The Lived Experience of the Audience Facing the Light Installations of Anila Quayyum Agha

Abstract

Installation art, emerging in the early 20th century, has undergone significant transformations and is now a cornerstone of contemporary art. Through its use of space, materials, and viewer interaction, installation art, as a branch of conceptual art, provides a multi-sensory and immersive experience. Understanding these works requires a careful and multifaceted analysis of the underlying concepts, which are experienced by the viewer through interaction with the art. Anila Quayyum Agha is a renowned artist in the field of installation art, known for her unique creations. Light plays a central role in her works. We aim to explore how viewers experience Agha's luminous installations. To achieve this, a descriptive-analytical approach was employed, utilizing a qualitative methodology that involved gathering information from libraries and reputable international websites. Furthermore, considering the embodied nature of the viewer's experience within an installation, Merleau-Ponty's phenomenology of perception was used to analyze the data. This research, drawing on Merleau-Ponty's theory, demonstrates that viewers' experiences of space within Anila Quayyum Agha's works extend beyond mere visual perception. The space in these works is composed of deep layers, both physical, such as the borrowing of traditional motifs and Islamic architecture, and conceptual, such as the blending of various cultures. Agha reimagines these elements in a modern style, creating a balance between past and present. Through this approach, she translates social, cultural, and religious issues into the language of contemporary art and presents them in her interactive installations. Agha's use of art helps us to view the world around us with a fresh perspective. The artist aims to foster a dialogue that transcends cultural and social boundaries, promoting a deeper understanding of human similarities and differences. In Quayyum Agha's interactive installations, the viewer's body becomes a primary tool of perception, engaging directly with the space and facilitating a multi-sensory and profound understanding. The body becomes a means of navigating and interpreting the complex layers of meaning embedded within the artwork. These works present a fusion of modern and traditional aesthetics, utilizing light, shadow, multiple layers, and sound to provoke contemplation on the challenging issues of the East and West. By blurring the lines between tradition and modernity, or the East and West—similar to the body-mind distinction in Merleau-Ponty's phenomenology—these installations invite viewers to question and reflect. Light and sound serve as powerful tools in crafting sensory and emotional experiences. Through her art, she has depicted concepts such as infinity, perfection, and unity in her work 'Intersections,' allowing viewers to experience the Islamic spiritual and religious world through their presence and interaction within the piece. Similarly, in 'This is Not a Shelter,' she offers viewers a glimpse into the experiences of migrants, contrasting the glamorous world before migration with the challenges of homelessness and insecurity after seeking refuge. In these works, the viewer's body, through a combination of senses, gains a profound understanding of the world. Quayyum Agha demonstrates how our embodied existence plays a crucial role in perceiving complex and conceptual spaces, influencing our interactions with the world.

Keywords: Anila Quayyum Agha, Islamic-geometric patterns, light installation, lived experience, Merleau-Ponty

Received: 28 Oct 2024
Received in revised form: 20 May 2025
Accepted: 30 Jun 2025

Majid Asadi Farsani[1] iD (Corresponding Author)
Assistant Professor, Department of Graphics, Faculty of Art, Shahrekord University, Shahrekord, Iran.
E-mail: majid.asadi@sku.ac.ir

Razieh Mokhtari Dehkordi[2] iD
Assistant Professor, Department of Graphics, Faculty of Arts, Shahrekord University, Shahrekord, Iran.
E-mail: razieh.mokhtari@sku.ac.ir

https://doi.org/10.22059/jfava.2025.384383.667362

Citation: Asadi Farsani, Majid, & Mokhtari Dehkordi, Razieh. (2026). The lived experience of the audience facing the light installations of Anila Quayyum Agha. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, *31*(1), 105-116. (in Persian)

© Authors retain the copyright and the full publishing. Publisher: University of Tehran Press.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی● دوره ۳۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۵

تجربه زیسته مخاطب در مواجهه با چیدمان‌های نوری آنیلا قیوم آقا

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۸/۰۷
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۲/۲۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۴/۰۹
مجید اسدی فارسانی[۱] (نویسنده مسئول): استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران.
E-mail: majid.asadi@sku.ac.ir
راضیه مختاری دهکردی[۲]: استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران. E-mail: razieh.mokhtari@sku.ac.ir
https://doi.org/10.22059/jfava.2025.384383.667362

چکیده

هنر چیدمان به‌عنوان شاخه‌ای از هنر مفهومی یکی از مهم‌ترین جریان‌های هنری معاصر است که به‌واسطه‌ی استفاده از فضا، مواد و تعامل مخاطب تجربه‌ای چندحسی و فراگیر را برای بیننده ایجاد می‌کند و درک این آثار نیازمند شناسایی دقیق و چندوجهیِ مفاهیم نهفته در اثر است. با توجه به خلأ پژوهشی درباره‌ی چگونگی دریافت تجربه‌ی زیسته در چیدمان‌های نورمحور و ویژگی‌های منحصربه‌فرد آثار آنیلا قیوم آقا، مطالعه‌ی تجربه‌ی زیسته‌ی مخاطب در مواجهه با این چیدمان‌ها اهمیت دارد. قیوم آقا از جمله هنرمندان مطرح در زمینه‌ی هنر چیدمان است که نور نقش محوری در آثارش ایفا کرده است و ازاین‌رو کشف و شناسایی چگونگی عملکرد تجربه‌ی زیسته‌ی مخاطب در مواجهه با چیدمان‌های نوریِ قیوم آقا، هنرمند پاکستانی–آمریکایی‌تبار، هدف اصلی پژوهش حاضر است. بدین منظور با رویکرد کیفی از روش توصیفی–تحلیلی و گردآوری اطلاعات از منابع دست‌اول و اسناد تصویری و مکتوب بین‌المللی بهره‌برداری شد. همچنین از پدیدارشناسیِ ادراکِ مرلو–پونتی جهت تحلیل داده‌ها استفاده گردید. نتایج حاصله نشان داد هنرمند با ایجاد فضایی مفهومی و چالش‌برانگیز مخاطب را دعوت می‌کند تا با اثر تعامل برقرار کند و معنای آن را کشف نماید. نور در آثار او نه‌تنها عنصری بصری، بلکه ابزاری برای ایجاد ارتباط عمیق با مخاطب و خلق فضاهای معنوی و جذاب است؛ تجربه‌ی زیسته‌ی مخاطب در آثار قیوم آقا فراتر از ادراک بصری بوده و شامل ابعاد حسی، عاطفی و ذهنی نیز می‌شود.

واژه‌های کلیدی: آنیلا قیوم آقا، تجربه زیسته، چیدمان نوری، مرلوپونتی، نقوش اسلامی–هندسی

استناد: اسدی فارسانی، مجید و مختاری دهکردی، راضیه. (۱۴۰۵). تجربه زیسته مخاطب در مواجهه با چیدمان‌های نوری آنیلا قیوم آقا. نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۳۱(۱)، ۱۰۵-۱۱۶.

© نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می‌کنند.
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

مقدمه

پژوهش حاضر در پی روشن‌سازی سازوکار تجربه‌ی زیسته‌ی مخاطب در مواجهه با چیدمان‌های نورمحور آنیلا قیوم آقا[1] است؛ مسئله‌ای که از خَلأ مطالعاتی در تبیین «چگونه»یِ تبدیل نور از یک عنصر بصری به «مسئله‌ای پدیدارشناختی» در آثار این هنرمند برخاسته است... مسئله‌ی اصلی پژوهش بر این نکته متمرکز است که در آثار نورمحور یادشده، «نور» فراتر از نقش صرفاً بصری عمل می‌کند و تبدیل به موضوعی پدیدارشناسانه می‌شود که قالب‌های ادراکی، عاطفی و معنابخش دیداری را بازتعریف می‌نماید. ضرورت این پژوهش از یک خلأ نظری و تجربی ناشی می‌شود: با وجود توجه روزافزون به چیدمان‌های غوطه‌ور و نورمحور در مطالعات هنر معاصر، پژوهش‌های متمرکز و نظری-پدیدارشناسانه درباره‌ی چگونگی وقوع تجربه‌ی زیسته در چنین فضاهایی (به‌ویژه بر پایه‌ی دیدگاه‌های پدیدارشناسی ادراک) اندک است؛ ازاین‌رو، هدف اصلی این مقاله تبیین نقشی است که نور در تولید تجربه‌ی زیسته ایفا می‌کند و چگونگی درآمیختگی عناصر حسی، عاطفی و شناختی در فرایند معناآفرینی مخاطب را روشن ساختن است. چیدمان‌های نورمحور آنیلا قیوم آقا در پیوندی معنادار با پرسش‌های معاصر هنر تعاملی، هم‌زمان به‌عنوان میدان آزمایش شکل‌گیری معنا و عرصه‌ی بازآرایی تجربه‌ی بدنی مخاطب عمل می‌کنند؛ بااین‌وجود، خوانش‌های انتقادی موجود غالباً بر جنبه‌های بصری یا نشانه‌شناسانه‌ی الگوها متمرکز مانده و کمتر به پرسش مرکزی «چگونه تجربه‌ی زیسته در مواجهه با نور رخ می‌نماید» پرداخته‌اند. از منظر نظری، بازخوانی نور به‌مثابه‌ی یک مسئله‌ی پدیدارشناسانه -که کانون آن رابطه‌ی دوسویه‌ی بدن زیسته و زمینه‌ی ادراکی است- توانایی دارد پیوندهای مهمی میان مطالعات ادراک، نظریه‌ی رسانه و نقد هنر معاصر برقرار سازد؛ بهره‌گیری از چشم‌انداز پدیدارشناسی ادراک مرلو-پونتی، به‌ویژه، امکان تمرکز بر فرایندهای بدنی، تمایزات بینا‌حسی و موقعیت‌یابی فضایی مخاطب را فراهم می‌آورد، بی‌آنکه تجربه را به‌سادگی به «مشاهده‌ی دیداری» فرو بکاهد. اهمیت تمرکز بر آثار قیوم آقا از این جهت است که کار او در مرزهای میان‌فرهنگی و تاریخی حرکت می‌کند و پرسش‌های مربوط به هویت، تعلق و گفت‌وگوی میان‌فرهنگی را در متن تجربه‌ی عینی مخاطب فعال می‌سازد؛ بنابراین تحلیل نحوه‌ی عمل نور در این آثار نه‌تنها شکاف نظری موجود را پر می‌کند، بلکه می‌تواند مبانی مفهومی و واژگان تحلیلی تازه‌ای پیشنهاد دهد که برای مطالعات آینده در حوزه‌ی طراحی نمایشگاه، نقد و آموزش هنر تعاملی مفید واقع شود. این دیدگاه گسترده‌تر نشان می‌دهد که بررسی تجربه‌ی زیسته در چیدمان‌های نورمحور فراتر از مطالعه‌ی یک رسانه‌ی بصری است و مسیرهای تازه‌ای برای درک نقش نور در تنظیم روابط اجتماعی، فرهنگی و بدنی مخاطب با اثر می‌گشاید.

روش پژوهش

این مطالعه با رویکردی کیفی و ماهیت توصیفی-تحلیلی و در چارچوب راهبرد پدیدارشناسی صورت گرفته است؛ جامعه‌ی پژوهش را چیدمان‌های نوری آنیلا قیوم آقا تشکیل می‌دهد که از میان آن‌ها دو اثر شاخص به شیوه‌ی نمونه‌گیری هدفمند انتخاب شدند؛ معیارهای انتخاب عبارت بودند از برجستگی عنصر تعامل‌گرایی و ظرفیت بالای هر اثر برای برانگیختن ادراک حسّی- بدن‌مند. گردآوری داده‌ها مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای، تحلیل اسناد تصویری-مکتوب و بهره‌گیری از پایگاه‌های اطلاعاتی معتبر بین‌المللی انجام شد. مراحل تحلیل به‌صورت نظام‌مند و شفاف پیگیری گردید: آشنایی و فراخوانی داده‌ها، کدگذاری باز برای استخراج مؤلفه‌ها، کدگذاری محوری برای سازمان‌دهی و آشکارسازی روابط میان مؤلفه‌ها و کدگذاری انتخابی برای ادغام و استنتاج الگوهای مفهومی برآمده از داده‌ها؛ در طول فرایند تحلیل یادداشت‌های بازتابی نگهداری شد تا جریان تصمیم‌گیری پژوهشگر قابل ره‌گیری باشد. چارچوب نظری-تحلیلی تحقیق مدل پدیدارشناسی ادراک مرلو-پونتی است و مؤلفه‌های کلیدی چون «ادراک تنانه»، «وحدت حواس» و «آگاهی پیش‌تأملی» به‌عنوان شاخص‌های تحلیلی استخراج و بر ساختارهای بصری و فضایی آثار منطبق شدند تا فرایند تبدیل «فضای هندسی» به «فضای زیسته» تبیین شود.

پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهشی مستقل به بررسی پدیدار شناختی چیدمان‌های نوری آنیلا قیوم آقا نپرداخته است. اگرچه می‌توان به مقالاتی هم‌راستا با این پژوهش اشاره نمود، در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل مراحل برقراری ارتباط مخاطب در چیدمان دیجیتال تعاملی آینه با تکیه‌بر نظریه تحلیل چهارچوب اروین گافمن[2]» (۱۴۰۲) نوشته فریماه فاطمی و زهرا رهبرنیا در مجله مبانی نظری هنرهای تجسمی به چگونگی شکل‌گیری چارچوب در ذهن مخاطب پرداخته و روند شکل‌گیری تمایل مخاطب به برقراری ارتباط با اثر هنری موردبررسی قرارگرفته است. در مقاله‌ای دیگر راضیه مختاری دهکردی به موضوع «تأملی بر قالی در چیدمان‌های فائق احمد (با بهره‌گیری از گام‌هایی در پدیدارشناسی)» (۱۴۰۲) در مجله مبانی نظری هنرهای تجسمی پرداخته است و نتایج آن نشان داد که قالی به‌عنوان رسانه اصلی چیدمان و ماده آن یعنی پشم، دارای کیفیتی پویا و سیال می‌شود که ابعاد زیباشناسانه متنوعی را در رابطه با پدیده فضا و زمان به وجود آورده است. پدیده ساختاری فضا در این آثار از طریق همزیستی فرهنگ سنتی و فرهنگ دیجیتال با بینندگان تعامل برقرار کرده و هنرمند خوانش جدیدی برای مخاطبین را فراهم می‌آورد؛ منطق درونی آثار احمد در ارتباط با فضا تعیین می‌شود و گفتمان تازه‌ای در بازی با فضای گالری شکل می‌گیرد. با فروریختن، ذوب‌شدن و یا تصدانه[3]شدن نقوش سنتی سیری از زمان گذشته به حال رقم خورده است و جلوه‌ای از پیوستار زمان در فضایی چندلایه شکل گرفته و مخاطب در برابر آن موقعیت چندگانه‌ای پیدا کرده است. در مقاله‌ای دیگر «مطالعه قابلیت‌های الیاف به‌مثابه متریال در هنر چیدمان»(۱۴۰۲) نوشته عظیمه دزاشیبی و سمیه رمضان ماهی به موضوع الیاف در چیدمان‌های هنری پرداخته است و تحلیلی از چگونگی برداشته‌شدن چارچوب‌های از پیش تعیین‌شده و حضور الیاف در هنر جدید ارائه داده است. در مقاله‌ای دیگر با عنوان «تحلیل هنر تعاملی با رویکرد پدیدارشناسانه از منظر مرلوپونتی» (۱۳۹۷) نوشته هما نوزاد، محمدجواد صافیان و حسین اردلانی در نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی بر مسئله ادراک و نقش فضا و بدن از دیدگاه مرلوپونتی پرداخته‌اند هدف اصلی این پژوهش نیز پیداکردن شاخص‌های مشترک بین فلسفه و هنر تعاملی است و نشان می‌دهد که تمایزی میان سوژه و ابژه نیست و در هنر تعاملی هر دو در تعامل باهم است که شکل می‌یابند. مقاله‌ای دیگر با عنوان «نور و نورآرایی در هنر جدید» (۱۳۹۷) نوشته سمیه آرزو فر و احمد نادعلیان به نقش نور در هنر جدید پرداخته‌اند و در نتایج آن نوشته‌اند که نور می‌تواند

به‌عنوان عنصری مستقل و قابل‌کنترل در خدمت هنرمند و تفکر او قرار گیرد. در این راستا، تغییر رنگ و تعیین میزان شدت بازتاب نور عواملی محسوب می‌شوند که هنرمند با در اختیار گرفتن آن‌ها می‌تواند نوعی جدید از کاربرد نور و ارائه مفاهیم را در حوزه هنرهای تجسمی وارد کند. «نور به‌مثابه فضا در مجسمه‌سازی (نگاهی به آثار جیمز تورل[۴])» (۱۳۸۵) نوشته حنیف مولیایی، در نشریه تندیس موضوع نور پرداخته است و از آن به‌عنوان مجسمه‌های در دنیای مدرن یاد می‌کند؛ اما هیچ‌یک به‌طور خاص به آثار قیوم آقا و تجربه زیسته مخاطب در مواجهه با چیدمان‌های نوری او نپرداخته است. جست‌وجو در منابع انگلیسی‌زبان نیز نتایج مشابهی داشته و پژوهشی مستقل در این زمینه یافت نشده است. ازاین‌جهت با توجه به پژوهش‌های صورت گرفته بررسی و مطالعه چیدمان‌های تعاملی آنیلا قیوم آقا هنرمندی که موضوعات مفهومی و چالش‌برانگیز در فضای فرهنگی دو جهان شرق و غرب را با تمرکز بر پدیده‌های حسی و نقش بدن مخاطب در تجربه زیسته موردپژوهش قرار داده باشد صورت نگرفته است.

مبانی نظری پژوهش

پدیدارشناسی ادراک نور

موریس مرلوپونتی به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین فیلسوفان قرن بیستم شیوه جدیدی از تفکر در مورد ساختارهای اساسی زندگی بشر را با تأملاتی در هنر، ادبیات و سیاست پیشنهاد کرد که بر فلسفه جدیدی تثبیت شد. مرلوپونتی اظهار داشت که «یکی از دستاوردهای بزرگ هنر و فلسفه مدرن این است که به ما امکان می‌دهد جهانی را که در آن زندگی می‌کنیم و درعین‌حال همیشه مستعد فراموش‌کردن آن هستیم، دوباره کشف کنیم» (Merleau-Ponty, 2004, p. 7). مرلوپونتی در رساله خود در مورد پدیدارشناسی ادراک می‌نویسد: «بدن وسیله‌ی بودن در جهان است و داشتن بدن، برای موجود زنده، درگیرشدن در آن است. یک محیط معین، برای شناسایی خود با پروژه‌های خاص و متعهدبودن مداوم به آن‌ها» (Merleau-Ponty,1962, p. 82). ازنظر او، دانش ما از بدن به‌عنوان یک‌چیز فیزیکی بر اساس غوطه‌ورشدن کامل بدن ما در یک محیط است. این بدان معناست که تنها به این دلیل که ما در جهان غوطه‌ور هستیم، می‌توانیم خود را جدا از آن تصور کنیم؛ بنابراین، بدن نه شیء است و نه ابزار، بلکه موضوع ادراک است. موضوعی که در برابر دیدگاه دکارت مبنی بر «می‌اندیشم پس هستم» قد علم نمود. اندیشه دکارتی بدن را در اولویت دوم و به‌عنوان ابزاری شناختی در اختیار «خود» قرار می‌داد. (نلسون و شیف، ۱۳۹۵/۱۹۹۶، ۲۱۹) بر اساس پدیدارشناسی مرلوپونتی که بر رابطه‌ی بدن و جهان، تجربه‌ی زیسته و ادراک حسی تأکید دارد شناخت ما از جهان فقط از طریق ادراک به دست می‌آید، ما می‌توانیم ادعا کنیم که یک شیء را می‌بینیم، آنچه ما نمی‌توانیم درک کنیم خود ادراک است. اینگولد[۵] که در کتاب‌ها و مقالات خود به‌طور گسترده‌ای به مفاهیم مرتبط با پدیدارشناسی، به‌ویژه اندیشه‌های مرلوپونتی پرداخته است و این مفاهیم را در چارچوب انسان‌شناسی و رابطه‌ی انسان با محیط زیست بسط داده است. او معتقد است که تجربه‌ی دنیای روشن ما به لطف «فرآیند بی‌پایان و دوطرفه تعامل بین درک کننده و محیط او» امکان‌پذیر است. «پدیده‌ای از تجربه، همان درگیری در جهان را تشکیل می‌دهد که پیش‌شرط لازم برای انزوای ادراک کننده به‌عنوان سوژه‌ای با ذهن و محیط به‌عنوان یک دامنه اشیایی است که باید درک شوند» (Ingold, 2002, pp. 257-258). نور از طریق حس بینایی ارتباط بین بدن و محیط اطراف را شکل می‌دهد؛ بنابراین، پدیده نور در پیوند ادراک کننده و محیط به‌عنوان پدیده‌ای از تجربه محسوب می‌گردد. بینایی بدون حرکت وجود ندارد، این حرکت باید به‌صورت بصری هدایت شود (Merleau-Ponty, 1962, p. 162). ازاین‌رو بینایی فقط یک ماده یا دیدن چیزها نیست، بلکه تجربه‌ی نور است. درواقع، نور معادل تجربه است، نور «زمینه وجودی به‌عنوان ابژه‌های توجه است که اشیاء از آن به هم می‌آیند یا از آن بیرون می‌آیند» (Ingold, 2002, p. 265). ویژگی‌های نور مانند درخشندگی، سایه، تن، رنگ و اشباع‌ها فقط تغییراتی در کل تجربه هستند. ما نور را به‌اندازه دیدن در آن نمی‌بینیم و برای کسانی که می‌توانند در آن ببینند، تجربه‌ی نور کاملاً واقعی است (Merleau-Ponty, 1964, p. 178). اینگولد در مورد این نکته نیز این‌چنین توضیح می‌دهد که «حواس به‌عنوان دستگاه‌های ثبت‌های مجزا وجود ندارند که تأثیرات جداگانه آن‌ها فقط در سطوح بالاتر پردازش شناختی ترکیب می‌شود. بلکه به‌عنوان جنبه‌هایی از عملکرد کل بدن درحرکت است که در عمل درگیرشدن آن در یک محیط گرد هم آمده‌اند» (Ingold, 2002, p. 262). مرلوپونتی این ادغام حواس در عمل را با همکاری ضروری چشم‌ها در بینایی دوچشمی مقایسه می‌کند. «نگاه من، لامسه و تمام حواس دیگر من باهم قوای یک بدن هستند که در یک عمل واحد ادغام‌شده‌اند» (Merleau-Ponty, 1962, p. 317). هنر ممکن است این قدرت را داشته باشد که نشان دهد «چگونه اشیا به اشیا تبدیل می‌شوند و چگونه جهان تبدیل به جهان می‌شود» (Merleau-Ponty, 1964, p. 167). به دنبال این مفهوم، می‌توان گفت که دیدن مطابق با یک اثر هنری، درک معمولی ما از اشیاء را زیر سؤال می‌برد و به ما نشان می‌دهد که چیزهایی در جهان وجود دارند که فقط به این دلیل هستند که می‌توانیم ابتدا آن‌ها را ببینیم. وظیفه پدیدار شناختی نیز کشف جنبه‌های پدیده‌هاست. درواقع می‌تواند ما را به درک پدیده واقعی نزدیک‌تر کند (Ebbensgaard, 2013, p. 50). مادی بودن یک شیء با ادراک آن ارتباط تنگاتنگی دارد، زیرا ادراک همیشه به‌عنوان یک کل عمل می‌کند و نمی‌توان آن را به بخش‌هایی از احساس و روابط علی تجزیه کرد (Merleau-Ponty, 1964, p. 11)؛ بنابراین، ما نه‌تنها به فضا متصل هستیم – بلکه در آن ساکن می‌شویم و قطعاً بخشی از فرآیند فضا می‌شویم. به همین دلیل است که جسمانیت بدن و مادیت جهان دائماً در یک رابطه بین جسمانی قرار می‌گیرد (Ebbensgaard, 2013, p. 50). با شرکت در فضا، بدن در فضا ساکن می‌شود و درنتیجه به فضا تبدیل می‌شود (Ingold, 2015, p. 101) و تجربه‌ای زیسته شکل می‌گیرد. آنچه ازنظر موریس مرلوپونتی در رویکرد پدیدار شناختی محوریت می‌یابد. ازنظر او، تجربه زیسته به‌عنوان یک کل واحد و تجمیع، فراتر از مجموع اجزای حسی و ذهنی است و بدن ما به‌عنوان ابزاری برای تعامل با جهان، نقش محوری در شکل‌گیری تجربه زیسته دارد. مفاهیم کلیدی در تجربه زیسته از دیدگاه مرلوپونتی به‌طور خلاصه در جدول ۱ ارائه‌شده است.

انقلاب نور، تحولی در زبان هنری

نور همیشه عنصری اساسی در هنر بوده است. از زمان لئوناردو داوینچی[۶] که به اهمیت نور در طبیعت پی برد تا هنرمندان رمانتیک که نور را با مفاهیم والا مرتبط می‌دانستند، هنرمندان همواره به دنبال راه‌هایی برای به

جدول ۱. *مفاهیم کلیدی در تجربه زیسته از دیدگاه مرلوپونتی* (یافته‌های پژوهش)

مفهوم	تعریف خلاصه	ویژگی‌های کلیدی	مثال عینی
بدن زیسته	بدن به‌مثابه ابزار اصلی ارتباط با جهان، نه صرفاً یک شیء بیولوژیکی.	– یکپارچگی بدن و ذهن – واسطه‌گری در ادراک – فعال و پویا	هنگام راه رفتن، بدن ما به‌صورت خودکار با فضا و موانع هماهنگ می‌شود.
جهان ادراک‌شده	جهان به‌عنوان شبکه‌ای یکپارچه از روابط، نه مجموعه‌ای از اشیاء مجزا.	– کل‌گرایی – تعامل پویا با بدن – مبتنی بر تجربه‌ی زیسته	درک یک منظره به‌عنوان یک کل منسجم، نه درخت + کوه + رودخانه به‌صورت جداگانه.
ادراک مستقیم	فرایند بی‌واسطه و فعال درک جهان، بدون تجزیه به اجزاء.	– غیر تحلیلی – مبتنی بر بدن – پیش از تفکر انتزاعی	لمس سطح ناهموار سنگ بدون نیاز به تحلیل ذهنی ویژگی‌های فیزیکی آن.
فضا-زمان زیسته	فضا و زمان به‌عنوان بستر یکپارچه‌ای که بدن در آن عمل می‌کند.	– غیرقابل تفکیک – وابسته به حرکت بدن – ذهنی-عینی	احساس گذر زمان هنگام دویدن در یک مسیر آشنا.
تقابل بدن-جهان	رابطه دوطرفه‌ای که در آن بدن و جهان یکدیگر را شکل می‌دهند.	– دیالکتیکی – سازنده‌ی هویت – پویا و متغیر	طراحی یک صندلی که هم با بدن انسان سازگار است و هم بدن را به نشستن عادت می‌دهد.

تصویر ۱. *دان فلاوین، چیدمان نوری فلورسنت،۱۹۹۲، موزه گوگنهایم نیویورک، چیدمان* (سمیع آذر، ۱۳۹۱، ۱۸۸)

تصویرکشیدن و استفاده از این پدیده در آثار خود بوده‌اند. تا اواخر قرن نوزدهم، نور بیشتر به‌عنوان یک عنصر تصویری در نقاشی‌ها استفاده می‌شد. هنرمندان با استفاده از رنگ و سایه، سعی می‌کردند تا عمق و واقعیت را در آثار خود ایجاد کنند؛ اما «در قرن بیستم و پیشرفت‌های فناوری، به‌ویژه اختراع لامپ‌های الکتریکی، انقلاب جدیدی رخ داد و نور از قلمرو نقاشی بیرون آمد و به دنیای سه‌بعدی راه یافت؛ هنرمندان پیشرو مانند لوچو فونتانا[۷] از لامپ‌های نئون و فرابنفش، فضاهایی مبتنی بر نور خلق کردند. در آثار فونتانا، نور دیگر فقط یک عنصر تصویری نبود، بلکه خود به یک رسانه هنری تبدیل شد» (Weibel, Jansen, 2006, p. 97). فونتانا با این کار، مرز بین هنر و معماری را محو کرد و بیننده را به یک تجربه حسی فراخواند. فونتانا، پایه‌گذار فضایی گرایی، نور را به‌عنوان بُعدی ممتاز تلقی می‌کرد که دیالکتیک میان مادیّت محسوس و نامادیّت مفهومی را آشکار می‌سازد. در آثار او، فضا به پدیده‌ای دینامیک بدل می‌شود که در آن، نور با ابعاد نامتناهی و مطلق بودن پیوند ناگسستنی دارد. در دیدگاه فونتانا، نور نه‌تنها عنصری فیزیکی، بلکه بُعدی مفهومی است که قادر به ایجاد تعامل میان جهان مادی و جهان ایده‌ها شود. در آثار او، فضا به عرصه‌ای تبدیل می‌شود که در آن نور، با ابعاد نامتناهی و ابدیت، به‌صورت پیوسته در تعامل است. پس از فونتانا، هنرمندان دیگری مانند رابرت ایروین[۸] و جیمز تورل نیز به این حوزه روی آوردند و با استفاده از نور طبیعی و مصنوعی، فضاهایی را خلق کردند که بیننده در آن‌ها احساس می‌کرد که در یک دنیای دیگر قرار دارد. این فضاها، نه‌تنها به لحاظ بصری جذاب بودند، بلکه تجربه حسی عمیقی را برای بیننده ایجاد می‌کردند. در ادامه تلاش دیگر هنرمندان دن فلاوین[۹] به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین هنرمندان در زمینه هنر نوری، با استفاده از ساده‌ترین عناصر، یعنی لوله‌های فلورسنت، آثار هنری تأثیرگذاری خلق کرد.

هنر نوری و ادراک

تیم ادنسور[۱۰] در خصوص نور و چگونگی تأثیرگذاری آن می‌نویسد؛

> *روش‌هایی که ما معمولاً نور را درک می‌کنیم – به‌عنوان کیفیت نور روز، فصل، زمان روز و مکان. به‌صورت روشن، کم‌نور، خیره‌کننده، درخشان، متحرک یا اشباع. به‌عنوان پرتویی که از طریق آن می‌توان راه پیش رو را تشخیص داد. به‌عنوان یک جذب‌کننده در نمایش‌های دیدنی یا تبلیغاتی؛ به‌عنوان یک ابزار کاربردی برای روشن‌کردن خانه‌ها، استادیوم‌ها، خیابان‌ها، مغازه‌ها و محل‌های کار – به‌ندرت موردتوجه قرار می‌گیرند، مگر زمانی که شاهد اشکالی از نور یا تاریکی هستیم که فراتر از تجربه هنجاری هستند – یا زمانی که با آثار هنری روبه‌رو می‌شویم.* (Edensor, 2015, p. 130)

نور و تاریکی می‌توانند فضا را به طرق مختلف تغییر دهند. استفاده‌های هنری از نور می‌تواند به سؤالات عمیقی در مورد کیفیت مکان‌ها، فضاها

و مناظر بپردازد (Edensor, 2015, p. 131). در مقابل، میکل بیل اهمیت دیدن نور را به‌عنوان «راهی برای پر کردن شکاف‌های مادی و اجتماعی از طریق نشان دادن چگونگی نور به افراد، فضاها و اشیاء بیان می‌کند که ممکن است مسائل مربوط به اخلاق، قدرت و هویت را منعکس کند، تولید کند یا جدایی‌ناپذیر باشد» (Bille, 2017, p. 9). نور طیف وسیعی از تأثیرات و معانی قدرتمند اجتماعی را ارائه می‌کند و توانایی یک پدیده فیزیکی عمیقاً درآمیخته با سنت‌ها و شیوه‌های فرهنگی را برجسته می‌کند، جایی که نور بر محیط مادی می‌تابد (Bille, 2017, p. 10). بعلاوه، بیل ادامه می‌دهد که «نور به‌عنوان پدیده‌ای مادی و درعین‌حال ناملموس، بیش از آنکه صرفاً دارای معانی فرهنگی باشد، در اعمال انسانی شرکت می‌کند و حضور بصری خاص اشیا را شکل می‌دهد. شدت، درخشش، گرمی، تابش خیره‌کننده و رنگ و همچنین سایه‌ها و تاریکی ایجادشده توسط اشیا، همگی به درک ما از جهان اطراف کمک می‌کنند» (Bille, 2017, p. 11). هنر مبتنی بر نور، تجربه‌ی حسی مکان را تقویت می‌کند و راه‌های متنوعی را که نور می‌تواند بر حواس ما تأثیر بگذارد و خلق‌وخویی ایجاد کند را آشکار کند که شامل تفکر، بازی، حیرت، ترس یا شگفتی می‌شود؛ بنابراین نور رسانه‌ای غنی برای هنرمندان معاصر است تا تأثیرات عاطفی و واکنش‌های حسی را شناسایی کنند.

ادراک نور و فضا در هنر جدید

یکی از ویژگی‌های برجسته هنر پیشرو قرن بیستم، آگاهی جدید و رابطه با فضا بود. در هنر جدید، مجسمه‌هایی که قبلاً ابعاد فضایی خاصی داشتند، فضای اطراف خود را نیز در برمی‌گرفتند. این گسترش به فضا که اولین گام‌های خود را در آغاز قرن بیستم برداشت، در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ گسترش زیادی یافت، زمانی که نور رسانه اصلی خلاقیت گروهی از هنرمندان شد. فضا و نور دو عنصر کاملاً وابسته هستند که اجازه هیچ‌گونه تفکیکی از هم را نمی‌دهند. درواقع، ادغام فضا (خالی‌بودن) در آثار هنری منجر به ادغام نور شد. به این معنا، هنرمندان پیشرو شروع به ادغام آگاهانه هر دو جنبه در کار خود کردند. برای اولین بار، هنر نور شکل گرفت و به‌عنوان یک جسم ثابت ساخته‌شده از نور ظاهر شد. درواقع، فضای هنری تازه فتح‌شده را نه‌تنها می‌توان به‌عنوان فضا در نظر گرفت، بلکه به‌عنوان نوری شکل یافته نیز می‌توان تصور کرد. موقعیت فیزیکی ناظر، ادراکات در حال تغییر ایجاد می‌کند؛ بنابراین، خود اثر دیگر توسط یک هنرمند خلق نمی‌شود، بلکه به رویدادی کنونی تبدیل می‌شود که در اثر تعامل نور و فضا پدید آمده است. هنرمندان به‌طور سنتی بر ترکیب رسمی اشیاء تصویر تمرکز کرده‌اند و تأثیر آن بر بیننده در درجه دوم توجه قرارگرفته است. از نیمه دوم قرن بیستم، هنرمندان متعددی علاقه خود را به سمت موضوع مخاطب و ادراک او سوق داده‌اند؛ بنابراین، رابطه ثابت قبلی بین کار و ناظر محدودیت‌های خود را از دست می‌دهد. علاوه بر ادراک بصری، ادراک فضایی-بدنی ترغیب می‌شود. بیننده دیگر نیازی به ایستادن در مقابل یک اثر هنری، مانند نقاشی، یا قدم زدن در اطراف آن مانند مجسمه را ندارد، بلکه درواقع می‌تواند در آن قدم بگذارد و با نوعی تعالی حسی کاملاً با آن درگیر شود و درنهایت رابطه بین اثر هنری و بیننده به یک -مبادله فعال- تبدیل می‌شود. بیننده- که اکنون یک شرکت‌کننده فعال است - برای تکمیل اثر هنری ضروری است. این آثار همچنین با معرفی نوع جدیدی از رویکرد چند نگرشی به هنر، سیاست تماشاگر را نیز تغییر داده‌اند. درواقع، آن‌ها موجودیت‌های خودکفا یا خودمختار نیستند، بلکه ساختارهای فضایی هستند که پیرامون بینندگان چیده شده‌اند. این آثار به‌جای برقراری ارتباط با ناظر فقط در سطح بصری، بر تمام حواس عمل می‌کنند - تبدیل به هنری چند حسی و ناظرگرا. نور و فضا در حال حاضر نقش مهم‌تری ایفا می‌کنند- تا جایی که قدرت انحلال ساختار مادی اثر رادارند. با تعلیق آگاهی از بعد فیزیکی اثر هنری، تجربه «غیرمادی» ظاهر می‌شود و می‌توان آن را به‌عنوان نوعی انرژی تصور کرد که اثر را در برمی‌گیرد و به‌صورت مکانی گسترش می‌یابد.

شروع جدی توجه به نور را می‌توان در جنبش نور و فضا کالیفرنیا و مینیمالیسم نیویورک که به‌طور هم‌زمان در اواسط دهه ۱۹۶۰ تحت عنوان مینیمالیسم ظهور کردند، مشاهده کرد (Feldman, 2016, p. 17). نور و فضا اغلب به‌عنوان یک جنبش منطقه‌ای شناخته می‌شود؛ درحالی‌که هنرمندان مینیمالیست کارل آندره، دونالد جاد یا ریچارد سرا وارد کانون تاریخی هنر شدند، آثار مینیمالیستی تلاش می‌کنند خود را در فضایی مشابه با تماشاگر قرار دهند، اما فقط مانند یک اثر مدرنیستی رفتار کنند (Feldman, 2016, p. 50). برعکس، هنر نور و فضا حول یکپارچگی رسمی اشیا نمی‌چرخند، بلکه حول محور حسی انسان در محیط متغیرش می‌چرخد. در طول دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، نور رسانه اصلی هنری برای گروه منتخبی از هنرمندانی شد که در منطقه لس‌آنجلس، ایالات‌متحده آمریکا کار می‌کردند و عمیقاً به سؤالات مربوط به ادراک انسان علاقه‌مند بودند. آن‌ها با هدایت جریان نور طبیعی یا مصنوعی و بازی با نور با استفاده از مواد بازتابنده یا شفاف، آثار هنری خلق کردند که می‌توانند آگاهی حسی را در بینندگان افزایش دهند. حتی باوجوداینکه آن‌ها دارای علایق و شیوه‌های هنری مشترک بودند، این تصور که آن‌ها بخشی از یک جنبش سازمان‌یافته بودند را رد می‌کنند. هنرمندانی که مستقیماً یا از طریق دست‌کاری مواد بازتابنده با نور کار می‌کردند، شامل کسانی بودند که معماری را برای ایجاد محیط‌های غوطه‌ورانه درگیر کردند (رابرت ایروین، ماریا نوردمن[۱۱]، اریک اور[۱۲]، جیمز تورل، داگ ویلر[۱۳]). کسانی که از نور به‌عنوان ماده اولیه به‌شدت اما مختصر استفاده کردند (مایکل آشر[۱۴]). کسانی که عملکردشان قویاً ریشه در اجرا داشته است، هم خودشان و هم بازدیدکنندگانی که در کار مشارکت داشتند (بروس نومان[۱۵])؛ و کسانی که با نور در طولانی‌مدت از طریق استفاده از موادی مانند شیشه (لاری بل[۱۶]، مری کورس[۱۷]) یا پلاستیک، ازجمله پلی‌استر[۱۸]، رزین[۱۹]، پلکسی[۲۰] و فایبرگلاس[۲۱] سروکار داشتند. در آثار هنرمندانی چون پیتر الکساندر[۲۲]، رون اوپر[۲۳]، کریگ کافمن[۲۴]، جان مک کراکن[۲۵]، هلن پاشگیان[۲۶]، دی وین ولنتاین[۲۷] بازدیدکنندگان تشویق می‌شدند تا حواس خود را به چالش بکشند (Clark, 2011, p. 23).

چیدمان‌های مبتنی بر نور

نور، مرزهای شناخت را درنوردیده و به قلمرویی فراتر از اندیشه، یعنی دنیای احساس و عاطفه راه می‌یابد. هنرمندان با بهره‌گیری از این ویژگی منحصربه‌فرد، تلاش می‌کنند تا درک انسان از جهان را به شیوه‌ای عمیق‌تر و شخصی‌تر شکل دهند. اگرچه هنوز درباره میزان موفقیت آن‌ها در این مسیر بحث‌های زیادی وجود دارد، اما نمی‌توان از تأثیر شگرف نور بر احساسات و ادراک غافل شد. نور تنها ابزاری برای نمایش نیست، بلکه

خود به‌عنوان یک واسطه برای تجربه کردن عمل می‌کند. این بدان معناست که نور هم می‌تواند چیزی را به ما نشان دهد و هم می‌تواند احساسات و عواطف ما را تحریک کند. نور با ترکیب احساسات، افکار و تجربیات، می‌تواند طیف گسترده‌ای از احساسات را از لذت تا اندوه در ما برانگیزد. برخلاف دیگر رسانه‌های هنری، نور دائماً در جریان است؛ بنابراین، خلق آثار هنری با نور مستلزم تسلط بر کنترل و هدایت این جریان است. هنرمندان برای رسیدن به این هدف از منابع نوری مختلفی استفاده می‌کنند که هر یک ویژگی‌های منحصربه‌فردی داشته و امکانات بی‌نظیری را برای خلق فضاهای بصری فراهم می‌کنند.

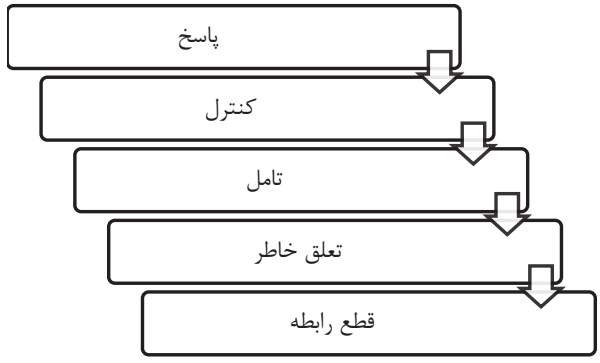
چیدمان‌های مبتنی بر نور، نوعی از هنرهای تجسمی هستند که در آن نور به‌عنوان عنصر اصلی و محوری برای خلق آثار هنری استفاده می‌شود. این چیدمان‌ها با بازی با نور و سایه، فضاهای بصری خیره‌کننده‌ای را ایجاد می‌کنند که حس‌های بیننده را تحریک کرده و تجربه‌ای منحصربه‌فرد را برای او رقم می‌زنند. این نوع هنر، قواعد و روش‌های سنتی نمایش آثار هنری در موزه‌ها و گالری‌ها را به چالش می‌کشد و تجربه بازدیدکنندگان را به‌طور کلی دگرگون می‌کند. این نوع هنر با بازی با حس بیننده از فضا و زمان، یک تجربه تعاملی و پویا را برای مخاطب فراهم می‌کند. با این روش، بازدیدکنندگان به‌طور فعال درگیر اثر هنری می‌شوند و آگاهی آن‌ها نسبت به فضای فیزیکی اطرافشان افزایش می‌یابد. چیدمان‌های مبتنی بر نور، با تمرکز بر نور به‌عنوان عنصر اصلی، تجربه‌ای پویا و تعاملی را برای بیننده ایجاد می‌کند و با بهره‌گیری از نور برای خلق شکل، رنگ و عمق در فضا و تعامل با معماری محیط، فضایی پویا و در حال تغییر ایجاد می‌کنند که بیننده را به مشارکت دعوت می‌کند. «استفاده‌های هنری از نور می‌تواند به ما در درک عمیق‌تر از فضاها کمک کند. این هنر به بررسی کیفیت مکان‌ها، معانی نمادین نور و تأثیر عمیق آن بر احساسات و ادراک انسان می‌پردازد. نور می‌تواند فضاها را شکل دهد، معنا ببخشد و احساسات ما را تحریک کند» (Edensor, 2015, p. 130). در این زمینه قیوم آقا با الهام از معماری اسلامی، چیدمان‌های مبتنی بر نوری خلق کرده است که گالری را به فضایی تبدیل می‌کند تا در آن اشکال هندسی روی دیوارها، سقف و زمین پخش می‌شوند و با بازی نور، فضایی زیبا مبتنی بر الگوهای هندسی خلق گردد.

مراحل تجربه مخاطب در چیدمان‌های تعاملی

هنرهای چیدمانی یکی از شاخه‌های هنرهای مفهومی هستند. این هنرها با حضور مخاطب و شرکت‌کنندگان به‌عنوان چیدمان‌های تعاملی معرفی می‌شوند و به‌طور کلی هنر تعاملی گونه‌ای هنر است که در آن تماشاگران بر مبنای مشارکت به اثر هنری دعوت می‌شوند؛ بنابراین مخاطب درنتیجه و شکل‌گیری اثر هنری نقش مستقیمی دارد. «برخی از آثار هنری به معنای واقعی کلمه به تماشاگر وابسته است و نه‌تنها برای کامل کردن، بلکه برای آغازنمودن و محتوابخشیدن به اثر» (راش، ۱۳۸۹/۱۹۹۹، ۱۹۴). ازاین‌رو در اثر تعاملی لازم است تا مخاطب به اثر ورود نماید و به تکمیل آن بپردازد. از زمان ورود تا زمان اتمام فعالیت مخاطب در اثر تعاملی، چند مرحله سپری می‌گردد. پاسخ، کنترل، تأمل، تعلق‌خاطر و نیز قطع رابطه. کاربران با این سیستم تعامل پیدا می‌کنند و منتظر می‌مانند تا سیستم به آن‌ها پاسخ بدهد؛ چون می‌خواهند بدانند که این سیستم چگونه کار می‌کند.

> *در مرحله کنترل، کاربران می‌کوشند سیستم را دست‌کاری کنند تا احساس نمایند که سیستم در اختیار آن‌هاست. در مرحله تأمل، کاربران درباره مفهومی تأمل می‌کنند که این اثر هنری به آن‌ها عرضه می‌کند. مرحله تعلق‌خاطر، هنگامی تحقق می‌یابد که کاربران احساس کنند تحت تأثیر سیستم هستند. آخرین مرحله در سیر مراحل تعامل قطع رابطه است.* (Bialoskorskietal, 2009, p. 176)

نمودار ۱. *مراحل تجربه مخاطب در چیدمان تعاملی* (یافته‌های پژوهش)

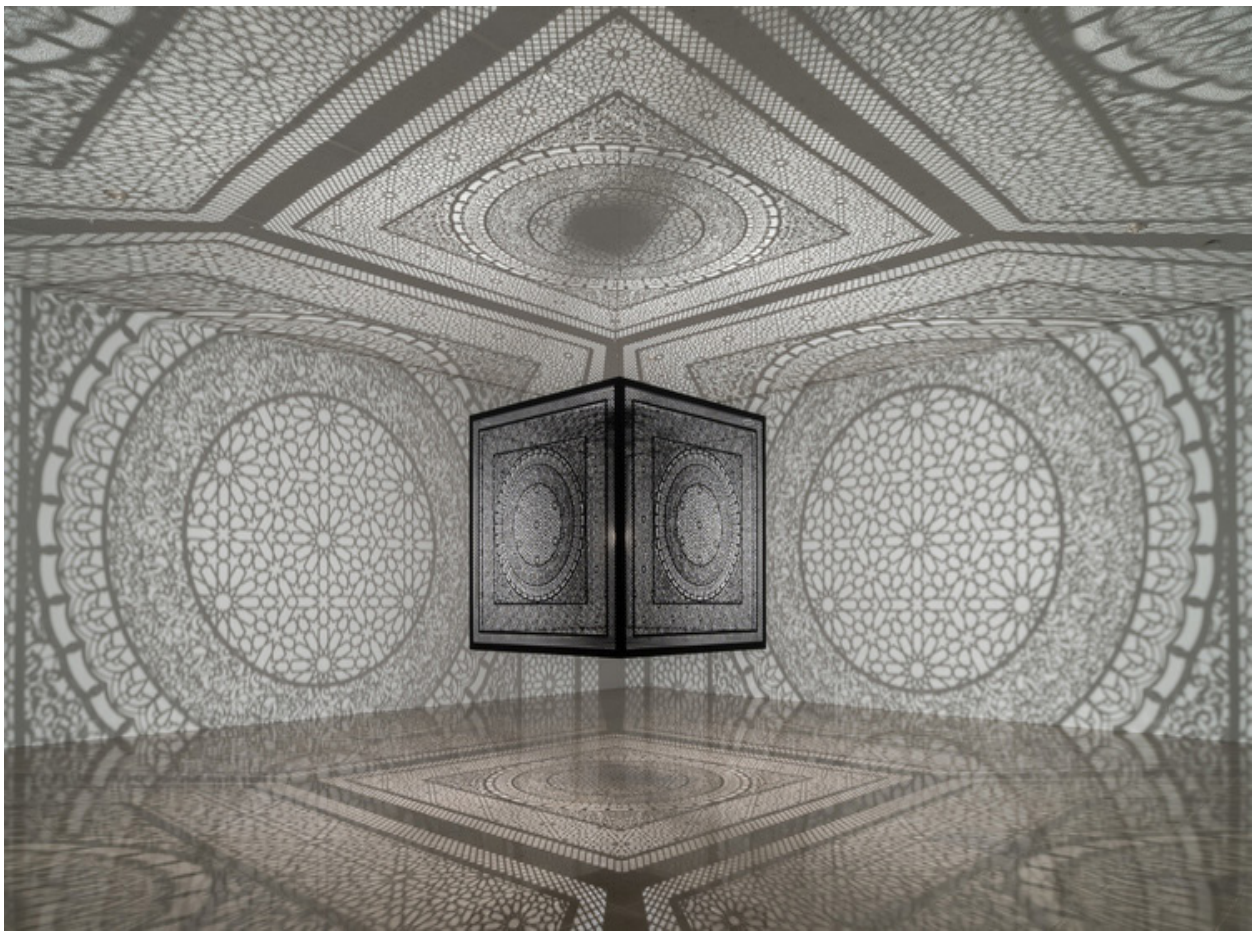


ماهیت نور و تجربه زیسته در چیدمان تقاطع‌ها[۲۸]

آنیلا قیوم آقا در سال ۲۰۱۴ میلادی اثر چیدمان نوری خود با عنوان –تقاطع‌ها – را در مسابقه آرت پرایز[۲۹] ارائه داد و برای اولین بار هر دو جایزه رأی عمومی و هیئت داوران را با هم کسب نمود. در این اثر یک مکعب چوبی سیاه‌رنگ مشاهده می‌شود که با طراحی لیزری پیچیده، نقوشی هندسی در قاب مربعی شکل ایجادشده است. مکعب طراحی‌شده از سقف آویزان است و یک منبع نوری در آن تعبیه‌شده است. این منبع نوری اشکال موجود در سطح مکعب را به شکلی خاص بر بدنه محیط اطرافش پخش می‌نماید. این مکعب که هر وجه آن الگوی متقارنی را تکرار می‌کند، سایه‌هایی گسترده بر دیوارها، کف، سقف و حتی بازدیدکنندگان می‌اندازد و فضایی دراماتیک مابین نقاشی و معماری را با نور و سایه و با بهره‌گیری از الگوهای هندسی اسلامی رقم‌زده است. این الگوها به‌زعم قیوم آقا از روزمرگی بیرون کشیده شده‌اند و به سطحی جدید ارتقا یافته‌اند تا پیچیدگی‌های همزیستی و درعین‌حال مرزهای بین آن‌ها را نیز کاوش کند.

تجربه مشاهده نقوش و تزئینات اسلامی در معماری کاخ الحمرا در اسپانیا نقش مهمی در ایده آثار هنری قیوم آقا داشته است. او این تجربه زیسته خود در مکانی اسلامی را مجدداً از طریق هنر چیدمان و با استفاده از پدیده نور تجلی بخشید؛ به گونه‌ای که نقوش ایجادشده در فضای گالری یادآور تزئینات هنر اسلامی باشند و مخاطب را به حضور و تجربه در یک سفر بصری و معنوی دعوت نماید. در این حضور ابعاد مختلف حسی، عاطفی، ذهنی و حتی جسمانی برای مخاطب موردتوجه قرار گرفته است. در آثار قیوم آقا نور باعث ایجاد فضاهایی با عمق، ابعاد و حرکت می‌شود که می‌تواند فضا را گسترده یا فشرده نشان دهد و یا می‌تواند حس حرکت یا سکون را ایجاد کند و درنهایت فضا را مرموز یا روشن جلوه دهد. این ویژگی‌ها و قدرت ابزاری و ارتباطی نور، زمینه‌ساز ایجاد حس معنویت، تقدس و ارتباط با جهان فراتر در آثار او شده است و بدنمندی قابلیت ادراک آن‌ها را فراهم می‌سازد. در این اثر قیوم آقا از نور به‌عنوان توصیف زیباشناختی برای چیدمان‌های خود استفاده ننموده است بلکه با بهره‌گیری هوشمندانه از نور، فضایی ایجاد نموده که در آن بیننده صرفاً یک ناظر

تصویر ۲. *آنیلا قیوم آقا، تقاطع‌ها، ۲۰۱۴، میشیگان، ایالات متحده، چیدمان نوری، چوب برش لیزری و لاک پوش و لامپ هالوژن، ابعاد هر ضلع مربع ۱۹۸.۱۲ سانتی‌متر. وب‌سایت رسمی هنرمند* (Agha, n.d.)



منفعل نیست، بلکه یک مشارکت‌کننده‌ی فعال است. اینجا نور پدیده‌ای است که توجه بیننده را به نقاط خاصی از اثر جلب نموده و می‌تواند باعث حرکت و تغییر در اثر شود و درنهایت نور به‌عنوان ابزاری برای ایجاد تعامل با بیننده است. نور در این اثر به‌عنوان یک ابزار ارتباطی عمل نموده و بیننده را به درون اثر می‌کشاند به‌گونه‌ای که تجربه‌ای چندلایه و شخصی برای او رقم بخورد. در این اثر هنری، مرز بین هنر و بیننده برداشته‌شده و حرکت بازدیدکنندگان، الگوهای سایه را به‌طور مداوم تغییر می‌دهد. بازدیدکنندگان می‌توانند با حرکت در این فضا، تجربه‌ای شخصی و منحصربه‌فرد را تجربه نمایند. نور به‌عنوان مرجع و پدیده اصلی در شکل‌گیری نقوش محسوب می‌شود. هرچند که بدون سایه‌ها نقشی وجود نمی‌یابد و جایگاه سایه همچون نور برای شکل‌گیری نقوش مورد اهمیت است و از ارکان اصلی محسوب می‌شود. سایه مخاطب نیز در میان نقوش هندسی قرار می‌گیرد و همچون امتداد مخاطب در فضا نقش یافته و بخشی از فضا محسوب می‌شود. سایه مخاطب همان مخاطب است که در اثر مشارکت داشته و بدین‌وسیله کنکاش و جست‌وجو در تغییر فرم ترکیبی سایه بدن مخاطب و نقوش هندسی تعامل در اثر هنری را رقم می‌زند و مخاطب به مرحله پاسخ و کنترل در اثر هنری تعاملی می‌شود. ویژگی طراحی چیدمان به‌گونه‌ای است که نور با ایجاد نقوش حول مرکزیت مکعب وسط، مخاطب را به درون فضا دعوت می‌نماید به‌گونه‌ای که به دور مکعب یا منبع نور بچرخند. تجربه‌ای معنوی در گالری غربی که تجربه‌ای دینی همانند اعمال حج برای مسلمانان ایجاد می‌نماید. مسلمانان با طواف خانه خدا (کعبه) که شکلی مکعبی دارد در یک فضای معنوی قرار می‌گیرند و عملی عبادی انجام می‌دهند. در اعمال حج مسلمانان به‌صورت هماهنگ و منظم به دور کعبه می‌چرخند و در صفوف منظم در کنار هم و به نشانه وحدت نماز می‌خوانند. در این اثر نور ساطع‌شده نیز فضای گالری را با نقوش معماری اسلامی، حس معنوی بخشیده و تجربه‌ای از احساس معنوی برای مخاطب ایجاد می‌نماید و مخاطب در تعامل با اثر هنری به مرحله تأمل در اثر می‌رسد. آنچه در این اثر برای مخاطب به‌عنوان تجربه‌ای معنوی در راستای مفاهیم نقوش اسلامی شکل گرفته و ویژگی‌های هنر اسلامی را بیان می‌کند. نقوش اسلامی پیچیدگی‌هایی هندسی دارند که باکیفیتی آهنگین ارائه می‌گردند. در این نقوش نوعی توازن از بخش‌های مثبت و منفی دیده می‌شود و چشم بیننده دائم در حال حرکت است و نوعی پویایی و بی‌نهایت را تجربه می‌نماید. کنار هم قرار گرفتن نقوش هندسی اسلامی و تکرار آن‌ها به‌نوعی می‌تواند حس بی‌نهایت، وحدت و کمال را برای مخاطب القا کند. بیننده الگوهای هندسی پیچیده‌ای نظیر شمسه، ستاره و شش بندها و دیگر الگوهای گره چینی را مشاهده می‌نماید که در فضایی معاصر و مدرن به شیوه‌ای از هنر جدید نمایش گذاشته‌شده‌اند و یک تجربه بصری غنی و چندلایه از تضادهای بین سنت و مدرنیته و یا شرق و

تصویر ۳. آنیلا قیوم آقا، تقاطع‌ها، ۲۰۱۴، میشیگان، ایالات متحده، چیدمان نوری، چوب برش لیزری و لاک‌پوش و لامپ هالوژن، ابعاد هر ضلع مربع ۱۹۸.۱۲ سانتی‌متر. تنوع رنگ و نقش در فضاسازی (New Britain Museum of American Art, 2024)

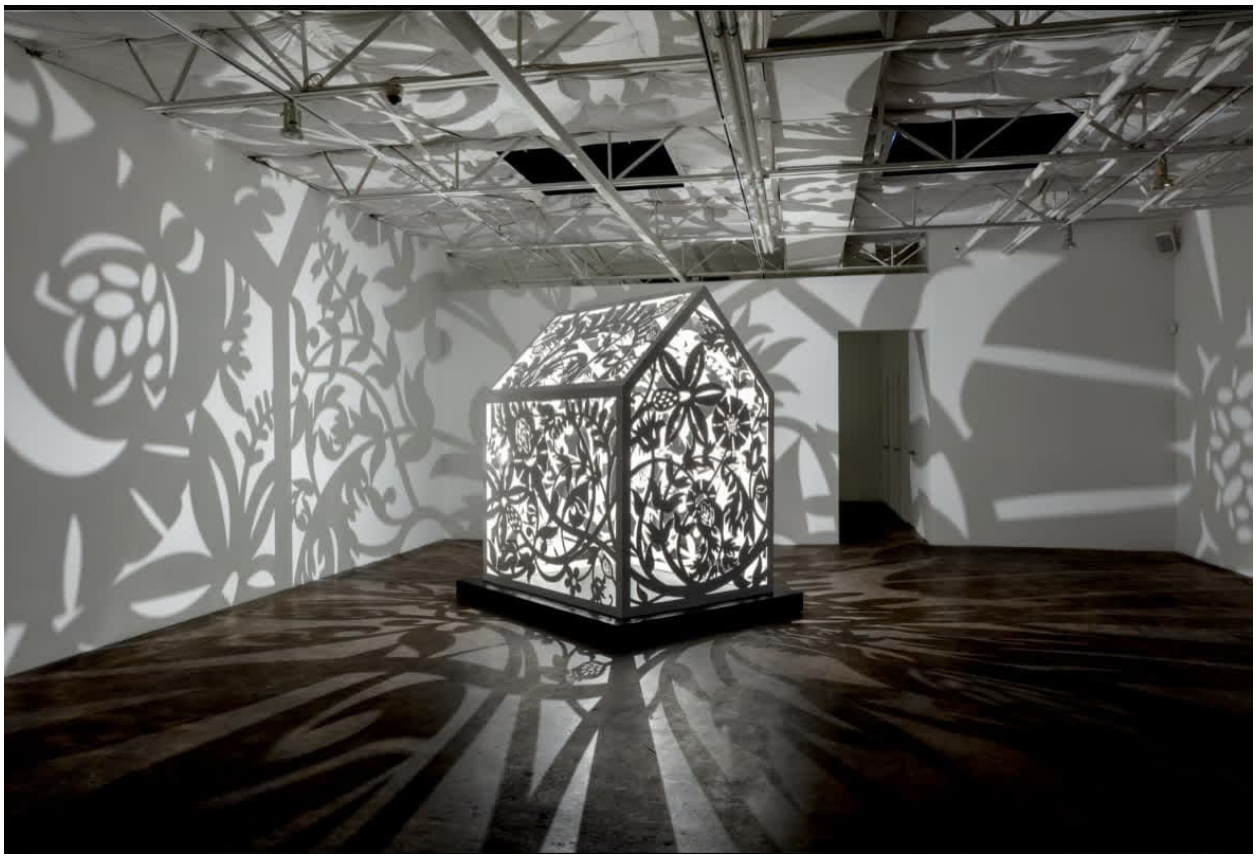
غرب، ایجاد نموده است. «مخاطب درصدد دریافت و توصیف رابطه سوژه با جهانی است که در آن غوطه‌ور شده است جهانی که به‌واسطه ادراک به سوژه داده‌شده است» (Gallagher, 2010, p. 184). در این شرایط بدن مخاطب با حضور در این فضا هم بخشی از اثر و هم بخشی از فضا شده است. به‌عبارتی‌دیگر فضا در مقابل مخاطب نیست بلکه در اطراف او و درواقع مخاطب بخشی از فضاست. بدن نور را به‌عنوان یک پدیده تجربه می‌نماید. نور و سایه بر روی بدن مخاطب به‌عنوان بخشی از فضا نقش می‌اندازند و سایه‌های ناشی از حضور بدن انسان نیز نقوش جدیدی در ترکیب با نقوش اولیه بر بدنه دیوارها ایجاد می‌نماید. این ویژگی، به اثر هنری جنبه‌ای پویا و تعاملی می‌بخشد و تجربه‌ای زیسته در فضای معنوی و اسلامی بر اساس بدن و نشانه‌های هنر و معماری اسلامی در مخاطب ایجاد می‌نماید و فضایی چندلایه و پیچیده ایجاد می‌کند که نور نقش محوری در آن دارد و به مخاطب اجازه می‌دهد تا با تعامل با اثر هنری، در فضایی مملو از نقش و رنگ غوطه‌ور شده و تجربه زیسته‌ی منحصربه‌فردی از تعامل فعال بدن، ذهن و جهان را کسب نماید. بر اساس نظریه مرلوپونتی بدنمندی است که نقش حضور در جهان و درک فضا را دارد. نظرگاه ادراکی نظرگاهی بدنی است. ما تنها از طریق داشتن بدن است که جهان داریم بدن لنگرگاه ما در جهان است (کارمن، ۱۳۹۴/۲۰۰۵، ۲۸). سایه مخاطب در نقوش تکراری و هندسی غرق‌شده و همراه با آن‌ها مفهوم کمال و وحدت را تجربه می‌نماید و از طرفی دیگر بازی و تنوع رنگ در نقوش هندسی هنر اسلامی به‌وسیله نور بر فضای محیط انعکاس می‌یابد تا تنوعی از رنگ و احساس ناشی از تنوع رنگ در جاذبه مکان دینی و معنوی را برای مخاطب فراهم آورد. مخاطب با حضور بدنمند است که تجربه‌ای از جذابیت رنگ و نقش در مکانی اسلامی را کسب می‌نماید (تصویر ۲). همان‌طور که پدیدارشناسی مرلوپونتی در خصوص بدن، آن را صرفاً یک شیء نمی‌داند، بلکه بدن مجموعه‌ای از معناهای زیسته است. «بدن حاشیه‌ای از تمام ادراک من است. من ابژه‌ای خارجی را با بدنم مشاهده می‌کنم؛ ابژه‌ها را به کار می‌برم؛ در آن‌ها کنکاش می‌کنم؛ در اطراف آن‌ها می‌گردم؛ اما خود بدنم را نمی‌توانم مشاهده کنم» (Merleau-Ponty, 2004, p. 105). فضای ایجادشده باعث شده تا مخاطب خود را بخشی از اثر بداند و در مقام ابژه و همچنین سوژه دیده شود. تجربه‌ای که قیوم آقا بعد از سفر به اسپانیا و مشاهده بناهای اسلامی از جمله کاخ الحمرا کسب کرد و پیام همزیستی تقابل‌ها و تقاطع‌ها را از آن دریافت نموده بود؛ این پیام، به‌ویژه در دنیای امروز که شاهد افزایش اسلام هراسی و تبعیض است، بسیار ارزشمند است. قیوم آقا به دنبال تکرار این تجربه به شیوه هنر جدید در آمریکا شد. «من مجذوب تعجب و حیرتی شدم که مردم روی چهره‌هایشان نشان می‌دادند و خواستم این اتفاق را در ایالات‌متحده رقم بزنم» (Copeland, 2021). او می‌گوید: «الحمرا مکانی بود که تمدن اسلامی و غربی در آن به هم می‌رسیدند و در کنار هم به‌صورت هماهنگ زندگی می‌کردند. این بنا نمادی از همزیستی در تفاوت‌ها بود. برای من، آشنایی با فضای الحمرا و خاطرات دوران کودکی‌ام در یک مکان و زمان دیگر، الهام‌بخش خلق این اثر هنری شدند» (Design Is This, 2024). این نوع حضور هم‌زمان تضادها با عنوان اثر یعنی –تقاطع‌ها– همسو هستند و تضادهای دیگری را نیز در زیربنای خود جای‌داده است. او در بیانیه هنری نمایشگاهش این گونه می‌نویسد، زندگی در مرزهای فرهنگی و مذهبی متنوع، از جمله اسلام و مسیحیت و تجربه مهاجرت بین پاکستان و آمریکا، بر هنر من تأثیر عمیقی گذاشته است. احساس هم‌زمان بیگانگی و تعلق ذاتی تجربه‌ی مهاجرت، به هسته‌ی آثار من تبدیل‌شده است. این آگاهی از تفاوت‌ها و درعین‌حال، شناخت مشترکات انسانی، تنش‌ها و تناقضاتی را ایجاد می‌کند که من تلاش می‌کنم آن‌ها را در آثار هنری خود به تصویر بکشم (New Britain Museum of American Art, 2024).

با الهام از الگوهای اسلامی، آثارم را خلق می‌کنم. این الگوها که به‌طور سنتی نماد نظم کیهانی و طبیعی هستند، برای من به‌عنوان نقطه‌ای برای شروع کاوش‌های شخصی عمل می‌کنند. من این الگوها را از روزمرگی بیرون کشیده و به سطحی جدید ارتقا می‌دهم تا پیچیدگی‌های همزیستی بین جنسیت‌ها، فرهنگ‌ها و تمدن‌ها را آشکارسازم. بیننده در آثار من دعوت می‌شود تا به ماهیت متناقض تقاطع‌ها بین این عناصر مختلف فکر کند و درعین‌حال مرزهای بین آن‌ها را نیز کاوش کند. من به دنبال بررسی دوگانگی‌هایی مانند عمومی و خصوصی، نور و سایه و پویایی و سکون هستم. برای این کار، از خلوص و تقارن هندسی استفاده می‌کنم.

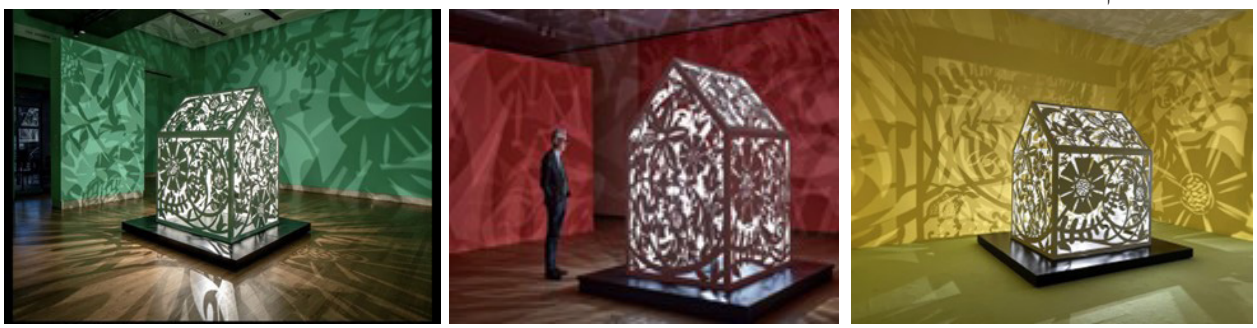
تجربه زیسته در چیدمان این یک پناهگاه نیست[۳۰]

چیدمان هنری –این یک پناهگاه نیست!– اثری مفهومی است که در دو شیوه ارائه فضای باز و فضای بسته ارائه‌شده است. این اثر هنری مجموعه‌ای از پدیده‌ها شامل نور، سایه و کلبه فلزی منقوش به همراه پخش صوت هست. وجود کلبه در فضای گالری به‌منزله وجود خانه‌ای در دل خانه‌ای دیگر است که فضایی چندلایه برای مخاطب را رقم‌زده است. این فضای عمیق و چندلایه امکان حضور برای مخاطب را فراهم می‌نماید تا شرایط و موقعیت‌های مختلفی را تجربه نماید. در این چیدمان تعاملی پدیده نور که

تصویر۴. *آنیلا قیوم آقا، این یک پناهگاه نیست، ۲۰۱۹، ایتالیا، دوسالانه ونیز، چیدمان نوری، کلبه منقوش، صوت و نور. وب‌سایت رسمی هنرمند* (Agha, n.d.)



تصویر ۵. *آنیلا قیوم آقا، این یک پناهگاه نیست، ۲۰۱۹، ایتالیا، دوسالانه ونیز، چیدمان نوری، کلبه منقوش، صوت و نور. وب‌سایت رسمی هنرمند* (Agha, n.d.)



منبع آن در کلبه مرکزی قرار گرفته است بینایی مخاطب را تحت تأثیر قرار داده و با ایجاد رنگ و نقش در فضای گالری جاذبه و کششی برای مخاطب ایجاد می‌نماید. مخاطب در این حالت، در حال مشاهده سایه بدن نیست بلکه در حال فهم تصویری و ادراکی قرار گرفته و به عبارتی در پس این ظهور، فهمی از خود بدنمند، در حال حرکت و آمیخته با حسیت در فضا شکل می گیرد. علاوه بر پدیده نور، پدیده صوت نیز در این اثر بکار رفته است و حس شنوایی مخاطب را به چالش می کشد. در پخش صوتی موضوع مبارزات مهاجران و پناهندگان در مسیر رسیدن به ایالات‌متحده مطرح است. بخش صوتی، شامل قطعات صوتی کوتاه و کلیپ‌هایی از مهاجران و پناهندگانی است که در مورد تجربیات خود هنگام ورود و اسکان در ایالات‌متحده صحبت می کنند. داستان‌هایی که در این فایل صوتی روایت می‌شوند، به دلیل محتوا و جنبه انسانی‌شان انتخاب‌شده‌اند و قصد دارند طیف گسترده‌ای از تجربیات مهاجران را به تصویر بکشند. مخاطب بعد از حضور در فضای چیدمانی جلب نقوشی می‌شود که بر پیکره دیواره‌های محیط نقش بسته‌اند و با رنگ‌های مختلف دنیایی رنگارنگ و زیبا را به نمایش گذاشته‌اند. زیبایی و رنگارنگ بودن دنیایی که قبل از مهاجرت برای پناهندگان تصور می‌شود. به روایتی دیگر دنیایی زیبا که قبل از مهاجرت انتظار آن را دارند. مخاطب با حضور در این لایه از فضا، رنگ و نقش انعکاس یافته از منبع نور را بر روی بدن خود تجربه می‌نماید و شگفت‌زده از احساس رضایتی می‌شود که توهمات بصری برای او ایجاد نموده است. در این مرحله مخاطب نسبت به اثر هنری پاسخ نشان داده است و به دنبال کنترل آن برمی‌آید. او با چرخیدن در فضای بین کلبه و دیواره‌های محیطی حضور و تأثیر گذاری خود بر روی اثر را به‌واسطه نقش انعکاس سایه‌اش در امتداد نقوش ایجادشده درک می‌نماید و در این حالت سایه

بدن مخاطب نه به‌عنوان بدنی برای مشاهده بلکه به‌عنوان پوسته‌ای وابسته به مخاطب هست که از هستی‌اش جداشدنی نیست. مخاطب با توجه به وجود نیمکتی در مرکز کلبه، به سمت لایه درونی اثر جلب می‌شود و به سمت آن حرکت می‌نماید و همان گونه که مرلوپونتی بیان می‌دارد، ادراک و حرکت از همدیگر پدیدار می‌شوند (Merleau-Ponty, 1964, p. 254). تلاشی در راستای دوگانه‌ای که ازنظر ادراک آرام‌بخش و ازنظر مفهومی چالش‌برانگیز است. مخاطب با حضورش در مرکز اثر، خود را در جایگاه پناهندگان قرار داده و البته هم‌زمانی که صدا و کلیپ‌هایی از صحبت‌های مهاجران و پناهندگان پخش می‌گردد، مخاطب در مرحله تأمل در اثر هنری قرار می‌گیرد و بدن هنرمند مرکز دریافت و ادراک جهان می‌شود؛ بدن و جهان رباط‌هایی متداخل در یک تن مشترک‌اند که نه همچون وضعیت و واکنش بلکه همچون قسمی تقاطع، قسمی درهم‌تافتگی، با درهم‌پیچیدگی رشته‌ها، در بافته‌ای واحد باهم ارتباط دارند (کارمن، ۱۳۹۰/۲۰۰۵، ۱۲۳). مخاطب حالا با فضایی نگران‌کننده مواجه می‌شود و تحت تأثیر سیستم قرار می‌گیرد و مرحله تعلق‌خاطر تحقق می‌یابد. اسکان مجدد در کلبه مرکزی فضای ناامنی را نشان می‌دهد که معنای اصلی پناهگاه یا مسکن را نشان نمی‌دهد؛ زیرا در این کلبه فلزی نقوش گیاهی هرچند به زیبایی‌های ظاهری افزوده است اما ماهیت پناهگاهی را به‌واسطه منفذهای بین نقوش ازدست‌داده است. مخاطب می‌تواند از لابه‌لای این نقوش فلزی فضای بیرون را مشاهده نماید و فضای خصوصی و امنی را برای خود متصور نمی‌شود. این تجربه حضور در مکان با پخش صوت تکمیل می‌گردد و مخاطب معنای نهفته در اثر و پناهگاه را از منظر مهاجران درک می‌نماید. ادراکی بر اساس واقعیت تلخی از زندگی که همه‌چیز علیه آن‌ها دست‌به‌دست هم داده است. عنوان انتخاب‌شده برای این اثر معنای پناهگاه را زیر سؤال می‌برد، مخاطب در جایگاه پناهنده درمی‌یابد که یک فضای جذاب و رنگارنگ لزوماً از آسیب‌های عاطفی یا جسمی محافظت نمی‌کند و یادآور ضرب‌المثلی است که می‌گوید «صدای دهل از دور خوش است».

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر نشان داد در آثار آنیلا قیوم آقا، فضا فراتر از درک صرف بصری است. فضا در این آثار از لایه‌های عمیقی تشکیل‌شده است که هم فیزیکی است مثل وام‌گیری از نقوش اسلامی هندسی و هم مفهومی، مثل ترکیب فرهنگ‌های مختلف که آن‌ها را به شیوه بیان جدید جهت ایجاد تعادل بین گذشته و حال بازطراحی نموده است. مسائل اجتماعی، فرهنگی و دینی نیز با هدف ایجاد گفت‌وگویی فراتر از مرزهای جغرافیایی نمایش داده شد. در این آثار بدن مخاطب نیز به‌عنوان ابزار اصلی شناخت در تعامل مستقیم با فضا قرارگرفته است تا درک چند حسی و عمیقی از آن فراهم گردد و نور و صدا به‌عنوان ابزاری قدرتمند برای خلق تجربه‌های حسی و عاطفی استفاده شده تا مخاطب را به تفکر و تأمل درباره موضوعات چالش‌برانگیز دنیای غرب و شرق هدایت نموده و مرز بین سنت و مدرن و یا غرب و شرق را همچون مرز بین بدن و ذهن در فلسفه پدیدارشناسی مرلوپونتی حذف می‌نماید. قیوم آقا با استفاده از زبان هنر، مفاهیمی چون بی‌نهایت، کمال و وحدت را در اثر –تقاطع‌ها– به تصویر کشیده و مخاطب با حضور و تعامل در این اثر دنیای معنوی و دینی اسلامی را تجربه می‌نماید. همچنین در اثر –این‌یک پناهگاه نیست– نیز به مخاطب اجازه می‌دهد تا تجربه‌ای از زندگی مهاجران را داشته باشد و دنیای پرزرق‌وبرق پیش از مهاجرت و مشکلات بی‌پناهی و ناامنی بعد از پناهندگی را داشته باشد. در این آثار بدن مخاطب با ترکیب حواس مختلف تجربه‌ای از جهان به دست می‌آورد و قیوم آقا نشان داد که چگونه بدنمند بودن انسان در ادراک فضای چندلایه و مفهومی نقش دارد و بر تعاملات مخاطب با جهان تأثیرگذار است.

پی‌نوشت‌ها

۱. *Anila Quayyum Agha*، در سال ۱۹۶۵ میلادی در لاهور پاکستان متولد شد و سپس به ایالات‌متحده مهاجرت نمود. او در حال حاضر به‌عنوان استاد هنر در دانشگاه ایالتی در ایندیانا تدریس می‌کند و از هنر برای کاوش تجربیات دوگانه زندگی خود در کشور پاکستان و به‌عنوان یک مهاجر در ایالات‌متحده در سال ۱۹۹۹ میلادی استفاده نموده است. قیوم آقا برای تحقیقات خلاقانه‌اش، در سال ۲۰۱۶ بالاترین افتخار تحقیقاتی دانشگاه ایندیانا را با عنوان جایزه محقق برجسته دریافت کرد. او در سال ۲۰۲۰ نیز به‌عنوان استاد در دانشگاه آگوستا در جورجیا منصوب شد. این هنرمند بیشتر به دلیل چیدمان‌های بزرگ و غوطه‌ورانه خود با نور شناخته‌شده است که در آن‌ها با استفاده از برش لیزری و ایجاد الگوهای پیچیده هندسی اسلامی در مکعب‌های سه‌بعدی فضاهای شگفت‌انگیزی از نور و سایه خلق می‌کند که توأمان یادآور هنرهای سنتی و هنر جدید است. اگرچه قیوم آقا در این آثار از طرح‌های جنوب آسیا، خاورمیانه و شمال آفریقا الهام گرفته است، اما آثار او خارج از یک تجربه مذهبی یا فرهنگی واحد وجود دارد و مخاطب را دعوت می‌کند تا فضای بین آن‌ها را کاوش نماید. او همچنین به بررسی موضوعاتی در مورد مرزهای ساخته‌شده جنسیت، نژاد، دین، فرهنگ و محیط طبیعی پرداخته که به نحوی مانع از گفت‌وگو و مبادله بین تمدن‌های جهانی شده‌اند و به مخاطبان این فرصت را می‌دهد تا هماهنگی‌هایی را که در سایه‌های واگرایی فرهنگی وجود دارد، در آغوش بگیرند.

2. Erving Goffman.
3. Picsel.
4. James Turrell.
5. Ingold.
6. Leonardo da Vinci.
7. Lucio Fontana.
8. Robert Irwin.
9. Dan Flavin.
10. Team Edensor.
11. Maria Nordman.
12. Eric Orr.
13. Doug Wheeler.
14. Michael Asher.
15. Bruce Nauman.
16. Larry Bell.
17. Mary Corse.
18. Polyester.
19. Resin.
20. Plexiglass.
21. Fiberglass.
22. Peter Alexander.
23. Ron Cooper.
24. Craig Kauffman.
25. John McCracken.
26. Helen Pashgian.
27. De Wain Valentine.
28. Intersections.

۲۹. Art-prize این مسابقه بین‌المللی از سال ۲۰۰۹ در میشیگان ایالات‌متحده شروع و داوری آن در دو بخش تخصصی و نظر عموم می‌باشد.

30. This is NOT a Refuge.

فهرست‌منابع

Arzoofar, S., & Nadalian, A. (2018). Light and illumination in contemporary art [Noor va Nooraraei dar Honar Jadid]. In *Proceedings of the 2nd International Congress on Science and Engineering*. University of Hamburg, Germany. (in Persian)

Bille, M. (2017). Ecstatic things: The power of light in shaping

Bedouin homes. *Home Cultures, 14*(1), 9–11. https://doi.org/10.1080/17406315.2017.1319533

Bioloskorski, L. S. S., Westerink, J. H. D. M., & van den Broek, E. L. (2009). Mood swings: Design and evaluation of affective interactive. *New Review of Hypermedia and Multimedia, 15*(2), 181–186. https://doi.org/10.1080/13614560903074136

Carman, T. (2015). Merleau-Ponty (M. Aliyya, Trans.). Ghoghnoos. (Original work published 2005) (in Persian)

Clark, R. (2011). *Phenomenal: California light, space, and surface*. University of California Press.

Dezashibi, A., & Ramadan Mahhi, S. (2021). Study of the capabilities of fibers as materials in installation art [Motalee ghabeliathaye aliyaf be masabehe materyal dar honare chideman] . *Faslnamah Honarhay-e Karbordi,* 2(3), 6–18. https://doi.org/10.22075/AAJ.2023.30090.1172 (in Persian)

Ebbensgaard, C. L. (2013). *Designed urban greens: A critical study of the experience of the High Line Park and Under the Crystal* [Unpublished doctoral dissertation]. Roskilde University.

Edensor, T. (2015). Light design and atmosphere. *Visual Communication, 14*(3), 331–350. https://doi.org/10.1177/1470357215579975

Fatemi, F., & Rahbar Nia, Z. (2023). Analysis of audience communication stages in interactive digital installation "Mirror" based on Erving Goffman's frame analysis theory]Tahlile marahele barghrarie ertebate mokhatab dar chidemane digital ta_amolie ayneh ba takyeh bar nazariyeh tahlil charchoob Irvin goffman]. *Majallah Mabani Honarhay-e Tajassomi*, (16), 163–172. https://doi.org/10.22051/JTPVA.2021.32100.1210 (in Persian)

Feldman, M. E. (2016). *Another minimalism: Art after light and space*. Fruitmarket Gallery.

Gallagher, S. (2010). Merleau-Ponty's phenomenology of perception. *Topoi, An International Review of Philosophy, 29*(2), 183–185. https://doi.org/10.1007/s11245-010-9079-y

Ingold, T. (2002). *The perception of the environment*. Routledge.

Ingold, T. (2015). Reach for the stars: Light, vision and the atmosphere. In D. Gunzburg (Ed.), *The imagined sky: Cultural perspectives*. Equinox.

Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of perception*. Routledge & Kegan Paul.

Merleau-Ponty, M. (1964). *The primacy of perception: And other essays on phenomenological psychology, the philosophy of art, history and politics*. Northwestern University Press.

Merleau-Ponty, M. (2004). *The world of perception*. Routledge.

Mokhtari Dehkordi, R. (2023). A reflection on carpets in Faiq Ahmed's installations (using steps in phenomenology) [Ta_amoli bar ghali dar chidemanhaye Faigh Ahmad ba bahregiri az gamhaai dar padidarshenasi]. *Majallah Mabani Nazari Honarhay-e Tajassomi, 8*(2), 188–200. https://doi.org/10.22051/JTPVA.2022.39795.1396 (in Persian)

Moulayi, H. (2006). Light as space in sculpture (A look at James Turrell's works) [Nur be mesabeh faza dar mojasamehsazi negahi be asare James Turrell]. *Majallah Tandis*, (92), 9. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/836956 (in Persian)

Nelson, R., & Schiff, R. (2016). Fundamental concepts of art history[Mafahim bonyadi tarikhe honar] (M. Mohajer & M. Nabavi, Trans.). Minuyeh Kherad. (Original work published 1996) (in Persian)

Nozad, H., Safian, M. J., & Ardelani, H. (1397). Analysis of interactive art from a phenomenological perspective concerning Merleau-Ponty[Tahlile honare taamoli ba rooykarde padidarshenakhteh az manzare Merleau_Ponty] . Nashriyeh Honarhay-e Ziba: Honarhay-e Tajassomi, *23*(4), 5–12. https://doi.org/10.22059/JFAVA.2018.249001.665847 (in Persian)

Rash, M. (2010). *New media in 20th-century art* [Resanehaye novin dar honare gharn bistom] (B. Roshani, Trans.). Nazar. (Original work published 1999) (in Persian)

Sami Azar, A. (2012). Conceptual revolution: History of contemporary world art [Enghelabe mafhoomi tarikhe honar moaser jahan]. Nazar. (in Persian)

Weibel, P., & Jansen, G. (2006). *Light as a medium in 20th and 21st century art*. Hatje Cantz Verlag.

آرزوفر، سمیه و نادعلیان، احمد. (۱۳۹۷). نور و نورآرایی در هنر جدید. *دومین کنگره بین‌المللی علوم و مهندسی*. دانشگاه هامبورگ، آلمان.

دزاشیبی، عظیمه و رمضان ماهی، سمیه. (۱۴۰۲). مطالعه قابلیت‌های الیاف به‌مثابه متریال در هنر چیدمان. *فصلنامه هنرهای کاربردی*، ۲(۳)، ۶–۱۸. https://doi.org/10.22075/AAJ.2023.30090.1172

راش، مایکل. (۱۳۸۹). *رسانه‌های نوین در هنر قرن بیستم* (بیتا روشنی، مترجم). نظر. (چاپ اصلی اثر ۱۹۹۹)

سمیع آذر، علی‌رضا. (۱۳۹۱). *انقلاب مفهومی: تاریخ هنر معاصر جهان*. نظر.

فاطمی، فریماه و رهبرنیا، زهرا. (۱۴۰۲). تحلیل مراحل برقراری ارتباط مخاطب در چیدمان دیجیتال تعاملی آینه با تکیه‌بر نظریه تحلیل چهارچوب اروین گافمن. مجله *مبانی هنرهای تجسمی، (۱۶)*، ۱۶۳–۱۷۲. https://doi.org/10.22051/JTPVA.2021.32100.1210

کارمن، تیلور. (۱۳۹۴). *مرلوپونتی* (مسعود علیا، مترجم). قفنوس. (چاپ اصلی اثر ۲۰۰۵)

مختاری دهکردی، راضیه (۱۴۰۲). تأملی بر قالی در چیدمان‌های فائق احمد (با بهره گیری از گام‌هایی در پدیدارشناسی). *مجله مبانی نظری هنرهای تجسمی*، ۸(۲)، ۱۸۸–۲۰۰. https://doi.org/10.22051/JTPVA.2022.39795.1396

مولیایی، حنیف. (۱۳۸۵). نور به‌مثابه فضا در مجسمه‌سازی (نگاهی به آثار جیمز تورل). *مجله تندیس، (۹۲)*، ۹. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/836956

نلسون، رابرت و شیف، ریچارد. (۱۳۹۵). مفاهیم بنیادی تاریخ هنر (مهران مهاجر و محمد نبوی، مترجمان). مینوی خرد. (چاپ اصلی اثر ۱۹۹۶)

نوزاد، هما؛ صافیان، محمدجواد و اردلانی، حسین. (۱۳۹۷). تحلیل هنر تعاملی با رویکرد پدیدارشناسانه از منظر مرلوپونتی. نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۳(۴)، ۵–۱۲. https://doi.org/10.22059/JFAVA.2018.249001.665847