان تعاملی است؛ پس از نظر بر رویکرد پدیدارشناسی و ارائه تعریف کوتاهی از چیدمان‌های تعاملی، تندیس‌واره‌های چیدمانی «ارنستو نتو» با عنوان «وقتی چیزی رخ نمی‌دهد» مطمح نظر قرار می‌گیرد و با رویکرد پدیدارشناسی هرمنوتیک به چالش کشیده می‌شود.

نظری بر رویکرد پدیدارشناسی هرمنوتیک

پدیدارشناسی مطالعه ماهیت‌هاست اما «مسئله آن چیستی نیست. بلکه چگونگی و راه مجال دادن به چیزهاست برای آنکه خودشان را نشان دهند. در دانش پدیدارشناسی با هر چیزی که مورد وصف ماست باید به گونه‌ای رفتار کرد که آن چیز خود را بی‌واسطه نشان دهد.» (جمادی، ۱۳۸۵: ۴۰۵) به دیگر سخن، پدیدارشناسی، دانشی است که سعی دارد انسان و جهان را از منظر واقع بودگی درک کند. «این علم به بررسی آگاهانه زیسته می‌پردازد و ساختار ادراک، اندیشه، تخیل، عاطفه، اراده و عمل را تحلیل می‌کند. ساختار در

ارزیابی میزان اعتبار ادراک مخاطب اثر هنری و جایگاه وی در تعریف مفهوم هنر، همواره مسئله اصلی گرایش‌های متعدد زیباشناسی بوده است. به ویژه آن که کاهش اهمیت جاودانگی و خلود در شکل‌های هنری دوره پسامدرن، زمینه مداخله مخاطب در تصمیم اثر را فراهم آورده است. به طوری که در بسیاری از شاخه‌های هنر جدید، ارتباط با مخاطب و تحریض وی به واکنش، به بخش جدایی‌ناپذیر فرآیند شکل‌گیری اثر بدل شده و نقش او را از دریافت‌کننده به مشارکت‌کننده تغییر داده است. در این میان، شاخه‌ای از هنر جدید تحت عنوان «چیدمان»^۱ شناخته می‌شود که در صورت همراهی مخاطب به صورت آگاهانه و حتی ناآگاهانه در شمول «چیدمان‌های تعاملی»^۲ قرار می‌گیرد. این شکل از چیدمان از دهه ۱۹۹۰ رواج یافت و در برخی اشکال خود از دستاوردهای دنیای معاصر چون رسانه‌های جدید بهره برد. به طور عمده در چیدمان تعاملی، نقش مخاطب از حدود بازدیدکننده فراتر می‌رود و به بخش زنده‌ای از اثر بدل می‌شود که با مداخله خود، اثر هنری را تمام می‌کند. حتی هنرمند زیرک می‌تواند با ترغیب مخاطب متعامل به واکنش‌هایی که برای خود او نیز پیش‌بینی نشده است و تبادل تجربه وی با سایر بازدیدکنندگان به شیوه عملی بر آن‌ها اثر بگذارد. با این حساب، مطالعه عناصر انگیزش بخشی که یک چیدمان را از شکل انجمادی خارج می‌کند و ماهیت بازدیدکنندگان را به مخاطبین کنشگر ارتقاء می‌دهد؛ امر ضروری برای ترمیم اوضاع هنر معاصر است. اما به رغم تمام این امکانات و با گذشت افزون بر دو دهه از پیدایش این شکل هنری، کارکرد آن همچنان در عرصه پژوهشی مغفول باقی مانده و امکاناتش شناخته نشده است. این نقصان، نگارندگان را به آن وا می‌دارد تا با تحقیق درباره یک مورد مطالعاتی مناسب آن هم در یک بستر علمی مطلوب همچون پدیدارشناسی هرمنوتیک^۳ در ارتقای دانش هنری اقدام کنند. هر چند «تأثیر مستقیم پدیدارشناسی بر تاریخ هنر و نقد هنری کاملاً محدود بوده، اما هم پدیدارشناسی و هم هرمنوتیک پدیدارشناسانه که بیشتر به عنوان یک جنبش پذیرفته

تأویل به تفسیر رونهاد، هرمنوتیکی شد. بدین جهت است که همواره این ادعا وجود دارد که «از یک سو هرمنوتیک بر اساس پدیدارشناسی بنیان گرفت و از سوی دیگر پدیدارشناسی پیش فرض ضروری هرمنوتیک بود. هر چند پدیدارشناسی نیز بدون پیش فرض‌های هرمنوتیکی توان تأسیس خویش را نداشت.» (Ricoeur, 1975: 85) هرمنوتیک مدرن با هایدگر وارد مرحله جدیدی شد که به هرمنوتیک فلسفی مشهور است و بعدها توسط هم سلکان وی یعنی گادامر و ریکور بازپروری گردید.

به منظور دریافت بهتر زمینه‌های پدیدارشناسی هرمنوتیک ارجاع به مایکل فریدمن^{۱۲} ضروری است: گرایش‌های نئوکانتی^{۱۳} هریک از تأویل خاصی از کانت^{۱۴} پیروی می‌کند و «به دو مکتب «ماربورگ»^{۱۵} و «هایدلبرگ»^{۱۶} تقسیم می‌شود. مکتب ماربورگ با اندیشمندانی چون ارنست کاسیرر^{۱۷} تمرکز خود را بر علوم طبیعی لحاظ می‌کند ایدالیسم عینی. مکتب هایدلبرگ بر اساس آراء هایدگر شکل می‌گیرد؛ بر روی علوم انسانی تمرکز دارد و برای تکثر فرهنگ‌های ملی احترام قائل است ایدالیسم ذهنی. (ملایری، ۱۳۹۰: ۸۲) این شکل ایدالیسم هایدگری هم بسته تعامل انسان و جهان پیرامون است. چراکه به تعبیر او رفتار انسان و جهان، داده‌های اولیه هستند که به یکدیگر وابستگی متقابل دارند. پس دانش ما نسبت به جهان همیشه مقید به مکان است. همیشه نقطه آغاز و بنیان دانش ما مکان‌هایی هستند که ما را احاطه کرده‌اند. «تصور جدایی جهان از خود کلاً معارض با تلقی هایدگر از جهان است. زیرا چنین تصویری متضمن فرض قبلی جدایی فاعل شناسا و موضوع شناسایی است که خود از بطن متنی دارای نسبت و اضافه موسوم به جهان برمی‌خیزد.» (پالمر، ۱۳۹۱: ۱۴۶) «پدیدارشناسی «هایدگر» با اعتراض علیه استدلال «دکارتی»^{۱۸} که دنیا را در خارج از تفکر انسانی تعریف میکرد، زیرساخته‌ای فلسفی فرهنگ را در ارتباط با طبیعت و دنیای ساخته‌ها تغییر داد.» (صبری، ۱۳۹۲: ۳۰۶) به تعبیر او، انسان خود و جهان را به یک سیاق می‌شناسد زیرا انسان «بودن - در - جهان»^{۱۹} است پس انسان و جهان پدیده‌های واحد است. یعنی وقتی درباره انسان و فضا صحبت

اینجا به معنی انواع، صور و معانی قصدی، پویه و (برخی) شرایط امکان است.» (اسمیت، ۱۳۹۳: ۷۰) در باور کلی معمولاً پدیدارشناسی به مثابه رهیافت توصیفی شناخته می‌شود اما در واقع چهار گرایش غالب، متوالی و گه‌گاه متداخل در این منظر وجود دارد: ۱. «پدیدارشناسی واقع‌گرایانه»^{۲۰} که بر جستجوی ذوات کلی انواع گوناگون موضوعات تأکید دارد. ۲. «پدیدارشناسی تقویمی»^{۲۱} که با حذف مسائل مربوط به جهان طبیعی پیرامون، به تحلیل می‌پردازد. ۳. «پدیدارشناسی اگزیستانسیالیستی»^{۲۲} که وجود انسان را به مثابه ابزاری برای وجودشناسی بنیادین به نقد می‌کشد. ۴. «پدیدارشناسی هرمنوتیک» که طبق آن وجود انسان، ماهیتی تفسیری دارد. اساس دو نحله پدیدارشناسانه نخست، آرای «هوسرل» است اما دو راهبرد اخیر وامدار روشی است که در «هستی و زمان»^{۲۳} هایدگر مطرح شد. (Embree, 1997: 2-5)

هوسرل در اوایل سده بیستم، در نقش مؤسس این اندیشه به دنبال توصیف صحیحی از پدیدارها بود، به همین دلیل «رهیافت او بیش از آنچه بر موضع آگاهی مخاطب استوار باشد بر مدار ذهنیت آفریننده اثر می‌چرخد اما بر اساس استدلال‌های شاگرد او یعنی هایدگر هرگز نمی‌توان رویکرد مبنی بر تفکر انتزاعی را پذیرفت.» (ضمیران، ۱۳۷۷: ۴۰) «ما نمی‌توانیم به انسان‌ها فکر کنیم بدون این‌که آن‌ها را به عنوان موضوعاتی که در جهان جای گرفته‌اند در نظر بگیریم.» (کرنگ، ۱۳۹۰: ۱۵۴) با این تفاسیر، «انتخاب «دیدگاه هوسرلی» به معنای انتخاب مطالعه شناخت‌شناسانه^{۲۴} و انتخاب «دیدگاه هایدگری» به معنای انتخاب دیدگاه هستی‌شناسانه^{۲۵} است. پدیدارشناسی هرمنوتیکی (منتسب به هایدگر) در پی کشف معنی است، معنی که قابل توصیف آنی نیست.» (پرتوی، ۱۳۸۷: ۴۵) «هر پدیداری خود را در وهله اول نشان نمی‌دهد بلکه برخلاف آنچه که خود را در وهله اول نشان می‌دهد، پوشیده است اما در عین حال چیزی است که ماهیتاً به آنچه خود را در وهله اول نشان می‌دهد، تعلق دارد و بنیان آن را تشکیل می‌دهد.» (هایدگر، ۱۳۸۹: ۴۷) بر اساس شواهد تاریخی، پدیدارشناسی هنگامی که از

زمینه‌های پدیدایی چیدمان تعاملی

با تغییر گرایش‌های نظری، خیزش‌های اجتماعی و انقلاب رسانه‌ای، روش‌های جایگزین در تقابل با مدرنیسم از دهه پنجاه و به ویژه دهه شصت میلادی آغاز و به‌روندی تأثیرگذار در جهان هنر تبدیل شد. همسو با این تغییرات هنرمندان زیادی با نفی نابگرایی مدرنیسم به تلفیق رسانه‌ها و آثار میان‌رسانه‌ای روی آوردند. (سوری، ۱۳۹۲: ۱۰) در میان این گرایش‌ها، «رسانه چیدمان، در ارتباط با انواع دیگر هنر، فرآیند خلاقانه را فراسوی استودیوها و در فضای جامعه وسعت بخشید.» (راش، ۱۳۸۹: ۱۳۸) کمکم چیدمان در دنیای معاصر به فرم هنری مطلوب بدل شد، چون «به شیوه‌ای متفاوت فضا را به چالش می‌کشید و هر چند از مکان‌های خاص ریشه می‌گرفت اما غالباً در یک مکان خاص افسار نمی‌شد تا جایی که حجم بسیاری از آثار هنری این چنینی با این نیت طراحی شدند که دیدن آن در جای اصلی ضرورت نداشت.» (Carroll, 2007: 139) بنابراین با تلاش هنرمندان پسامینی‌مالیسم مبنی بر خروج از گالری و غیرقابل تملک کردن هنر، آثار زیادی به سمت ناپایداری، اندازه‌های بسیار عظیم و مواد جدید هدایت شد و گاه چه بسا اندازه و مواد، موضوع هنر گشت. چیدمان نیز فراگیر شد و جهان هنر را درنوردید زیرا اساس آن مبتنی بر طیفی از رسانه‌هاست که بر نفی تمرکز بر شیء و معنا کردن زمینه توافق دارد. (سوری، ۱۳۹۲: ۱۳)

یکی از انواع چیدمان، شکل تعاملی آن است که «می‌تواند در هر شکلی خواه به صورت سنتی یعنی بدون استفاده از ابزاری نظیر دیجیتال و اینترنت و خواه با استفاده از فناوری انجام پذیرد. از خصیصه‌های این نوع چیدمان‌ها تعامل مخاطب با اثر هنری و فرآیند تبدیل اثر به اثری جدید می‌باشد.» (رهبرنیا و خیری، ۱۳۹۲: ۱۰۰) از آنجا که چنین محصولی، بدون دخالت شرکت کنندگان کامل نیست؛ هنرمند نمی‌تواند کار را به تنهایی در کارگاه تمام کند. پس در دوره نمایش اثر هنری، مشارکت مستقیم یا غیرمستقیم مخاطبان نقش اساسی دارد. «مخاطبان هنر چه کسانی که ارتباط مستقیم با آن دارند و چه کسانی که ارتباط غیرمستقیم دارند همگی باید به عنوان هدف در شکل‌گیری محصول

می‌کنیم، این گونه نیست که انسان در یک سو، و جهان در سوی دیگر باشد. «فضا، چیزی نیست که در مقابل انسان قرار گیرد. شیئی خارجی و تجربه‌ای درونی نیست. زیرا وقتی می‌گوییم «یک انسان»، درباره وجودی می‌اندیشیم که یک شیوه انسانی دارد یعنی کسی که ساکن است.» (Heidegger, 1971, 154)

در این اندیش‌گاه فلسفی، هر آنچه در جهان است، ذیل این مجموعه قرار می‌گیرد: «تکنولوژی، هنر، زبان، تاریخ، تمدن و همه آنچه که هست به هستی ارتباط دارد و ظهورش در ادوار مختلف هستی است و حقیقت و تاریخ‌مندی آن، یعنی ظهور آن در ادوار تاریخ است. هنر نیز از این قاعده مستثنی نیست.» (ریخته‌گران، ۱۳۸۸: ۲۷) به همین دلیل گادامر در تکمیل پدیدارشناسی هرمنوتیکی هایدگر اذعان می‌کند: «معنای یک اثر، هرگز به مقاصد مؤلف آن محدود نمی‌شود؛ و با رفتن یک اثر از بافت فرهنگی و تاریخی به بافتی دیگر ممکن است معنای جدیدی از آن استنباط شود که آفرینش‌گر یا مخاطب معاصر هرگز آن را پیش‌بینی نکرده باشند.» (ایگلتن، ۱۳۸۰: ۹۹) بدینسان «در الگوی پدیدارشناسی هرمنوتیک، به جای آنکه یک عقل لاقضا و یک سوژه بی‌طرف به تفسیر اثر هنری مبادرت ورزد، کثرتی فرهنگی وجود دارد که اقتضای تفاسیر مختلف از اثر هنری دارند.» (خاتمی، ۱۳۹۲: ۲۰۸) پس هرگونه درکی به بازنمایی ظرفیت جدیدی در متن می‌انجامد که با درک پیشین، تفاوت دارد. زیرا هر بازسازی در بستر جدیدی انجام می‌گیرد که حاوی عناصر اجتماعی و فرهنگی نوینی است. در این ساختار، «سوگیری‌های فرد با تغییر موقعیت تاریخی وی تغییر می‌کند، پس برخلاف پژوهش‌های «پدیدارشناختی هوسرلی»، دیگر دستیابی به دانش نهایی امکان‌پذیر نیست.» (چناری، ۱۳۸۶: ۱۳۶) در این روند، انسان با برقراری تعامل بین روح و جسم فیزیکی خود، خویش‌تن خود را در ارتباط با جهان حسی پیرامون می‌سازد. او در تطابق با نقشه‌ایی که با بدنش بازی می‌کند، هویت‌های مختلفی می‌پذیرد که ناگزیر و همواره منوط به مکان است.

ناپایدار بود که بنیان سناریوهای ادراکی، هنر اجرا و هنر بدن ایجاد شد.» (Ibid, 52) در خلق هنرهای تعاملی، هنرمند از توجه صرف به ظاهر، فراتر رفت و شیوه تعامل اثر با مخاطب، به بخش بسیار مهمی از جوهر آن بدل شد. از این رو «کار خلاقانه هنرمندی که این مسیر را برمی‌گزیند، کاملاً با کار مثلاً یک نقاش متفاوت است. نقاشی ایستاست و نقاش آشکارا مخاطب را در نظر نمی‌گیرد. این کاملاً محتمل است که یک نقاشی تنها با قابلیت‌های رنگ و فرم‌های ساخته شده با آن خلق شود. اما در مورد هنر تعاملی، این پاسخ مخاطب به رفتار اثر است که بیش از همه اهمیت دارد.» (Edmonds, 2010: 260) بنابراین هم چنان که مدرنیسم رو به زوال گذاشت، همه چیز وارونه گشت و دیگر اثر هنری بود که بر گالری و قوانین‌اش غالب آمد و آن را قالب‌بندی کرد. هنرمندان موقعیت‌هایی را با هدف درگیری مخاطب طراحی کردند که با مشارکت واقعی، خلق می‌شد و این گونه، آشکارا به اثر هنری، شخصیت می‌بخشید. خود اثر، به کمک مخاطب تغییر می‌کرد و به راستی، فعالیت تعاملی بخشی از اثر می‌شد. «موضوع هنر در چنین مواردی، بازی و لذت است. یافته‌های زیبایی‌شناختی، البته می‌تواند از سایر جنبه‌ها مهم باشد. هنر امری چند سطحی است و ما نباید اهمیت هنر سرزنده را به بازی محدود کنیم. از سوی دیگر، مرزهای بین سرگرمی‌ها و هنر می‌تواند بسیار خاکستری باشد.» (Ibid, 259) در نهایت آنکه هنگامی که «مارسل دوشان»^{۲۱} در اواخر دهه ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ به عنوان یکی از نخستین پایه گذاران هنرهای جدید از مرزهای مفهوم سنتی هنر پا فراتر نهاد و با ایراد رویکردی آزادانه به مواد و فرم‌ها، کنکاش در رسانه‌های مختلف و فرم‌های هنری را رواج بخشید؛ هرگز پیش‌بینی نمی‌کرد که حدود چند دهه بعد، بیشتر نحله‌های هنری با تکیه بر مؤلفه تعامل شکل بگیرند.

«ارنستو نتو» و چیدمان تعاملی «وقتی چیزی رخ نمی‌دهد»

در میان هنرمندان پیشگام عرصه چیدمان‌های تعاملی، «ارنستو نتو»^{۲۲} برزیلی یکی تاز اولین‌هاست. «او

نهایی در نظر گرفته شوند.» (صبری، ۱۳۹۲: ۲۷۴) چرا که اثر هنری تنها از لحظه‌ای که ارائه می‌شود، منش ارتباطی می‌یابد. هنرمند اثر خود را برای ارائه به مخاطب می‌آفریند و اثر تا به دیگری ارائه نشده واقعیت زیباشناسانه ندارد. (تقی‌زادگان، ۱۳۹۲: ۶۷) البته صرف توجه مخاطب به اثر هنری در حال نمایش، به هیچ وجه به معنای انتقال معنی یا عمیق‌تر شدن روابط بین فرستندگان و گیرندگان نیست. وقتی که مخاطب از این شکل از رسانه‌های هنری استفاده می‌کند اصلی‌ترین سنجه توجه است، حتی اگر تنها برای پرکردن وقت یا فرار از مسائل زندگی یا راهی برای خلوت کردن با خود باشد. (مک‌کوایل، ۱۳۸۰: ۶۴) البته در شرایط بهتر مردم ممکن است نه تنها تحت تأثیر کیفیت بصری یا فکری چیدمان که تحت تأثیر آن چیزی قرار بگیرند که از آماده‌سازی آن در تصور دارند؛ در چارچوب تجربه مصالح ناشناخته و در تماس‌هایی که باید برقرار کرد. (میه، ۱۳۹۰: ۱۵۴) به هر شکل، تا زمانی که اثر، پیش روی مخاطب قرار دارد و او می‌تواند در آن دخیل باشد، آن شکل هنری، پویا محسوب می‌شود. در این معادله، «فرم هنری الزاماً می‌بایست به عنوان یک اثر تعاملی به تمامیت محیط اطراف خود غلبه کند و به صورت یک فضای کامل در نظر گرفته شود نه این که به اندازه یک شیء آویخته به دیوار یا محصور درون یک فضا، تقلیل یابد.» (صبری، ۱۳۹۲: ۲۷) همان‌طور که هایدگر عقیده داشت: «برای آنکه اثر هنری «بزرگ» باشد باید مورد پذیرش قرار گیرد. باید کسانی باشند که تحت تأثیر قدرت آن واقع شوند. کسانی که تمام زندگی‌شان، تمام اعمال و ارزیابی‌های معمول‌شان، به طور قطعی تحت‌تأثیر آن باشد.» (یانگ، ۱۳۸۴: ۹۰)

در دوره مدرنیستی «موزه‌ها با فضای مکعب‌وار سفید^{۲۳}، مفهومی را ارائه می‌دادند که چشم و ذهن را خشنود می‌کرد، اما از بدن انسان‌هایی که این فضا را اشغال می‌کردند، استقبال نمی‌شد.» (Doherty, 1976, 15) «چشم، بدن را وادار می‌کرد که اطلاعات را در اختیارش بگذارد. بدن، جمع آورنده داده‌ها می‌شد. در هر دو جهت این بزرگراه، ترافیک سنگینی بین احساس به تصوّر درآمد و مفهوم تحقق یافته وجود داشت. در این قرابت

چگونگی آن برای هیچ کس قابل پیش‌بینی نیست. در چیدمان‌های این چنینی علاوه بر تداعی معانی فردی، «مخاطبان تجربه‌ای مشترک را به صورت آگاهانه از سر می‌گذرانند. برعکس انبوه جمعیت که در آن اشخاص در محلی معین با دلایل شخصی گرد آمده و خود به خود جا افتاده‌اند.» (موشتوری، ۱۳۸۶: ۲۵) اما مسئله دیگر درباره این چیدمان که بر تقابل مدرنیستی آن می‌افزاید، اجرای سفارشی برای این فضاست. زیرا این مفهوم را معرفی می‌کند که هنر فعال نتو محدودیت‌های نمایش مکعب سفید را نمی‌پذیرد. نتو که سخت متأثر از «جنبش نئوکانکریت»^{۲۴} است، بر اساس مواضع پدیدارشناسانه که در مرکز ایدئولوژی این جنبش قرار دارد و همچون سایر هنرمندان این نهضت، در تمامی آثار خود، غلبه نهاد موزه را به چالش می‌کشد. (Wil-son, 2010: 70 & 72) پس «نتو» نیز چون سایر وابستگان هنری‌اش در «جنبش نئوکانکریت»، از ظرفیت‌های چیدمان برای امتناع پیروزمندانه از مکعب سفید فاقد حس در موزه‌های مدرن بهره می‌گیرد تا با رد دیدگاه پسااروشن‌گری اروپایی و ایجاد درگیری چند حسی با مخاطب، ذهن و بدن را وحدتی دوباره بخشد. خاستگاهی که براساس زمینه‌های پیدایی آن یعنی پدیدارشناسی به نیکی قابل توجیه است.

پدیدارشناسی هرمنوتیک چیدمان تعاملی «وقتی چیزی رخ نمی‌دهد»

«پدیدارشناسی هرمنوتیک، این مفروض را می‌گیرد که تمامی معنا سازی‌های انسان، مرتبط به بدن فیزیکی او است. این رویکرد به علوم شناختی و همچنین به تاریخ فرهنگی ارجاع می‌دهد و از این رهگذر به «معنای زندگی انسان» و مسئولیت او در قبال جامعه، محیط زیست و مواردی از این‌سنگ می‌پردازد.» (ملایری، ۱۳۹۰: ۷۱-۷۰) بر این اساس پدیدارشناسی هرمنوتیک در اجراهای نتو بسیار اهمیت دارد، زیرا این آثار، ملغمه‌ای از گذشته استعمارزده و هویت کنونی برزلی است که خود از ترکیب کیفیات اروپایی، آفریقایی و بومی حاصل شده است. به ویژه چیدمان «وقتی چیزی رخ نمی‌دهد» که با تنوعی از انواع ادویه چون فلفل

که از سال ۱۹۸۸ به برپایی نمایشگاه‌های تندیس و چیدمان اقدام کرد، در ۱۹۹۷ برای اولین بار آثارش را در خارج از سرزمین برزیل نمایش داد.» (Wilson, 2010: 6) در این فرآیند یکی از معروف‌ترین چیدمان‌های وی با عنوان «وقتی چیزی رخ نمی‌دهد» شهرت یافت که از می ۲۰۰۸ تا فوریه ۲۰۰۹ در موزه ماکروی رم^{۲۲} اجرا شد و مخاطبین را به خود فرا خواند (تصاویر ۱ تا ۳). «چیدمان شگفت‌انگیز «ارنستو نتو»، تا حدی یک مجسمه پارچه‌ای و تا حدی، اثری عطرآگین بود.» (Shiner & Kriskovets, 2007: 273) چیدمان، از آرماتور فلزی متصل به سقف شیشه‌ای گالری و قاب چوبی هشت ضلعی معلق تشکیل می‌شد که با کیسه‌های پر از شن، متعادل شده و قریب به صد کیسه لوله‌ای مملو از ۱۵۰۰ پوند ادویه‌جات از آن آویخته بود. کیسه‌ها تقریباً هم اندازه بودند و در سطوح مختلفی قرار داشتند که جنگل متراکمی از ساقه‌های نرم ایجاد می‌کرد. پایین‌ترین اجزای تندیس، در ارتفاع سه فوتی زمین قرار می‌گرفت. هریک از این ساقه‌ها به گرهی جمع و جور، مملو از ادویه‌جات معطر ختم می‌شد و در نتیجه کل فرم اثر را به «گل وارونه مملو» از ادویه‌جات در حال سقوط» بدل می‌ساخت که آن دسته از بازدیدکنندگان موزه را که در مقابل آن تجدید خاطر می‌کردند، گرده‌افشانی می‌نمود. ادویه‌جات نرم چون فلفل سیاه، زردچوبه، میخک خاکی، زنجبیل خاکی و زیره سیاه از نایلون‌هایی که محکم گره زده شده، نفوذ می‌کرد و به شکل گرد و غبار ریزی بر دست، آرنج و شانه‌ها و گردن مخاطبین می‌ریخت.» (Wilson, 2010: 53-54) پیش از اجرای اثر مذکور، نتو از حدود یک دهه قبل، چیدمان‌های دیگری را با همین کیفیات و حصول اندک تغییراتی در جزئیات، در نقاط مختلف جهان آزموده بود. از جمله آن‌ها «لوپاتان می‌گوید»^{۲۳} در موزه پانتئون پاریس بود که در سال ۲۰۰۶ اجرا شد (تصویر ۴). بعد از این نیز او بارها به تقلید از چنین مدلی اقدام کرد (تصویر ۵).

نتو، از جمله هنرمندانی است که می‌کوشد تا عطرهای طبیعی را به گونه‌ای مؤثر به کار برد و فضایی بسازد که برای مخاطب، جهانی دیگر را رقم بزند که

خود بدل کرد. او تندیس هایش را در مکان‌های غیرسنتی قرار داد و کوشید تا هنر را از مفهوم جعبه‌های محصور در فضای سفید خارج کند و به پشتوانه «انفصال» و «لحظه‌ای بودن» حدود نوینی برای آن تعریف نماید که از امکان واکنش‌پذیری شخصی، اجتماعی و فیزیکی بیشتری برخوردار باشد. به زعم هنرمندانی از این سنخ «حفظ کردن تنها به معنای محافظت چیزی در برابر خطر نیست. بلکه حفظ کردن به معنای واقعی، به معنی آن است که چیزی را به حال خود رها کرد.» (Heidegger, 1971: 148)

نتو ثابت می‌کند اگر هنر در فضای مکعبی گالری تحدید شود، مخاطب از جسم خود دور خواهد ماند. ولی بالعکس «در حیطة عمومی، اثر هنری از یک سو وسیله‌ای است برای ایجاد مبادله میان افراد و این که بتوانند با واقعیت، فاصله اجتماعی بگیرند و از این واقعیت اجتماعی قرائتی داشته باشند و از سوی دیگر وسیله‌ای است برای نزدیک نمودن خود به همین واقعیت.» (موشتوری، ۱۳۸۶: ۱۳۷) برای تأمین این هدف، چون اکثر گالری‌های «ماکرو» با رنگ سفید پوشیده شده است، او در این اجرا از فضای بین ساختمان‌ها استفاده می‌کند که سالن شیشه‌ای شفاف و نوکتیزی در آن واقع است. سالنی که هر چند اطراف آن با دیوارهای زردرنگ احاطه شده اما در بالای سر، پهنه آسمان را دارد و تقابل این دو، حس حضور هم‌زمان در فضای داخلی و خارجی را القا می‌کند. «از آنجا که بازدیدکننده، قبل از رسیدن به راهروی پر نور و هنگام ورود به ساختمان دیگر، باید از چندین گالری در سازه اصلی عبور کند، حتی بیش از پیش به تفاوت این فضا با سایر سالن‌های موزه پی می‌برد.» (Wilson, 2010: 58) با این تفاسیر می‌توان ادعا کرد فضایی که این قطعه در آن به نمایش درآمد، پیش از این وقف‌های داشت که انتظار چیزی چون تندیس‌های نتو را می‌کشید. فضای شیشه‌ای این موزه که در اصل قرار بود خود، یک تندیس مدرنیستی توخالی در فضای باز باشد، مجاور چیدمان نتو، غرق در نور طبیعی می‌شود. کیسه‌های آویخته نتو، گرده‌های معطر ادویه را در فضا می‌پراکند و این گرد عطرآگین به بخش اعظم موزه نفوذ می‌کند و

سیاه، زنجبیل خاکی، زیره سبز، میخک خاکی، زردچوبه و... گذشته استعماری سرزمین برزیل را به شکل استعارهای در بستر فضای مدرنیستی اروپا بازنمایی می‌کند. تجارت ادویه با تاریخ پسا استعماری برزیل وابستگی دارد. یعنی «اگر به دلیل علاقه به تجارت ادویه نبود، هرگز کاشف پرتغالی، برزیل را کشف نمی‌کرد. اما با کشف برزیل و تماس این کشور با اروپا و آمریکای جنوبی، پرتغال بیش از سیصد سال حکومت استعماری در برزیل را آغاز کرد.» (Wilson, 2010: 81) از سوی دیگر، ترکیب عناصر در چیدمان نتو نه فقط برای اتصال نمادین به تاریخ و هویت برزیلی که به منظور درهم شکستن فضای سفید گالری برای مقابله رسمی با مدرنیسم غربی است. پیش از این در فرهنگ مدرن، غیر سفید، غیر بهداشتی، غیر منطقی و غیر... بخشی از بی‌نظمی بود و باید از جامعه منظم و منطقی حذف می‌شد. «وقتی عصر مدرن توسعه یافت، شهرها تلاش کردند تا خود را از رسوبات ساکنان شهری رها کنند، فضاهای باز نوینی ظهور یافت که آرزو داشت «یکریخت، بی‌انتها» باشد تا حداکثر کاربرد را در رسیدن به اهداف علمی و همچنین، سرمایه‌داری داشته باشد.» (Wilson, 2010: 63) با چنین پشتوانه فرهنگی «در فرم‌های مدرنیستی، هنر هنرمند با چشم، به عنوان یک ابزار صحبت می‌کرد و وجود آن را در نقش یک عضو انسانی که قادر به تعامل با دنیاست، نادیده می‌گرفت.» (Gullar, 2004: 174) اما «در برزیل، برخلاف کشورهای غربی، ارتباط بین تصویر و پس‌زمینه، سیال باقی ماند. تفکر خلاقانه و تعامل بین مردم در این منطقه بسیار وجود دارد. برخلاف آنکه جوامع توسعه‌یافته بیش از حد بصری هستند. برزیل هنوز هم نشانه‌هایی از جوامع بدوی دارد که به تمامی حواس انسان متکی است.» (Wilson, 2010: 62) به همین دلیل نتو در پایان سده بیستم به عنوان فردی بی‌گانه با اروپا و در پیوستار با «جنبش نئوکانکریت» بخشی از پروژه خود را با اقدام علیه فضاهای استلیزه گالری و ارتقاء هنر از حوزه صرفاً بصری، نظم بخشید و حس بویایی و لامسه را که به دلیل قابلیت انگیزش روانی، سیاسی و جنسی، به طور خاص از مکعب سفید حذف شده بود به شاکله اصلی کار



تصویر ۱: وقتی چیزی رخ نمی‌دهد، اثر ارنستو نتو، ۲۰۰۸ م. گالری ماکروی رم (<http://spaceinvading.com>)



تصویر ۳: وقتی چیزی رخ نمی‌دهد، اثر ارنستو نتو، ۲۰۰۸ م. گالری ماکروی رم
(<http://spaceinvading.com>)



تصویر ۲: وقتی چیزی رخ نمی‌دهد، اثر ارنستو نتو، ۲۰۰۸ م. گالری ماکروی رم
(<http://spaceinvading.com>)



تصویر ۵: آنترپوپدینو^{۲۵}، اثر ارنستونتو، ۲۰۰۹م. پارک آرموری نیویورک
(<https://www.jamesewingphotography.com>)



تصویر ۴: لویاتان می گوید، اثر ارنستونتو، ۲۰۰۶م. موزه پانتئون، پاریس
(<https://contemporaryartnow.files.wordpress.com>)

می آمیزد اما، با نزدیک شدن به آن، عطرهای منحصر به فرد بیشتری تشخیص داده می شود که جای مشخصی به خود اختصاص می دهند؛ بدینسان مخاطب متعامل با بازرسی دقیق هر لوله و استنشاق عطرهای مجزا، مسیر چرخش را بازیابی می کند و به گردش در چیدمان تشویق می شود. «کاربرد هنرمندانه اشیاء معطر، تعریف هنر را به عنوان امری مستقل، جاویدان، خود محور و محدود درهم می شکند و در عوض، از محتمل، تعاملی، گذرا و بیشکل بودن اشیاء هنری حمایت می کند.» (Drobnick, 1998: 16) برای تمامی بازدیدکنندگان اعم از متعامل آگاه و یا متعامل خنثی، ورود عطر به بینی با واکنش های عصبی همراه است که سبب سیلان خاطرات می شود. «آزمایشات اخیر در روانشناسی نشان می دهد که خاطره، شدیداً به بو مرتبط است و مواجهه با عطرهای مرتبط با یک رویداد، بسیار روشنتر از عکس یا صدا گذشته را تداعی می کند.» (Larsson & Willander, 2007: 277)

بازدیدکنندگان را به حرکت در مسیر فرا می خواند. این رایحه درب های پشتی موزه را درمی نوردد و حس انتظاری ایجاد می کند که امکان گریز از آن وجود ندارد. رایحه ای که همچون پاره ای ابر مخاطب را در برمی گیرد و به کشف خاستگاه این روایح در تندیس بزرگ معلق ترغیب می کند. بدینسان مواجهه پدیدارشناختی با این اثر حتی پیش از ورود شخص به گالری رخ می دهد. اما در هنگام حضور نیز این کنش و واکنش ادامه می یابد. «عطر کیسه های پر از ادویه «نتو» به هر گوشه موزه یا گالری نفوذ و اثری ایجاد می کند که غیرمنتظره و اجتناب ناپذیر است. آثار عطرآگینی از این نوع، با شکست الگوی خنثی و بیبوی مکعب سفید، فضای موزه و گالری مدرنیست را می شکند و چالشی فراتر از ایده آل سنتی ارزش زیبایی شناختی «فاصله دار» عرضه می کند.» (Shiner & Kriskovets, 2007: 277)

در این گردونه تندیسوار، عطر هر ادویه درهم

319: 2009) این اتفاق، تمثیلی از فعل و انفعال ثمربخشی است که آثار بصری موزه‌های مدرن در ایجاد آن معلول هستند. بدینسان هنگام تجربه چیدمان «نتو» دو زمان موازی شکل می‌گیرد و اختلاط گذشته و حال رخ می‌دهد. عطرها و ادویه‌ها خاطرات برتر را تداعی می‌کند و مخاطب در فضا و زمان جابه‌جا می‌شود. با ایستادن در میانه این لوله‌های معلق، این حس به مخاطب دست می‌دهد که زمان به کندی حرکت می‌کند و او پس از غوطه‌وری در گذشته، به زمان حال بازگشته است. در چیدمان نتو، تجربه مشترکی از بوییدن ادویه و همچنین تجربه فردی و ذهنی از چیزی که این عطرها برای هر فرد تداعی می‌کند، وجود دارد چرا که جهان برای هر شخص متفاوت خلق شده است. بدینسان هر چند مخاطبین به واسطه عطر با هم مرتبط می‌شوند اما خود را با خاطره منحصر به فردشان تعریف می‌کنند. «اگرچه بو از نقطه‌ای صادر و به نقطه‌ای دیگر منتقل می‌گردد، اما به محض ارتباط با دیگری و با قرار گرفتن بر روی پوست او، به بوی دیگری یا به بوی او تبدیل می‌شود. یعنی اینکه پس از انتقال و نفوذ بر روی پوست دیگری، «او» می‌شود و بوی او را می‌سازد.» (شعیری، ۱۳۹۰: ۲۰)

اما وجوه تعاملی اثر نتو، تنها با هدف درگیری قوای بویایی صورت‌بندی نشده است، همان هنگام که لوله‌های نایلونی جسیم بر فراز محوطه آویزان هستند و برتری خود را به مخاطبین حفته می‌کنند؛ ادویه‌جات نرم که از نایلون‌ها نفوذ کرده‌اند، به شکل گرد و غباری ریز بر دست، آرنج و شانه، سر و گردن حصار می‌نشینند و آنان را به جزیی از پیکره تندیس‌وار چیدمان بدل می‌کند. در حقیقت نتو با حضور مخاطب در این سازه، مرز میان خودی و غیرخودی را از بین می‌برد. چون لامسه در نقش حسی که تفکیک این حدود را به عهده دارد، در این اثر مورد دست‌اندازی رسمی نتو قرار می‌گیرد. به این ترتیب تا زمانی که گرده‌های ادویه بر بدن و لباس مخاطب وجود دارد، او خواسته یا ناخواسته جزیی از اثر محسوب می‌شود و استعلای اثر هنری بر خود را پذیرفته است.

بر پایه این مصادیق عنوان «وقتی چیزی رخ نمی‌دهد»، کاملاً لحنی پرکنایه است زیرا در طول بازدید

از این چیدمان به راستی تجارب متعددی برای مخاطب رخ میدهد که از منظر پدیدارشناسی نقش مخاطب و کارکرد جسمانی او حائز اهمیت است. این اثر تمامی بازدیدکنندگان را به ارتباط با محیط پیرامون و برقراری تعامل بین ذهن و جسم وادار می‌کند: چشم اثر را می‌بیند، عطر چیدمان حواس مختلف را درگیر می‌کند و گرده‌های ادویه بر بدن می‌نشینند. در این حین ذهن فلسفی و شخصیت فیزیکی بدن مجدداً با هم مشارکت می‌کنند تا درباره مفاهیمی چون ادراک و آگاهی، کسب دانش نموده و آن‌ها را در جهانی که ما در آن زندگی می‌کنیم، ریشه‌یابی کنند. چراکه فهم مخاطب همواره در افق معنایی ذهن او صورت می‌پذیرد و با توجه به شرایط فرهنگی، اجتماعی و تاریخی خود به کشف زمینه‌های معنایی اثر اقدام می‌کند. بخشی از این دانش به شکل یادآوری خاطرات رخ می‌دهد. این تجربه، بسیار ذهنی است و همگانی نیست. به ویژه برای مخاطب برزیلی که تداعی معانی این اثر در نهاد او ریشه دوانیده است. «مفهوم پدیدار را ابتدا باید صرفاً از لحاظ صورت به عنوان «آنچه خود را نشان می‌دهد» یا امر آشکار، تعریف کرد. اما یک موجود می‌تواند خود را به طرق متعدد نشان دهد و این طرق در هر مورد وابسته به نوع دسترسی و تقریبی است که فرد بدان دارد.» (کوکلمانس، ۱۳۸۸: ۱۸۰) به بیان دیگر این هنرمند برزیلی، هزاران مایل دورتر از سرزمین خود با تحریک قوای حسی مخاطبین همچون بینایی، بویایی و لامسه، ذهن و جهان را به یکدیگر پیوند می‌دهد و بدون آن که تعبیر خود را به مخاطب القا کند، ماهیت تلفیقی گذشته استعماری و هویت کنونی برزیلی خویش را به شکلی نمادین، نمایش می‌دهد. البته او در نهایت میزان درک این قرابت را به مخاطب و ظرفیت‌های ذهنی او واگذار می‌کند. با این خاستگاه او به شکستن مرزی که مدرنیسم بین هنر و زندگی کشیده بود، اقدام نموده و برای این هدف از ظرفیت‌های چیدمان‌های تعاملی بهره می‌گیرد.

بنابراین همچون فلسفه پدیدارشناسانه هرمنوتیکی نتو هرگز به دنبال بازسازی صرف نیت خود نیست بلکه او قرائت معنی اثر را به تعداد مخاطبین تکثیر می‌کند و با نگاهی معرفت‌شناسانه، تفسیر اثر هنریاش را به

صحیح‌ترین تعبیر بتوان به همتای عینی رویکرد پدیدارشناسی در فلسفه تعبیر کرد. در این دیدگاه نیز، انسان فارغ از حاکمیت ذهنیت‌های پیشین، با هم آمیزی در جهان، آن را درک می‌کند. یعنی بدون آنکه یافته‌های از پیش تعیین شده خود را بر جهان پیرامونش، محیط کند در یک جریان حسی و ادراکی آن را می‌پذیرد.

در بین شاخه‌های پدیدارشناسی، پدیدارشناسی هرمنوتیک به ادراک جنبه قطعیت‌ناپذیر می‌دهد چراکه به تعبیر شارح اصلی آن یعنی هایدگر، کل تجربه بشر، ماهیت تأویل‌گرایانه دارد. در این رویکرد، رسانه‌ها و از جمله هنر به عنوان نهادهای اجتماعی، کارکرد انتقال میراث فرهنگی - اجتماعی و ارزش‌های جوامع را به عهده دارند و ماهیت هر چیز از طریق ویژگی‌های تعیین‌کننده آن توصیف می‌شود: از یک سو اساس چیدمان‌های تعاملی نیز بر درک مخاطب استوار است و از سوی دیگر رویکرد پدیدارشناسی هرمنوتیک، هستی‌شناسانه است. با این تعاریف، چیدمان تعاملی «وقتی چیزی رخ نمی‌دهد» اثر ارنستو نتوی برزلی، تجسیدی از قرابت پدیدارشناسی هرمنوتیک و فلسفه وجودی چیدمان تعاملی است. مخاطب در مواجهه با این اثر، اشیاء را به مثابه عناصری در خارج از تفکر خود نمی‌پندارد و این مسئله نتیجه عوامل مختلفی است که بر اساس پدیدارشناسی هرمنوتیکی به صورت ذیل قابل توجیه است: نتو در این اثر به حکم حرکتی انتقادی در برابر غرب، معنا را جایگزین انتزاع فزاینده کرد و از عناصر فرهنگی پیش از مدرنیسم سود جست؛ تا تاریخ استعماری برزیل را به شکل استعاری بازنمایی کند و تعارض گذشته استعمارزده خاستگاه جغرافیایی خویش با فرهنگ مدرنیته را در قلب سرزمین‌های مدرن، به استهزا بگیرد. بدین منظور وی برخلاف جریان‌های مدرنیستی، فضای صرفاً بصری و کاملاً سفید‌گالری را تقدیس نکرد و نه تنها چیدمان خود را در چنین فضایی به نمایش درنیورد بلکه همزمان قوای بینایی، بویایی و لامسه مخاطب را به خدمت گرفت. او در این چیدمان، تمامی قوای حسی را فعال کرد تا شکاف بین ذهن و بدن که هنگام تماشای اثر هنری ایجاد می‌شود، مرتفع گردد. مضاف بر این، رایحه منتشر از این چیدمان برای

ارزش‌های مختلف جهان پیرامون واگذار می‌کند. این دستیافت متضمن نوعی «تفاقی شدن» و «غیرقابل پیشبینی بودن» است که نتو در آن استاد است. اما این تعبیر هرگز به ناپایداری معنی نمی‌شود بلکه به دلیل پویایی از پایداری و تأثیرگذاری حکایت می‌کند که بسیار قابل انتظار به نظر می‌رسد. «تفاقی بودن رفتار پدیده‌ها به معنی اضمحلال و زایش مجدد اطلاعات است که منجر به دستیابی اطلاعات پویا می‌شود.» (صبری، ۱۳۹۲: ۱۱۳) در نهایت آنکه با استناد به این نمونه می‌توان پیش‌بینی کرد وقتی تمامی عناصر وجودی یک اثر تعاملی به صورت هدفمند در طراحی و ساخت به کار گرفته شود، توافق آشکاری با پدیدارشناسی پیدا می‌کند و با فعال ساختن عنصر حسی تجربه مخاطبان، به صورت فردی و گروهی می‌تواند اولویت بینایی را به چالش بکشد و به نقد نهاد موزه منجر شود. این روش‌های بیان مضمون، اگرچه به یک نحو نیست و بسیار آزادتر از یک دستور زبان است، اما یکی از راهبردهای مفهومی‌سازی است که هنرمند بر مبنای درک خود از آن استفاده می‌کند.

نتیجه‌گیری

چیدمان تعاملی، شکلی از هنرهای معاصر است که با حضور مخاطب و عکس‌العمل او تحقق پیدا می‌کند و توسعه می‌یابد. در این صورت از هنر، نوعی ناپایداری وجود دارد که منوط به لحظه است. مقصود از این لحظه، آنی است که هر مخاطب، اثر را حس کرده، نسبت به آن واکنش نشان می‌دهد و حتی در آن مداخله می‌نماید. در این سیاق، تعامل با اثر نه تنها برای مخاطب که برای آفرینش‌گر هنری حائز اهمیت است. به منظور تأمین این هدف، برخی هنرمندان در تقابل با فاصله‌گذاری مدرنیسم، فلسفه وجودی فضاهای سفید و بی‌روح گالری‌ها را به چالش می‌کشند و می‌کوشند مخاطب را از حالت منفعل خارج کرده و اثری خلق کنند که هم‌بسته مفهوم تعامل و خاص خود او باشد. آن‌ها حواس گوناگون مخاطب چون لامسه، بویایی، چشایی و الزاماً نه فقط بینایی را به خدمت می‌گیرند تا او را در فهم اثر هنری منحصر به فرد سازند. رویکردی که شاید در

13. Neo-Kantianism

14. Immanuel Kant (1724- 1804)

15. Marburg

16. Heidelberg

17. Ernest Cassirer (1874- 1945)

18. Rene Descartes (1596- 1650)

19. Dasein

۲۰. برایان دوهرتی (Brian O'Doherty) در کتاب درون مکعب سفید: ایدئولوژی فضای گالری (Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space) که در ۱۹۷۶ منتشر شد، فضای موزه را که معمولاً سفید، هندسی و خالی از هرگونه مظاهر وجود انسان است، به لحاظ عاطفی، ناخوشایند می‌داند. «به راستی در گالری‌های مدرن با حجم سفید مکعب‌واری رو به رو هستیم که حضور آن قطعه عجیب و غریب، یعنی جسم خود شما اضافی است و نوعی تجاوز به نظر می‌رسد.» (Doherty, 1976: 15) اگر چه اینک سی سال از این جریان می‌گذرد، این شیوه توصیف گالری‌های هنری و موزه‌ها، هنوز هم در بسیاری موارد مناسب است.

21. Marcel Duchamp (1887- 1968)

22. Macro Museum, Rome.

23. Léviathan Thot

۲۴. «جنبش نئوکانکریت» (Neo-Concrete Movement) که در «ریو دو ژانیرو» (Rio de Janeiro) متمرکز بود با انتشار «اعلامیه نئوکانکریت» (Neo-Concrete Manifesto) توسط «فریرا گولار» (Ferreira Gullar) از ۱۹۵۹ تا ۱۹۶۱ ساماندهی شد. این گروه علیه «جنبش کانکریت» عمل کرد که در تلاش بود ارتباطات انبوه و تولید صنعتی را با فرم‌های هندسی دقیق و سازوکارهای مینی‌مالیسم ترکیب کند. «نئوکانکریتی‌ها»، به دلیل اختلافات سبکی فاحش از مینی‌مالیسم و انتزاع هندسی که در حوزه هنر برزیل رواج داشت، دوری جستند. حوزه این هنر آوانگارد به خوبی مرزهای نقاشی و مجسمه را درنوردید و به پروژه کاملی با جنبه‌های زمانی برخاسته از ناپایداری بدل شد. موضوع پدیدارشناختی در مرکز ایدئولوژی این جنبش قرار داشت که «نتو» را نیز بسیار متأثر ساخت. (Wilson, 2010: 70 & 71)

25. Anthropodino, Park Avenue Armory.

هر مخاطب خاطراتی را تداعی می‌کرد که برای هر فرد، خاص خود او تعریف می‌شد. تجربه‌ای که برای هر فرد یگانه بود و القای قطعی منظور هنرمند را تحت‌الشعاع قرار می‌داد.

چیدمان تندیس‌وار نتو با آن شکل عجیب و آویخته که توهم آوار شدن بر سر بازدیدکنندگان را به همراه داشت همچون گلی وارونه مخاطب را گرده افشانی می‌کرد تا در خلال بازدید و حتی بعد از آن جزیی متحرک از اثر باشد که گرده‌های ادویه و عطر را در فضا پراکنده کند. بر پایه همین استدلال‌ها می‌توان ادعا کرد تفاهم بین پدیدارشناسی هرمنوتیک و فلسفه وجودی چیدمان «وقتی چیزی رخ نمی‌دهد» حاکی از تجانس بنیادینی بین آن دو است که نشان می‌دهد تنها یک واقعیت وجود دارد؛ و آن وابستگی به مکان است که برای هر فرد به شکلی خودانگیخته و با توجه به ویژگی‌های اجتماعی و فرهنگی او تفسیر می‌شود. در آخر آنکه این قرابت آشکار ظرفیت آن را دارد که همچون مدلی تحقیقاتی و کارآمد در پژوهش‌های کیفی مشابه به کار گرفته شود و با فراهم آوردن بستر مطالعاتی مناسب، در ارتقاء دانش نظری هنرهای جدید مؤثر افتد.

1. Installation

2. Interactive Installation

3. Hermeneutical Phenomenology

4. While Nothing Happens

5. Ernesto Neto (1964-)

6. Realistic Phenomenology

7. Constitutive Phenomenology

8. Existential Phenomenology

9. Being and Time

10. Epistemological

11. Ontological

12. Michael Friedman (1947-)

کتابنامه

- اسمیت، دیوید وودراف. (۱۳۹۳)، دانشنامه فلسفه استنفورد (پدیدارشناسی)، ترجمه مسعود علیا، تهران: ققنوس.
- ایگلتون، تری. (۱۳۸۰)، پیش درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، چ ۲، تهران: مرکز.
- پالمر، ریچارد ا. (۱۳۹۱)، علم هرمنوتیک، ترجمه محمدسعید حنایی کاشانی، چ ۷، تهران: هرمس.
- پرتوی، پروین. (۱۳۸۷)، پدیدارشناسی مکان، تهران: فرهنگستان هنر.
- پیروای ونک، مرضیه و نیکانفس، اقدس. (۱۳۹۲)، «نقش مخاطب در نگاهداشت شبیه خوانی»، مطالعات فرهنگ - ارتباطات، زمستان، دوره ۱۴، ش ۵۶، صص ۱۱۶ - ۹۹.
- تقی زادگان، معصومه. (۱۳۹۲)، «هنر اینترنتی به مثابه هنر تعاملی»، مجموعه مقالات دومین همایش بررسی مسائل جامعه شناسی هنر ایران، به کوشش اعظم راودراد، تهران، خانه هنرمندان، صص ۵۳ تا ۷۲.
- جمادی، سیاوش. (۱۳۸۵)، زمینه و زمان پدیدارشناسی، تهران: ققنوس.
- خاتمی، محمود. (۱۳۹۲)، گفتارهایی در پدیدارشناسی هنر، تهران: فرهنگستان هنر.
- چناری، مهین. (۱۳۸۶)، «مقایسه هوسرل هایدگر و گادامر با محک روش شناسی»، پژوهش های فلسفی - کلامی، دانشگاه قم، زمستان، ش ۳۴، صص ۱۳۸ - ۱۱۳.
- راش، مایکل. (۱۳۸۹)، رسانه های نوین در هنر قرن بیستم، ترجمه بیتا روشنی، تهران: نظر.
- رهبرنیا، زهرا و خیری، مریم. (۱۳۹۲) «هنر تعاملی به مثابه یک متن» نشریه جهانی رسانه، بهار و تابستان، دوره ۸، ش ۱۵، صص ۱۱۳ - ۹۲.
- ریخته گران، محمدرضا. (۱۳۸۸) هنر از دیدگاه مارتین هایدگر، تهران: فرهنگستان هنر.
- ساکالوفسکی، رابرت. (۱۳۸۸) درآمدی بر پدیدارشناسی، ترجمه محمدرضا قربانی، چ ۲، تهران گامنو.
- سوری، حمید. (۱۳۹۲) «نگاهی به چرایی چندرسانه ای در هنر معاصر»، هنر و رسانه، تیرماه، صص ۱۵ - ۶.
- شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۵)، تجزیه و تحلیل نشانه - معناساختی گفتمان، تهران: سمت.
- صبری، رضا سیروس. (۱۳۹۲)، هنر محیطی تأملی در عناصر معنی دهنده به منظر، چ ۲، تهران: پیکره.
- ضمیران، محمد. (۱۳۷۷)، جستارهایی پدیدارشناسانه پیرامون هنر و زیبایی، تهران: کانون.
- کرنگ، مایک. (۱۳۹۰)، جغرافیای فرهنگی، ترجمه مهدی قرخلو، چ ۵، تهران: سمت.
- کشمیرشکن، حمید. (۱۳۸۶)، «پدیدارشناسی هنر»، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، آذر و دی، ش ۶، فرهنگستان هنر، تهران، صص ۱۳۳ - ۱۱۷.
- کوکلمانس، یوزف. (۱۳۸۸)، هایدگر و هنر، ترجمه محمدجواد صافیان، تهران: پرشش.
- مککوایل، دنیس. (۱۳۸۰)، مخاطب شناسی، ترجمه مهدی منتظر قائم، تهران: دفتر مطالعات و تحقیقات رسانه ها.
- ملایری، محمدحسین. (۱۳۸۹)، «فلسفه علم پدیدارشناسی هرمنوتیک و پژوهش کیفی»، راهبرد، بهار، ش ۵۴، صص ۱۰۶ - ۵۹.
- _____ (۱۳۹۰)، فلسفه علم پدیدارشناسی هرمنوتیک، تهران: مرکز تحقیقات استراتژیک.
- موشتوری، آنتیگون. (۱۳۸۶)، جامعه شناسی مخاطب در حوزه فرهنگی و هنری، ترجمه حسین میرزایی، تهران: نی.
- میله، کاترین. (۱۳۹۰)، هنر معاصر تاریخ و جغرافیه ترجمه مهشید نونهالی، چ ۲، تهران: نظر.
- هایدگر، مارتین. (۱۳۸۹)، هستی و زمان، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران: نی.
- یانگ، جولیان. (۱۳۸۴)، فلسفه هنر هایدگر، ترجمه امیر مازیار، تهران: گام نو.
- Carroll, Noel. (2007), 'Art and globalization', The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol.65, No. 1, pp. 131- 143.
- Doherty, Brian. (1976), Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space, the San Francisco: Lapis Press.
- Drobnick, Jim. (1998), 'Olfactory Dimensions in Contemporary Art', winter, Parachute, No.89, pp. 10-19.
- Edmonds, E.A. (2010), 'The Art of Interaction', Digital creativity, Vol. 21, No. 4, pp. 257-

102.
Shiner, Larry & Kriskovets Yulia. (2007), 'The Aesthetics of Smelly Art', the Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol.65, No. 3, pp. 273- 286.
- Wilson, Samantha. (2010), O Corpo do Brazil: The Role of The Brazilian Body in the Art of Ernesto Neto, Washington: Washington University.
https://contemporaryartnow.files.wordpress.com/2012/05/006_netto_studio.jpg (access date: 13/11/2014, 7:10 p.m.)
<http://www.jamesewingphotography.com/index.php#mi=2&pt=1&pi=10000&s=11&p=4&a=0&at=0> (access date: 13/11/2014, 7:40 p.m.)
https://spaceinvading.com/entry/project_id/While_nothing_happens200902011233543842 (access date: 13/11/2014, 7:30 p.m.)
264.
Embree, Lester. (1997), Encyclopaedia of Phenomenology, Dordrecht: Kluwer academic Publishers.
- Gullar, Ferreira. (2004), Neo-Concrete Manifesto. Readings in Latin American Modern Art, trans. by Dawn Ades, New Haven: Yale University.
- Heidegger, Martin. (1971), 'Building Dwelling Thinking, Poetry Language Thought', trans. by Albert Hofstadter, Harper and Row, New York, pp.141- 160.
- Larsson, Maria & Willander, Johan. (2009), 'Autobiographical Odor Memory', Annals of the New York Academy of Sciences, July, no. 1170, 318- 323.
- Ricoeur, Paul. (1975), 'Phenomenology and Hermeneutics', *Noûs*, Vol. 9, No. 1, pp. 85-