نقد زیبایی‌شناسانه آثار کریستو

فریناز فربود - دکتر حبیب‌الله آیت‌الهی

مقدمه

هنر معاصر دغدغه و رویکردی متفاوت از هنرهای پیشین برای خود برگزیده است. دغدغه این هنر، زیبایی‌شناسی به معنای متداول برخاسته از نظریات متداول دنیای مدرن مانند نظریات زیبایی‌شناسانهٔ بوم گارتن و کانت نیست. این هنر در پی آن است تا نوعی بیان فلسفی باشد. هنرمعاصر در پی آن است تا نوعی دغدغه نوین را پیرامون هنر و اثر هنری ایجاد نماید. معیار گریزی‌مشخصه این هنر محسوب می‌شود و از سوی دیگر پدید آوردن معیارها و دغدغه‌های نوین‌برای هنر است که آن را ارزشمند می‌سازد. اگر مدرنیسم را پیروزی فرم به حساب آوریم[1]؛ پست‌مدرنیسم پیروزی معنا از نوعی دیگر است. شاید بهترین تعریف از هنر معاصر را آرتور دانتو(Arthur Danto) ارائه داده باشد: هدف هنر نوعی وصول معرفت به امر فرهنگی است. به وجهی که معرفت عمیق و نوعی خودآگاهی را نسبت به هویت و شخصیت خود به دست آوریم. در سیرهنر به جانب کمال، هنر به فلسفه بدل می‌گردد. تاریخ هنر رو به سوی فلسفه دارد. چیزی که هگل از آن به عنوان پایان هنر یاد می‌کند.[2] یکی از هنرمندان معاصر که دارای اعتباری جهانی در این زمینه است و آثار هنری بدیع او درشکل دادن به سیمای هنر پست مدرن نقشی داشته است؛ هنرمند آمریکایی بلغاری تبار کریستویاواچف (Christo Javacheff)به همراه همسر خود جین کلود دنا د گلیبون (Jeanne Claude Guillebon) Denat de الجزایری تبار است. کریستو در حرفه خود یعنی مجسمه‌سازی و اجرای‌نوعی از مجسمه‌های موقت در محیط باز شهرت بسیار زیادی دارد. اخیراً نیز پروژه "دروازه‌ها"ی او پس

از ۲۵ سال تلاش برای اجرای آن، در پارک مرکزی نیویورک در معرض دید عموم قرار گرفته است.

این مقاله به معرفی برخی از آثار او، دوره‌بندی کارها و نقد یکی از مهمترین وجنجال برانگیزترین آثار او یعنی "حصار روان" در سال ۱۹۷۶ در کالیفرنیا می‌پردازد و سعی دارد تا با کند و کاوی زیبایی‌شناسانه ارزش این آثار را بیان نماید. از آنجا که مشرب هنر معاصردر برداشت‌های گوناگون از فلسفه هنر هایدگر است؛ بالتبع این نقد مبتنی بر نگاه هایدگری به اثرهنری خواهد بود.

پست مدرنیسم

سرآغاز هنر پست‌مدرن را باید در کارهای مارسل دوشان جست. اثر او با نام پیشابدان زمانی‌که در نمایشگاه هنری به نمایش درآمد، در پی آن نبود تا چیزی متفاوت را به نمایش بگذارد. اثر او واقعه‌ای تکان دهنده برای دنیای هنر بود و به یکباره تمامی هنر، ارزش هنری و هنرمند را به زیرسؤال برد و به موزه به عنوان نهادی هنری یورش برد. از آن پس بود که ناگهان جهان مدرن خود را با بن‌بستی مواجه دید که برایش تدارک دیده شده بود.[۳] اثر مارسل دوشان یک واقعه به‌حساب می‌آمد که چشم‌های تنگ عادت کرده به زیبایی متعارف سبک‌ها را گشود و در پس خود راهی برای دوباره اندیشیدن به ماهیت هنر پدید آورد. او را می‌توان قاتل هنر به معنای هگلی وبازآفریننده هنر باز هم به معنای هگلی دانست. اثر هنری دگرگون می‌شود تا به جای بودن در بند زیبایی‌شناسی، به نوعی مبنای معرفتی و فلسفی در نگاه به ارزش‌ها و دنیا باشد. در واقع قلمرو زیبایی‌شناسی را می‌توان پناهگاهی برای هر نوع سلوک معنادار به حساب آورد و برخلاف‌مدرنیته فرهنگی که در پی تمایز، استعلا و هاله قلمرو زیبایی‌شناسی فهمیده می‌شود؛ پست‌مدرنیته امری است که با زیر پا گذاشتن مرزهای زیبایی‌شناسانه و تبدیل هنر به امری فرهنگی واجتماعی همراه است.[۴]

این رویکرد هنر نه تنها در پی کشف مرزهای نوینی برای زیبایی‌شناسی نیست و قصد ندارد تا مرز جدیدی را پی‌بیافکند؛ بلکه در پی گونه‌ای از انسجام نیز نیست؛ حجم عظیمی از تولیدات‌هنری امروزه که با موضوعات و روش‌های اجرای بسیار متفاوت خود تولید می‌شوند، چنان ازهم گسیخته‌اند که نمی‌توان آنها را به ریشه‌ای واحد نسبت داد. تنها می‌توان آن را چهل‌پاره‌ای درکنار هم به حساب آورد که پوشش این دوره گذار در هنر و تمدن محسوب می‌شود. دوران فراروایت‌سازی به سر رسیده است؛ اکنون خرده روایت‌ها در کنار یکدیگر به زندگی ادامه می‌دهند و با یکدیگر در تعاملند و نوعی ثبات ناشی از عدم ستیز خودخواسته را تجربه می‌کنند.[۵]

هایدگر و هنر

هنر پست‌مدرنیسم را می‌توان ماحصل قرائت‌های گوناگون از فلسفه هنر مارتین هایدگر دانست. هایدگر با نوید مرگ هنر بزرگ، که ماحصل رویکرد زیبایی‌شناسانه مدرنیسم به هنراست؛ لزوم بازگشت هنر به سوی حقیقت و جست‌وجوی مبانی هستی‌شناسانه را مطرح

می‌سازد. از نظر او موضعی که تاکنون هنر را هدایت کرده است و نهایت امر به ارسطو و افلاطون بازمی‌گردد عبارت بوده است از علم زیبایی‌شناسی. در مؤخره رسالهٔ سرآغاز کار هنری، هایدگر علم استحسان را گونه‌ای بررسی می‌داند که در آن کار هنری را برابر ایستایی می‌گیرند و آن برابر ایستایی، ادراک حسی در وسیع‌ترین مفهوم کلمه است. این موضع یکسر استحسانی به هنر چیزی است که باید از آن برگذشت.[۶]

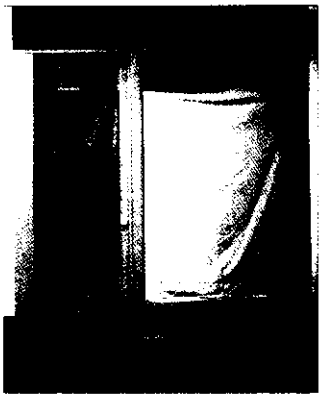
رویکرد او به هنر به عنوان مرتبتی برای تجلی هستی و حقیقت، او را به سوی تعیین مبنایی هستی‌شناسانه برای هنر می‌برد. او با تحلیل تابلویی از ون گوک نشان می‌دهد که در این تابلو هستی در قالب یک جفت کفش به ظهور نشسته است؛ از منظر او کفش‌ها تنها یک جفت کفش خاک گرفته یک زن روستایی را بازنمایی نمی‌کنند؛ بلکه در این اثر تمامی هستی صاحب کفش، تمامی زندگی او، تقدیر او و تمامی هستی او تجلی یافته است.[۷] او اثر هنری را محل قیام حقیقت به ظهور می‌داند. اما حقیقت چگونه در کار نشانده می‌شود و چگونه اثر هنری هستی را متجلی می‌سازد؟

او برای بیان این امر باز به هنر و اثر هنری بازمی‌گردد. او معبدی یونانی را در نظر می‌آورد. معبد یونانی بر فراز تپه‌ای قرار دارد؛ اما ما آن تپه را به این جهت می‌بینیم که معبد آن را به ما نمایانده است. معبد آسمان را و پیرامون را به ما می‌نمایاند. اثر هنری است که آن پهنه را به‌جنبش درمی‌آورد و هستی را بر ما پدیدار می‌سازد. حقیقت را آشکار می‌کند.[۸] همه اینها را به واسطهٔ اثر هنری می‌بینیم و بی‌حضور آن ما در هر روزگی دنیا به سر می‌بریم. انسان در جنب جهان می‌زید و اثر هنری است که ما را به آن ملتفت می‌سازد و پرده از آن بر می‌گیرد.

گادامر در ادامه بحث هایدگر می‌گوید: «آنان که لذت زیبایی‌شناختی را با صورت هنر مربوط کرده‌اند؛ ارتباط هنر را با عالم در نظر نگرفته‌اند. اثر هنری شی نیست؛ بلکه خود عالمی است که ما به وساطت آن عالم را نظاره می‌کنیم. هنر، ادارک حسی نیست؛ بلکه معرفت است؛ وقتی با یک اثر هنری روبه‌رو می‌شویم، افق عالم ما و درکی که از آن داریم وسعت می‌یابد و عالم را در پرتو جدیدی می‌بینیم. هنرمند واقعیت را از منظر فرم عرضه کرده است؛ اما او عالمی بیگانه و جادویی نساخته است؛ بلکه عالم تجربه ما را و عالمی را که خود می‌شناسیم و در آن زندگی می‌کنیم، به تجلی آورده‌است. او موجب شده تا اشیاء فتوح یابند و به بیانی در پرتو حقیقت وجود بدل گردند.»[۹] هر اثرهنری دگرگونی در هستی به شمار می‌رود و تاریخی می‌گشاید که پیش از آن نبوده است.

کریستو

کریستو و همسرش جین کلود همزمان و در یک ساعت در روز ۱۳ ژوئن ۱۹۳۵ به دنیا آمدند.کریستو در شهر گابرو در بلغارستان و در خانواده‌ای که جزو صنعتگران به شمار می‌رفتند وجین کلود در یک خانواده نظامی فرانسوی ساکن در الجزایر. کریستو در فواصل سال‌های ۱۹۵۳ تا ۵۶ در آکادمی هنر صوفیه به تحصیل پرداخت و در سال ۱۹۵۷ با حالت فرار از پراگ به وین، فرانسه و آمریکا رفت. همسرش ژان کلود در فرانسه و سوئیس به تحصیل فلسفه و لاتین پرداخت و در سال ۱۹۵۸ با کریستو ازدواج نمود.[۱۰]



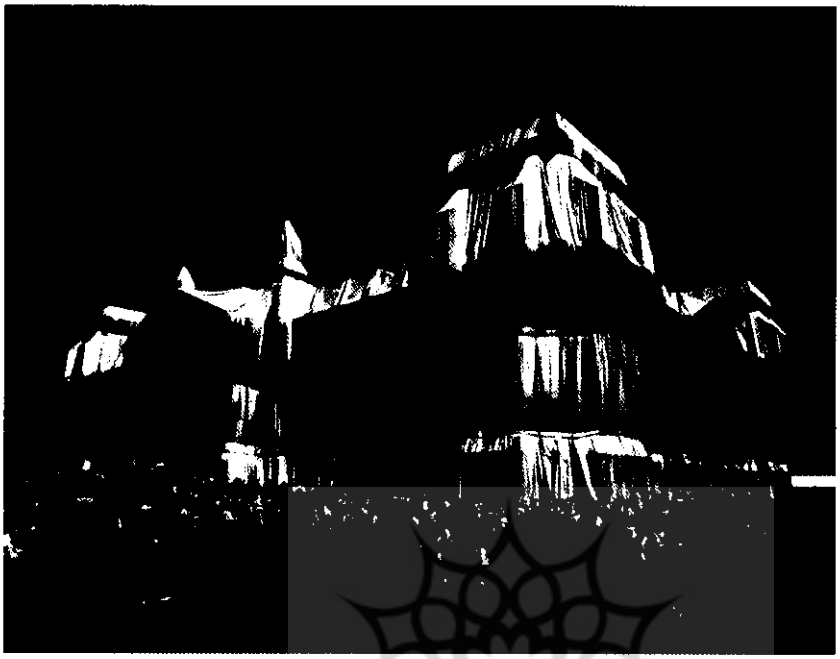
کریستو در اروپا با الهام از نهضت رئالیسم نو با پیر رستانی، منتقد با نفوذ هنری که بر نقش تازه هنرمند برای ساخت و ارائه اشیاء و تجربه‌های واقعی تأکید داشت؛ آشنا شد. پیوستن کریستو به‌این گروه در شکل دادن به اساس کارهای آینده او نقش به‌سزایی داشت.[11] در این زمان به‌شیوه‌ای ابداعی به بسته‌بندی اشیاء گوناگون روی آورد و با بسیاری از اشیاء روزمره را در قالب احجامی بسته‌بندی شده به نمایش گذارد. احتمالاً پیش از او نیز، کوشش‌هایی توسط من‌ری دراین زمینه انجام گرفته بود. در این دوره، او اشیای گوناگون روزمره مانند دوچرخه، بطری‌های خالی و حتی بدن یک انسان را در بسته‌بندی ارائه نمود.[12]

مهمترین کار این دوره او را می‌توان بارانداز کلن دانست؛ یک اثر بسیار بزرگ بسته‌بندی که مجموعه‌ای از بشکه‌ها را در بر می‌گرفت. این بارانداز در نزدیکی گالری هارو لاهوس (Haro Lauhus) بود، که او اولین نمایشگاه انفرادی خود را در همین زمان در آنجا برپا نموده بود. این اثر به یاری کارگران بارانداز ساخته شد؛ درگیر ساختن مردم و اثر هنری، پدید آوردن گفت‌وگویی درباره هنر، ترک محدوده گالری و انجام کاری وابسته به مکان اجرای خود از ویژگی‌های بارز این طرح به شمار می‌رفت و موجب شهرت کریستو گردید.[13]

دوره دومی که در آثار او وجود دارد؛ رویکرد او به معماری است. در فواصل سال‌های ۱۹۶۴ تا ۱۹۶۷ او در قالب یک آسمان‌خراش و بسته‌بندی گالری هنر نوین شیکاگو و ارائه یک نمای ویترین پوشیده با پارچه، پا به دومین مرحله از خلق آثار خود گذارد. در ویترین پارچه‌ای، او به نفی حضور نمای درونی مغازه و اشیای مصرفی آن در فضای بیرون پرداخت و سعی نمود تا برخلاف فضای مغازه که از بیرون دیده می‌شود، یک حس مرموز از فضای درونی را به نمایش بگذارد. بناهای بسته‌بندی شده توسط او به ناگهان منظر شهری را تغییر دادند و نوعی از نقطهٔ تمرکز بصری را پدید آوردند. در واقع کل محیط آرام دیروز به نوعی از محیط پر از کنش بصری بدل گردید. گالری هنر نوین شیکاگو حتی با کف بسته‌بندی‌شده خود با پارچه چین خورده و آثارهنری که با پارچه پوشیده شده و در گوشه‌ای از فضا تلنبار شده بودند، نوعی تجربه جدید ازادراک فضا و مکان را تداعی می‌کرد.[14] این ادراک تازه از مکان را می‌توان مقدمه‌ای برای کارهای‌بعدی کریستو به شمار آورد. البته منظور ما از دوره بعد به معنای پایان یک دوره نیست.

در دهه نود نیز کریستو در مسابقه برگزار شده برای بازسازی مجلس قدیم آلمان یا رایشتاگ نیز یک مدل بسته‌بندی شده را به مسابقه فرستاد و بنا به نظر هیئت داوران، پیش از آغاز عملیات بازسازی مجلس برای مدتی این بنا را به صورت بسته‌بندی شده در آورد. طرحی که به زعم کریستو به معنای پایان یک دوره و زایش دوباره مجلس آلمان تلقی می‌شد.[15] این اثر به مدت ۱۴روز بر جای خود باقی بود و در نهایت پارچه پروپیلنی آن که دارای روکشی از جنس آلومینیوم بود، باز شد و به کارخانه بازیافت فرستاده شد.

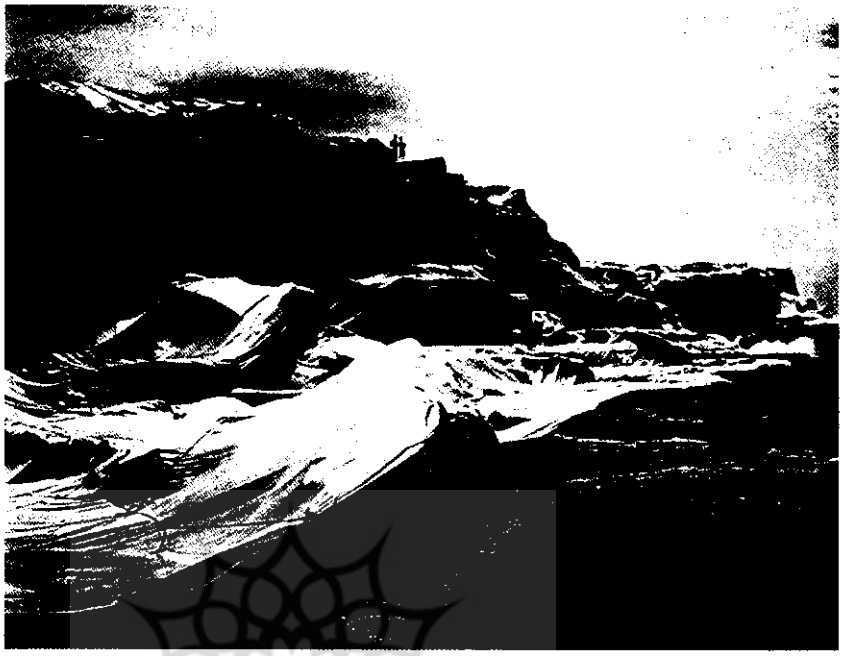
دوره سوم کارهای او از میانه دهه ۱۹۷۰ و در آمریکا آغاز گردید. این دوره شامل نوعی مجسمه‌های محیطی با مدت اجرای کوتاه است. در این زمان و از یک دهه پیش در آمریکا، نهضتی برای پیوند میان مردم و هنر به راه افتاده بود و مجسمه در محیط عمومی به عنوان یکی از این رویکردها مورد توجه بود. اولین نمونه مجسمه محیطی، مجسمه الگزاندر کالدر به نام

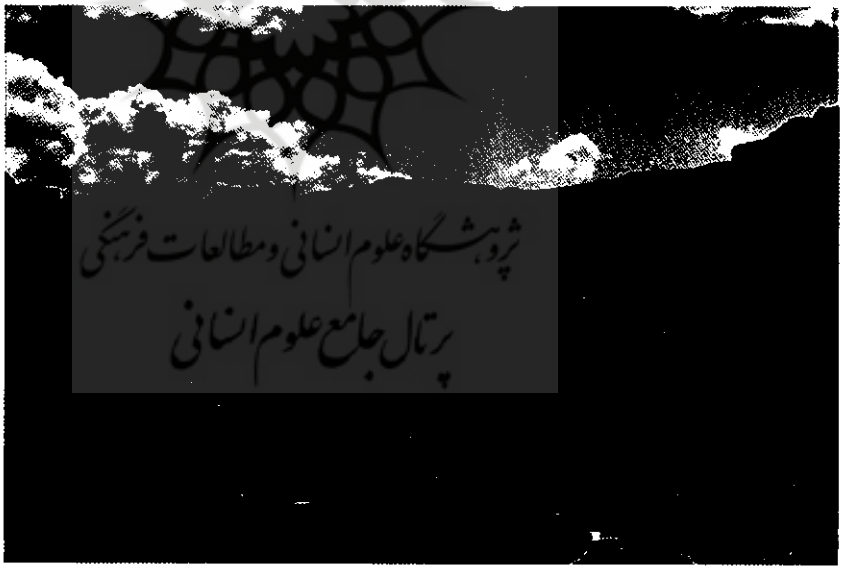


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

لاگراند ویتس بود که در شهر گراند ریپرز نصب شد. این مجسمه به رویدادی هنری بدل گردید و علاوه بر ارتقای سطح فرهنگی شهر، به دلیلی برای رونق اقتصادی شهر و جلب توریست نیز بدل شد. در این دوره این ایده در سایر نقاط آمریکا نیز گسترش یافت.[۱۶]

در همین زمان، نهضت هنری دیگری در حال شکل گرفتن بود. گروهی از هنرمندان به ویژه آمریکایی‌ها به‌محیط طبیعی برای نمایش کارهای خود روی آوردند. کار آنها هنر خاکی (art





پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Land)نام گرفت که در محیط باز و به صورت یک رویداد موقت یا دائمی اجرا می‌شد. از نمونه آثار برجسته این هنرمندان می‌توان به خط ناشی از گام زدن، اثر ریچارد لانگ اشاره نمود که تنها از گام زدن در خطی مستقیم به وجود آمده بود. تنها چیزی که از این اثر به جای مانده (به استثنای برخی از آنها که هنوز حفظ شده‌اند مانند اسکله مارپیچ اثر رابرت اسمپتسون) تنها چند عکس یا فیلم است و خود اثر به صورت یک رویداد منحصر به فرد در زمان ناپدید شده است.-

[۱۷] این رویکرد به هنر، یعنی عدم تأکید بر ماندگاری هنر، به یکی از مشخصه‌های بخشی از هنر پست‌مدرن بدل شده‌است.

البته کریستو را نمی‌توان جزو هنرمندان هنر زمینی به حساب آورد؛ او در واقع یک مجسمه‌ساز است که مجسمه‌های موقت را در محیط برپا می‌سازد تا نوعی تغییر در شکل زمین و محیط پیرامون پدید آورد و هرگز دست به تغییر خود محیط نمی‌زند. اما او را در زمره هنرمندان محیطی و زمینی به شمار می‌آورند. پروژه‌های این دوره کریستو بسیار متنوعند و با رویکردهای گوناگونی انجام شده‌اند. از جمله مشهورترین آنها می‌توان به موارد زیر اشاره نمود: بسته‌بندی بخشی از ساحل و دریا با نام خلیج کوچک که در فواصل سال‌های ۱۹۶۹- ۱۹۶۸ درنزدیکی شهر سیدنی در استرالیا انجام گرفت و در این پروژه او در پی ایجاد نوعی تغییر در چشم‌انداز طبیعی و ایجاد نوعی تجربه متفاوت از یک محیط است. کریستو می‌گوید: «صخره هیچ‌عنصر جالبی برای جلب توجه نداشت؛ تنها فرو بردن آن در پوششی از ابهام بود که به آن معنا بخشید و فرم آن را آشکار نمود. تجربه فرم متفاوتی که به دیده شدن صخره کمک نمود.»[۱۸]

پردهٔ دره در فواصل بین سال‌های ۱۹۷۰ تا ۱۹۷۲ در ریفل کلرادو به اجرا درآمد. این پرده به طول ۳۸۱ متر و به ارتفاع ۱۱۱ متر از ۸ فرم منحنی تشکیل شده بود. این اثر در عرض بزرگراهی قرارگرفته بود که از زیر آن می‌گذشت. این کار و بسیاری از آثار موقت دیگری که توسط کریستو ساخته شده است؛ ماحصل تلاش گروه زیادی از متخصصین سازه، متخصصین

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

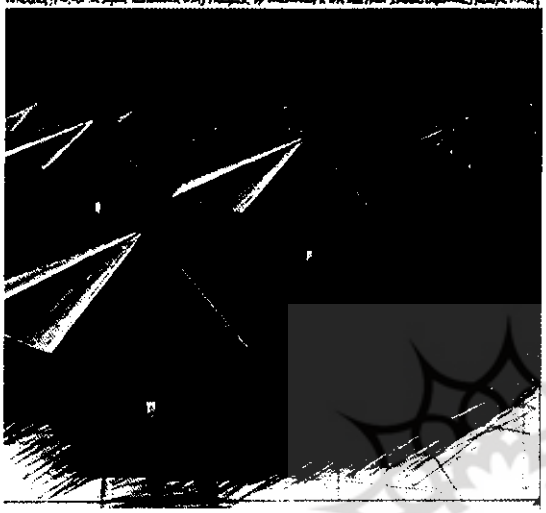
محیط‌زیست و کارخانجات بافندهٔ پارچه است.

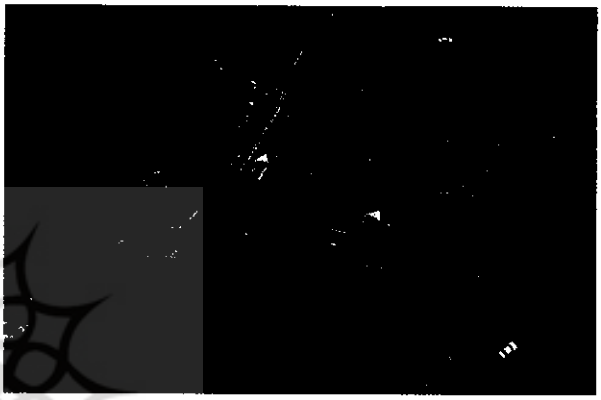
کارخانجات گوناگون یا برخی شرکت‌ها هزینه برپایی برخی از آنها را تقبل می‌کردند. کریستو بابت اجرای اثر دستمزدی دریافت نمی‌کرد و درآمد او که بخشی از آن نیز برای اجرای خود طرح هزینه می‌شد؛ از راه فروش ترسیمات ارژینال طرح، اسکیس‌ها، مدل طرح و مجموعه عکس‌های آن تأمین می‌شد. بسیاری از هنرجویان یا افراد دیگر نیز به طور داوطلبانه در اجرای کارها مشارکت می‌کنند. در مورد طرح پردهٔ دره، کریستو، بنیادی به نام آن افتتاح کرد و تولیدات این بنگاه برای این طرح را به مجموعه‌داران آثار

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هنری فروخت. بدین ترتیب هزینه این اثر تأمین شد.

پیاده‌رو پوشیده، به پیشنهاد انجمن هنر معاصر شهر کانزاس در سال ۱۹۷۸ و در مدت دو روز در پارک یادمان جیکوب لوس در این شهر برپا گردید. پیاده‌روهای موجود پارک با یک پارچه به‌رنگ طلایی پوشانده شده بود. این دومین پروژه کریستو در این زمینه بود و نمونه کوچک-



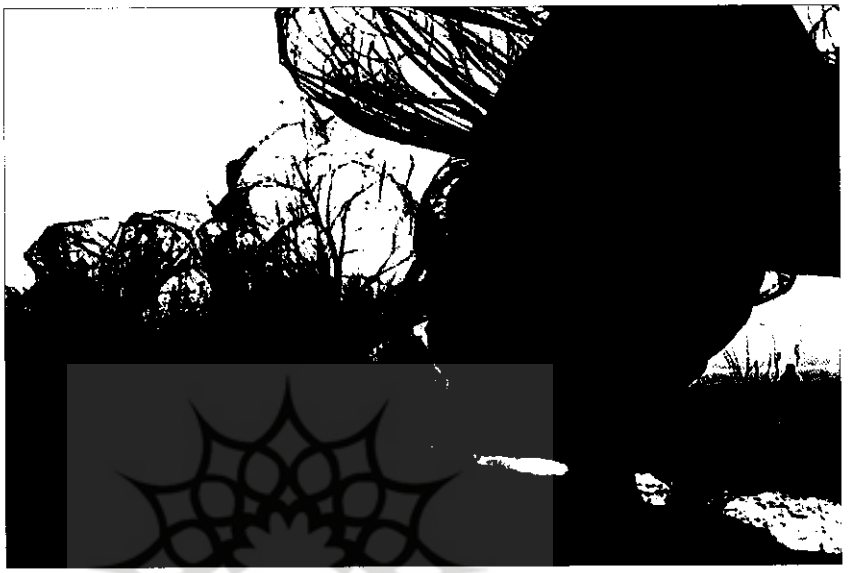


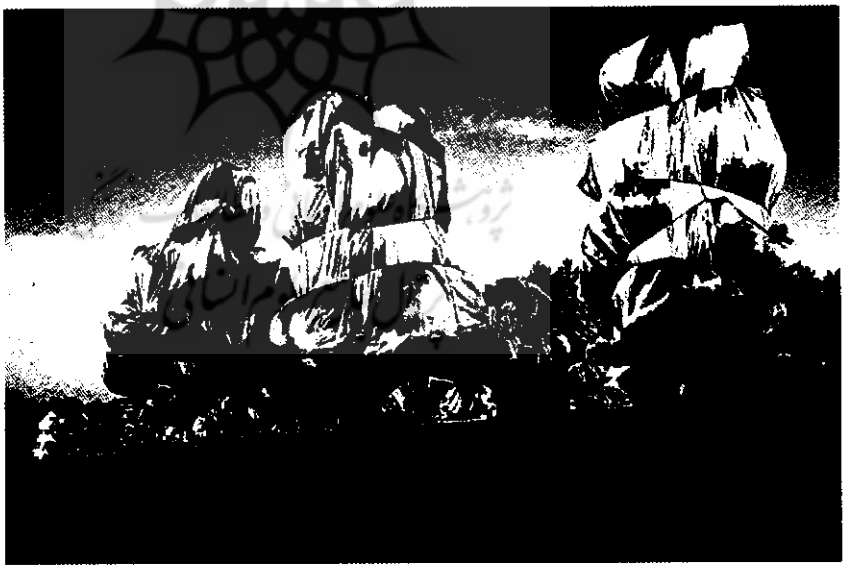
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تری از آن را سال‌ها قبل در کرفلد آلمان غربی ساخته بود. سطح براق و لطیف پارچهٔ چین‌خورده در نورهای مختلف، واکنش‌های متفاوتی از خود بروز می‌داد. در مه صبحگاهی رنگ پریده، در ظهردارای درخشش و در غروب به رنگ طلای ناب بود.[۱۹]

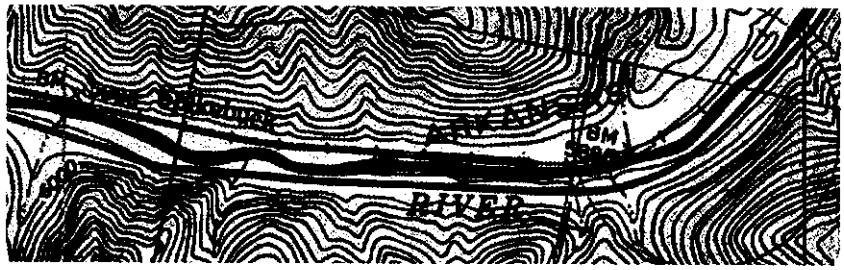
او در سال ۱۹۸۳ در خلیج بیسکاین، فلوریدا یازده جزیره را در منطقه میامی با ۶۰۳ هزار متر

پارچه پروپیلن محصور کرد. این طرح در صدد آن بود تا ساحل را از میان ببرد و ارتباط میان‌جزیره و دریا را تغییر دهد. نوعی یادمان انسانی در ترکیب با محیط طبیعی که بیننده را وامی‌دارد تا محیط را با دیدی تازه ببیند.[۲۰] برای دو هفته محیط محصور شده توسط





پارچه صورتی رنگ بر جای خود باقی ماند. رنگ درخشان پارچه‌های صورتی رنگ در هماهنگی کامل با محیط پیرامونی بود. در طول این مدت ساحل جزیره از حالت قبلی خود که مملو از قایق‌ها و رنگ‌های ناهماهنگ بود؛ خالی شد. این پروژه به یک پروژه تحقیقاتی بزرگ‌تر بدل شد. در طول این مدت تعدادی از متخصصین زیست‌شناسی به بررسی تأثیر عدم



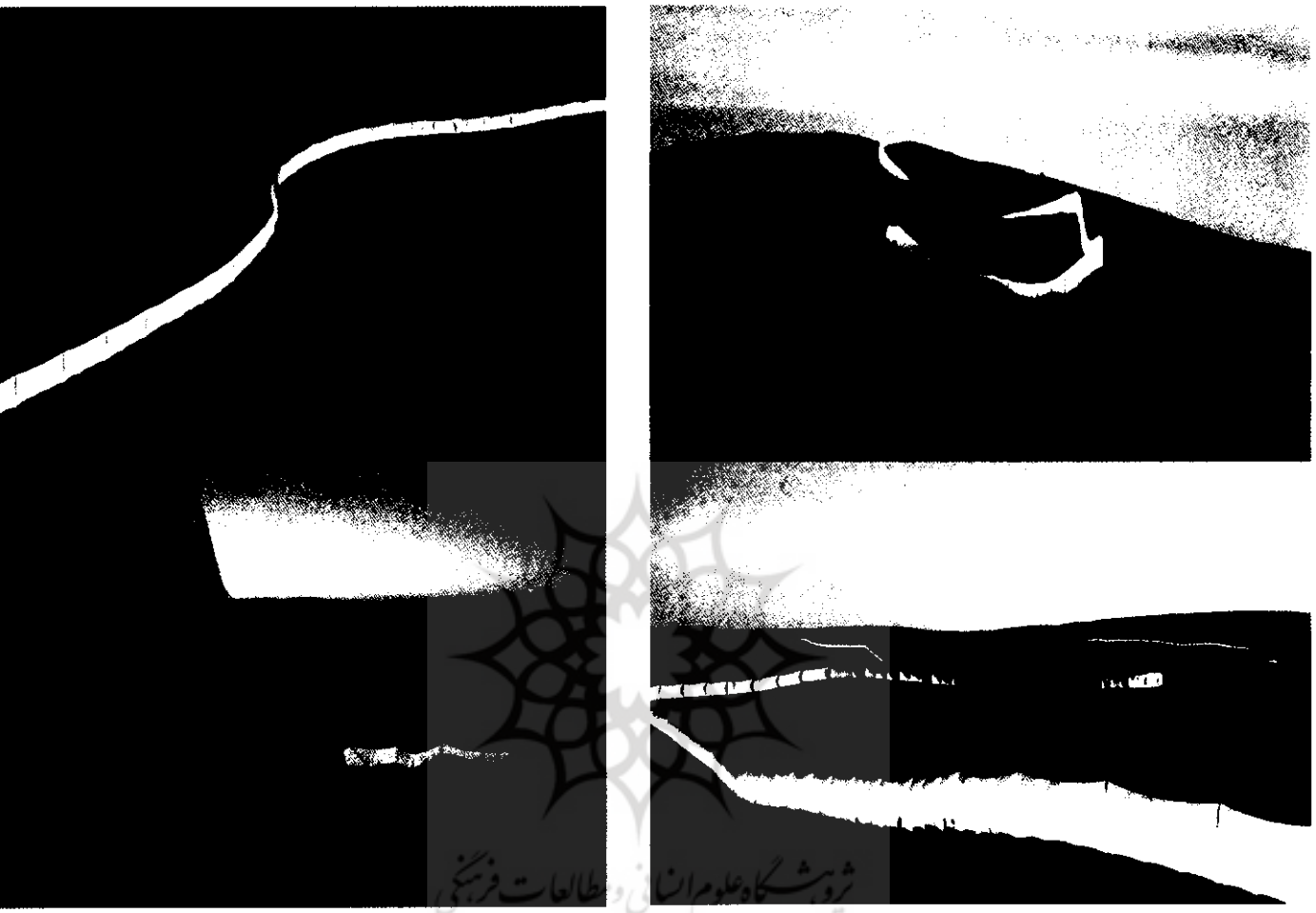
حضور نور بر گیاهان زیر دریا پرداختند و از حیوانات و پرندگان داخل جزیره آزمایشاتی به عمل آوردند.[۲۱]

یکی دیگر از آثار او در این دوره، مجموعه چترهاست؛ این پروژه پس از هفت سال تلاش در سال ۱۹۹۱ به اجرا درآمد. مجموعه بسیار زیادی از چترهای آفتابی پارچه‌ای به رنگ‌های نارنجی - برای آمریکا - و آبی - برای ژاپن - که به طور همزمان در دو نقطهٔ دنیا یعنی ژاپن و آمریکا اجرا شدند. این کار سعی داشت تا بازتاب دهندهٔ تشابه‌ها و تفاوت‌های زندگی و بهره‌گیری از زمین در دو دره متفاوت باشد. چترها به مثابه سازه‌های مشابه و خود ایستا با یک پایه طراحی شده بودند و سعی در آن داشتند تا تداعی‌گر خانه‌های بدون دیوار باشند. در فضای ژاپن، چترها به صورت فشرده و در کنار یکدیگر و با تعقیب فرم شالیزارها نصب شدند و در آمریکا که وسعت فضا و رنگ قهوه‌ای محیط بر همه جا غالب بود؛ چترها با فواصل زیاد و به

صورت کاملاً نامنظم نصب شدند تا محیط پراکنده‌ای را به نمایش بگذارند.[۲۲]
درختان بسته‌بندی شده در واقع پروژه‌ای است که سال‌ها پیش برای خیابان شانزه‌لیزه پاریس طراحی شده بود و در سال ۱۹۹۸ به صورت محدود و در مکانی متفاوت یعنی بنیاد بایلز و پارک برووِر در راین سوئیس به اجرا درآمد. ۱۷۸ درخت با نوعی از پارچه پلی‌استر که ژاپنی‌ها درزمستان برای محافظت از درختان و جلوگیری از یخ‌زدگی آنها مورد استفاده قرار می‌دهند؛ درمسافتی به طول ۲۳ کیلومتر پوشانده شدند. رنگ درخشان و نیمه‌شفاف بودن این پوشش در مقابل نور نوعی ادراک جدید از توده حجم درخت را به نمایش گذارد. این پروژه از درآمد فروش اسکیس‌ها و مدل‌های آن به موزه‌ها توسط هنرمند اجرا شده است.[۲۳]
پروژهٔ دروازه‌ها که چند ماه قبل در پارک مرکزی نیویورک افتتاح شد؛ ماحصل یک تلاش ۲۶ ساله برای اجرا است. این پروژه در ۱۹۷۹ طرح گردید و هدف آن ایجاد یک ساماندهی موقت در فضای پارک به‌ویژه در شب بود. ماجرای دروازه‌ها به سال‌های آغازین ایجاد این پارک در ۱۵۰ سال پیش برمی‌گردد که طراحان آن قصد داشتند تا دروازه‌هایی را به نام‌های گوناگون در آن ایجاد کنند. در نهایت طرح کریستو ۷۵۰۳ دروازه به ارتفاع نزدیک ۵ متر و عرض نزدیک به ۱/۷ متر را به مدت ۱۶ روز در پارک مرکزی به نمایش گذارد. پس از آن این اثر برچیده شد و تمامی مواد آن در مکان‌های دیگر مورد استفاده قرار گرفت.
پروژه بر بالای رودخانه، برای رودخانهٔ آرکانزاس در فلوریدا در سال ۱۹۹۲ طراحی شد و قراربود که در جریان المپیک سال ۱۹۹۶ آمریکا که از این رودخانه برای مسیر قایقرانی استفاده می‌شد، مورد استفاده قرار گیرد. این طرح به منظور تعبیه محیطی مناسب برای اجرا و دیدن مسابقه و به منظور ایجاد ترکیبی میان یک رویداد ورزشی و یک واقعه هنری طرح گردید. در این طرح، فضای بالای رودخانه توسط یک پوشش پارچه‌ای پوشانده شده است تا به رودخانه بعد سومی در محیط پیرامونی ببخشد. این کار در حال حاضر مراحل نهایی به تحقق بستن خود را طی می‌کند و از مردم نیز دعوت اولیه به عمل آمده است تا به طور داوطلبانه در اجرای آن مشارکت داشته باشند.[۲۴]

حصار روان (Running Fence)

طرح حصار روان در فاصله بین ۱۹۷۲ تا ۱۹۷۶ طول کشید و شاید یکی از جنجالی‌ترین آثاری بود که کریستو آفرید. او پس از سفرهای متعدد مکانی مناسب را برای اجرای طرح خود که یک حصار پارچه‌ای ممتد و طولانی بود یافت. این حصار یکی از آرزوهای کودکی او بود؛ زمانی که در میهن خود و در قالب دسته‌هایی به نوشتن شعار بر روی کوهستان اقدام می‌نمود و نوعی هنرمحیطی سیاسی را تجربه می‌کرد. او خاطره قطار و ریل‌های آن را با خود داشت که به چشم‌انداز پیرامون او شکل می‌دادند. منطقه مورد نظر او، یک منطقه روستایی پرپیچ و خم بود که چمنزارها، خانه‌های مدل ویکتورین، دره‌های پهناور و مناظر روستایی از مشخصه‌های آن به حساب می‌آمدند.
از آغاز کار، یک 'کمیته توقیف حصار روان' تشکیل شد تا به مبارزه با اجرای طرح او بپردازد. روزنامه‌های محلی به او تاختند و هیچ مرکزی برای کمک مالی به او تشکیل نشد. کریستو



این وضعیت را تضاد میان زندگی واقعی و هنر می‌دانست که موجب تقویت تجربه ما از هر دو خواهد شد. این هنر محبوب اوست؛ هنری که با نیروهای عمده زمان درگیر می‌شود. کمیته محافظت از ناحیه ساحلی کالیفرنیا نیز در ابتدا به واسطه موقتی بودن اثر از درخواست گواهی عدم تخریب زیست محیطی آن چشم پوشید و اجازه ساخت را صادر کرد؛ اما پس از آن به واسطه امکان هجوم مردم و تخریب زیست‌محیطی، اجازه‌نامه را باطل ساخت. او کار ساخت را بدون اجازه‌نامه ادامه داد و کل اثر را به صورت غیرقانونی اجرا نمود. او در دفاع از خود و جنگ در برابر قانون می‌گوید: «ماهیت خرابکارانه نظام است که زندگی در آمریکا را این‌چنین هیجان‌انگیز می‌سازد؛ می‌جنگیم و عواقبش را می‌بینیم.» پس از آن شکایت‌های دیگری صورت گرفت و ۱۷ جلسه دادگاه برگزار شد؛ در نهایت اجازهٔ اجرا به نتایج یک گزارش زیست محیطی موکول شد؛ کریستو از این خوشحال بود. اولین اثر هنری که اجازه‌نامه زیست‌محیطی لازم دارد. تهیه این اجازه‌نامه ۸ ماه طول کشید و هزینه زیادی دربرداشت. در نهایت پروژه در سال ۱۹۷۶ آغاز شد. تیرهای ۷ متری در زمین فرو شد و کابل هایی بالا و پایین

آن نصب گردید. پس ازماه‌ها صرف زمان برای نصب این زیرساخت، در طی سه روز ۳۵۰ دانشجو بخش پارچه‌ای را نصب کردند. این اثر دو هفته برپا بود؛ هزاران نفر از آن بازدید کردند؛ گروهی از دانشجویان هنر با جلیقه‌های زردی که بر روی آن کلمه حصار روان نوشته شده بود؛ به کنترل ترافیک پرداختند و پس از آن در مدتی کوتاه تمامی حصار برچیده شد.

در واقع حصار روان چیزی بیش از یک پرده عمودی پارچه‌ای نبود. پرده‌ای که ۴۰ کیلومتر طول داشت و با ارتفاع ۵/۵ متری خود در امتداد شرق به غرب و در مجاورت بزرگراه ۱۰۱ در شمال سانفرانسیسکو از سونوما شروع می‌شد؛ از میان مزارع خصوصی، اصطبل‌ها، چشم‌انداز روستایی، تپه‌ها و دره می‌گذشت و در نهایت به درون آب‌های اقیانوس آرام فرو می‌رفت.

پس از آن، افراد منطقه که حال طرفدار او شده بودند؛ به برداشتن نرده افسوس خوردند. برخی دیگر نیز آن را نوعی گرامیداشت برای منطقه خود تلقی می‌کردند. کریستو می‌گوید: «آنان درک کردند که پرده یک شی نیست؛ آنها می‌توانند دریابند که خودشان، آسمان و تپه‌ها، مزارع وگاوهایشان همگی جزئی از حصار روان هستند.[۲۵]

جمع‌بندی

به سهولت می‌توان دید که این اثر هنری بیش از یک اثر زیبایی‌شناسانه است. این اثر نوعی کنش اجتماعی را برمی‌انگیزد؛ نوعی تاریخ به همراه دارد. مکان و زمان را نشانه‌گذاری می‌کند و نوعی معرفت نسبت به محیط خود و هستی برجای می‌گذارد و روابط انسان‌ها و محیط را سازمان می‌بخشد. بنا به گفته خود کریستو، از این پس حصار متعلق به این ناحیه نیست؛ بلکه تمامی محیط در اختیار حصار است. حصار است که چین و شکن‌های منطقه را به مردمش می‌نمایاند و هستی پیرامونی آنها را به منظرشان می‌نشاند. این همان تفسیر هایدگری از اثرهنری و همان حقیقت مدنظر اوست. حقیقتی که ناشی از حس زیبایی‌شناسانه موجود در درون اثر نیست؛ بلکه ناشی از پیوند آن با معرفتی است که به واسطه آن به ظهور آمده است. این همان زیبایی‌شناسی مدنظر پست مدرنیسم است؛ اثری که نوعی نگرش عمیق نسبت به هستی را برمی‌انگیزد و به فضا تمرکز می‌بخشد. این آن چیزی است که هایدگر در بحث از اثر هنری، از آن‌به ساختن، سکنی گزیدن و تفکر کردن تعبیر می‌کند. اثر هنری - و در کلام او شعر - موجب‌ساختن خانه - زبان - می‌گردد و خود مکانی برای اندیشه‌های آینده می‌گردد.

نتیجه‌گیری

آثار کریستو که در زمره برجسته‌ترین آثار دوره پست مدرن به شمار می‌روند، بیش از آنکه اثری هنری به معنای زیبایی‌شناسانه باشند؛ یک کنش هنری محسوب می‌شوند. کنشی که تلاش دارد پنجره معرفتی نوینی را به سوی عالم بگشاید و هستی و حضور آن را بنماید. نوعی کنش‌اندیشه‌ساز که در تمامی مراحل خلق اثر، آن را به واقعه‌ای در خاطره بینندگان آن بدل می‌سازد. هنری پیوسته با زمان و مکان خود، که به گونه‌ای موقت و به منظور ایجاد یک تجربه پدید می‌آید و پس از خود تنها یک تغییر در سطح آگاهی را به جا می‌گذارد و خود از میان می‌رود.

پی‌نوشت‌ها:

1. Jay, martin, Denigration of Vision in Twentieth - Century French Thought, online limited electronic version University of California Press, California, 1993, p. 21.

2. WWW.sanford.com, the online encyclopedia of philosophy, search Arthur Danto.

3. Carvalho, John, Review of Continental Aesthetics, Romanticism to postmodernism and The Continental Aesthetics Reader, http:// www.aesthetics-online.org/ideas/caavahlox.html.

۴. لش. اسکات، جامعه‌شناسی پست مدرنیسم، ترجمهٔ حسین چاوشیان، چاپ اول، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۳، صص ۲۲۷-۲۲۶.

۵. لیوتار، ژان فرانسوا، وضعیت پست‌مدرن، گزارشی درباره دانش، ترجمهٔ حسینعلی نوذری، چاپ دوم، تهران: نشر گام نو، ۱۳۸۱، صص ۲۵-۲۳.

۶. هایدگر، مارتین، سرآغاز کار هنری، ترجمهٔ پرویز ضیاء شهابی، تهران: نشر هرمس، چاپ دوم، ۱۳۸۲، صص ۸۹-۸۷.

۷. همان مأخذ: صص ۱۹-۱۷.

۸. همان مأخذ: صص ۲۸-۲۶.

۹. ریخته گران، محمدرضا، منطق و مبانی علم هرمنوتیک، چاپ اول، تهران: نشر کنگره، ۱۳۷۸، صص ۱۶۳ - ۱۶۲.

10. http:// christojeanneclaude.net/eyeLevel.html

۱۱. اسماگولا، هوارد جی، گرایش های معاصر در هنرهای بصری، ترجمهٔ فرهاد غبرایی،چاپ اول، تهران: دفتر پژوهش های فرهنگی، ۱۳۸۱، ص ۳۸۹.

۱۲. ارنانس، ی.اچ، تاریخ هنر نوین، ترجمهٔ محمد تقی فرامرزی، چاپ دوم، تهران: انتشارات نگاه،۱۳۷۴، ص ۵۷۰.

۱۳. اسماگولا، هوارد جی، گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری، ترجمهٔ فرهاد غبرایی،چاپ اول، تهران: دفتر پژوهش های فرهنگی، ۱۳۸۱، ص ۳۸۹.

14. prelectur.stanford.edu/lecturers/christo/

15. http://christojeanneclaude.net/wr.html.

۱۶. اسماگولا، هوارد جی، گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری، ترجمهٔ فرهاد غبرایی، چاپ اول، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۸۱، صص ۱۶-۱۳.

۱۷. تیبر گین، ژیل ا، هنر زمینی، مجله پیام یونسکو، ترجمهٔ داود طبایی، هنر میرا، شماره ۳۱۹، انتشارات کمیسیون ملی یونسکو در ایران، مرداد ۱۳۶۷، صص ۲۶-۲۲.

18. http://christojeanneclaude.net/wl.html.

۱۹. اسماگولا، هوارد جی، گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری، ترجمهٔ فرهاد غبرایی،چاپ اول، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۸۱، صص ۴۰۱-۴۰۰.

۲۰. تیبرگین، ژیل ا، هنر زمینی، مجله پیام یونسکو، ترجمهٔ داود طبایی، هنر میرا، شماره ۳۱۹،انتشارات کمیسیون ملی یونسکو در ایران، مرداد ۱۳۶۷، صص ۲۶-۲۲.

21. http://christojeanneclaude.net/si.html.

22. http://christojeanneclaude.net/um.html.

23. http://christojeanneclaude.net/wt.html.

24. http://christojeanneclaude.net/ot.html.

۲۵. اسماگولا، هوارد جی، گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری، ترجمهٔ فرهاد غبرایی،چاپ اول، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۸۱، صص ۴۰۰-۳۹۶.