

## مینی مالیسم و هنرهای تجسمی - نقاشی

رسول معرک نژاد

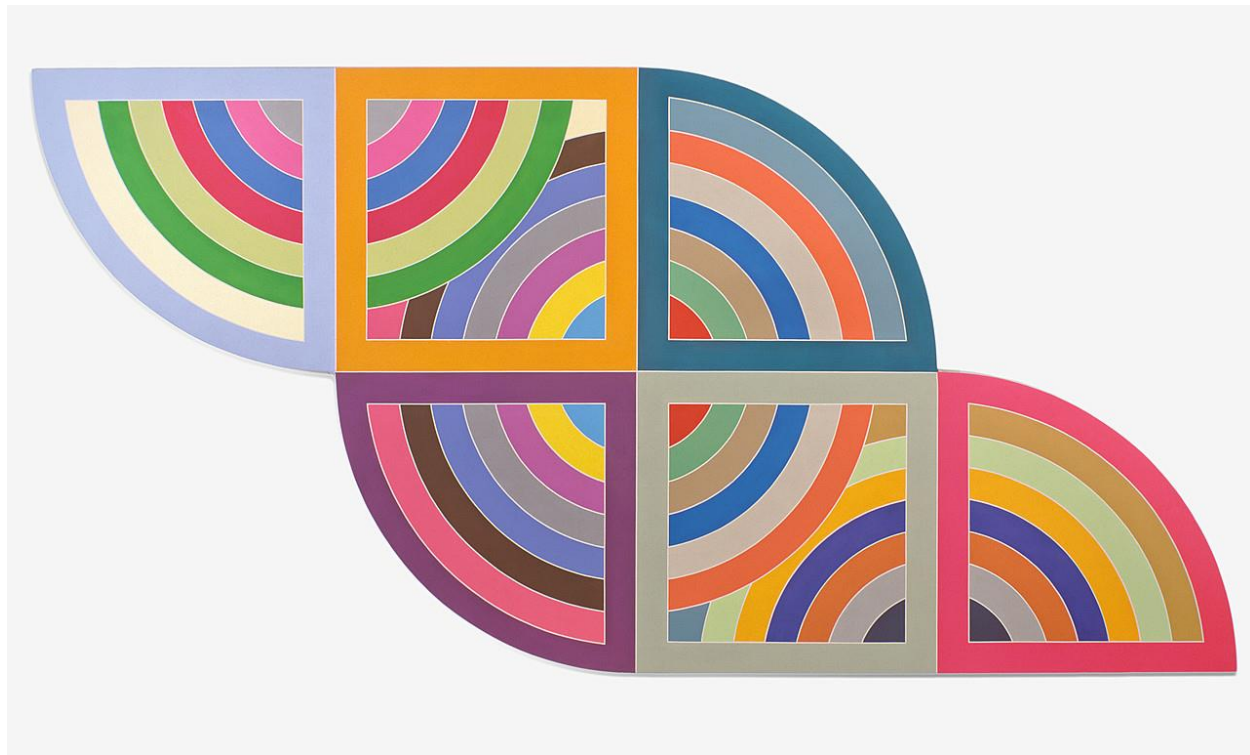
دوران مدرن در دهه‌ی ۱۹۶۰ به انتهای خود رسید و تاریخ، دوره‌ای جدید را آغاز کرد که آن را با واژه‌ی «پسا مدرن» می‌شناسیم، با نظریه‌ها و مباحث متفاوت و متناقض. آن‌گونه که؛ «ژان فرانسوا لیوتار» (Jean Francois Lyotard)، پسا مدرن را بخشی تفکیک‌ناپذیر از دنیای مدرن می‌خواند. [۱۴-ص ۴۷] و به گفته‌ی «یورگن هابرماس» (Jurgen Habermas)؛ «معمولاً با به‌کارگیری پیشوند Post (= پسا) تداوم جریانی را تحکیم می‌کنیم و نه گسستش را.» [۹-ص ۳۵] و به سال ۱۹۸۰ در شهر فرانکفورت سخنرانی با عنوان «مدرنیته - پروژه‌ای ناتمام» را ایراد کرد. [۲۱-ص ۲۷۲] و کسانی همچون «فردریک جیمسون» (Fredric Jameson - 1984)، «تری ایگلتون» (Terry Eagleton - 1985) و «چالز نیومن» (Charles Newman - 1985) جواب صریحی نمی‌دهند و مخاطب را با یک سلسله حدس و گمان رها می‌کنند تا خودش از میان تعاریف، معنایی دست‌وپا کند. [۱۵-ص ۶۶] با تمامی تفاسیر در دهه‌ی ۱۹۶۰، پسامدرنیسم با تفکری مجزا از دوران مدرن و با واژگانی همچون «التقاط‌گرایی» (Eclecticism)، «دهکده جهانی»، «جامعه فرا صنعتی»، «عصر اطلاعات موج سوم»، «کثرت‌گرایی» (Pluralism) خود را به ثبت رساند و البته جریان‌های اجتماعی بسیاری رخ داد تا راه برای ورود به دنیای جدید باز شد نظیر؛ جنگ ویتنام، هیپی‌گری، راهنمایی‌های صلح طلبانه، حرکت‌های ضد نژادپرستی و تبعیض نژادی. [۱۵-ص ۶۰] اگرچه دنیای اجتماعی و فلسفی پسامدرن، دهه‌ی ۱۹۶۰ را برای آغاز خود برگزید اما هنرهای تجسمی پسامدرن در دهه‌ی ۱۹۸۰ شروع خود را اعلام کرد. [۹-ص ۵۹] فاصله زمانی دهه‌ی ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰ را لیت مدرن (Late Modern) خوانده‌اند. [۱۰-ص ۳۸] چراکه در این زمان و در حیطه‌ی هنرهای تجسمی مکتب‌ها و جنبش‌هایی پدید آمدند که تفکر مدرن را ارج می‌نهادند و به اسلوب و ارزش‌های آن پای بند بودند، نظیر؛ پاپ آرت، مینی مالیسم (= حداقل‌گرایی) و کانسپچوالیسم (Conceptualism = هنر مفهومی). و از میان آن‌ها، مینی مالیسم را نهایت هنر مدرن ذکر کرده‌اند. [۱-ص ۴۵] در این مجال به‌اختصار درباره‌ی مینی مالیسم هنرهای تجسمی به‌ویژه حوزه نقاشی خواهیم پرداخت و علل و عوامل پیدایی آن را مورد بررسی قرار خواهیم داد.

در فرهنگ «بریتانیکا» درباره‌ی مینی مالیسم آمده است: «جنبشی که در اواخر دهه ۱۹۶۰ در عرصه هنرها، به‌ویژه نقاشی و موسیقی در آمریکا پا گرفت و بارزترین مشخصه آن تأکید بر سادگی بیش‌ازحد به‌صورت، و توجه به نگاه عینی و خشک بود. آثار این هنرمندان گاهی کاملاً از روی تصادف پدید می‌آمد و گاه زاده شکل‌های هندسی و مکرر بود.» [۸-ص ۳۵] مینی مالیسم نمونه‌ای از ایجاز و سادگی را در خود دارد و بیانگر سخن «رابرت براونینگ»

(Robert Browning؛ ۱۸۱۲-۱۸۸۹) می‌باشد: (Less is more)، «کم زیاد است» و همین واژه «کم زیاد» برجسی شد تا منتقدان، هنر مینی مالیسم را با عنوان‌های ضدونقیض بخوانند، در حیطه هنرهای تجسمی با «هنر خنثی»، «ساختارهای فرا هندسی»، و «هنر ساختارهای بدوی» [۴-ص ۲۰۵] و در حیطه ادبیات به‌ویژه حوزه داستان کوتاه با واژه‌های تمسخرآمیز «رنالیسم سوپرمارکتی»، «آدامس بادی شیک» و «مینی مالیسم پسی کولایی» [۵-ص ۳۹] در سال ۱۹۰۸ «هنری جیمز» درباره ادبیات داستانی گفته بود: «نشان بدهید. حرف نزنید و یک کلمه بیشتر از آنچه، کاملاً ضروری است نگوید.» و «هانری ماتیس» (Henri Matisse) هنرمند فوویست (Fauvist) نیز در مورد نقاشی مطلبی دارد که یادآور سخن جیمز است: «در یک تصویر، نقش هر جزء باید کاملاً مشخص باشد هر چیزی که حضورش در پرده ضروری نباشد حتماً زیان‌آور است.» [۲۲-ص ۱۴۱] این سخنان بسیار نزدیک به رفتار مینی مالیست‌ها در هنرهای تجسمی است. مینی مالیسم اکثر هنرها را از موسیقی، نقاشی و ادبیات گرفته تا سینما تحت تأثیر خود قرارداد. آغاز هنر مینی مالیسم از ایالات متحده بود. پیروان این جنبش انواع ساختارهای فضایی، شبکه‌ای، مدولی (Modular=قطعه‌ای، بخش‌بخش) و جفت کاری (Assemblage) را به کار بردند تا هر گونه بیانگری و توهم بصری را نفی کنند. [۶-ص ۵۶۵] به عبارتی آنان نگاهی ایجاز‌گرایانه به اثر هنری داشتند و در پی آن بودند تا هر آنچه به اثر هنری به‌ویژه نقاشی پیوست می‌شد تا با آن معرفی شود را بزدايند و عناصری که در سنت نقاشی با اثر همراه بود را به حداقل برسانند. [۱۹-ص ۱۸] آغاز چنین اندیشه‌ای برگرفته از گروه «انتزاع پسانقاشانه» (Post-Painterly Abstraction) به‌خصوص آثار و اندیشه «فرانک استلا» (Stella Frank) بود.



Frank Stella, New York, 1959 - Hollis Frampton



Frank Stella Harran . 1967

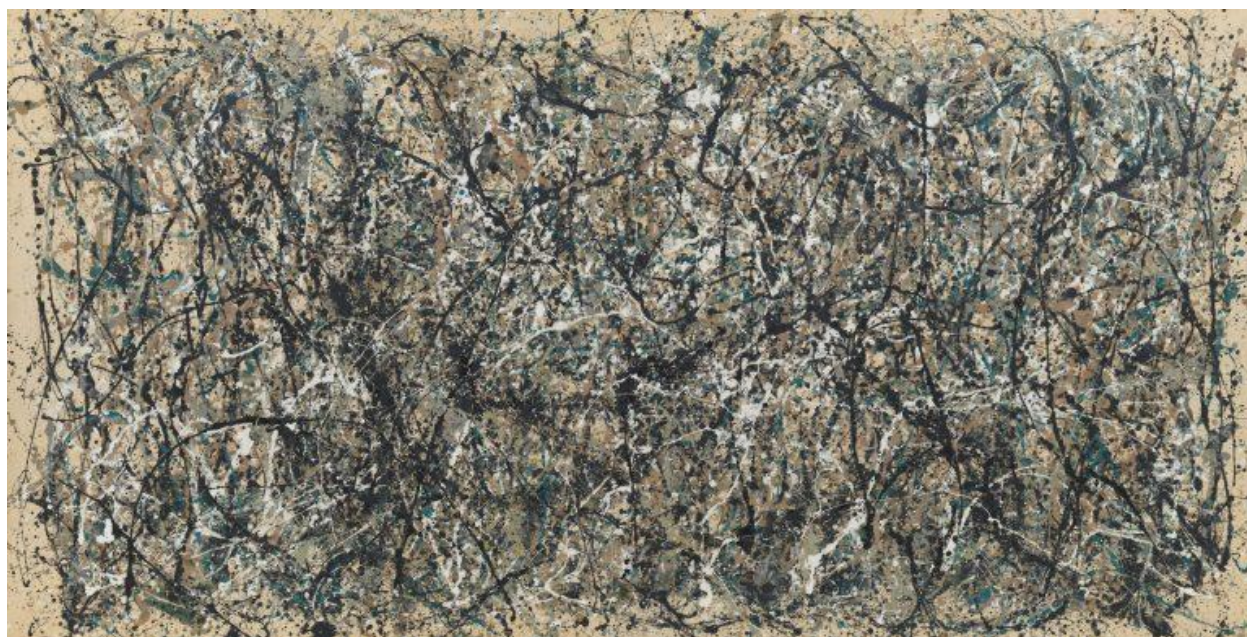
فرانک استلا و نقاشان انتزاع پسانقاشانه، نقاشی را به تقلیل نیافتنی‌ترین جوهر خود بدل کردند و ذوق تکنیکی را از نقاشی گرفتند. «ادوارد لوسی - اسمیت» (Edward Lucie-smith) اندیشه این گروه نقاشان را برابر با اندیشه پوزیتیویست‌های خردگرا می‌داند و به نقل از «باربارا رز» (Barbara Rose) منتقد آمریکایی می‌آورد: «یک ساختار هنری در تعریف حقیقت خود به‌طور طبیعی نسبت به حذف همه عناصری که با جوهره و ذات آن بیگانه هستند، اصرار می‌ورزد. بر اساس این استدلال، هنرهای تجسمی در شکل خالص و ناب خود از هرگونه معانی ادبی و یا استعاری که فوق تصویری است تهی شده و هنر نقاشی، بافاصله گرفتن از ادبیات، هر آنچه را که غیر تصویر است مردود خواهد شمرد.» [۱۹-ص ۱۱۰ و ۱۱۲] و با چنین تصویری، «سوزی گابلیک» آثار استلا را همانند اعداد خنثی ذکر کرد. [۱۷-ص ۵۴-۵۵] فرانک استلا در نمایشگاه «شانزده آمریکایی» به سال ۱۹۶۰، در موزه هنرهای مدرن نیویورک آثاری را به نمایش گذاشت که «تمامی این آثار بوم‌های سیاهی بودند که نوارهای موازی به پهنای ۵/۲ اینچ بر روی آن‌ها نقش بسته بود. استلا بعدها این شیوه نقاشی‌های نواری خود را در سری دیگری بر روی آلومینیوم و مس و در مواردی با استفاده از رنگ سرخ، اجرا کرد.» [۱۹-ص ۱۲۱] استلا درباره‌ی این آثارش گفته است: «باید درباره نقاشی تناسبی، یا به عبارت دیگر توازن ساختن اجزای مختلف نقاشی با یکدیگر، کار می‌کردم. پاسخ صریح و آشکار به این مسئله، توسل به تقارن بود. مشکل بعدی یافتن روشی برای استفاده از رنگ

بود که راه حل اول را کامل کند. این هم به مدد استفاده از فن‌ها و ابزار نقاشانی که دیوار منازل را رنگ می‌زنند، حل شد. « کارل آندری ” ( Carl Andre ) در مقدمه کاتالوگ آثار استلا در نمایشگاه “شانزده آمریکایی” چنین نوشت: « فرانک استلا لازم می‌بیند نوار نقاشی کند. در نقاشی او جز نوار چیز دیگری نیست. نقاشی استلا نماد گرایانه نیست. نوارهای او مسیر قلم‌مو بر بوم است. این مسیر فقط به خود تابلو منتهی می‌شود. « از طرفی واکنش برخی منتقدان به آثار استلا خوش‌بینانه نبود نظیر “برایان ادا هرتی” که آثارش را « سزان نیهلیسم و استاد ملالت» خوانده بود. [۱۷-ص ۵۴ و ۵۵] نگاه گروه انتزاع پسانقاشانه و استلا به نقاشی به‌عنوان یک شیء بود، شیء‌ای که امکانات تازه‌ای برای تمامیت بخشیدن به نقاشی ناب مطرح می‌کرد و نقاشی را از محدوده تابلو فاصله می‌بخشید. [۱۹-ص ۱۲۰] استلا در این باره گفته بود: « من با آنانی به جدل می‌پردازم که به دنبال ارزش‌های کهنه در نقاشی هستند با ارزش‌های اومانستی ( humanistic = انسان گرایانه ) که همواره در تابلو می‌یابند، و تابلوهای من بر این واقعیت استوار است که آنچه را می‌توان روی تابلو دید که در تابلو هست.» [۲۳-ص ۱۱۷] ادامه تلاش و تکامل اندیشه جنبش انتزاع پسانقاشانه را می‌توان در آثار مینی مالیست‌ها شاهد بود. اکثر مینی مالیست‌ها همانند نقاشان انتزاع پسانقاشانه از مکتب “اکسپرسیونیسم انتزاعی” ( Abstract Expressionism ) دهه ۱۹۵۰ آمریکا شروع کرده بودند. اما آن را جوابگوی اندیشه‌های خود نیافتند و در مقابل آن قرار گرفتند. اکسپرسیونیسم انتزاعی با افراط در حدیث نفس و ذهنیت‌گرایی، به گفته سوزی گابلیک به‌نوعی “سانتیمانتالیسم کنایه‌آمیز” بدل شده بود و مینی مالیست تا در مقابل چنین هنری به روش‌شناسی دقیق‌تر و نظام‌مندتر در احساس تعادل و تقارن بصری روی آوردند [۱۷-ص ۵۲] اکسپرسیونیسم انتزاعی وام‌دار اندیشه‌های “واسیلی کاندینسکی” ( Wassily Kandinsky ) بود. وی در کتاب‌های خود به‌ویژه “معنویت در هنر” (۱) و “نقطه، خط، سطح” (۲) تأکید بر هنر بصری داشت که به موسیقی نزدیک باشد. [۱۲-ص ۱۸۷] اندیشه کاندینسکی در بین سال‌های ۱۹۴۲ تا ۱۹۵۱ در آثار نقاشان آمریکایی، بروز واضح‌تری یافت و خود را بیشتر به‌عنوان یک اندیشه مطرح کرد تا یک مکتب هنری، چرا که جوهر آن اثبات خودانگیخته فرد بود. [۲-ص ۴۶۸] به اندیشه “هربرت رید” اکسپرسیونیسم ( Expressionism )، هنری است « که یک فشار یا ضرورت درونی را آزاد کند. این فشار بر اثر عاطفه یا احساس ایجاد می‌شود و اثر هنری به‌صورت مفر یا دریچه‌ای درمی‌آید که به‌وسیله آن تأثیر روانی تحمل‌ناپذیر به تعادل مبدل می‌شود. آزاد شدن نیروی درونی به این صورت ممکن است به حرکات تندی منجر بشود و ظواهر امور طبیعی را چنان دگرگون کند که زشت به نظر آید. ” [۱۲-ص ۱۸۳] بدین ترتیب آثار اکسپرسیونیست‌های انتزاعی چنین به نظر می‌آیند که نقاش بی‌درنگ و با سرعت به انجام خلق اثر پرداخته است و زیاد دور از ذهن نیز نمی‌باشد چرا که « آثار ایشان با القاء ذهنیت جدیدی از نقاشی - به‌صورت حادثه‌ای عینی، عملی بی‌درنگ و سریع - تجلی‌بخش درک و احساس جدید

از زمان است. بدین ترتیب نقاشی تا آنجا رشد می‌کند که می‌تواند بیانگر نمادین بخشی از نمایش وجود هنرمند باشد که به دست خود او ترسیم می‌گردد.» [۱۳-ص ۱۴]



Hans Namuth, Jackson Pollock and Lee Krasner, 1950, © Hans Namuth Estate, Center for Creative Photography



Jackson Pollock, One: Number 31, 1950, MoMA, New York, NY, USA

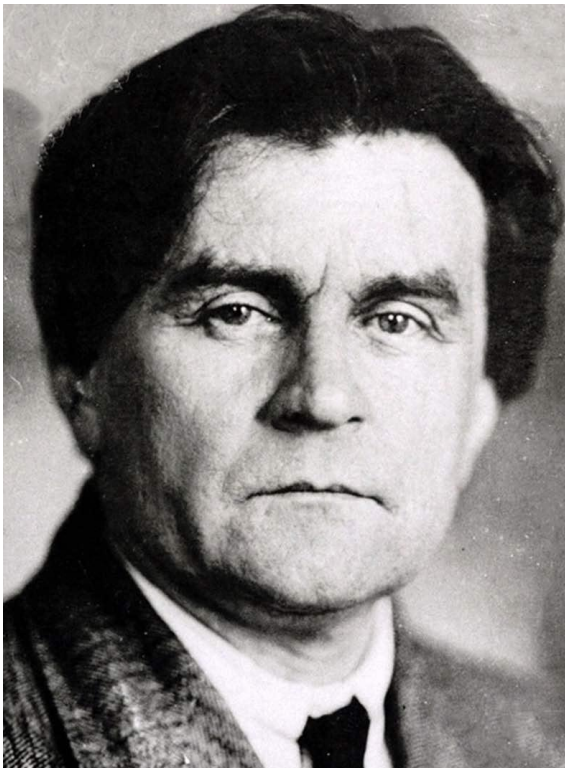
مینی مالیسم ها در مقابل هنر اکسپریونیسم انتزاعی به پیکره سازی پرداختند زیرا اکسپریونیسم انتزاعی نتوانسته بود به وضوح از عهده ارائه سبکی در پیکره سازی برآید و تمام دستاوردهایش در زمینه نقاشی خلاصه می‌شد، در این راستا مینی مالیست ها به خلق اشیاء سه‌بعدی پرداختند. آنان از فرم‌های چهار گوش و مکعب استفاده کردند تا از هرگونه استعاره و معنا و بیان خویشتن مبرا باشند و بتوانند از آن فرم‌ها در تکرار و به صورت سطوح خنثی استفاده کنند. به اعتقاد مینی مالیست ها، آنچه تا حال نقاشی خوانده شده است بیان یک توهم است و این توهم آمیز بودن باعث باورناپذیری اثر می‌شود و برای رها شدن از این ناباوری و توهم به فضای سه‌بعدی روی آوردند و با خلق آثار سه‌بعدی احساس می‌کردند توانسته‌اند با مسئله توهم سه بعد نمایی کاذب بر روی سطح دوبعدی غلبه کنند و همچنین به اندیشه آنان، آثارشان بازتاب و ما به ازای واقعیت بیرونی نبود بلکه خود آثار واقعیت تازه‌ای فراتر از یک بازتاب محض بودند. «داندل جاد» (Donald Judd) نام «اشیاء مشخص» را برای آن‌ها انتخاب کرده بود. [۱۷-ص ۵۷] به گفته وی؛ «لزومی ندارد اثر دارای ویژگی‌های زیادی برای جلب توجه، مقایسه یا تجزیه و تحلیل تک‌تک عناصر و تفکر و تأمل باشد. آنچه جذابیت دارد، خود اثر و به صورت یکپارچه و مجموعه ویژگی‌های آن است. آثار من نه نقاشی بوده و نه مجسمه، بلکه اشتباه این است که نقاشی را صفحه‌ای صاف و مستطیل شکل می‌دانند که بر دیوار نصب شده است.»

مینی مالیسم و دست آورده‌های سوپره‌ماتیسم در سال ۱۹۱۳ گروهی از معماران، مهندسان و نقاشان که نام سوپره ماتیسم بر خود نهاده بودند و تصمیم در پذیرفتن «ماشین» به عنوان نماد عصر حاضر داشتند گرد هم آمدند. عنصر اصلی اندیشه آنان رئالیسم (Realism) ستیزی بود که نخست به شکل شورشی ساده علیه نقاشی سه‌پایه‌ای - که در نظر آنان اصطلاحی خاص برای دوران ماقبل صنعتی شدن به شمار می‌رفت - متجلی گردید. روش آنان ایجاد ترکیب‌بندی (Composition) بر روی سطح دو بُعدی و صاف نبود بلکه ایجاد ساختمان در فضا بود و شکل پدید آمده الزاماً هماهنگ یا زیبا نبود بلکه دینامیک و شبه کارکردی بود. به عبارتی کار هنر این شد که خصوصیات بیانی یک ماشین کارآمد را داشته باشد. [۱۱-ص ۳۷۵] اعضای گروه چهارنفره سوپره ماتیسم که تجمع آنان در مسکو بود عبارت بودند از؛ «کازیمیر مالویچ» (Kasimir Malevich؛ ۱۸۷۸-۱۹۳۵)، «ولادیمیر تاتلین» (Vladimir Tatlin؛ ۱۸۸۵-۱۹۳۵)، «آنتوان په و سنر» (Antoine Pevsner؛ ۱۸۸۶-۱۹۶۲) و «نائوم گابو» (Naum Gabo؛ ۱۸۹۰-۱۹۷۷). در ابتدا، آنان از نظر اندیشه و عمل یکسان بودند و به اصالت عقل و نحوه‌ای از تفکر ریاضی گونه در اثر هنری اهمیت می‌دادند. اثری با پایگاه زیبایی‌شناسی که ارائه‌دهنده هندسه‌ای بی‌واسطه، ساده و روشن باشد (۳).

اما در نهایت با پیوستن چند تن از آنان به مکتب کانستروکتیویسم فاصله‌ای میانشان پدید آمد. عناصر هنر سوپره ماتیسم؛ مربع، مستطیل، دایره، مثلث و خطوط متقاطع و رنگ‌های اصلی بود. اولین صورت آشکار این هنر، مربع

کاملی به رنگ سیاه بر زمینه سفید بود که توسط مالویچ اجرا شد. وی سوپره ماتیسم را این گونه تعریف می کند: «آنچه را که من سوپره ماتیسم می نامم برتری احساس ناب در هنر خلاق است. پدیده های بصری دنیای عینی در نظر هنرمند سوپره ماتیسست فی نفسه بی معنی اند، آنچه معنی دارد احساس است، آن هم احساسی کاملاً مجزا از محیطی که آن را موجب شده باشد.» [۷-ص ۵۲۴] مالویچ با انگیزشی خودانگیزخته، تا حذف تمامی عناصر تشویق انگیز از تصویر پیش رفت، آنچه باقی ماند، ساده ترین شکل هندسی - مربع سیاه و سفید بر سطح سفید - بود. وی بر این اعتقاد که: «هنر دیگر در خدمت به دولت و مذهب نیست و آن اشتیاق را ندارد که تاریخ و آداب و رسوم را تصویر کند، هنر می خواهد سرپای خود بایستد و برای خود ادامه حیات دهد.» [۱۷-ص ۵۲]

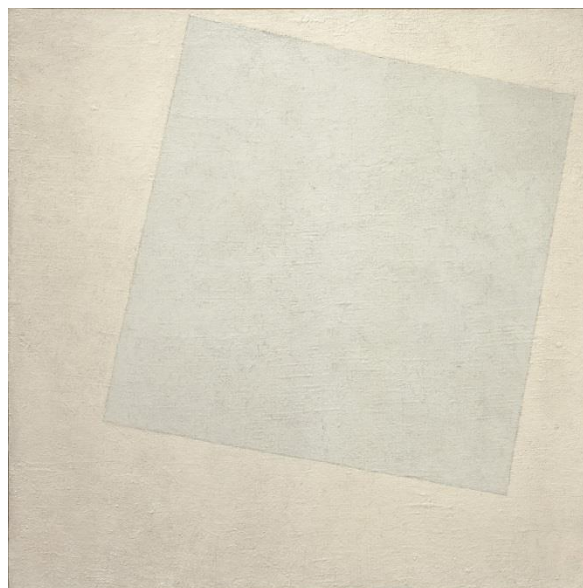
آثار پدید آمده مالویچ نهایت خلوص هنری و به تعبیری، گونه ای «نیهیلیسم» (Nihilism = نیست انگاری) بود. به سخن دیگر، نقاشی مالویچ یک عمل خودانگیزخته می بود که بخشی از نومیادی و بخشی از ایمان مایه می گرفت ولی در اساس تجربه ای ژرف تر را بازمی تابد. [۷-ص ۵۲۴] و همین اندیشه های مالویچ و مکتب سوپره ماتیسم بود که مینی مالیت ها را بر آن داشت تا از هر گونه احساسات گیری در اثر و بیان پدیده های مفهومی و ایدئولوژیک بگریزند و اثرشان را به ناب ترین حالت عرضه کنند



kasimir malevich



Wassily Kandinsky 1866-1944



Black Square, 1915, Oil on Canvas, The State Tretyakov Gallery, Moscow  
White On White, 1918, The Museum of Modern Art

مینی مالیسم و دست آورده‌های کانستروکتیویسم از دیگر مکتب‌های هنری که هنر تجسمی مینی مالیسم از آن بهره برد مکتب کانستروکتیویسم است. مکتب کانستروکتیویسم از نظریه‌ها و مفاهیم جدید پیکرتراشی سده بیستم در روسیه پدید آمد و تأثیر ژرفی بر هنر حجمی پس از خود گذاشت. از بنیان‌گذاران این مکتب هنری می‌توان به « ولادیمیر تاتلین » اشاره کرد. تاتلین به سال ۱۹۱۳ در پاریس دیداری با « پابلو پیکاسو » (Pablo Picasso) داشت و تحت تأثیر آثار وی قرار گرفت به‌خصوص آثاری که در آن‌ها به بررسی کاربردهای کولاژ (Collage) در پیکرتراشی پرداخته بود. تاتلین در بازگشت به روسیه، یک سری نقش برجسته از جنس چوب، فلز و مقوا پدید آورد که سطوحشان با گچ، لعاب و خرده‌شیشه پوشیده شده بود و به تعبیر « آرناسن » (H.H Arnason) این آثار از اولین انتزاعات کامل در تاریخ پیکرتراشی بودند. [۲-ص ۲۱۹] در سال ۱۹۲۰ کانستروکتیویست‌ها بیانیه خود را ارائه دادند و در آن ذکر کردند هنر برای انتقال واقعیت زندگی باید بر عناصر بنیادی زمانی و مکانی موجود تکیه کند و برای بیان ماهیت واقعی زمان باید از عناصر جنبشی و دینامیک استفاده کند. [۱۱-ص ۳۸۰] کانستروکتیویسم همانند سوپره ماتیسیم، نوعی هنر انتزاعی ناب مبتنی بر عناصر حجم گونه را بسط داد. آثار کانستروکتیویستی نه بازسازی اشیا بلکه خودشان اشیایی بودند که وجودی مطلق از آن خود داشتند. آن‌ها زیبایی سازمان‌یافته‌ای بودند که عواطف برانگیخته‌شده از ریاضیات و فناوری را بازمی‌تاییدند. [۷-ص ۵۲۸] به عبارتی، ابداعات سوپره ماتیسیم توسط تاتلین به قالب سه‌بعدی درآمد و به پیکره سازی نزدیک شد. [۲-ص ۲۱۹] «کانستروکتیویسم به‌جای پرداختن مستقیم به تبلیغ ایده‌های انقلابی و سیاسی، خود را در خدمت شکل‌گیری فرهنگ نسلی که می‌بایست پایه‌های سوسیالیسم نوپای روسیه را تحکیم بخشد، قرارداد. به‌زعم تاتلین هر



اثر هنری می‌بایست دارای عملکرد دقیق برای توسعه انقلاب باشد. چراکه هنر تابع شرایط زمان و مکان است.» [۳-ص ۱۰۱]

در نهایت به سال ۱۹۲۱ بنا به سیاست اقتصاد نو و تأکید شوروی سابق بر تبلیغ سیاسی برای توده‌های مردم و ارجحیت دادن به آثار سوسیالیستی، خط‌مشی این مکتب و سوپره ماتیس‌م از همدیگر جدا شد. کانستروکتیویسم با نگاهی نو رو به هنر انقلاب سوسیالیستی آورد و بر این باور بود که ذوق و استعدادشان باید در خدمت فعالیت‌های عام‌المنفعه نظیر معماری، تولید محصولات صنعتی و طراحی‌های گرافیکی و تجاری قرار گیرد. [۶-ص ۴۲۴]

از معروف‌ترین اثر تاتلین می‌توان به «یادمان انترناسیونال سوم» اشاره کرد که در خلال سال‌های ۱۹۱۹ و ۱۹۲۰ پدید آورد. ساختمان فولادی حلزونی که قرار بود به ارتفاع چهارصد متر بر فراز رودخانه «نوا» در «تیروگراد» (سن پترزبورگ) احداث شود و قرینه برج «ایفل» پاریس باشد. «انترناسیونال سوم» سازمانی بود که در مارس ۱۹۱۹ بدین هدف تأسیس یافت که بعد از فرونشستن تنش‌ها و عداوت‌های گریزناپذیر ناشی از جنگ، نوعی همکاری برادرانه را در پیشبرد آرمان سوسیالیسم بین‌المللی به وجود آورد.» [۲۰-ص ۱۲۴]

دستاوردهای هنری سوپره ماتیس‌م و کانستروکتیویسم «دن فلاوین» (Dan Flavin - هنرمند مینی مالیست) را بر آن داشت تا در سال ۱۹۶۷ در رابطه با هنر مینی مالیسم اظهار کند: «نمادگرایی اثر خود را ازدست‌داده و ضعیف شده است» و پیکره‌ای ثنونی ساخت و عنوان آن را «یادمان یک؛ به تاتلین» گذاشت. این پیکره صرفاً از کنار هم قرار دادن تعداد هفت لامپ فلورسنت در اندازه‌های متفاوت به وجود آمده بود بدون آن‌که هنرمند قطعه‌ای از آن را ساخته باشد. [۱۷-ص ۵۲]

این اثر یادآور اثر معروف تاتلین - «یادمان انترناسیونال سوم» - بود و گواه دل‌بستگی دیرین فلاوین به کانستروکتیویست‌های روس. [۱۸-ص ۲۲]

فلاوین بر این اندیشه بود که «ما به سرعت در سراسیبه به سوی فقدان هنر - حسی متقابل و برخاسته از تزئینی که از لحاظ روانی خنثی است - پیش می‌رویم.»

از اهداف مینی مالیست‌ها در نقاشی، عدم حضور یا احساس فاعل یا شخص سازنده - هنرمند - در اثر هنری است و همین امر آنان را به محاسبه ریاضی گونه و نقشه‌های ترسیمی در اجرای آثار، و دوری از ساخت پیکره با مصالح سنتی همچون سنگ مرمر یا مفرغ واداشت. بدین گونه که آثارشان را ابتدا به صورت یک سری اندازه و نوشته بر کاغذ - همانند نقشه‌ی یک قطعه صنعتی - ، رسم می‌کردند و سپس دستور ساخت آن را به متخصصین واگذار می‌کردند و حتی در برخی موارد هنرمند مینی مالیست با تماس تلفنی دستور اجرای اثرش را می‌داد. «تونی اسمیت» - هنرمند مجسمه‌ساز مینی مالیست - خاطره‌ای از ساخت یکی از مجسمه‌هایش نقل می‌کند، که چگونه از دوستش اندازه‌های حجمی کوچک را که شب قبل روی میزش دیده و در ذهن او ایده‌ای را پدید آورده بود، درخواست کرده است؛ «من از او خواستم خط کش را برداشته و جعبه را اندازه‌گیری کند. او خیلی از قضیه پرت بود و نپرسید

من ابعاد این جعبه را برای چه می‌خواهم. بعد ابعاد را پنج برابر کرده و طرحی از آن تهیه نمودم، سپس بلافاصله آن را به کمپانی صنعتی «وارینگ» در «نیوآرک» برده و از آن‌ها خواستم آن را درست کنند.» [۱۹-ص ۱۸۸]



یادمان انترناسیونال سوم 1919 *Tatlin's\_Tower\_maket*

*Vladimir Tatlin*

دانلد جاد تفاوت هنر مینی مالیست را با دیگر مکتب‌های هنری در جست‌وجوی وحدت یا کمال مطلق از طریق تکرار واحدهای هم‌شکل با قرینه‌سازی مطلق می‌داند. وی واحدهای هم‌شکل - غالباً چهارگوش - را در تکرار و بافاصله‌های ثابت کنار هم قرار می‌دهد و برای ساخت این واحدهای چهارگوش از آهن گالوانیزه، آلومینیوم و پلکسی گلاس استفاده می‌کند. «رابرت موریس» **Morris Robert** با استفاده از انواع احجام، یک اتاق کامل را به یک فضای سراپا وحدت شکل تبدیل می‌کرد. موریس غالب کارهایش را با استفاده از فایبرگلاس به شکل‌های هندسی و گاه به شکل منحنی می‌سازد. وی در مورد آثارش می‌گوید: «سادگی در شکل، الزاماً به معنای سادگی در تجربه نیست. درواقع اشکال واحد و یک‌شکل رابطه هنری را تنزل نمی‌دهند. بلکه بدان نظم و ساختار واحد می‌بخشند که معانی و روابط هم به‌طور مستقل و هم در همبستگی با یکدیگر در کلیت یک اثر مینی مالیستی حضور دارند.» [۱۹-ص ۱۹۰] جاد، موریس و دیگر مینی مالیست‌ها، در پی آن بودند که اثر خود را به‌صورت «

یک چیز « شکل کلی ساده‌ای که بتواند در قالبی یکپارچه درک شود و به صورت تجربه‌ای که به یک باره حاصل آمده، البته نه تجربه‌ای مرحله به مرحله و نسبی از نوع کویسم، عرضه دارند. به گفته‌ی باربارا رز: آنچه مینی مالیست-ها عملاً در انجامش به موفقیت رسیدند این بود که توانستند نکته اصلی و مرکزی کویسم را پشت‌ورو کنند به عبارت دیگر، تجربه بلادرنگ و آنی کل گرایانه را جایگزین عنصر « همزمانی » کویسم (=نمایش چند نما از یک شیء در آن واحد و از زوایای مختلف) کردند. برای نمونه؛ کارهای دیواری جاد را فقط از روبرو می‌توان دید، اما مجسمه‌های روی زمین او به گونه‌ای ساخته شده‌اند که اگر تماشاگر دور آن‌ها بچرخد، قادر نخواهد بود نمای جلو، عقب یا جانبی آن را به درستی تشخیص دهد». [۱۷-ص ۵۸]



Installation view, Dan Flavin, untitled (to Don Judd, colorist) 1-5, 1987, MASS MoCA; courtesy of David Zwirner, New York London

دن فلاوین در ساخت آثارش از خطوط نوری - لامپ‌های رنگی - در ابعاد و شماره‌های مختلف و با ریتم استفاده می‌کند. وی به جای خط در نقاشی از خطوط نوری بهره می‌برد و از شعاع‌های کنترل شده به جای سطح یا حجم استفاده می‌کند. [۲۰-ص ۳۶۰] « فلاوین نه تنها عنصر نور، بلکه عنصر فضا را نیز در کارهای خود به عنوان ماده‌ی هنری مورد استفاده قرار می‌دهد. او بر این باور است که فضای واقعی یک اتاق می‌تواند توسط نور و پرتوهای الکتریکی شکسته شده و با ایجاد توهم یا نوعی بازی با نور، ترکیب فضای جدیدی پیدا کند». [۱۹-ص ۱۹۳] در مجموع، مینی مالیست‌ها اگرچه از اکسپرسیونیسم انتزاعی شروع کردند اما آن را به لحاظ افراط در حدیث نفس موافق اندیشه‌های خود نیافتند و همچنین اکسپرسیونیسم انتزاعی در پیکره سازی موفق عمل نکرده بود؛ بنابراین مینی مالیست‌ها راه شان را جدا کرده و در مقابل به حجم پردازی پرداختند.



*Dan Flavin, Monument for Vladimir Tatlin, 1975 یادمانی برای ولادیمیر تاتلین/۱۹۷۵*

از طرف دیگر مینی مالیست ها از دستاوردهای دو مکتب روسی در خلق آثارشان بهره بردند؛ مکتب سوپره ماتیسزم و آثار مالویچ، با تفکر نقاشی ناب با شکل‌های هندسی و خالی از هرگونه ایدئولوژی زندگی؛ و مکتب کانستروکتیویسم و آثار تاتلین، با تفکر ریاضی گونه در اثر هنری. از جهتی اندیشه مارسل دوشان و آثار حاضر - آماده‌اش نیز توجه مینی مالیست ها را جلب کرده، اندیشه‌ای که عمل ساختن اثر را نفی می‌کرد و به اشیاء روزمره‌ی خنثی، با جدایی از محیط کاربردی‌شان و نام‌گذاری مجدد، ارزش زیبایی‌شناختی به آن‌ها می‌بخشید. بدین ترتیب مینی مالیست ها نیز بر آن شدند تا از اشیای روزمره و خنثی نظیر لامپ‌های فلورسنت و آجرنسوز استفاده کنند. بنابراین آثار مینی مالیست ها آثاری بودند که در آن‌ها سعی شده بود، معنای سنتی اثر هنری - به‌ویژه نقاشی - نفی شود و هر آنچه را یک تابلو با خود یدک می‌کشید تا بدین وسیله اثر هنری خوانده شود، همچون؛ ضربه‌های قلم‌مو به‌عنوان حضور هنرمند در اثر هنری، محدودیت چارچوب قاب نصب‌شده بر دیوار، موضوع‌های اومانیستی و ایدئولوژیک و نظایر این را در اثر به حداقل برسانند. بدین ترتیب آثار مینی مالیستی هنرهای تجسمی - نقاشی -

فرض‌بنیادی ساختارهای آغازین را دوباره مطرح می‌کرد و پرسش‌هایی در باب ماهیت و اعتبار اثر هنری، تجربه زیبایی‌شناختی، ماهیت فضا و شکل تندیس‌وار. و بنیان‌نگرشی را پی ریختند که پس از گذشت بیش از چهل سال، هنوز هنرمندانی هستند که به آن گرایش دارند و از دستاوردهای آن‌ها بهره می‌برند.

مینی مالیسم و دست آورده‌های مارسل دوشان در سال ۱۹۶۵ « باربارا رُز » طی مقایسه‌ای مینی مالیسم را با اندیشه و آثار « مارسل دوشان » پیوند داد و اندیشه این هنرمند را در توسعه هنر مینی مالیسم مهم دانست. اهمیت دوشان در این نکته بود که چگونه اشیاء « حاضر - آماده » اعتبار تفکر زیبایی‌شناختی ما را در خصوص مفهوم کار به‌عنوان عنصری اساسی در هنر خدشه‌دار می‌کند. دوشان با ارائه آثار حاضر - آماده نقش هنرمند و نیز صنعت هنری را به حداقل رساند. او برای اشیاء صرفاً کاربردی، ارزش زیبایی‌شناسانه قائل شد و اساس این ارزش را انتخاب ذهن هنرمند دانست نه اعمال مهارت یدی. [۱۷-ص ۵۵] « دوشان در سال ۱۹۱۳ چرخ دوچرخه‌ای را بر یک چهارپایه مخصوص آشپزخانه نصب کرد و به چرخیدنش خیره شد. نسخه‌ای از منظره یک غروب زمستانی را خرید و یک نقطه زرد و یک نقطه قرمز در افق آن گذاشت و عنوان « داروخانه » را بر آن نهاد. در سال ۱۹۱۵ یک پارو خرید و رویش عبارت « پیش از بازوی شکسته » را نوشت. تقریباً در همان زمان بود که از اصطلاح « حاضر - آماده » برای این‌گونه آثار استفاده کرد. گزینش آثار حاضر - آماده هیچ‌گاه تابع سلیقه یا ذوق هنری نبود بلکه بر واکنش بین بی‌تفاوتی بصری و فقدان کلی ذوق سالم یا ناسالم و به بیان درست‌تر، بر بی‌حسی کامل استوار بود. » [۲-ص ۲۸۹]

اندیشه مارسل دوشان به‌نوعی بیانگر روابط جانشینی (Paradigmatic) در نظام نشانه‌شناسی (Semiotics) است و از دو جنبه دارای اهمیت؛ الف) تغییر شیء از متنی به متنی دیگر، به عبارتی جابجایی شیء از کارکرد روزمره‌اش به فضای موزه و گالری. ب) نام‌گذاری آثار، آن‌گونه که، شیء در متن کاربردی روزمره‌اش با نامی خاص خوانده می‌شود اما با قرار دادن نامی جدید بر آن، تفسیر دیگری می‌یابد و به کارکرد اولیه‌اش بازمی‌گردد. برای نمونه « پارو » را در نظر بگیرید، در متن روزمره، شیء است که برای پارو کردن برف به کار می‌رود. مارسل دوشان بر آن نام « پیش از بازوی شکسته » را گذاشته و آن را در متن دیگری همچون گالری قرار داده است و بدین ترتیب اثری پدید آمده که دیگر شیء هرروزه نیست. البته گزینش یک شیء باید قابلیت جابجایی از متنی به متن دیگر را داشته باشد. مارسل دوشان می‌گوید: « انتخاب یک شیء بسیار مشکل بود چون پس از پانزده روز شما یا از آن خوشتان می‌آید یا از آن متنفر می‌شوید. باید به بی‌تفاوتی می‌رسیدید، جوری که نسبت به آن حس زیبایی‌شناسانه‌ای نداشته باشید. انتخاب « حاضر - آماده » همیشه بر اساس بی‌تفاوتی بصری بود، درعین حال که مبتنی بر غیبت کامل خوش‌سلیقگی یا بدسلیقگی بود. آنچه اثر هنری را پدید می‌آورد تصور یا کشف هنرمند است، نه بی‌مانندی آن شیء. » [۱۶-ص ۱۰۳]

همین تفکرات و دستاوردهای مارل دوشان و آثار حاضر - آماده، دن فلاوین را بر آن داشت تا برای خلق آثار مینی مالیسمی خود از لامپ‌های فلورسنت استفاده کند. زیرا این لامپ‌ها اشیایی خنثی و در دسترس بودند و هیچ‌گونه احساس هنری و زیبایی‌شناسی را بر نمی‌انگیختند. «کارل آندری» نیز در سال ۱۹۶۶ نمایشگاهی در موزه «جویش» (Jewish) بر پا کرد که در آن حجمی بر روی زمین قرار داد شامل ۱۳۷ قطعه آجر غیر متصل به طول ده متر و سی و پنج سانتی‌متر.

□□□

فرانک استلا به سال ۱۹۳۶ در ایالت «ماساچوست» Massachusetts به دنیا آمد. سال ۱۹۵۸ با مدرک فوق‌لیسانس در رشته نقاشی و تاریخ از دانشگاه «پرینستون» Princeton فارغ‌التحصیل شد و از سال ۱۹۵۹ فعالیت حرفه‌ای‌اش را شروع کرد. نخستین نمایشگاه انفرادی‌اش را در سال ۱۹۶۰ در گالری «کاستلی» نیویورک بر پا کرد. از ۱۹۶۰ به بعد نمایشگاه‌های انفرادی خود را در لندن برگزار کرد. در دهه ۱۹۷۰ به ساخت سازه‌های حجم دار با مصالح مختلف و با استفاده از رنگ‌های روشن و شفاف روی آورد. در سال‌های ۱۹۸۳-۱۹۸۴ مجموعه سخنرانی‌هایی را با عنوان «چالز الیوت نورتن» در دانشگاه هاروارد ایراد کرد، که در ۱۹۸۶ در قالب کتابی با نام «فضای کار» انتشار یافت. استلا از شخصیت‌های برجسته‌ی نسل دوم انتزاع‌گرایان آمریکایی بود که نقاشی و حجم سازی را با هم درآمیخت. وی در دهه ۱۹۶۰ در واکنش برابر اکسپرسیونیسم انتزاعی، به‌عنوان یکی از مبتکرترین نمایندگان مکتب جدید انتزاع پسا-نقاشانه توجه هنر دوستان را به خود جلب کرد.

دانلد جاد در سوم ژوئن ۱۹۲۸ در «اکسلسیور اسپرینگز» Excelsior Springs واقع در شمال غربی «میسوری» به دنیا آمد. پدرش کارمند شرکت مخابرات بود و شغل پدرش ایجاب می‌کرد دائماً در حال سفر باشند؛ از «بنراسکا»، «میسوری»، «تگزاس» و «پنسیلوانیا» تا «نیوجرسی». به سال ۱۹۴۶ یک سال به خدمت در ارتش آمریکا پرداخت و پس از آن به کالج «ویلیام و ماری» William and Mary واقع در «ویرجینیا» رفت. سال ۱۹۵۳ با شرکت در کلاس‌های عصر دانشگاه کلمبیا درجه‌ی B.S.C. در فلسفه را کسب کرد. سال ۱۹۵۷ نخستین اثرش را به نام «یک مرد» در «گالری پانوراس» Panoras Gallery در نیویورک عرضه کرد، و سال ۱۹۶۲ با مدرک فوق‌لیسانس در تاریخ هنر فارغ‌التحصیل شد. جاد از سال ۱۹۵۹ تا ۱۹۶۵ در «مجله هنر» مسئول بخش نقد بود و نقدهای خود را در آنجا چاپ می‌کرد. سال ۱۹۶۱ به بعد نقاشی به روش سنتی را رها کرد و به حجم‌های تکرارشونده که از جنس آلومینیوم و آهن گالوانیزه بودند، روی آورد. جاد در سال ۱۹۷۳ به انجمن هنری «سوهوی منهن» Manha than's SOHO پیوست. جاد در سال ۱۹۹۴ درگذشت.

دن فلاوین ، اول آوریل ۱۹۳۳ در «جامائیکا» Jamaica واقع در جنوب شرقی نیویورک در خانواده‌ای کاتولیک به دنیا آمد. او در کالج «کاتدرال» Cathedral در «داگلاس» نیویورک آموزش دید. سال ۱۹۵۳ وارد نیروی هوایی آمریکا شد و در کره شمالی خدمت کرد. سال ۱۹۵۷ به مدت دو سال در دانشگاه کلمبیا به تحصیل در رشته‌ی تاریخ هنر پرداخت. وی به‌عنوان یک نقاش خودساخته در آثار اولیه‌اش تحت تأثیر اکسپرسیونیسم انتزاعی و همچنین آثار «پاپ آرت» POP Art «جاسپر جونز» Jospser Johns بود. از آثار اولیه مینی مالیستی اش اثر «مورب در ۲۵ می» به سال ۱۹۶۳ بود. سال ۱۹۶۶ در نمایشگاه گروهی «ساختارهای اولیه» Primary Structures در موزه «جویش» Jewish Museum شرکت کرد. فلاوین در آثارش از لامپ‌های فلورسنت و روشنایی آن‌ها همچون خط در نقاشی بهره می‌برد. آثار خلق شده مینی مالیستی اش را بیشتر به اشخاصی که نسبت به آن‌ها ادای دین و احترام می‌کرد تقدیم می‌داشت و نام آنان را بر آثارش می‌گذاشت. برای نمونه ؛ در سال ۱۹۶۴ اثر «یادمان یک به ولادیمیر تاتلین» را خلق کرد. اثری که یادآور «یادمان انترناسیونال سوم» تاتلین بود. سال ۶۹- اثر ۱۹۶۴ اثر «سهی نومی نال» The nominal three را به «ویلیام اوکام» W.ockam فیلسوف مدرسی قرن چهاردهم تقدیم کرد. آنچه از اوکام مورد توجه فلاوین بود واژه‌ی «تیغ اوکامی» Ockam's Razor بود. ویلیام اوکام حدود سال ۱۳۰۰ میلادی به دنیا آمده بود و در حدود ۱۳۵۰ میلادی در گذشته بود. اوکام گفته بود ؛ «بیهوده است کاری که با کمتر می‌توان انجام داد با بیشتر انجام داد» بدین معنا که «اگر عملی بدون اتخاذ فلان امر مفروض همه چیز قابل تعبیر باشد ، دیگر دلیلی ندارد که آن امر را فرض کنیم\*». فلاوین «در محدود کردن تعداد عناصر از ریاضیات اقتصادی ویلیام اوکام پیروی کرده که بیان داشته است : از موجودیت‌ها هیچ‌یک را نباید مفروض داشت ، جز آن‌ها که ضروری است.» [۱۸-ص ۱۹] به سال ۱۹۷۷ فلاوین از گالری‌های هنری برای نمایش آثارش دوری کرد و به معابر و فضاهاى عمومی شهر روی آورد، برای نمونه چند لامپ فلورسنت را داخل ایستگاه مرکزی خطوط راه‌آهن نیویورک نصب کرد. وی در ۲۵ نوامبر سال ۱۹۹۶ در نیویورک درگذشت.

---

\* راسل ، برتراند ؛ تاریخ فلسفه‌ی غرب ؛ نجف دریابندری ، انتشارات کتاب پرواز ، تهران ، چاپ ششم ، ۱۳۷۳ ، ص ۶۵۷

### پی‌نوشت‌ها

(۱) این کتاب سه ترجمه دارد ؛ کاندینسکی، واسیلی؛ روحانیت در هنر و در نقاشی؛ حبیب‌الله آیت‌اللهی، نشر بینش نوین، تهران، ۱۳۵۲ کاندینسکی، واسیلی؛ معنویت در هنر؛ ه. وزیرى؛ سه ماهنامه فرهنگ و زندگی، تهران، شماره

۲۱ و ۲۲؛ بهار و تابستان ۲۵۳۵. کاندینسکی، واسیلی؛ معنویت در هنر؛ اعظم نورالله خانی؛ انتشارات شباهنگ، تهران، ۱۳۷۵.

۲) این کتاب دو ترجمه دارد؛ کاندینسکی، واسیلی؛ نقطه، خط، گستره؛ حبیب‌الله آیت‌اللهی؛ نشر بینش نوین، تهران، ۱۳۵۳. کاندینسکی، واسیلی؛ نقطه، خط، گسترده؛ علی پور صالح؛ انتشارات بهار؛ تهران، ۱۳۷۸

۳) مهم‌ترین عوامل در پیدایی هنر نو روسی (مکتب‌های سوپره ماتیسیم و کانستروکتیویسم) عبارت‌اند از: - انتشار نشریه «راه‌های نو - آپولون» - برپایی نمایشگاه از آثار هنرمندان فرانسوی و مکتب‌های امپرسیونیسم (Impressionism)، فوتوریسم (Futurism) و کویسیم (Cubism). - سخنرانی رهبران فوتوریست به‌ویژه «مارینتی» در مسکو به سال ۱۹۱۴ - استقبال هنرکده‌های مسکو از هنر کویسیم و فوتوریسم. - وجود هنرمندان روسی همچون «کاندینسکی» با نظریه‌ها و آثارش و تشکیل گروه «سوارکار آبی فام» در مونیخ.

## منابع

- ۱- آپیکنگنزی، ریچارد، و کریس گارات؛ پست‌مدرنیسم؛ فاطمه جلالی سعادت، نشر شیرازه، تهران، چاپ دوم، ۱۳۸۱
- ۲- آرناسن، ه. ی.؛ تاریخ هنر نوین؛ محمدتقی فرامرزی؛ انتشارات نگاه و زرین؛ تهران، ۱۳۶۷
- ۳- ابراهیم، محسن؛ سوپره ماتیسیم و کانستروکتیویسم؛ فصلنامه هنر، شماره شانزدهم، تابستان و پاییز ۱۳۶۷، تهران، صص ۹۶-۱۰۷.
- ۴- اسماگولا، هوارد جی؛ گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری؛ فرهاد غبرایی، انتشارات دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران، ۱۳۸۱
- ۵- بارت، جان؛ چند کلمه درباره مینی مالیسم؛ مریم نبوی نژاد، فصلنامه زنده رود، شماره ۱۴ و ۱۵ و ۱۶، پاییز ۱۳۷۵، اصفهان، صص ۳۹-۵۰.
- ۶- پاکباز، رویین؛ دایره‌المعارف هنر؛ انتشارات فرهنگ معاصر، تهران، ۱۳۷۸
- ۷- پاکباز، رویین؛ در جست‌وجوی زبان نو؛ انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۶۹
- ۸- جزینی، جواد؛ ریخت‌شناسی داستان‌های مینی مالیسم؛ ماهنامه کارنامه، دوره اول، شماره ششم، تیر و مرداد ۱۳۷۸، تهران، صص ۳۴-۴۳.
- ۹- جنسن، آنتوانی اف؛ پست‌مدرنیسم: هنر پست‌مدرن؛ مجید گودرزی، نشر عصر هنر، تهران، ۱۳۸۱
- ۱۰- جنکز، چارلز؛ پست‌مدرنیسم چیست؟؛ فرهاد مرتضایی، نشر مرندیز، گناباد، چاپ دوم، ۱۳۷۵.
- ۱۱- رید، هربرت؛ فلسفه هنر معاصر؛ محمدتقی فرامرزی، انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۶۲



- ۱۲- رید، هربرت؛ معنی هنر؛ نجف دریابندری، انتشارات کتاب‌های جیبی، تهران، چاپ چهارم، (۱۳۷۱)
- ۱۳- سام، هانتر؛ نقاشان معاصر آمریکا؛ مه‌ری میرزالو؛ انتشارات برگ، تهران، ۱۳۷۸
- ۱۴- قره‌باغی، علی‌اصغر؛ تبارشناسی پست‌مدرنیسم (۱)؛ ماهنامه گلستانه، سال اول، شماره هفتم، تیرماه ۱۳۷۸، تهران، صص ۴۳-۵۵
- ۱۵- قره‌باغی، علی‌اصغر؛ تبارشناسی پست‌مدرنیسم (۲)؛ ماهنامه گلستانه، سال اول، شماره هشتم، تیرماه ۱۳۷۸، شهریور ۱۳۷۸، تهران، صص ۵۹-۷۰
- ۱۶- کابان، پی‌یر؛ پنجره‌ای گشود بر چیزی دیگر، گفتگو با مارسل دوشان؛ لیلی گلستان، نشر فرزاد، تهران، ۱۳۷۷
- ۱۷- گابلیک، سوزی؛ مینی مالیسم؛ رحیم قاسمیان؛ دوماهنامه هنر معاصر، شماره یک، مهر و آبان ماه ۱۳۷۲، تهران، صص ۵۲-۵۹
- ۱۸- گوان، مایکل؛ دن فلورین؛ باربد گلشیری؛ نشر دیگر، تهران، (۱۳۸۳)
- ۱۹- لوی اسمیت، ادوارد؛ آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم؛ علیرضا سمیع‌آذر؛ انتشارات موسسه فرهنگی پژوهشی نظر، تهران، (۱۳۸۰)
- ۲۰- لینتن، نوربرت؛ هنر مدرن؛ علی رامین، نشر نی، تهران، (۱۳۸۲)
- ۲۱- وارد، گلن؛ پست‌مدرنیسم؛ قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، نشر ماهی، تهران، (۱۳۸۳)
- ۲۲- هریسون، چارلز، و پل وود؛ هنر و اندیشه‌های اهل هنر (جلد اول)؛ مینا نوایی، انتشارات ایثارگران، تهران، ۱۳۷۷
- ۲۳- Benezra, Neal, To Speak Another Language, The Critique of Painting and The Beginings Of Minimal and Conceptual Art, American in the 20 th Century
- ۲۴- Hawkeley, Lucinda and Other, History of Art, Parragon, London, 2002.

مقاله در نشریات زیر به چاپ رسیده است:

- مینی مالیسم در هنرهای تجسمی؛ "نی رود" نشریه داخلی حوزه هنری، اصفهان، اسفندماه ۱۳۷۷؛ صص ۹-۱۲
- مینی مالیسم و هنرهای تجسمی؛ "کارافن" فصلنامه علمی و پژوهشی؛ زمستان ۱۳۸۲، تهران، صص ۴۶-۵۷ (با تجدید نظر) و هم اکنون مقاله دوم برای مطالعه در اختیار شماست.