عکس: امیر جدیدی، شرق

بهرام دبیری در گفت‌وگو با «شرق»:

هربار فرهنگ‌مان از جایی جوانه زده است

سحر آزاد

بهرام دبیری طبق روال این سال‌ها، این بار هم نمایشگاهی برپا کرد که ریشه در نشانه‌های ایرانی داشت. او در نقاشی‌های اخیرش با عنوان «هفت صورت» که در گالری سیحون روی دیوار رفت، هفت‌اثر را که به گفته خودش مربوط به دوره نئوکلاسیک‌ها هستند، به نمایش گذاشت. دبیری با بیان اینکه در پی تحقیق در نقاشی مانوی و مکتب شیراز به سراغ خلق این آثار رفته، از سهم همه فرهنگ‌ها بر هنر مدرن و فلسفه‌ای که در نقاشی ایرانی وجود دارد، صحبت کرد.

چه شد که تصمیم گرفتید، تابلوهایی را از سال ۷۶ نمایش دهید؟

این تابلوها دو تاریخ دارند. در دوره‌ای که روی آیین مانوی کارکردم، جریانی به طور طبیعی یا اتفاقی به وجود آمد که متوجه شدم نقاشی‌هایی که به عنوان نمونه مانوی می‌شناسیم تا قرن بیستم ادامه پیدا کرده و به نظرم یک موضوع شگفت‌انگیز آمد.

این نمونه‌ها تا کجا ادامه پیدا کرده بودند؟

مانی حدود ۳۰۰ سال پیش‌ازمیلاد آموزه‌هایش را از طریق نقاشی و کتاب معروف خود «ارژنگ» به مریدانش منتقل کرد. این شیوه تا همین اواخر هم وجود داشت. شمایل‌نگاران، قصه‌های عاشورا را از طریق تصویر بیان می‌کردند و به این معنا، چنین شیوه‌ای، سنتی مانوی است. بعد از اسلام، اولین نمونه‌های نقاشی را در دوره عباسی می‌بینیم. طراحی‌ها، کمپوزیسیون‌های رنگی و نوع قلم‌گیری‌ها در این زمان و حتی چین و اروپا نیز تحت‌تاثیر نقاشی مانوی بود اما در قرن هفتم هجری شمسی مصادف با سیزدهم میلادی، در شیراز نقاشی‌هایی آغاز شد که مکتب شیراز نام گرفت. در آن دوران هفت‌شاهنامه خلق شد که متاسفانه هیچ‌یک از آنها در ایران نیستند که معروف‌ترین آنها، «شاهنامه لنینگراد» نام دارد. وقتی برای اولین‌بار با این شاهنامه برخورد کردم، دو نکته برایم تداعی شد. اول اینکه صورت‌ها، چشم‌ها، قلم‌گیری، ترکیب رنگ و تکنیک نقاش، بسیار به نقاشی مانوی نزدیک بود. این شیوه کاملا با آنچه مردم از نگارگری به‌خصوص در مکتب اصفهان در ذهن‌شان دارند متفاوت است؛ چرا که قلم‌گیری‌ها، ریزپردازی‌ها و جزییات در مکتب اصفهان بسیار ظریف است درحالی‌که در مکتب شیراز، قلم‌ها درشت است، رنگ‌ها از حاشیه‌ها بیرون می‌زند و حتی گاهی تصور یک کار مدرن را برای بیننده ایجاد می‌کند. از طرف دیگر وقتی برخی از صفحات این شاهنامه را نگاه می‌کردم، فکر کردم با اثر هانری ماتیس، نقاش قرن بیستم فرانسه مواجه هستم. این اتفاقات همزمان به هم پیوند خورد تا اینکه چندسال قبل نمایشگاهی در اروپا و آمریکا برگزار شد که مقایسه پیکاسو و ماتیس بود. در کتابی که برای این نمایشگاه منتشر شده بود، بخش پیکاسو با تصویری از یک ماسک آفریقایی نشان داده شده و نشان‌دهنده دوره کوبیک بود و برای بیان روش ماتیس یک مینیاتور ایرانی انتخاب شده بود. علاوه‌بر اینکه گفت‌وگوی مفصلی با ماتیس در این کتاب چاپ شده بود، ماتیس گفته بود که نقاشی ایرانی و به خصوص نگارگری مکتب شیراز، عالی‌ترین روش برای بیان تصویری است. ماجرای مهم این است که در نقاشی ایران، پرسپکتیو نقطه‌ای با آنچه در رنسانس ایتالیا می‌شناسیم، فرق دارد. در پرسپکتیو ایتالیایی هرچه از موضوع دور شویم، کوچک‌تر می‌شود تاجایی که دیگر آن را نمی‌بینیم درحالی که این کار، هرگز موردنظر نقاشی ایرانی نبوده است، منتها بعضی‌ها این خطا را انجام می‌دهند که نقاشان ایرانی متوجه پرسپکتیو نبوده‌اند.

یعنی از روی عمد بوده است؟

بله. این کار کاملا آگاهانه و از یک نگاه فلسفی نشات می‌گیرد. موضوع، خیلی ساده است. چطور یک هنرمند ایرانی می‌تواند آن نوع پرسپکتیو را نداند اما بتواند طراحی گنبد مسجد شیخ لطف‌الله را انجام دهد که پیچیده‌ترین نوع پرسپکتیو است، یعنی درعین اینکه گنبد گرد است باید جمع شود و حرکت کند. شکل یک گنبد، یک ادراک پیچیده حسی است. با ادراک به اینکه می‌دانیم ابتدا این سطح باید روی زمین پهن شود تا کاشی‌کاری‌ها و شماره‌گذاری‌ها انجام شود. پس چطور ممکن است آن ادراک از هندسه در نقاشان ایرانی وجود نداشته باشد؟ نقاش بعد از رنسانس آنچه را دور می‌شود، نقطه صفر می‌داند اما نقاش ایرانی، خودش را نقطه صفر تصور می‌کند. پس آنچه را دور می‌شود، گسترده‌تر می‌بیند و این یک نگاه خردمندانه در نگارگری ایرانی است. به‌همین‌دلیل شما در نگارگری ایرانی، کف حیاط، درون اتاق، بالکن، پشت‌بام، حیاط پشتی و تپه‌های دوردست را می‌بینید. این، همان چیزی است که ماتیس به آن اشاره می‌کند و می‌گوید امکانات بی‌پایان بیان است و نقاش ایرانی اسیر این نمی‌شود که درگیر کوچک و بزرگ شدن موضوع نقاشی شود. پس ببینید چه منطق نیرومندی پشت دنیای نقاشی ایرانی نهفته است. نقاشی یک دنیای دو بعدی است. در نتیجه هر نوع تلاشی برای دورنمایی در سطح دوبعدی نه تنها واقع‌گرایی نیست بلکه کاملا برخلاف آن است. نقاش روایتگر ایرانی پرسپکتیو را در سلسله مراتب و آنچه را دور می‌شود در سطح بالاتر می‌بیند تا تمام آگاهی خود را از این چشم‌انداز بیان کند و مجبور نباشد چیزی را نادیده بگیرد. در نتیجه یک نگارگری چشمی که در پلان اول می‌بینید، همان جزییاتی را دارد که فردی که در پشت تپه‌ها قرار دارد. این نوع نقاشی، پیش از آنکه خطای باصره باشد یک آگاهی است، چون چشم کسی که در پشت تپه‌ها قرار دارد، همین جزییات را دارد؛ درست است توانایی چشم ما برای دیدن این جزییات در پشت تپه‌ها محدود است اما آگاهی ما سر جایش است. فهمیدن اینکه چرا در نقاشی ایرانی پرسپکتیو مطرح نیست، نکته مهمی است. نکته جالب این است که یکی از بنیادهای بسیار جالب نقاشی مدرن این بود که پرسپکتیو را به مثابه پرسپکتیو نقطه‌ای که رنسانس آن را کشف کرده بود، از نقاشی بیرون کرد، برای همین تمام مدرنیست‌ها مانند ماتیس، پیکاسو و... میز را از روبه‌رو نشان می‌دهند، چون نمی‌خواهند چیزی از قلم بیفتد یا در هنر مدرن پرسپکتیو حذف شود. خلاصه همه این پیوندها دنیایی شد که از تاریخ نقاشی ایران، مانوی و مکتب شیراز و نقاشی ماتیس استنباط کردم. البته قبلا به یک نوعی گفته بودم تمام فرهنگ‌های غیراروپایی در هنر مدرن سهم دارند. اگر هر کتاب تاریخ هنر را ورق بزنیم، ۱۰ صفحه آخر و اول آن بسیار به‌هم شبیه هستند. مثلا مجسمه‌های جاکومتی بسیار شبیه کارهای جزیره نشین‌ها هستند یا کارهای پیکاسو را می‌توانید در آثار آفریقایی‌ها ببینید که یک نوعی باززایی هستند. چیزی که در هنر مدرن اتفاق افتاده، نه بیگانگی با سنت بلکه باززایی سنت است. آنچه در دنیای مدرن رخ داد، حذف تفکری بود که از

در نقاشی ایران، پرسپکتیو نقطه‌ای با آنچه در رنسانس ایتالیا می‌شناسیم، فرق دارد. در پرسپکتیو ایتالیایی هرچه از موضوع دور شویم، کوچک‌تر می‌شود تاجایی که دیگر آن را نمی‌بینیم درحالی که این کار، هرگز موردنظر نقاشی ایرانی نبوده است، منتها بعضی‌ها این خطا را انجام می‌دهند که نقاشان ایرانی متوجه پرسپکتیو نبوده‌اند

رنسانس به بعد در نقاشی شروع شد؛ یعنی تلاش برای کپی کردن طبیعت، بازنمایی هدف‌هایی که در طبیعت هست با همان پرسپکتیو نقطه‌ای. سال ۷۶ براساس این نوع تفکر که در کارهایم تاثیر گذاشته بود آثار کاربردی، ظرف‌ها، سرامیک‌ها، نمدها و... را ساخته بودم. در همان زمان ۱۴ پرتره کار کردم که دارای کمپوزیسیون واحد، رنگ یکسان و موضوع زن بودند و در دست‌های هریک از این زن‌ها نشانه‌هایی از زندگی و عشق مثل بافه‌های گندم، گل، انگور، سیب و... قرار دادم. هفت تابلو از این کارها بی‌آنکه به نمایشگاهی برود، فروخته شد. هفت‌کار، ناتمام ماند تا اینکه پنج، شش‌ماه قبل نادر سیحون پیشنهاد کرد از آن دوره نمونه‌هایی را برای نمایش به او بدهم.

در خبرها گفته بودید این تابلوها مربوط به دوره نئوکلاسیک است. منظورتان از نئوکلاسیک چیست؟

این حرف، خوب است چون سال‌هاست از این کلمه استفاده می‌کنم. ما یک سنت کلاسیک کاشی‌کاری داریم که ازبین رفته است. من به عنوان یک نقاش مدرن با استنباطی که از کاشی‌کاری تاریخی ایران دارم و طعم رنگ و شکلی که در کاشی‌کاری ایران هست، نقاشی مدرن انجام می‌دهم. در واقع چنین هنرهایی را که ریشه در گذشته دارند، می‌توانیم کلاسیک‌های نو بنامیم. آنچنان‌که نمد با وجود اینکه یک طرح کلاسیک است اما با کارهای من، نو شد، پس می‌توان به این مجموعه اصطلاح نئوکلاسیک را اطلاق کرد. مواد کارهای من جهان کهنسال است اما آنچه در آن انجام می‌شود، جدید و نو است.

چه شد در این ۱۴ تابلو سراغ موضوع زن رفتید؟

اصولا زن همیشه موضوع اصلی نقاشی‌هایم بوده و باور دارم حدود ۹۰درصد تاریخ نقاشی، موضوع زن بوده است. اگر به تمام دوره کلاسیک اروپا یا آثار رضاعباسی نگاه کنید، زن موضوع اصلی نقاشی بوده است و البته مجسمه‌سازی هم از این قاعده مستثنی نیست. در نتیجه چرایی ندارد. زن، موضوع اصلی انتخاب‌های من است. همچنین مجموعه‌ای از نشانه‌هایی در کارهای من هست که ریشه آنها هم به تاریخ تصویری ایران برمی‌گردد. مثل انار، دسته‌گل‌های وحشی، سیب، پرنده و خروس. اینها واژه‌نامه‌های تصویری هستند که من استفاده کرده‌ام.

الان درحال کار روی مجموعه جدیدی هستید؟

مجموعه‌ها برای من اتفاق می‌افتند، خودم قصد نمی‌کنم که مجموعه‌ای خلق کنم. روی موضوع‌های مختلف کار کرده‌ام، منتها ممکن است هر از چندگاهی کارهایم یک دنیای واحدی پیدا کنند که موضوعی برای یک نمایشگاه شوند. مثلا نمایشگاه پارسال من درباره کاشی‌ها بود و براساس کارهایی شکل گرفت که به مرور انجام داده بودم.

همین نشانه‌های ایرانی که شما در کارهایتان استفاده می‌کنید، الان در آثار خیلی از جوان‌ها دیده می‌شود. فکر می‌کنید این نشانه‌ها یک پزومد شده‌اند یا برگرفته از مطالعه افراد هستند؟

ما باید این نشانه‌ها را دو دسته کنیم. یک دسته سقاخانه‌ای‌ها هستند که پیش از انقلاب نشانه‌های ایرانی را در آثارشان استفاده کردند. مثل بته‌جقه و دعانویسی که نگاهی کلیشه‌ای به نشانه‌های بصری و بیشتر مربوط به دوران صفویه هستند. درحالی که وقتی من از نشانه‌های تصویری صحبت می‌کنم منظورم پیش از دوران صفویه است. خروس‌های من از لحاظ تکنیک و اجرا شباهت زیادی به خروس‌های سفال مارلیک دارند. سنت بصری ما ریشه‌های کهنی دارد. بیشترین‌ها دوران صفویه را مبنای کار قرار داده‌اند مثل بته‌جقه که نشانه‌های کلیشه‌ای و ادای ایرانی‌بودن است ولی در کارهای من، بهره‌مندی از نشانه‌ها گسترده‌تر است.

چرا این‌قدر روی دوران صفویه برای استفاده از این نشانه‌ها تاکید شده و به نشانه‌های بصری دوره‌های پیش از آن توجهی نشده است؟

اصولا مکتب سقاخانه که روی خط و طلسم تمرکز داشت، در دوره‌ای شکل گرفت که نقاشی مدرن در ایران مطرح شده بود و دوگرایش را می‌توان در این دوره تشخیص داد: نقاشی‌هایی که آثارشان مثل نقاشی‌هایی بود که در پاریس خلق می‌شد. گروهی از هنرمندان هم به دنبال این بودند که چگونه می‌شود این ادراک مدرن را با تاریخ هنر مدرن ارتباط داد که خط برای آنها یک نشانه شد و بعد، خط آنها را به سمت طلسم‌ها، دعاها و سقاخانه‌ها کشاند. من این شیوه را «نایبو شیعه» نامگذاری می‌کنم. سقاخانه‌ها این دوره را انتخاب کردند و گاهی تا شوخی پیش رفتند. مثل پرویز تناولی که مجسمه‌هایش را خیلی دوست دارم اما از یک آفتابه، حجم ساخت ولی درعین حال توانست آن‌قدر پیش برود که از یک حرف ویژه یک عنصر بصری بسیار درخشان ایجاد کند. در مکتب سقاخانه‌ها آثار درخشانی می‌بینیم اما در کل، این آثار نگاه نایبو نیاموخته‌ای از سوی یک هنرمند مدرن هستند.

چرا این نگاه دوباره الان رواج پیدا کرده است؟

وقتی به فرهنگ و سرزمین‌مان نگاه می‌کنید، می‌بینید از همان زبانی استفاده می‌شود که سعدی با آن حرف می‌زند و همین، نشانه‌ای از بقای یک ملیت و فرهنگ است. با وجود هجوم‌های بسیار کشورهای دیگر به ایران اما هربار فرهنگ‌مان از جاهایی جوانه زده است. مثلا مکتب شیراز، زمانی پاگرفت که مغول‌ها ایران را ویران کرده بودند، فقط شیراز بود که آسیب ندید و فرهنگ جدیدی شروع به رشدکرد که ایران را فراگرفت. زبان در خراسان حفظ شد و تصویرها در شیراز. پس وقتی نسبت به فرهنگ ایران بی‌اعتنایی می‌شود، اتفاق عجیبی برای بقای فرهنگ رخ می‌دهد. آنچه در نسل جوان و فرهنگ جامعه امروزی ایران می‌بینید - مثل تلاشی که برای برگزاری چهارشنبه‌سوری، نوروز و... انجام می‌شود - نسبت به قبل بیشتر شده. همیشه مقاومت یک نوع باززایی در فرهنگ ما به وجود آورده است.

استفاده از این نشانه‌های ایرانی می‌تواند یک جریان جدید را در فرهنگ و هنر ما ایجاد کند؟

از دید من ماجرا این‌گونه است که یک جریان پرجوش و آماری از علاقه‌مندان هنر در ایران وجود دارد که بی‌سابقه است. همان آمار عظیمی که سه‌تار، نقاشی، عکاسی و... بلد هستند اما اینها الزاما به معنای یک جریان نیست. بارها گفته‌ام هر ملتی در هر رشته هنری در صد سال بیش از پنج، شش‌نفر هنرمند مشهور نخواهد داشت. مثلا در ایران تعداد شاعران، بی‌پایان هستند اما چند شاعر در ذهن‌تان باقی مانده است؟ در نتیجه این آمار خوب است و کمک به رونق فضاهای فرهنگی می‌کند ولی اینکه چقدر تعداد کارهای ماندگار باقی خواهد ماند، در آینده مشخص می‌شود.

کرباس خاکستری

ایران من سلام

عنایت‌الله نظری‌نوری
نقاش

آبرنگ رسانه‌ای از نقاشی و هنرهای تجسمی است که به پدیدآورنده اثر شکیبایی می‌بخشد. از گذشته‌های دور آبرنگ را می‌شناختم. ۱۲ ساله بودم که روزنامه دیواری مدرسه را با دو سه هم‌شاگردی می‌نوشتیم و من نقاشی‌های آن را می‌کشیدم. نقاشی را با آب و مرکب کار می‌کردم، آبرنگ کم بود، کسی هم توجهی نداشت که رنگ بخرد و با آن کار کند، شاید عقل‌مان هم نمی‌رسید یا پول نداشتیم البته مرکب دم دست بود. بعدها بعضی از کارهای شادروان استاد کمال‌الملک یا شاگردانش را می‌دیدم که با آبرنگ کار شده بود؛ البته به صورت‌پرداز خیلی حس آبرنگ نمی‌داد تا زمانی که آبرنگ‌کارانی ظهور کردند و به شیوه اروپایی کار کردند. بعضی از آتلیه‌ها در لاله‌زار بود. یادم می‌آید که شادروان شهبازیان میز کوچکی در گوشه آتلیه استاد سهیلی داشت و آبرنگ‌هایش را هم نمی‌فروخت. او خیلی آزاد کار می‌کرد. بعدها مردم توجه بیشتری به شیوه آبرنگ آزاد کردند. کم‌کم نقاشی آبرنگ را آموختم تا حدی که می‌توانستم و به آن دل سپردم. نقاشی با آب و رنگ جذابیتی خاص دارد. در طبیعت بیجان وقتی با آب و رنگ، اناری را کار می‌کنی، آبدار بودن این میوه را حس می‌کنی. وقتی روی کاغذ کتان کوه برفی را می‌سازی، هوای خنک و نسیم سرد آن صورتت را نوازش می‌دهد. با آب و رنگ باغ‌ها، قنات‌ها و سپیدارها را می‌توان به لطافت طبیعت ساخت و آن حس را به دست داد و مطالعات بسیاری در آبرنگ انجام داد. هنرمندان بزرگی در جهان به این رسانه پرداختند. راسل فلنیت، چمبرلین، ترنر و سارجنت و کاتمن و تعدادی از آنها در ایران خودمان هنرمندان و استادان بزرگی چون پرویز ایزدپناه، محمودخان سمندریان، جمال‌الدین خرمی نژاد (که یادش گرامی باد)، استاد مسلم نقاشی خروش و تعدادی دیگر و در این روزها استاد شاهین آروین با قلم‌های قوی و محکم مناظری بدیع می‌سازد اما همراه آبرنگ در هر فصلی به نقاشی خط (کالیگرافی) می‌پردازم؛ بازی با حروف فارسی، همین حروف زیبا که خوشنویس و خوشنویسان برجسته ایران آثاری ماندنی خلق کردند. شعرا با همین حروف، شعر سرودند و کالیگرافیست‌ها با چیدمان همین حروف زیبا آثاری پدید آورده‌اند. من با چیدمان خودم کار می‌کنم. وقتی دیوار سنگ‌چین باغی را با آبرنگ کار می‌کنم، همان احوالی را دارم که با سنگ‌چین حروف یک اثر را بنا می‌کنم و رنگ در هر اثر همان انرژی را می‌دهد که انسان می‌خواهد. می‌توان قبول کرد که هرگونه اثر تجسمی، حال خاص خود را دارد و همه از یک خانواده‌اند و این خانواده و قبیله هنر است. من عاشق دست‌بافته‌ای عشایری هستم و این دست‌بافته‌ها با رنگ‌هایی الهام‌بخش من در نقاشی‌ام بوده است. در نهایت هنرمند برای خلق اثر، آرامش می‌خواهد و در این خلوت و آرامش است که هنر در او نازل می‌شود. هنرمند با خاک، آهن، رنگ، چوب، آجر، سنگ و هر مواد دیگری همراه توانایی و عشق، اثری ماندنی می‌سازد.

نمایشگاه حاضر در گالری شکوه را به آنهایی تقدیم می‌دارم که وطنم را دوست دارند. همراه صدای دلنواز جویبارهایش آواز می‌خوانند، دل به کوه‌هایش می‌سپارند، جنگل‌هایش را می‌ستایند، گلیم‌هایش را می‌بافند، مزارعش را می‌کارند، گل‌هایش را می‌بویند و مردمش را دوست دارند و به همه آنها سلام می‌کنم. سلام ایران عزیز من، ایران من سلام.

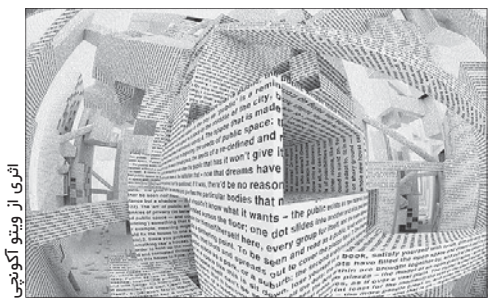
کانسپت

داستان هنرهای مفهومی- بخش سوم

عارضه‌های روانی

علیرضا امیرحاجبی

عقاید بی‌شمار، آزادی کنش‌های متنوع در هر مکان، فریادکشیدن‌های پی‌درپی تا آنجا که صدایشان بند بیاید، نوعی آشوب که عرصه هنر تابه‌حال به خود ندیده بود. دهه ۷۰ میلادی، انفجار پوچی و بی‌هویتی گروهی از هنرمندان بود که با قربانی ساختن بدن خود سعی داشتند از بن‌بستی فرارکنند که جوزف بویز برای آنان طراحی کرده بود و البته تنی چند از منتقدان آمریکایی. آنان به صراحت اعلام کردند که نقاشی و دوران نقاشی‌کردن به پایان رسیده و این هنر چیزی است بیهوده. دیگر به خودتان زحمت ندهید با کمی ایده‌پرداز، دست به خلق صحنه‌هایی شوید که مانا و پایدار نیستند، اما می‌توانند تاثیری عمیق بر مردم بگذارند. دوستان شروع کنید که مرگ نقاشی فرا رسیده است. بعد از این اعلام بود که گروه‌گروه هنرمندان و یا بهتر بگوییم شبه‌هنرمندان با عقاید مختلف از راه رسیدند و آنچه می‌باید بشود، شد، اما هنر نقاشی بدون سروصدا به راه خود ادامه می‌داد و حضرات هم فکر می‌کردند که تیر خلاص را به نقاشی زده‌اند، اما از کجا باید شروع می‌کردند؟ همان‌طور که در بخش قبلی نوشتیم «خود» روانکاوانه هنرمند تبدیل شد به بستر و انگیزه‌ای برای برون‌ریزی‌های هیجانی. فردیت‌گرایی لیبرالیستی نیز تمام زمینه‌ها و شروط را برای تجلیل از این



اثری از ویتو آکونچی

مراسم قربانی آماده کرده بود. هنر اجرا، همزمان با ویدیو، بدن انسان را واپسین بستر قلمداد کرد. دنیس اپن هایم خود را به یک فلکس واگن بست. مارینا ابراموویچ به همراه دوست خود ساعت‌ها و ساعت‌ها در سکوت در مقابل هم نشستند. استلارک بدن خود را با چنگک قصابی پاره‌پاره کرد تا موقعیت اندوهناک بشر مدرن را بازنمایی کند. پایان جنگ آمریکا در ویتنام و سپس جنگی دیگر آغاز شده بود؛ جنگ انسان با خودش برای نشان دادن پنهان‌ترین زاویه‌های روان و ناخودآگاه. به درستی نمی‌توان هنر مفهومی آن دوره را درونگرای مطلق یا برونگرای کامل فرض کرد؛ آش هفت بیجاری که هر نوع سبزی و خرت‌وپرتی در آن بود. این ویژگی کار را برای تحلیلگر بسیار مشکل می‌کند. از کجا و چگونه باید یک موج با این ابعاد را بررسی کند و از آن مهم‌تر چگونه این بررسی را به شکلی مدون به دست مردم برساند. به همین‌دلیل نقد و گفتمان انتقادی آن‌دوره در حوزه مفهومی با نوعی سرگشتگی و آشوب همراه بود. مانند خود هنر مفهومی که سرگشته از این گوشه به آن گوشه عرصه اجتماع پرتاب می‌شد یا خود را پرتاب می‌کرد.

اثری از آنتونن ارتو

عرصه هنر مفهومی به‌خصوص در حوزه هنرهای اجرایی از دوره آنتونن ارتو به بعد به مفهوم «خود» تاکید فراوانی کرده بود. با بازنشر مقولات فرویدی و ساده سازی‌های آن توسط شارحان روانکاوی در آمریکا خودآزاری و حتی گاه، دگرآزاری بخشی از ماجرای این هنر شد. در نهایت نیز مشخص نشد که کنش‌های عصبی هنرمندی چون کریس بادن چه تاثیری بر جامعه و تاریخ هنر خواهد گذاشت. شاید هم آنان به دنبال تاثیرگذاری نبودند و صرفا می‌خواستند با نوعی برون‌فکنی مرحله درمانی را طی کنند. پس آیا هنرمندانی چون آبراموویچ و ویتو آکونچی بیمار بودند؟ به‌طور دقیق و بالینی نمی‌توان پاسخ قطعی و مثبتی به این پرسش داد، اما اگر از سمپتوم و عارضه‌ای رنج می‌بردند، خود از وجود آن عارضه باخبر بوده اما دقیقا نمی‌دانستند که چیست. به‌طور مثال نوع برخورد آبراموویچ از طرفی به نوعی بیماری اوتیسم یا درخودماندگی خفیف شبیه است و از سمت دیگر نوعی مانیای شدید جنسی، یا دنیس

پرفورمنسی از آبراموویچ

اپن هایم و کریس باردن که به آزار عمدی خود و دیگران می‌پرداختند. در اینجا جایگاه وسیله و هدف تعویض می‌شود. آیا هنر وسیله‌ای است برای برون‌فکنی‌های فردی؟ یا هدفی است غایی و نهایی؟

آن زجری که هنرمندانی چون ژروم بوش در پایان دوره سیاه قرون‌وسطی می‌کشیدند. آن زجری که اورا میان دوزخ و بهشت رها کرده بود نه بر تن بلکه بر بوم نقاشی تاثیر می‌گذاشت. این همان تصعیدی است که فروید بر آن تاکید کرده بود. بسیاری از آثار هنر جهان را می‌توان با واکنش تصعید بررسی کرد. یعنی واکنشی که بر مبنای آن انرژی ویرانگر درونی به‌جای حضور در عرصه رابطه به عرصه دیگری منتقل می‌شود. کجا؟ در عرصه هنر، اما در هنر مفهومی این انتقال یا تصعید در هاله‌ای از آبها فرو می‌رود. انرژی درونی به کدام سو باید حرکت کند؟ پس تصعیدی رخ نداده است. پس هنری زاییده نشده است. این خود یکی از روش‌هایی است که به‌راحتی به‌وسیله آن می‌توان هنر مفهومی را طناب‌پیچ کرد، اما شاید هنر مفهومی رادیکال در آن دوره به فکر این تحلیل‌ها و هدف‌ها نبوده. شاید خودشان هم هنرشان را فقط نوعی شلنگ‌تخته‌اندازی و معرکه‌گیری کوتاه می‌دانستند. هرچه پیش‌آید، خوش‌آید. در آخر دهه ۷۰ و سپس آغاز دهه ۹۰ و ۸۰ این نتیجه‌گیری واضح‌تر می‌شود.