

نور و تجربه حسی: مطالعه پدیده‌های بصری در اثر دن فلاوین

چکیده:

هنر مینیمال با هدف به چالش کشیدن اصول زیبایی‌شناسی هنر مدرن، به تغییر نگاه به هنر و نقش مخاطب در آن پرداخت. در حالی که در هنر مدرن هنرمند محوری یکی از اصول اصلی بود، مینیمالیسم به مخاطب محوری و تجربه مستقیم اثر هنری تأکید داشت. این جریان با حذف عناصر اضافی و تمرکز بر جوهره اثر، روابط جدیدی میان هنر و مخاطب ایجاد کرد که نه تنها در سطح ظاهری، بلکه در درک و ادراک عمیق‌تری از ماهیت اثر متمرکز است. پژوهش حاضر به بررسی تأثیر آثار دن فلاوین، به‌ویژه اثر «بدون عنوان» ۱۹۷۰ (حصار)، بر تجربه معنوی و عمیق‌تری از ادراک بصری می‌پردازد. این تحقیق با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و جمع‌آوری اطلاعات از منابع اسنادی، رابطه بین اثر مینیمالیستی فلاوین و تجربه دیداری مخاطب را بررسی می‌کند. نتایج نشان می‌دهند که آثار فلاوین، با استفاده از نور فلورسنت و فرم‌های هندسی، تجربه‌ای پیچیده و دینامیک از ادراک بصری و حسی می‌سازند که مرزهای بین بیننده و اثر را محو کرده و تأثیرات بصری، احساسی و معنوی را در پی دارند. فلاوین با ترکیب نور و فضا، به خلق فضایی ذهنی می‌پردازد که بیننده را به مشارکت فعال در فرآیند هنری دعوت می‌کند.

واژگان کلیدی: مینیمالیسم، دن فلاوین، ادراک، پدیده‌های بصری، پدیدارشناسی

آماده‌نشر

مقدمه:

جهان چندگانه امروز که پذیرای ایده‌های نو در حوزه هنر است، تحولات چشمگیری در اصول و قواعد زیباشناسی به وجود آورده است. ویژگی‌های کنونی هنر حاصل شرایطی است که در دهه ۱۹۶۰ توسط هنرمندان و نظریه‌پردازانی که در مواجهه با فرمالیسم مدرنیستی قرار داشتند، شکل گرفت. این شرایط در پی تحولات عمده‌ای است که در زمینه‌های مختلف فکری، فلسفی، سیاسی و اجتماعی پس از جنگ‌های جهانی اول و دوم به وقوع پیوسته است. به دنبال این تحولات، انسان قرن بیستم نسبت به وعده‌هایی که عقل و خرد دوران مدرن مطرح کرده بود، دچار تردید شد و شروع به بازنگری در مفاهیم و اصول هنری کرد و در این راستا ساختارهای جدیدی را بنیان‌گذاری نمود. پس از جنگ جهانی اول و همزمان با جنگ جهانی دوم، زمینه‌های تغییرات هنری از اروپا، به‌ویژه فرانسه، به آمریکا منتقل شد و با جریان اکسپرسیونیسم انتزاعی گسترش یافت و در نهایت به‌طور خاص به دو جهت متفاوت هنر پاپ و مینیمالیسم منتهی گردید. هنر مینیمال و هنر پاپ، که تقریباً همزمان ظهور کردند، نقش اساسی در پایان دوران هنر مدرن و شکل‌گیری هنر معاصر ایفا کردند. مینیمالیسم، به‌عنوان یک جنبش فکری و فلسفی، از تأثیرات فلسفه پدیدارشناسی برخاسته و تمرکز زیادی بر ارتباط انسان، فضا و حجم داشته است. این جنبش با

اصولی مانند سادگی، تکرار و استفاده از مواد صنعتی، به‌ویژه در مقابل اکسپرسیونیسم انتزاعی که بر احساسات و بیان فردی تأکید داشت، شکل گرفت (هانتز، جاکوبس، ۱۳۸۰).

مینیمالیسم با تأکید بر تجربه و ادراک مستقیم مخاطب، اصول زیباشناسی هنر مدرن را به چالش کشید. در هنر مدرن، هنرمند به‌عنوان خالق و مرکز توجه شناخته می‌شد، اما در مینیمالیسم، مخاطب به‌عنوان عامل اساسی در فرآیند ادراک و تجربه هنری مورد توجه قرار گرفت. این تغییر نه تنها به معنای توجه بیشتر به تجربه مخاطب، بلکه به‌ویژه بر تعامل او با اثر هنری تأکید داشت. در مینیمالیسم، اثر هنری برای مشاهده صرف خلق نمی‌شود، بلکه برای تجربه فیزیکی و حسی به‌وجود می‌آید. مخاطب به‌عنوان بخش جدایی‌ناپذیر از فرآیند هنری در نظر گرفته شده و واکنش‌ها و تجربه‌های او اهمیت زیادی پیدا می‌کند. هنر مینیمالیستی با تمرکز بر سادگی، حذف اجزای اضافی و کاهش رنگ و فرم، به‌طور خاص بر تجربه حسی و ادراکی بیننده متمرکز است. در این نوع هنر، به‌جای انتقال مفاهیم پیچیده یا ایده‌های فلسفی، بر روابط مستقیم و فیزیکی میان بیننده و اثر هنری تأکید می‌شود، به‌ویژه در نحوه درک فضا و زمان. هنر مینیمال به‌عنوان یک پدیده ادراکی، به بیننده این امکان را می‌دهد تا از طریق حس‌های ابتدایی خود، تجربه‌ای بدنی و فیزیکی از اثر هنری و محیط پیرامون آن داشته باشد.

همان‌طور که بیان شد، در تاریخ تفکر بشر، به‌ویژه در دوران مدرن، توجه متفکران از شناخت بیرونی به سمت شناخت درونی تغییر جهت یافته است. در این راستا، در پژوهش‌های علمی قرون اخیر، بدن به‌عنوان محلی برای کشف و فهم ادراکات حسی مطرح شده است که این تغییر در رویکرد نظری را به‌دنبال داشته است. این تحولات به‌طور تدریجی و در طول زمان رخ داده‌اند. پیش از قرن نوزدهم، مشاهده‌گر به‌عنوان یک مولفه ثابت در فرایند ادراک بصری شناخته می‌شد، اما در قرن نوزدهم، مفهوم بینایی به‌عنوان یک مسأله نوین مطرح شد که ابعاد جدیدی را برای مطالعه ادراک بصری به‌وجود آورد. چرخش ادراکی اواخر قرن نوزدهم، که همزمان با هنر مدرنیستی بود، به‌معنای کنار گذاشتن شیوه‌های سنتی مشاهده و بازنمایی بود. این چرخش، که بر پایه گسستی بنیادی از شیوه‌های قبلی قرار داشت، مفاهیم بینایی و تجربه بصری را دگرگون ساخت. در این دوره، بینایی به‌عنوان یک مسأله مدرن مطرح شد و ابزارهای علمی برای مطالعه ادراک و همچنین سازوکارهایی برای تحلیل قدرت‌های ادراکی به‌وجود آمد. دستگاه‌های شبیه‌سازی دیدن و ابزارهای سنجش در عرصه عمومی و سرگرمی، استفاده از وسایل اپتیکی را تسهیل کرد. سوژه مشاهده‌گر در این نظام‌ها تحت تأثیر نیروهای متعدد و پیچیده‌ای است که ادراک بصری را شکل می‌دهند.

برای دهه‌ها، پژوهشگران هنر مینیمالیستی را به‌عنوان یک کاوش در پدیدارشناسی توصیف کرده‌اند که اساساً از هر نوع معنای «روحانی» بالاتر عاری است. رابرت موریس^۱ یکی از هنرمندان برجسته این جنبش، خود این سبک را به‌عنوان تمرینی در برقراری «روابط» بین بیننده و اثر توصیف کرد، زیرا شخص «شیء را از موقعیت‌های مختلف و تحت شرایط مختلف نور و زمینه فضایی درک می‌کند.» (Myer, 2000, 229-)

(243) روزالیند کراس^۲، با استناد به پدیدارشناس فرانسوی، موریس مرلوپونتی، همچنین استدلال کرد که مینیمالیسم تمرکز هنر را از معنای «ایده‌آلیستی» به بدن و تجربیات حسی پایه‌ای آن منتقل کرده است (Krauss, 1973, 49) اما چرا این دو باید متقابل و متضاد باشند؟ آیا تجربه حسی به‌تنهایی می‌تواند با معنای روحانی و «ایده‌آلیستی» آراسته شود؟ یکی از بزرگ‌ترین کاستی‌ها در تفسیر استاندارد مینیمالیسم (و در پدیدارشناسی به‌طور کلی)، نادیده گرفتن یکی از مشخص‌ترین و فراگیرترین شاخص‌های رابطه فرد با اشکال اطراف در فضا است: پدیده‌های انتوپتیک^۳.

برای هزاران سال و در میان فرهنگ‌های بی‌شمار، تصاویر انتوپتیک - اساساً هر چیزی که می‌بینیم که بینایی «عادی» نیست، از جمله پس‌تصاویر، شناورها و هاله‌های میگرنی - دارای اهمیت معنوی و خلاقانه عمیقی بوده است. تصاویر انتوپتیک جلوه‌های بصری هستند که از سیستم پردازش بصری منشا می‌گیرند (Lewis & Dowson, 1988) از آنجایی که تصاویر انتوپتیک از سیستم بینایی منشا می‌گیرند، فقط توسط ناظر قابل مشاهده است. در میان فرهنگی که به شدت به مواد روانگردان و هنر اپتیک علاقه‌مند است، جالب توجه است تحلیل‌های اندکی در مورد ارتباط مینیمالیسم با تصاویر انتوپتیک و نقش آنها در ساختار «ایده‌آلیستی» و همچنین تاثیر این تصاویر بر فرآیند برقراری و کاوش روابط با هنر و ادراک صورت گرفته است. بر همین اساس، مطالعه‌ی حاضر با هدف بررسی رابطه‌ی آثار مینیمالیستی دن فلاوین (۱۹۶۶-۱۹۳۳)، یکی از برجسته‌ترین هنرمندان جنبش مینیمالیسم، با تصاویر انتوپتیک و نقش آنها در تبیین مفاهیم ایده‌آلیستی، تعامل با هنر و ماهیت ادراک انجام شده است. در این راستا، پژوهش حاضر به تحلیل اثر «بدون عنوان» (۱۹۷۰) از فلاوین می‌پردازد که نسخه‌ای از آن در اتاق خواب دونالد جاد قرار داشته و در مجموعه‌ی بنیاد هنر دیا: در بی‌کن^۴ نیویورک، به نمایش درآمده است.

روش پژوهش:

این تحقیق به شیوه توصیفی - تحلیلی صورت گرفته و اطلاعات به روش کتابخانه‌ای و اسنادی گردآوری شده است. در این جستار پس از مطالعه کتابها، مقالات و تجسس در منابع، با توجه به هدف پژوهش به تشریح و تبیین چرایی مسئله پرداخته شده است.

پیشینه پژوهش:

پیشینه‌ی پژوهش حاضر نشان می‌دهد که جنبش مینیمالیسم از منظرهای مختلفی مورد بررسی قرار گرفته است. در ایران، کلر بیشاپ (۱۳۹۶)، در فصل ادراک ارتقاء یافته کتابش با عنوان «هنر چیدمان» تأثیر اندیشه‌های موریس مرلوپونتی، فیلسوف فرانسوی، را بر هنرمندان مینیمالیسم بیان می‌کند. مریم ساکی زاده

(۱۴۰۱)، با مطالعه‌ای جایگاه مخاطب در آثار هنرمندان پیشگام مینیمالیست دهه ۱۹۶۰ میلادی را مورد مطالعه قرار داده است. نرگس حریریان (۱۳۸۹) در مقاله‌ای به نقش محوری مینیمالیسم در پایان دوران مدرن و بکارگیری نور در آثار دن فلاوین پرداخته است. نوید برزنجی و همکاران (۱۴۰۲) در مقاله‌ای چستی ادراک در نسبت با رازآمیزی آثار هنری مدرن بر اساس اندیشه مرلوپونتی را مطالعه قرار داده‌اند. در عرصه‌ی بین‌المللی، خوان کارلوس سالاس بالستین^۶ (۲۰۱۹)، در مقاله‌ای با عنوان پدیدارشناسی ادراک مینیمالیست به کار رفته در کن لیس (پورتو پترو، مایورکا، اسپانیا، ۱۹۷۳-۱۹۷۱)^۷، به بررسی پدیدارشناسی در هنر مینیمالیسم و تاثیر آن بر ادراک مخاطب می‌پردازد و به شباهت‌های موجود در آثار دن فلاوین نیز اشاره می‌کند. اندرو چشر^۸ (۲۰۱۶)، در مقاله‌ای با عنوان تکرارهای پدیدارشناسی از مینیمالیسم^۹ به نقش پدیدارشناسی در هنر مینیمالیسم و تاثیر آن بر آثار هنرمندان معاصر می‌پردازد و نشان می‌دهد چگونه این رویکرد هنری به تجربه‌ی بصری و ادراک مخاطب توجه می‌کند. مورگان فالکونر^{۱۰} (۲۰۱۸)، در پایان نامه خود با عنوان برخورد‌های پدیدار: ادراک به عنوان رسانه در هنر از مینیمالیسم تا هزاره جدید^{۱۱}، به بررسی تغییرات در نحوه‌ی درک و تجربه‌ی هنر مینیمالیسم و تاثیرات آن بر هنر معاصر می‌پردازد و شامل تحلیل‌هایی درباره‌ی آثار دن فلاوین نیز می‌باشد.

بر این اساس، پژوهش حاضر با اتکا بر پیشینه‌ی مذکور، رابطه‌ی میان آثار مینیمالیستی دن فلاوین، تجربه‌ی بصری و معنای ایده‌آلیستی را بررسی خواهد کرد. در این راستا، به تاثیر اندیشه‌های موریس مرلوپونتی و آلدوس هاکسلی^{۱۲} بر نحوه‌ی ادراک مخاطب در مواجهه با آثاری همچون اثر دن فلاوین پرداخته خواهد شد.

مبانی نظری:

چشم، کنش بینایی و ادراک بصری

در طول تاریخ و به‌طور خاص در فرهنگ غربی، بینایی به‌عنوان اصیل‌ترین و ناب‌ترین حواس شناخته شده است. در تفکرات یونان باستان این حس، نه تنها به عنوان یک ابزار برای دریافت اطلاعات بلکه به‌عنوان پایه و اساس یقین و شناخت، اهمیت داشت. در فلسفه ارسطو، ادراک بینایی نسبت به دیگر حواس مانند شنوایی، قابلیت اطمینان بیشتری داشت و از طریق آن بود که می‌توانستیم به درک حقیقت برسیم. ارسطو بر این باور بود که برای شناخت دقیق‌تر، باید بدن و حواس آن را به‌طور جدی مورد توجه قرار داد. در این راستا، او به رابطه میان قوه حسی (بینایی) و عضو آن (چشم) اشاره می‌کند و می‌گوید: «بینایی و چشم یکی نیستند. آن‌ها تمییزپذیرند، ولی باهم فقط یک عضو زنده و فعال را تشکیل می‌دهند» (گاتاری، ۱۳۸۸).

اگر فلسفه یونان باستان را سنگ بنای چنین پژوهش‌هایی بدانیم، می‌توانیم ریشه‌های حساسیت‌های متفکران به بدن و ادراک را از همان زمان پیگیری کنیم. ادراک و چگونگی آن مسئله‌ای بود که به طرق مختلف در طول تاریخ بررسی شده است. در این راستا، بینایی به‌عنوان برجسته‌ترین قوه ادراکی مطرح بوده است که

همواره به عنوان مثالی عینی برای تفکر انتزاعی و به طور کلی برای معرفت‌شناسی مورد توجه قرار می‌گرفته است.

در نیمه نخست قرن نوزدهم، بینایی در عرصه فکری به طور بی‌سابقه‌ای به خصلت سوژکتیو تبدیل می‌شود. در اینجا، دیدگاه جدیدی مطرح می‌شود که به نوعی تجربه بصری اشاره دارد که نه به چیزهای بیرونی بلکه به خود سوژه اشاره دارد. این تحول در مفهوم مشاهده‌گر به عنوان فردی که در چارچوب خاصی قرار دارد و دیدن را بر اساس قراردادهای و محدودیت‌ها تجربه می‌کند، به طور اساسی ماهیت شناخت بینایی را تغییر می‌دهد. این تغییر به معنای تبدیل مشاهده‌گر به یک سوژه فعال در فرآیند ادراکی است که دیگر تنها نظاره‌گر نیست بلکه خود به نوعی درگیر فرآیندهای فیزیولوژیکی بدن است.

در این زمینه، تفکر لاکان در نظریه مرحله‌ای اینه‌ای نیز به عنوان گامی مهم در فهم هویت فردی از طریق بینایی مطرح می‌شود. در این نظریه، مشاهده کودک از خود در آینه، نقطه آغاز شناخت خویش است (جانستون، ۱۳۹۴، ۴۱). به همین ترتیب، در هنر، چشم به عنوان واسطه‌ای بین هنرمند و اثر عمل می‌کند و ادراک حاصل از بینایی را به ذهن منتقل می‌سازد.

کتاب «نظریه رنگ‌ها» ی‌گوتته نیز حاکی از این است که در تفکر گوتته، بدن دوباره به عنوان مولفه‌ای اساسی در درک و تجربه بصری معرفی می‌شود. در این اثر، گوتته الگویی از بینایی ارائه می‌دهد که در آن بدن، با تمام ویژگی‌های فیزیولوژیکی‌اش، به عنوان عنصری بنیادین در فرآیند بینایی شناخته می‌شود. این نگاه به بدن نه تنها به عنوان ابژه‌ای فیزیکی بلکه به عنوان کانونی برای شکل‌گیری تجربه بصری است. گوتته در مطالعات خود نشان می‌دهد که بینایی نه تنها حاصل فرآیندهای فیزیولوژیکی است بلکه تأثیرات بیرونی نیز در آن نقش دارند و این دو عنصر باید در کنار هم برای درک درست از بینایی مطالعه شوند.

این تغییر در نگاه به بینایی به‌ویژه در قرن نوزدهم، با ظهور علم فیزیولوژی مرتبط است. فیزیولوژی، به‌ویژه در زمینه مطالعه فرآیندهای بینایی، به عنوان علم جدیدی پدیدار شد که در آن بدن و به‌ویژه چشم به عنوان ابزاری برای فهم بهتر فرآیندهای ادراکی مورد توجه قرار گرفت. در این عرصه، بدن به عنوان یک کانون برای درک فرآیندهای پیچیده حسی شناخته می‌شود که باید مورد بررسی دقیق قرار گیرد (کرری، ۱۳۹۹، ۳۰). به طور کلی، در این روند تاریخی، بینایی به عنوان یک تجربه سوژکتیو و در عین حال مولفه‌ای فیزیولوژیکی، در تبدیل شدن به ابزاری برای شناخت، به‌ویژه از دیدگاه‌های مختلف فلسفی، علمی و هنری، تغییرات اساسی را تجربه کرده است. این پیوندها و تحولات نشان‌دهنده تأثیر متقابل بین مفاهیم فلسفی، فیزیولوژیکی و هنری در شکل‌گیری مفاهیم جدید شناخت و ادراک هستند.

به طور کلی، در این روند تاریخی، بینایی به عنوان تجربه‌ای سوژکتیو و در عین حال پدیده‌ای فیزیولوژیکی، دستخوش تغییرات اساسی شده و به ابزاری کلیدی برای شناخت در زمینه‌های فلسفی، علمی و هنری تبدیل شده است. این پیوندهای متقابل میان اندیشه‌های فلسفی، یافته‌های علمی و رویکردهای هنری، نقش مهمی

در شکل‌گیری مفاهیم جدید ادراک و معرفت بصری ایفا کرده‌اند. در این میان، پدیده‌های آنتوپتیک، که نشان‌دهنده تعامل پیچیده میان ادراک ذهنی و محرک‌های خارجی هستند، اهمیت بسزایی در درک فرآیندهای بینایی و شناخت دارند. این پدیده‌ها، که در مرز میان واقعیت بیرونی و بازنمایی درونی قرار می‌گیرند، نه تنها در علوم شناختی و زیست‌شناسی بینایی بلکه در هنر و زیبایی‌شناسی نیز به‌عنوان ابزاری برای کشف لایه‌های پنهان تجربه بصری، مرزهای معرفت‌شناسی را گسترش داده و زمینه‌ای برای مطالعه تأثیر متقابل ذهن، بدن و محیط فراهم می‌کنند. محققان حتی استدلال کرده‌اند که پدیده‌های آنتوپتیک به معنای واقعی کلمه موضوع اولین نمونه‌های شناخته‌شده هنری هستند - نقاشی‌هایی که بر روی دیواره‌های غار در فرانسه یافت شد.^۴ تونی برلنت^۵ و همکارانش بر این باورند که بسیاری از طرح‌های موجود بر روی سفال‌های پیشاتاریخی میمبرس^۶ مانند این طرح با طراحی‌های زیگزاگ مشخص، تصاویر آنتوپتیک هستند که ناشی از مصرف عصاره‌های گیاه سایکواکتیو داتورا^۷ می‌باشند. چهار مارپیچ به عنوان نمادی از جوانه‌های داتورا تفسیر شده‌اند (Berlant, 2018) (تصویر ۲).

برخلاف خطای دید (که در آن چیزی را می‌بینیم که وجود ندارد)، در پدیده‌های آنتوپتیک تصاویر واقعی هستند. پدیده‌های آنتوپتیک تجربیات بصری هستند که از درون چشم یا مغز ناشی می‌شوند و در حالت‌های آگاهی تغییر یافته رخ می‌دهند. این پدیده‌ها معمولاً شامل الگوهای هندسی مانند نقطه‌ها و خطوط زاگ‌زگی هستند که به‌طور جهانی توسط انسان‌ها درک می‌شوند (Williams, 2002, 121). تحت تأثیر مواد روان‌گردان، این الگوها ممکن است به حالت‌های آگاهی تغییر یافته منجر شوند. لوئیس-ویلیامز معتقد است که هنر و درک آن به تصاویر ذهنی و توانایی دستکاری آن‌ها بستگی دارد تا به هوش (Williams, 2002, 111). پدیده‌های آنتوپتیک از توهمات متفاوت هستند، زیرا تنها پدیده‌های بصری خالص‌اند، در حالی که توهمات شامل تجربیات فرهنگی و فیزیکی هستند (Williams, 2002, 127). در مراحل بعدی، این پدیده‌ها به شکل‌های آشنا در واقعیت تفسیر می‌شوند و ممکن است به شرایط فردی مانند اضطراب یا گرسنگی مرتبط شوند (Williams, 2002, 128). تصاویر در مراحل بعدی نمادین می‌شوند و به تجربیات احساسی پیوند می‌خورند (Williams, 2002, 129). لوئیس-ویلیامز^۸ تأکید می‌کند که تأثیرات این حالت‌ها در دنیای علمی و مذهبی معمولاً نادیده گرفته می‌شود، زیرا ارزش‌گذاری بر هوش ممکن است این تجربه‌ها را به عنوان غیرعقلانی و پاتولوژیک رد کند (Williams, 2002, 121) (تصویر ۲).



تصویر ۲. پدیده آنتوپتیک (منبع: Url2)

تصویر ۱: سفال‌های پیشاتاریخی میمیرس (منبع: Url1)

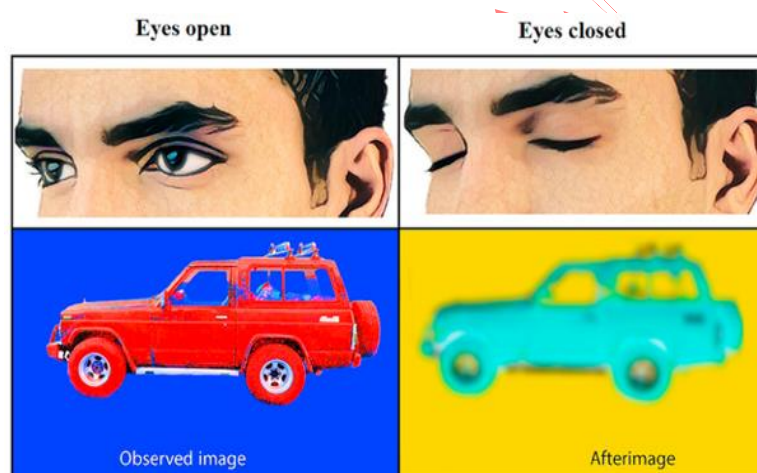
در رابطه با پدیده آنتوپتیک، «پس‌تصویر»، «فوسفنس»^۱ و «اختلال بصری»^۲ بیشترین ارتباط را با بحث حاضر دارند. هریک از موارد نامبرده، ویژگی‌های خاص خود را دارند.

پس‌تصویر عبارتند از تصاویری رنگی که بعد از تحریک شبکه توسط نور، بر چشمان ما باقی می‌مانند. این پدیده از تحریک شدید دریافت‌کننده‌های تصویری در چشم ناشی می‌شود. پس‌تصویر شامل پس‌تصویر منفی و پس‌تصویر مثبت است (lee, 2005). در مورد پس‌تصویر مثبت، رنگ‌های تصویر اصلی حفظ می‌شوند و پس‌تصویر مشابه تصویر اصلی است. یک پس‌تصویر مثبت معمولاً فقط برای کسری از ثانیه درک می‌شود. پس‌تصویر مثبت، که به احتمال زیاد منعکس‌کننده فعالیت مداوم سیستم بینایی است، بلافاصله پس از تصویر منفی که منعکس‌کننده فرآیند انطباق است و می‌تواند بسیار طولانی‌تر (چند ثانیه، حتی چند دقیقه) طول بکشد، دنبال می‌شود. پس‌تصویر نگاتیو شکلی مشابه تصویر اصلی دارد اما رنگ‌های متفاوتی دارد. به عنوان مثال، زمانی که فرد برای حدود یک دقیقه به یک جسم قرمز خیره می‌شود و بلافاصله به یک ناحیه سفید نگاه می‌کند، پس‌تصویر منفی دیده می‌شود. پس‌تصویری را می‌بینید که اندازه و شکل یکسانی دارد، اما رنگ متفاوتی دارد، یعنی آبی-سبز یا فیروزه‌ای (lee, 2005). غالباً چشم ما ضمن حرکت، مجموعه‌ای متفاوتی از سلول‌ها را به کار می‌گیرد اما پس‌دیدها بطور آبی ایجاد شده، می‌توانند خود را با طول مدت یک نگاه (میان دو پلک‌زدن) تطبیق دهند (تصویر ۳).

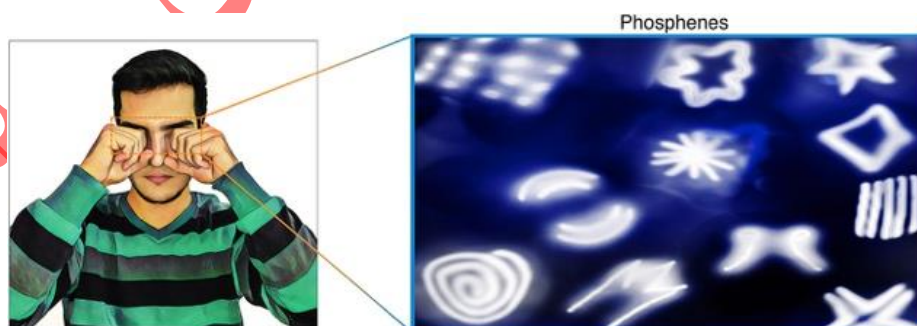
فسفن‌ها با پس‌دیدها شباهت ظاهری دارند اما معمولاً زمانی ایجاد می‌شوند که شبکه در معرض تحریک مکانیکی و الکتریکی قرار بگیرد؛ مثل زمانی که ما چشمان خود را می‌مالیم. برخی فوسفنس‌ها از اختلالات فیزیولوژیکی و ذهنی مثل شیزوفرنی و حملات میگرن ناشی می‌شوند، اما تعدادی از آن‌ها بدون هیچ‌گونه تحریکی به وجود می‌آیند، و باعث می‌شوند افراد براساس بافت فرهنگی که در آن به سر می‌برند، این تصاویر را به مسائل ماورایی نسبت دهند (Grüsser & Hagner, 1990). جالب توجه است که فسفن‌ها فقط توسط افراد نابینایی که تجربه بصری قبلی دارند درک می‌شوند، که نشان می‌دهد تجربه بصری اولیه برای حفظ هر سطحی از عملکرد بینایی باقی‌مانده ضروری است (Merabet et al., 2003) (تصویر ۴)

آخرین پدیده‌ی بصری -اختلال بصری (نویز بصری)- یک حرکت حواس پرت‌کننده در حاشیه بینایی است. نویز بصری یا همان اختلال بصری در آثار دیجیتال، عملیات جنبشی برای ایجاد احساس بیش‌از حد است. بطور کلی، «نویز بصری»، یک استراتژی بصری است که مادی بودن آثار را پیش زمینه می‌کند. اغلب به نظر می‌رسد که «نویز بصری» اغلب محل مبارزه بین بازنمایی رسانه‌های مختلف با نتایج متفاوت است (Engberg, 2010, 2).

این سه پدیده تصویری هر سه در هر لحظه قابل مشاهده هستند، گرچه ممکن است زمانی که چشمان خود را می‌بندیم بیشتر قابل رؤیت باشند. بدون وجود لنز انتپیک قادر به مشاهده‌ی هیچ چیز نیستیم؛ این یک واقعیت اجتناب‌ناپذیر و پدیده‌ای فیزیولوژیک در بدن ماست. لنزهای مزبور همچون شیشه‌های رنگی عمل می‌کنند که از طریق آنها می‌توانیم همه‌جا را در یک آن، نظاره کنیم؛ به موجب آنها چشم ما عملکرد خود را بطور مداوم به انجام می‌رساند، در صورتیکه یک موج تصویری ظاهر گردد، این لنزها بر کارکرد درونی مردمک تأثیر می‌گذارند.



تصویر ۳: پس تصویر منفی در چشم با چشمان بسته. اگر حدود ۳۰ ثانیه به یک تصویر رنگی با چشمان باز نگاه کنید و با چشمان باز خود به صفحه سفید نگاه کنید، می‌توانید یک پس تصویر منفی را ببینید که به همان اندازه و شکل اما با رنگ های مکمل است (منبع: Url3).



تصویر ۴: فسفن های ناشی از فشار به صورت ستاره‌های بی رنگ یا رنگی، لکه‌ها، میله‌ها یا ساختارهای آشفته ظاهر می‌شوند (منبع: Url4)

دن فلاوین: مشاهده ی نور

آثار دن فلاوین به جای تاکید بر خط و حجم از لامپ های فلورسنت کشیده و دراز استفاده می کند. او با این روش، که بعدها به یک سنت مورد علاقه مینیمالیست ها تبدیل شد، این شیوه هنری را به هنر حرکتی پیوند می زند. فلاوین نه تنها عنصر نور، بلکه عنصر فضا را نیز در کارهای خود به عنوان ماده هنری مورد استفاده قرار می دهد (اسمیت، ۱۳۸۲، ۱۹۳). او در ابتدا «شمایل های» هندسی مینیمالیستی را با چراغ های فلورسنت خلق می کرد که از شمایل های مذهبی قرن هشتم با رنگ طلایی بازتاب دهنده الهام گرفته بودند. اما بعدها، آثار فلورسنت خود را در فضای نمایشگاهی خاص نصب کرد. و او با توجه به مخالفت خود در مورد مجسمه نامیدن آثارش در نشریه آرت فروم اصطلاح ترکیبی شیء- تصویر را برای رسانه خود نامید (hall, 2005, 160). این اصطلاح دو وجهی نشان می دهد که فلاوین آثار خود را هم به عنوان اشیایی مادی و هم به عنوان عناصر غیر مادی در قالب نور در نظر می گیرد. این اصطلاح منعکس کننده میل او به خلق هنری است که نه تنها یک شیء یا یک مجسمه، بلکه تصویری است که بیننده را دعوت می کند تا آن را در ارتباط با محیط اطرافش ببیند- تصویری که شامل یک شیء است اما به آن تقلیل نمی یابد. فلاوین نه تنها از نور به عنوان یک رسانه هنری استفاده می کند، بلکه آثار او تاثیری فیزیکی و حسی بر مخاطب دارند. نور ساطع شده تاثیرات فیزیکی و روان شناختی بر مخاطب اثر می گذارد. و به گفته مایکل گوان^۱ این آثار تاثیر یکسانی بر روی مخاطبان خود ندارد (گوان، ۱۳۸۳، ۳۷۰) به نقل از بال^۲: «تاثیر» فرآیند دینامیک بین اثر هنری و بیننده است که شدت آن تغییر می کند» (katzberg, 2009, 27). به گفته ی برایان مسومی^۳: مترجم آثار دلوژ^۴ و گتاری^۵: «تاثیر، شدتی است که با گذار از یک حالت تجربی بدن به حالت دیگر مرتبط است و به معنای افزایش یا کاهش ظرفیت آن بدن برای عمل است» (Massumi, 1987, xvi). این یک تحول شنیداری، بصری یا لمسی است که در واکنش به یک وضعیت خاص ایجاد می شود. به عبارت دیگر، ما با عنوان بیننده توسط چیزی تحت تاثیر قرار می گیریم که تحولی در درون خود ما ایجاد کند. تاثیر یک محصول قابل شناسایی از یک ملاقات است و همانطور که بال در «تاثیر به عنوان رسانه»^۶ می گوید، «تاثیر یک رابطه موقتی منجمد شده بین ادراک و عملی است که با ذهنیت هم زمان می شود» (katzberg, 2009, 27). این یک فرایند یا نیرویی است که توسط یک نیروی تاثیرگذار به وجود می آید. این آثار با تبدیل یک شیء فیزیکی به یک ساخت ذهنی از طریق تأثیر به عنوان یک رسانه، بر ما تأثیر می گذارد. اینطور است، حداقل اگر ما بخواهیم موضع مک لوهان را بپذیریم که می گوید یک رسانه همیشه رسانه ای دیگر است. به نظر می رسد که رسانه ها در واقع مایعاتی هستند که قادرند فرم خود را تغییر دهند. یک دقیقه می تواند یک شیء باشد، و در لحظه بعدی، می تواند غیرمادی و به یک شیء ذهنی تبدیل شود.

استدلال مک لوهان مبنی بر اینکه یک رسانه همیشه رسانه ای دیگر است، باید در اینجا گسترش یابد. اعتقاد بر اینست که آنچه نور در واقع انجام می دهد، تأثیرگذاری بر بیننده از طریق نوعی «لمس» است و بنابراین بی طرف نیست. این لمسی است که به نظر می رسد به بدن نفوذ می کند، لمسی که تأثیر روانی و فیزیکی بر

بیننده دارد (29, 2009, katzberg). نور بر بیننده تأثیر می‌گذارد با ایجاد موقعیت‌هایی که در آن، سوژه بدنی از مرکز خود خارج شده و فعال می‌شود. کلیر بیشاپ اینگونه تعریف می‌کند که در هنر چیدمان همچون آثار فلاوین «بیننده به‌طور فیزیکی وارد می‌شود و اغلب به‌عنوان «تئاتری»، «غوطه‌ور» یا «تجربی» توصیف می‌شود» (6, 2005, Bishop). وضعیت «ادراک» در هنر نصب، با ورودی حسی کاهش‌یافته مشخص می‌شود. این شرایط می‌تواند بیننده را به قدری فعال کند که از مرکز خود خارج شود و نیروی احساسی آن محیطی گمراکنده ایجاد کند. این محیط، با توهمات بصری پرشدت، به‌طور فیزیکی غیر قابل تحمل برای بیننده می‌شود.

پدیدارشناسی مرلوپونتی توسط بسیاری از هنرمندان آن زمان از جمله فلاوین تحسین شد، به‌ویژه به‌خاطر نقشی که کار او برای بدن در ادراک قائل است. مرلوپونتی در پدیدارشناسی ادراک (۱۹۴۵)، یکی از استدلال‌های اصلی این است که «چیز از شخصی که آن را ادراک می‌کند، جدایی‌ناپذیر است و هرگز نمی‌تواند به‌طور واقعی در خود باشد، زیرا در انتهای نگاه ما یا در انتهای یک کاوش حسی قرار دارد که آن را با انسانیت تزئین می‌کند» (320, 2002, Merleau-Ponty). دومین استدلال کلیدی این است که ادراک نه تنها بینایی بلکه تمام بدن را درگیر می‌کند. رسانه نور در نصب‌هایی مانند کارهای دن فلاوین و جیمز تورل به تمام بدن اجازه می‌دهد تا تجربه‌ای که بیشاپ آن را «ماتریس شرایط»^۲ (Bishop, 2005, 50) می‌نامد، به‌طور مستقیم دریافت کند، مانند چیزی که از طریق نفوذ آب در پوست جذب می‌شود (42, 2009, katzberg).



تصویر ۵: بدون عنوان، ۱۹۷۰، دن فلاوین (منبع: Url5)

پدیده‌های ادراکی در اثر حصار دن فلاوین

چیدمان‌های ساده اما هنرمندانه‌ی فلاوین از تیوب‌های نورانی، زمینه‌ی تجربه‌ی خارق‌العاده‌ی برای علاقمندان به جزئیات حیرت‌آور نور و سایه‌های رنگی پدید آورد، البته این تجارب از هرگونه نظریه‌ی مشخصی به‌دور هستند (Kemp, 2006). در این چیدمان‌ها چشم، در هر لحظه عملکرد خود را به ما اعلام می‌کند بدین صورت که بعنوان یک اندام فعال، مدام ما را از حضور و حیات خود آگاه می‌سازد.

پس‌دیده‌ها به طور ضروری نقش مهمی در مشاهده اثر هنری با رنگ‌های شدید مانند آثار دن فلاوین را دارند؛ حتی نگاه گذرا به تنها یک عکس از آثار دن فلاوین می‌تواند پس تصویر نسبتاً واضحی تولید کند. این پدیده نقش مهمی هنگام مواجهه با یک اثر بزرگ از فلاوین، مانند «حصار» (بدون عنوان) در موزه دیا آرت^{۱۶} ایفا می‌کند. این اثر ۸ فوت ارتفاع دارد و ماژول‌های آن به طور ظریف در امتداد دیوار به فاصله‌ای بیش از شصت فوت قرار گرفته‌اند. هر ماژول یک مربع ۸ فوت در ۸ فوت است، اگر چه تکنیک فاصله‌گذاری فلاوین باعث می‌شود هر ماژول به طور عمودی تقسیم شود و بازی تصویری ایجاد می‌کند که بطور متوالی، تصویری از یک واحد بزرگتر را بوجود می‌آورد و حتی تکرار دوباره‌ی این واحدها و ترکیب آنها را آشکار می‌نماید. همچنین یک تعامل مداوم میان کل اثر و بخشی از آن وجود دارد که احساسی از توهم ادراکی را بوجود می‌آورد؛ توهمی که به‌روش مینیمالیستی و استانداردِ صور تکراری، شکل می‌گیرد. در ابتدای مواجهه با اثر، مرزبندی دقیق آن قابل مشاهده است، اما ساختار فرمی زیرین آن تا حدی با ادراک اولیه متفاوت است و باعث سردرگمی در مورد دوگانه فرم و ظاهر می‌شود، بطوری که دوگانگی حاکم بر فرم و ظاهر، تدریجاً به یگانگی و همناکی منجر می‌شود؛ این امر تنها یک نمونه از قابلیت‌های اثر فلاوین در از میان بردن دوگانگی است (تصویر ۵).

فلاوین تقریباً در تمام آثار خود و بویژه در این اثر «حصار» بطور مؤکد این پرسش را پیش می‌کشد: این اثر از کجا آغاز می‌شود و به کجا ختم می‌شود؟ باوجود آنکه نوری که بر سطوح نزدیک افکنده می‌شود، یک شیء عینی نیست، اما نمی‌تواند از خود اثر هنری و تجربه‌ی بیننده مستقل باشد. بر همین اساس توزیع نور رقیق به گونه‌ای یکپارچه انجام می‌گیرد تا جایی که نور، بیشتر از تیوب‌های نوری به چشم نمی‌آید.

با این حال مهم‌ترین مجموعه‌ی دوگانه‌ای که فلاوین مورد ساختارشکنی قرار می‌دهد همان دوگانگی موجود میان بیننده و اثر هنری است که به عملکرد چشم و فرایند آن مربوط می‌شود؛ فرایندی که اگر کسی بخواهد تصویر تولید شده توسط چشم را بشناسد، ملزم به شناخت آن می‌باشد. حتی یک نگاه سریع در یک اثر، موجب ایجاد پس‌دیده‌های نوری شدید می‌گردد که قرمز رنگ به‌نظر می‌رسند. هر زمان که بدن یا حتی چشم خود را حرکت می‌دهیم، یک پس‌دید جدید ساخته می‌شود که روی پس‌دیده‌هایی قبلی قرار می‌گیرد. حتی در صورتیکه کاملاً ساکن باشیم و بی هیچ حرکتی، تنها خیره شویم، چشمان ما بطور خودکار حرکت می‌کنند تا دریافت‌کننده‌های تصویری‌شان را تازه نگه دارند. هر چه بیشتر به اثر فلاوین خیره شویم، در این صورت به‌ازای هر لحظه که می‌گذرد چشمان ما با تعداد بی‌شماری از ذرات ولایه‌های نامحسوسِ اثراتِ بصری درگیر می‌شود.

هنگام مواجهه با این اثر، با گذر زمان، تجربه‌ی دیداری نیز تحول می‌یابد به‌طوری‌که هر بار تماشای اثر، یک تأثیر نوری قوی بر دریافت‌کننده‌های چشمی ما می‌گذارد. از ابتدای مواجهه‌ی ما با اثر، تعامل حصار و چشمان ما بیشتر و شدیدتر می‌گردد. چنانچه در نقطه‌ی شروع اثر بایستیم و به‌انتهای ردیف لامپ‌های متناوب قرمز چشم بدوزیم، تصور ردیفی از انوار قرمز برای ما به وجود می‌آید، بی‌آنکه حتی پس‌دیدی از خود به‌جای بگذارد. چنانچه یک نفر سر خود را به آرامی به سمت راست حرکت دهد، برای چندثانیه تصویری از تداوم میان لامپ‌ها ایجاد می‌شود. با وجود آنکه، ذهن تشخیص می‌دهد که میان لامپ‌ها چهار فوت فاصله وجود دارد، وقتی سر همچون آکاردئون به عقب و جلو رانده می‌شود، احساس تداوم میان لامپ‌ها در ادراک ما جاری می‌شود. هرچه حصار را بیشتر از این منظر نگاه کنیم، احساس تداوم بیشتر خواهد شد تا اینکه به‌نظر می‌رسد با یک مجموعه‌ی صوری یکپارچه و مجلل روبه‌رو هستیم. تنها بعد از سه‌دقیقه نظاره‌ی حصار، پس‌دیده‌های آشکاری ایجاد می‌گردند بطوری‌که بیننده به دشواری می‌تواند توهم را از واقعیت تشخیص دهد در این صورت فضایی گیج‌کننده و وهمناک بوجود می‌آید که حتی بدن بیننده را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و تشخیص حصار از پس‌دیده‌ها را ناممکن می‌سازد. خود حصار نیز طی فرایند تماشای آن، وضوح خود را از دست می‌دهد، نور را به چشم منتقل می‌سازد و چشم واکنشی نامناسب نشان می‌دهد و به‌صورتی مداوم در تمیز میان رنگ و فرم، بیرون و درون، دریافت منفعل و درک فعال دچار اشتباه می‌شود. حصار فلاوین و بطور کلی سایر آثار او، ما را شدیداً وادار به تشخیص سازوکار چشمی و تأثیرات بصری نور بر چشم می‌کند.

چنانکه در یادداشت‌های موريس^۸ آمده، در هر لحظه بیننده وارد رابطه‌ی تازه‌ای با اثر می‌شود، در هر لحظه و از هر زاویه‌ی متفاوت که با اثر مواجه شویم، دریافت ما از فضا و شرایط نوری در یک سطح کاملاً تازه‌ای قرار می‌گیرد (Hodge, 2016, 425). در یادداشت‌های مرلوپونتی نکته‌ی جالب توجه آنست که وی در توضیحات خود پیرامون مواجهه‌ی بدن با اشیاء، به فرایند خلق و دریافت پس‌دیده‌ها اشاره نمی‌کند و توجه ما را به آن فرایند جلب نمی‌نماید. به‌گفته‌ی او: «بدن ما در جهان معادل قلب در یک موجود زنده است: کارکرد قلب آنست که آشکارا موجب تداوم زندگی می‌گردد، حیات را در بدن می‌دمد و آن را در خود حفظ می‌کند، و بواسطه‌ی آن یک سیستم حیاتی را تشکیل می‌دهد... جهان و هر چیز عینی در آن، نه به واسطه‌ی مسائل هندسه‌ی طبیعی^۹ بلکه به میانجی اعضای بدن من به من بخشیده می‌شوند، اعضایی که با یکدیگر تماس دارند یا دست‌کم بواسطه‌ی حیاتی که میان آنها جاری است، قابل شناسایی هستند» (Merleau-Ponty, 2002, 235). این جمله مرلوپونتی به معنای ارتباط هم‌زمان و زنده میان بدن و جهان است که در آن، ادراک ما از اشیاء و محیط اطراف نه تنها از طریق چشم، بلکه به وسیله بدن در تعامل با فضا و نور، شکل می‌گیرد. وقتی به اثر هنری نگاه می‌کنیم، بر اساس نظریه موريس چشم ما و بدنمان به طور فعال وارد یک تبادل مداوم می‌شوند که در آن بعد از تصویرها و اثرات نور به طور مداوم در شبکه نور و چشم ما به هم می‌آمیزند. این مسئله با توضیحات مرلوپونتی که می‌گوید: «چیز و جهان به همراه اجزای بدن من وجود دارد، قابل مقایسه

است» (Merleau-Ponty, 2002, 237) قابل ارتباط است. در واقع، این توضیحات به این نکته اشاره دارد که ادراک بصری و اشیاء و اثر هنری در هم‌نشینی با بدن و چشم ما و با حرکت‌های آن‌ها شکل می‌گیرد. هنگامی که بیننده با اثر فلاوین مواجه می‌شود، چرخه‌ای بی‌پایان از تعاملات و بازخوردها آغاز می‌شود که در آن، نورهای اثر به‌طور مداوم روی گیرنده‌های نوری چشم ما اثر می‌گذارند و چشم به‌طور فعال تصویرهای پس‌مانده را تولید می‌کند که در فضای بصری و روی خود اثر هنری قرار می‌گیرند. این بازخوردهای مداوم، درست همانطور که مرلوپونتی توضیح داده است، به یک «اتصال زنده» بین بیننده و اثر تبدیل می‌شود (Merleau-Ponty, 2002, 238).

این تجزیه و تحلیل بر اساس ایده‌های مرلوپونتی، به شکل ملموس نشان می‌دهد که چگونه بدن و چشم ما نه تنها در فرآیند دید، بلکه در تجربه عمیق‌تر و پیچیده‌تر آثار هنری به‌طور زنده درگیر می‌شوند. تغییرات رنگی که چشم ما پس از نگاه به نورهای فلاوین تجربه می‌کند، نتیجه تعامل و «زندگی» مشترک بدن و چشم در یک فرآیند بهم پیوسته است. بدن و چشم نه تنها به‌طور جداگانه، بلکه به‌عنوان یک واحد زنده و پویا در درک و تجربه جهان، به هم متصل‌اند.

اما معنای این وحدت حاصل چیست؟ اگر نگاه خود را بر روی یک نقطه خاص از هر یک از چراغ‌های قرمز روی حصار ثابت کنیم، می‌توانیم به‌طور ملموس تجلی دیگری از خستگی گیرنده‌های نوری خود را درک کنیم. پس از چند ثانیه، یا پس از چند حرکت نامحسوس و ظریف چشم انعطاف‌پذیر، رنگ لوله همان‌طور که آن را ادراک می‌کنیم، شروع به تغییر می‌کند و به‌طور متناوب در امواجی با درجات مختلف، تیره‌تر و روشن‌تر می‌شود. این چرخه ادامه می‌یابد تا اینکه در فضای بلافاصله اطراف فرم لوله قرمز، درخششی سبزرنگ پدیدار می‌شود و یک حاشیه نورانی ایجاد می‌کند.

با آغاز این امواج تغییرات رنگی و اثر هیپنوتیزم‌کننده آن‌ها، پدیده‌ای شگفت‌انگیز رخ می‌دهد: فسن‌ها ظاهر می‌شوند. با وجود عدم وجود هیچ‌گونه تحریک مکانیکی یا الکتریکی شناخته‌شده‌ای در شبکیه، فسن‌ها شروع به ظهور می‌کنند و لایه‌های قدرتمند پس‌تصویرها و تغییرات رنگی لوله‌های قرمز را تقویت می‌کنند. علاوه بر این، رنگ‌هایی تقریباً توهماً با اشکالی غیرقابل پیش‌بینی در میدان دید حرکت می‌کنند؛ رنگ‌هایی که برخلاف پس‌تصویرها، به واکنش نسبت به یک فرم خاص محدود نیستند، هرچند که به نوعی در واکنش به این حصار ایجاد شده‌اند. در مواجهه با اثر فلاوین، چشم می‌تواند شروع به تولید فرم‌های رنگی از خلاقیت خود کند، کنترل روند ادراک را در دست بگیرد و به‌طور مستقل به تولید فرم‌هایی در میدان دید بپردازد، گویی که خود هنرمند شده است و بوم میدان دید را با رنگ‌های شبکیه‌ای خود نقاشی می‌کند. این فرایند باعث افزایش وحدت ادراکی بین لوله‌های جداگانه و همچنین ایجاد سطحی جدید از دگردیسی رنگی در ادراک خود لوله‌ها می‌شود. در هر دو حالت، احساسی عظیم ایجاد می‌شود که در آن، با لایه‌هایی از رنگ‌های جاری و تغییرپذیر، آنچه می‌بینیم زنده به نظر می‌رسد. علاوه بر این، «نویز بصری» ناشی از مشاهده سلول‌ها و بافت‌های ژل

زجاجیه به این تجربه افزوده می‌شود. این لایه اضافی از نويز بصری، به میدان دید بافتی پویا می‌بخشد؛ خطوط و حلقه‌هایی که به رنگ‌ها عمق و شدت بیشتری می‌دهند و آن‌ها را واقعی‌تر جلوه می‌دهند. با هم‌پوشانی تمام این لایه‌ها، نتیجه نهایی، همزیستی میان چشم، بدن و حصار است که کاملاً با توصیف مرلو-پونتی از «یک پیوند زنده، مشابه یا حتی یکسان با آنچه میان اجزای بدن من وجود دارد» (Merleau-Ponty, 2002, 238) تطابق دارد.

اما این تجربه فراتر از «یک پیوند زنده» است، فراتر از شگفتی ساده ادراک، این نمایش بصری شگفت‌انگیز به یکی از نادرترین تجربیات زندگی شباهت دارد، تجربه‌ای که تنها می‌تواند از درون به‌وجود آید: برخورد با آنچه آلدوس هاکسلی «نورماورایی» نامید.^{۳۱} این پدیده که تنها در دیدگاه‌های روحانی نادر دیده می‌شود، پدیده‌ای چشمگیر و غیرقابل تعویض است. حال این سوال مطرح می‌شود نور ماورایی چه شکلی دارد و از کجا می‌آید؟ درحالی که توصیف دقیق آن و قرار دادن آن در چارچوب تجربیات بینش‌گرایانه غیرممکن است، هاکسلی در مقاله‌اش درباره مسکالین^{۳۲} «درهای ادراک»^{۳۳} کار برجسته‌ای انجام می‌دهد. او درباره تجربیات روحانی و بینش‌گرایانه می‌نویسد: «اولین و مهم‌ترین تجربه، تجربه نور است. هرچیزی که توسط کسانی که به قطب‌های مخالف ذهن سفر می‌کنند دیده می‌شود، به طرز درخشانی روشن است و به نظر می‌رسد از درون می‌درخشد.» (Huxley, 1956, 75). هاکسلی در نوشته‌های بینایان اشاره می‌کند که این «نور ماورایی» معمولاً از ارجاعات به سنگ‌های قیمتی، مرواریدها، طلا و کریسال و شیشه بیان می‌شود؛ به مواردی که در دنیای غیرروایی ما بیشترین تابش را دارند، «اشیاء خودتابنده»^{۳۴} (Wees, 1992, 109) «وقتی جادوی طبیعی فلز درخشان و یا اشیاء نورانی به جادوی دیگری از اشکال و رنگ‌های شریف که به طور هنرمندانه ترکیب شده‌اند افزوده شود، ما خود را در حضور یک طلسم واقعی می‌یابیم» (Wees, 1992, 109) هاکسلی در ادراک رنگ‌ها پس از مصرف مسکالین گزارش می‌دهد، «مسکالین همه رنگ‌ها را به توان بالاتری می‌رساند و شخص دریافت‌کننده را از تفاوت‌های ظریف آگاه می‌کند که در شرایط عادی از دید او پنهان‌اند» (Huxley, 1956, 74). برای هاکسلی به معنای وجد، رسیدن به حالتی از فیض، و تجربه‌ی وضعیت «بی‌خودی»^{۳۵} است (Batchelor, 2000, 33-34). این تجربه مشابه به حالت‌های معنوی مشاهده‌شده در عرفا است که رنگ‌ها را با چشم درونی یا حتی در دنیای عینی پیرامون خود تجربه می‌کنند.

توصیف هاکسلی از خودنورانی بودن و ویژگی درخشان نور فوق طبیعی می‌تواند تجربه ادراکی اثر فلاوین را توصیف کند. آیا لوله‌های فلاوین از درون نمی‌درخشند؟ آیا لایه‌های پدیدارشناسی بصری، از جمله پس‌تصاویر، فسفن‌ها و نويز بصری، نور درخشانی از درون چشم تشکیل نمی‌دهند؟ و اگر ما خط فکری هاکسلی را دنبال کنیم، تجربه اثر فلاوین شبیه تجربه‌ای است که توسط نقاط ناشناخته ذهن^{۳۶}، یعنی چشم درونی ذهن^{۳۷}، تجربه می‌شود. در زمینه‌های فرهنگی سنتی، مشاهده نور فوق طبیعی به طور جدایی‌ناپذیری با تجربه‌های روحانی مرتبط است و از آنچه هاکسلی آن را «چشم ذهن» می‌نامد سرچشمه می‌گیرد. نور فوق طبیعی به

صورت توده‌ای از رنگ‌های صاف، شاداب و بی‌نهایت درخشان ظاهر می‌شود که در یک سیالیت بی‌پایان حرکت می‌کنند، تغییر می‌یابند، دگرگون می‌شوند و به یکدیگر می‌پیوندند، به طوری که احساس اجتناب‌ناپذیری ایجاد می‌شود که رنگ‌ها هم‌زمان جدا از هم و متحد هستند و نور خود به خود یک موجود زنده است. این نور می‌تواند به صورت توده‌های بدون شکل شبیه فسف‌ها یا به صورت لایه‌هایی که از ساختارهای هندسی سخت و منظم همچون اثر فلاوین بیرون می‌آید و از درون لایه‌های پدیدارشناسی بصری توصیف‌شده می‌گذرد، ظاهر شود. همانطور که هاکسلی اشاره می‌کند، هر فرم در واقع خودنورانی است و تمام تجربه با نور فوق طبیعی همراه با حس قدرتمندی از وحدت، از یکی بودن با آنچه مشاهده می‌شود، است. و در حالی که دیدن این نور کمی شبیه تماشای یک فیلم است که بر آن کنترل ندارید و بی‌تردید از منبعی فراتر از خودآگاهی ما می‌آید، به طور متناقضی حس غیرقابل‌توقفی وجود دارد که شما خود آن را تولید می‌کنید و از وجود خودتان برخاسته است، و این‌گونه یک دوگانگی دیگر بین بیننده و دیده‌شده ایجاد و دیکانستراک می‌شود. چنین است تجربه اثر فلاوین که در آن همان دوگانگی از طریق فرآیند ادراکی مشابه شکسته و به وحدت می‌پیوندد. حرکت پرده چشم در میدان دید و درخشندگی، بافت و حرکت شگفت‌انگیز آن، این تصور را ایجاد می‌کند که لوله‌های قرمز حصار موجودی زنده هستند، درست مانند نور فوق طبیعی.

به طور ساده، تجربه‌ی حصار فلاوین می‌تواند به درستی معادل تجربه‌ای باشد که بسیاری از فرهنگ‌ها آن را تجربه‌ای معنوی می‌نامند. هاکسلی استدلال می‌کند: علاوه بر این هاکسلی استدلال می‌کند که «هرچیزی که در طبیعت یا در یک اثر هنری شبیه به یکی از آن اشیاء درخشان و درونی باشد که در آنتی‌پوذهای ذهنی ملاقات می‌شود، قادر است تجربه بینش‌گرایانه را، حتی اگر فقط به شکلی جزئی و کاهش‌یافته، القا کند» (C. Wees, 1992, 109) اثر فلاوین-و آثار نوری او به طور کلی-دقیقاً با توصیف هاکسلی شباهت دارد. اما توجه داشته باشید که تأکید بر کلمه «بینایی» است؛ علیرغم ارجاعات به تجربه معنوی، تجربه اثر فلاوین تنها در قالب آنچه که با چشم غیرمسلح دیده می‌شود، آنچه که ما درک می‌کنیم، توصیف شده است. همانطور که بسیاری استدلال کرده‌اند، آثار مینیمالیستی مانند آثار فلاوین درباره ادراک هستند، اما هیچ‌کدام به اندازه‌ای جلو نمی‌روند که بگویند این ادراک برای بیننده چه معنایی می‌تواند داشته باشد. دیدن نور ماورایی به خودی خود تجربه‌ای معنوی است، فارغ از هرگونه تجربیات همراه. این نور دقیقاً به این دلیل حائز اهمیت است که پدیده‌ای است که در آن عمل دیدن، ادراک کردن، به خودی خود معنوی و الهی است. ادراک اثر فلاوین تجربه‌ای است پر از شگفتی که از پیش به شدت با روحانیت آن تعریف شده است. بیننده به نوعی رکورد زنده‌ی اثر می‌شود، تأثیرات «حصار» در میدان دید باقی می‌ماند، حتی برای چندین دقیقه، حتی زمانی که چشم بسته است. در حالی که ممکن است فرد تصمیم بگیرد که پس‌تصاویر، فسف‌ها و نویز بصری را نادیده بگیرد، حضور آن‌ها غیرقابل انکار است و واقعیتی علمی از بدن‌های ماست؛ دیدن بدون توجه به آن‌ها، اگرچه معمول است، در واقع دیدن به طور مفهومی است. در حالی که به طور کلی آسان است که آن‌ها را نادیده

گرفت، مشاهده «حصار» فلاوین تقریباً غیرممکن است که از دیدن چشم خود اجتناب کنید، و نمای فریبنده و منفعل آن بیننده را مجبور می‌کند که با آن یکی شود، یک اتحاد هم‌زیستانه بسازد که در آن عمل ادراک به طور کامل برتری می‌یابد و خود به یک تجربه معنوی تبدیل می‌شود.

اگرچه فلاوین وجود هرگونه معنای نمادین یا معنوی را در هنر خود انکار می‌کرد، با این وجود نشانه‌ای غیرقابل انکار از معنویت وجود دارد که به طور ماهرانه‌ای در تاسیسات نوری او و فضاهای اطراف آن نفوذ می‌کند. معنویت به این معنا که آنها از واقعیت‌های روزمره ما فراتر می‌روند و روشنایی ارائه می‌دهند. اگر کسی در نمایشگاهی از آثار او قدم بزند خود را با فضایی اشباع شده در نور سبک مواجه می‌بیند که سایه‌هایی رنگی در اطراف دیوارهای آن به رقص درآمده‌اند، در این صورت برای شخص ناظر دشوار خواهد بود که خود را در یک کلیسا تصور نکند که از خلال پنجره‌های شیشه‌ای و رنگین آن، نوری تابیدن گرفته است؛ درخششی معجزه‌آسا که براساس عقاید سنتی، بر حضور آشکار خداوند دلالت داشت (Isler, 2023, 4).

فلاوین در معنای اصیل کلمه، فردی «تجربه‌گرا» بود که هرچه به دستش می‌رسید را تجربه می‌کرد تا آنچه بطور واقعی اتفاق می‌افتد، به کار می‌افتد یا آنچه واقع نمی‌شود را مشاهده نماید؛ او در پی یادگیری از تجربیات بود و هرگز هیچ نظریه‌ای درخصوص دلایل وقوع یک امر، یا دستگاهی نظری به منظور پیش‌بینی تأثیرات بعدی ارائه نکرد. او از نظریات پایه‌درمورد رنگ‌های مکمل (که در مورد رنگدانه‌ها و نور متفاوت است) و پس‌دیده‌ها آگاه بود، اما هرگز در یادداشت‌ها و مصاحبه‌های خود براین اطلاعات یا ابعاد نظری درمورد رنگ‌ها اظهارنظر نکرد. فلاوین آشکارا احساس کرد مجموعه‌ای از نظریات، او و آثارش را به سمت و سوی اظهاراتی استنتاجی-چنانکه در نمایشگاه‌ها، موزه‌ها و آزمایشگاه‌های علمی معمول است-سوق خواهد داد.

در طی نمایشگاهی از آثار فلاوین که در لندن برپا شد، دانشمندانی نظیر مارک لیدگو^{۳۸}، آر. بو لوتو^{۳۹} و مارک میودونیک^{۴۰} یک اتاق اطلاعاتی برای طراحی نظریاتی از این دست در نظر گرفتند که در آن پدیده‌هایی چون رنگ و فلوئورسنت مورد مناقشه قرار می‌گرفت. مارک در سال ۲۰۰۶ نمایشگاه علمی و هنری پس‌تصویر را در گالری هیوارد لندن^{۴۱} طراحی و تولید کرد که درک مخاطبان از نور و رنگ را به عنوان بخشی از نمایشگاه دن فلاوین بررسی کرد که حدود ۱۲۰ هزار نفر در آن شرکت کردند. هدف آنها نشان دادن وابستگی متقابل اساسی بین تجربه و ادراک است که زمینه ساز توهمات بصری است.

دکتر لوتو در مورد نمایشگاه دن فلاوین توضیح داد: «که آثار دن فلاوین حول محور تولید نور، پدیده فلورسنس و رابطه انسان با رنگ‌ها طراحی شده است» همچنین اشاره کرد «در اینجا، در میان مجسمه‌های نور و رنگ دن فلاوین، کشف می‌کنیم که رابطه میان دنیای خارجی نور و دنیای درونی رنگ ما بسیار پیچیده‌تر از آن است که به نظر می‌رسد و با کاوش در این رابطه پیچیده، می‌توانیم شروع به درک چگونگی و دلیل آنچه می‌بینیم، بکنیم» (Kemp, 2006).

فلاوین در جستجوی تجربی خود برای کشف ناشناخته‌ها، به جای تکرار صرف آنچه شناخته شده است، همچون یک دانشمند عمل کرد. اما در مسیر خود برای یافتن «جادوی محض» توقف نمود و هرگز تلاش نکرد تا به چیزی فراتر از تجربه‌ای خاص و عینی دست یابد؛ در اینجا کلمه‌ی «محض» بر طبیعت ساده و حتی پیش‌پاافتاده‌ی ابزارهای صنعتیِ مورد استفاده‌ی او دلالت دارد. جادوی مورد نظر فلاوین در گریزانی دریافت رنگ، بویژه تأثیرات رنگهای محدود، پس‌دیدها، رنگهای فریبنده و کنتراست‌های مکمل، یافت می‌شود.

نتیجه‌گیری:

آثار دن فلاوین با استفاده از نور فلورسنت و بازی‌های رنگی فضایی پیچیده و دینامیک از ادراک بصری و تجربه نوری خلق می‌کنند. در این فضا، تعامل بین بیننده و اثر هنری فراتر از یک تجربه بصری ساده است و به یک فرآیند فعال و پویا تبدیل می‌شود. تأثیرات بصری تولیدشده توسط نورپردازی‌ها به‌ویژه در رابطه با مرزهای میان بیننده و اثر، تجربه مشاهده را دگرگون کرده و آن را از یک فرآیند سطحی به یک تجربه پیچیده و درهم‌تنیده تبدیل می‌کند.

فلاوین با استفاده از نور، فضا و زمان را به چالش می‌کشد و زمینه‌ای برای توهمات و بازی‌های ادراکی فراهم می‌آورد که تأثیرات حسی و فیزیکی نیز به همراه دارند. این تعامل میان اثر هنری و بیننده، فضایی ذهنی و تجربی ایجاد می‌کند که باعث تغییر در درک واقعیت و ادراک بصری می‌شود. دوگانگی مرزها که در آثار فلاوین مشاهده می‌شود، به‌ویژه در از بین رفتن تمایز میان سوژه و شیء، بیننده و اثر خود را نشان می‌دهد. حضور نور به‌عنوان یک عامل فعال، بیننده را به بخشی از اثر تبدیل می‌کند و تجربه‌ای متفاوت از مشاهده اثر هنری به او می‌دهد.

فلاوین از نور به‌عنوان ابزاری میانجی برای خلق تجربه‌ای بصری و احساسی استفاده می‌کند که نه تنها منجر به تغییرات ادراکی می‌شود، بلکه توهمات بصری و واکنش‌های احساسی جدیدی را نیز به همراه دارد. این فرآیند به‌طور مداوم در گردش است و تجربه‌ای تحول‌آفرین از نگاه و احساس ایجاد می‌کند.

اگرچه فلاوین همواره تأکید دارد که آثارش فاقد تفسیر دینی یا مذهبی هستند، اما استفاده از نور و فرم‌های هندسی در برخی از آثارش فضاهایی مشابه به فضای معنوی و مذهبی می‌سازد. در حالی که فلاوین در پی خلق تجربه‌ای ناب و بصری است و از هرگونه تفسیر روان‌شناختی و مذهبی خودداری می‌کند، تأثیرات آثارش فراتر از سطح بصری بوده و مخاطب را به نوعی تحول معنوی و درک عمیق از فضای بصری دعوت می‌کند.

در مجموع، آثار دن فلاوین نه تنها تجربه‌ای علمی و بصری ارائه می‌دهند، بلکه مخاطب را در فرآیندهای احساسی و معنوی نیز درگیر می‌سازند. این آثار از طریق حضور بیننده در فضا، فرآیندهای تأمل و تجدیدنظر در درک و ادراک را تحریک کرده و به تجربه‌ای جامع و چندبعدی تبدیل می‌شوند که هم‌زمان بینایی، احساس و تفکر را درگیر می‌کند.

- ¹ . Robert Moris
- ² . Rosalind Krauss
- ³ . *Entoptic Phenomena*

اطلاعات مربوط به اندازه، شکل، رنگ و موقعیت اجسام اطراف ما از طریق نور به چشم منتقل می‌شود. در شرایط مناسب، نوری که به چشم می‌تابد می‌تواند برخی از ساختارهای درونی آن را نمایان کند. این ادراکات که نخستین بار توسط ون هلم هولتز (۱۹۴۲) تعریف شده‌اند، ادراکات انتوپتیک نامیده می‌شوند (Helmholtz, 1924)

- ⁴ . Dan Flavin, "Untitled (blue and red fluorescent light)", 1970
نام اثر بدون عنوان است. اما این اثر با نام مجموعه «حصار» (Barriers) شناخته می‌شود که در این مقاله با عنوان «حصار» از آن یاد خواهد شد
- ⁵ . Dia:Beacon
- ⁶ . Carlos Salas Ballestín
- ⁷ . *Phenomenology Of Minimalist Perception Applied To Can Lis (Porto Petro, Mallorca, Spain, 1971–1973)*
- ⁸ . Andrew Chesher
- ⁹ . *Iterations Of Phenomenology: From Minimalism To Joëlle Tuerlinckx*
- ¹ . Morgan Falconer
- ¹ . *Phenomenal Encounters: Perception As Medium In Art From Minimalism To The New Millennium*
- ¹ . Aldous Huxley

آلدوس هاکسلی در دهه ۱۹۴۰-۱۹۵۰ مجذوب زندگی معنوی شد، به ویژه امکان مستقیم میان انسان و اوهیت. او به طور گسترده‌ای آثار عارفان را مطالعه کرد و مجموعه‌ای از نوشته‌های عرفانی را گردآوری نمود. در همین دوره، هاکسلی آزمایش با مواد روان‌گردان مانند مسکالین را آغاز کرد و به این باور رسید که این مواد تجربه‌ای را در اختیار مصرف‌کنندگان قرار می‌دهند که از اساس مشابه تجربه عرفا از طریق روزه، دعا و مراقبه است. امروز، به عنوان یکی از بزرگ‌ترین کاوشگران ادبیات قرن بیستم شناخته می‌شود- نویسنده‌ای که پیوسته خود را باز آفرینی می‌کرد تا ژرف‌تر به رازهای آگاهی انسانی نفوذ کند (Huxley, 1956, 57). آلدوس هاکسلی تجربه خود را از مصرف مسکالین را به طور مفصل توصیف کرده است. نخستین و برجسته‌ترین تغییری که او ثبت می‌کند، درک او از رنگ است: «نیم ساعت پس از بلعیدن دارو، متوجه رقص آرامی از نورهای طلایی شدم. کمی بعد، سطوح سرخ باشکوهی ظاهر شدند که از گره‌های درخشان انرژی، که با حیاتی دارای الگو و پیوسته در حال تغییر می‌لرزیدند، متورم و گسترده می‌شدند...» (Wees, 1992, 32).

^{۱۳} . در دانشگاه دورهام، پژوهش‌ها نشان داده است هنر غارنشینان در عصر یخبندان، ممکن است تا حدی تحت تاثیر یک پدیده روانشناختی بصری (انتوپتیک) بوده باشد که انسان‌ها هنوز هم آن را تجربه می‌کنند (Durham university, 2023).

- | | |
|--|---|
| ¹ . Tony Berlant | 4 |
| ¹ . Mimbres Pottery | 5 |
| ¹ . Datura | 6 |
| ¹ . Williams | 7 |
| ¹ . After Image | 8 |
| ¹ . Phosphene | 9 |
| ² . visual noise | 0 |
| ² . Michael Govan | 1 |
| ² . Mieke Bal | 2 |
| ² . Brian Massumi | 3 |
| ² . Gilles Deleuze | 4 |
| ² . Felix Guattari | 5 |
| ² . Affect As Medium | 6 |
| ² . Matrix of circumstances | 7 |

^{۲۸} . رابرت موریس جز اولین هنرمندانی بود که آثارش را متأثر از نظریات مریلوپوتنی ساخت. وی تجربه دریافت هنری را در نظامی مشتمل بر روابط پیچیده بدن، اثر و محیط (گالری) تفسیر می‌کرد.

- | | |
|------------------------------------|---|
| ² . Natural Geometry | 9 |
| ³ . Living connection | 0 |
| ³ . Preternatural Light | 1 |

در کتاب «بهشت و جهنم»، هاکسلی شکایت می‌کند که تکنولوژی مدرن، تبلیغات و توزیع انبوه کالاهای تولیدی باعث شده‌اند که نورهای شدید، سطوح درخشان و رنگ‌های برجسته آن قدر رایج شوند که قدرت بصیرتی خود را از دست داده‌اند. حساسیت‌های ما به دلیل حضور همه‌جا-موجود شیشه، کروم، فولاد ضد زنگ کاهش یافته است (Huxley, 1956, 57) اما انگر می‌فهمد که حتی محصولات تکنولوژی مدرن نیز می‌توانند به ظروف نور ماورایی تبدیل

شوند. با گرفتن دقیق درخشش‌های بازتابی آن‌ها، انگر آن‌ها را به معادل‌های بصری سنگ‌های قیمتی و فلزات تبدیل می‌کند. سپس، برای تبدیل «قیمتی» به «نور ماورایی»، او نور را زندگی می‌دهد و در حالی که توجه بیننده به زیبایی حسی لباس‌های زرق و برق‌دار، چرم سیاه پر از میخ و قطعات کروم موتور جلب می‌شود، نوری که آن‌ها ساطع می‌کنند به «آنتی‌پوذهای ذهن» می‌رسد، جایی که تمام تجربه بصیرتی است، به قول هاکسلی (Wees, 1992, 109).

³ . Mescaline

یک ترکیب روان‌گردان است و ماده سایکواکتیو در کاکتوس‌های پیوت و سنپدرو محسوب می‌شود. این ماده مانع، بین ضمیر خودآگاه و ناخودآگاه را کاهش می‌دهد و به بیمار اجازه می‌دهد عمیق‌تر و بادرک بیشتری به زوایای ذهن خود بنگرد. ای تعمیق خودشناسی، در پس زمینه‌ای از تجربیات بصیرتی و حتی عرفانی رخ می‌دهد. اگر این تغییردهنده‌های شیمیایی ذهنی در محیط روان‌شناختی مناسبی به کار گرفته شوند، می‌توانند تجربه‌ی دینی اصیل را ممکن سازند (Huxley, 1956, 103).

³ . The Door Of Perception And Heaven And Hell

کتاب «درهای ادراک» (۱۹۵۴) و کتاب «بهشت و دوزخ» (۱۹۵۶) - در دهه ۱۹۶۰ به متون کلیدی جنبش ضد فرهنگ تبدیل شد.

³ . Self- Luminous Objects ⁴

³ . Not- Self ⁵

³ . Mind·S Antipodes ⁶

³ . The Mind· S Eye ⁷

³ . Mark Lythgoe ⁸

³ . R. Beau Lotto ⁹

⁴ . Mark Miodownik ⁰

⁴ . Hayward Gallery ¹

آماده انتشار هنرهای زیبا

منابع تحقیق:

- جانستون، آیدرین. (۱۳۹۴). دانشنامه فلسفه استنفورد: ژاک لاکان. ترجمه هیمن برین. نشر ققنوس.
- کرری، جاناتان. (۱۳۹۹). بینایی و مدرنیته. ترجمه مهدی حبیبزاده. انتشارات بان.
- گاتاری، دلیو کی سی. (۱۳۸۸). فیلسوفان یونان باستان از طالس تا ارسطو. ترجمه حسن فتحی. نشر علم.
- گوان، مایکل. (۱۳۸۳). دن فلاون. ترجمه باربد گلشیری. نشر دیگر.
- هانتر، سام، و جاکوبوس، جان. (۱۳۸۰). مینیمالیسم و هنر مفهومی. ترجمه اورازانی. فصلنامه معماری ایران، ۲(۶)، ۱۳۶. <https://sid.ir/paper/467445/fa>

منابع لاتین

- Berlant, T., et al. (2018). *Decoding Mimbres painting: Ancient ceramics of the American Southwest*. DelMonico Books/Prestel.
- Bishop, C. (2005). *Installation art: A critical history*. Tate Publishing.
- Chesher, A. (2018). Phenomenology after conceptual art. In *The Yearbook of Phenomenological Research* (Vol. 121), *Eco-phenomenology: Life, human life, post-human life in the harmony of the cosmos*. Springer Verlag.
- Durham University. (2023). Visual psychological phenomenon may have stimulated early humans to make cave art. Retrieved September 21 from <https://www.durham.ac.uk>
- Engberg, M. (2010). Aesthetics of visual noise in digital literary arts. *Cybertext Yearbook*.
- Foster, H. (2005). Six paragraphs on Dan Flavin. *Artforum*, 43(6), 160–161.
- Govan, M. (2004). Irony and light. In M. Govan & T. Bell (Eds.), *Dan Flavin: A retrospective*. Dia Art Foundation; National Gallery of Art in association with Yale University Press.
- Grusser, O. J., & Hagner, M. (1990). On the history of deformation phosphenes and the idea of internal light generated in the eye for the purpose of vision. *Documenta Ophthalmologica*, 74(1), 57–58. <https://doi.org/10.1007/BF00165665>
- Hodge, D. (2016). Robert Morris's minimal sculpture, the rise of the gallery network and the aesthetics of commodified art. *Oxford Art Journal*, 39(3), 421–439. <https://doi.org/10.1093/oxartj/kcw026>
- Hunter, S., Jacobus, J., & Wheeler, D. (2004). *Modern art: Painting, sculpture, architecture, photography*. Pearson Prentice Hall.
- Huxley, A. (1954). *The doors of perception*. Chatto & Windus.

- Huxley, A. (1955). *The doors of perception & heaven and hell*. HarperCollins Publishers Inc.
- Isler, K. (2023). *Monumentality of the artist chapel: Dissecting light, color, spirituality, and permanence* [Master's thesis, Sotheby's Institute of Art]. https://digitalcommons.sia.edu/stu_theses/136
- Katzberg, L. M. (2009). *Cultures of light: Contemporary trends in museum exhibition* [Master's thesis, Universiteit van Amsterdam]. Amsterdam.
- Kemp, M. (2006). Science in culture: Seeing the light. *Nature*, 440(7080), 152. <https://doi.org/10.1038/35065511>
- Krauss, R. (1973). Sense and sensibility: Reflections on post-60s sculpture. *Artforum*, 42–53.
- Lacan, J. (2006). *Écrits: The first complete edition in English* (B. Fink, Trans.). W. W. Norton & Company. (Original work published 1966).
- Lee, H. C. (2005). *Introduction to color imaging science*. Cambridge University Press.
- Lewis-Williams, J. D., & Dowson, T. A. (1988). The signs of all times: Entoptic phenomena in Upper Palaeolithic art (and comments and reply). *Current Anthropology*, 29(2), 201–245. <https://doi.org/10.1086/203629>
- Merabet, L. B., Theoret, H., & Pascual-Leone, A. (2003). Transcranial magnetic stimulation as an investigative tool in the study of visual function. *Optometry and Vision Science*, 80(5), 356–368. <https://doi.org/10.1097/00006324->
- Merleau-Ponty, M. (2005). *Phenomenology of perception* (C. Smith, Trans.). Taylor & Francis e-Library. (Original work published 1945).
- Meyer, J. (2001). *Minimalism: Art and polemics in the sixties*. Yale University Press.
- Oster, G. (1970). Phosphenes. *Scientific American*, 222(4), 82–87. <https://doi.org/10.1038/scientificamerican0270-82>
- Smith, R. J. (2007). Remain in light. *Los Angeles Magazine*, 52(7), 84–87. <https://doi.org/10.2307/41409970>
- Wees, W. C. (1992). *Light moving in time: Studies in the visual aesthetics of avant-garde film*. University of California Press.

منابع تصویری:

- Url1:[https://en.wikipedia.org/wiki/Entoptic_phenomena_\(archaeology\)#/media/File:Mimbres_red_on_white_Cantor.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Entoptic_phenomena_(archaeology)#/media/File:Mimbres_red_on_white_Cantor.jpg)
- Url 2: <https://svjetlost.hr/blog-7138/entoptic-entopic-phenomenon-or-how-the-eye-sees-only-itself/7170>
- Url3:<https://pcv.oss-cn-shanghai.aliyuncs.com/wp-content/upload/2021/03/Introduction%20to%20Color%20Imaging%20Science>
- Url 4: <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC9616582/>
- Url 5: <https://www.therakishgent.co.uk/pages/exhibit-dan-flavin>

Light and Sensory Experience: A Study of Visual Phenomena in the Work of Dan Flavin

Abstract

The contemporary world, shaped by significant transformations in art, reflects new ideas that emerged in the 1960s, particularly as a reaction to modernism's formalism. These changes, influenced by intellectual, philosophical, and political shifts after World War I and II, led to a reassessment of artistic concepts. In the postwar period, artistic developments shifted from Europe, particularly France, to the United States, where they gained momentum with abstract expressionism. This movement eventually gave birth to Pop Art and Minimalism, both playing a central role in the transition from modern to contemporary art.

Minimalism emerged as an intellectual and philosophical movement rooted in phenomenology, emphasizing the relationship between space, volume, and human experience. In contrast to abstract expressionism, which focused on emotions and personal expression, Minimalism sought simplicity, repetition, and industrial materials. A key principle was the direct experience of the artwork, shifting the focus from the artist to the viewer. Unlike modern art, where artistic intent was central, Minimalism prioritized the viewer's sensory and physical engagement. Minimalist art emphasized direct physical relationships with the artwork, particularly in how space and time are perceived. This marked a departure from modernism's focus on abstract ideals, placing importance on sensory experience. Minimalist works were not merely objects to be viewed but experiences to be physically engaged with. The viewer's bodily interaction became an integral part of the artistic process. The role of perception in Minimalism—especially in how light, space, and form are understood—was crucial.

During the modern era, there was an intellectual transition from external knowledge to internal understanding, influencing scientific studies on sensory perception. The body became central to understanding perception. Before the 19th century, visual perception was considered a fixed process, but with modernity, it became a subject of investigation. Scientific advancements introduced tools for analyzing perception, making optical instruments widely accessible and transforming how observers engaged with visual phenomena.

Minimalism has often been described as a phenomenological exploration devoid of spiritual meaning. Robert Morris saw it as a way of establishing relationships between the viewer and the artwork. He emphasized the perception of objects from different positions, focusing on the viewer's interaction. Rosalind Krauss, referencing Maurice Merleau-Ponty, argued that Minimalism shifted art's focus from idealistic meaning to bodily and sensory experience. However, there is a notable gap in the analysis of Minimalism, particularly in its relationship with entoptic phenomena—visual experiences originating within the visual system, such as afterimages or floaters, which hold spiritual and creative significance in various cultures.

Despite entoptic phenomena's prevalence in optical art and psychedelic culture, few studies have linked them to Minimalism. This study explores the relationship between Dan Flavin's minimalist works and entoptic images, analyzing how they explain idealistic concepts, impact perception, and engage the viewer. Flavin's *Untitled* (1970), displayed in Donald Judd's bedroom and later at the Dia Art Foundation, serves as a key case study for this investigation.

Keywords: Minimalism, Dan Flavin, Perception, Visual Phenomena, Phenomenology.