هنر زمینی

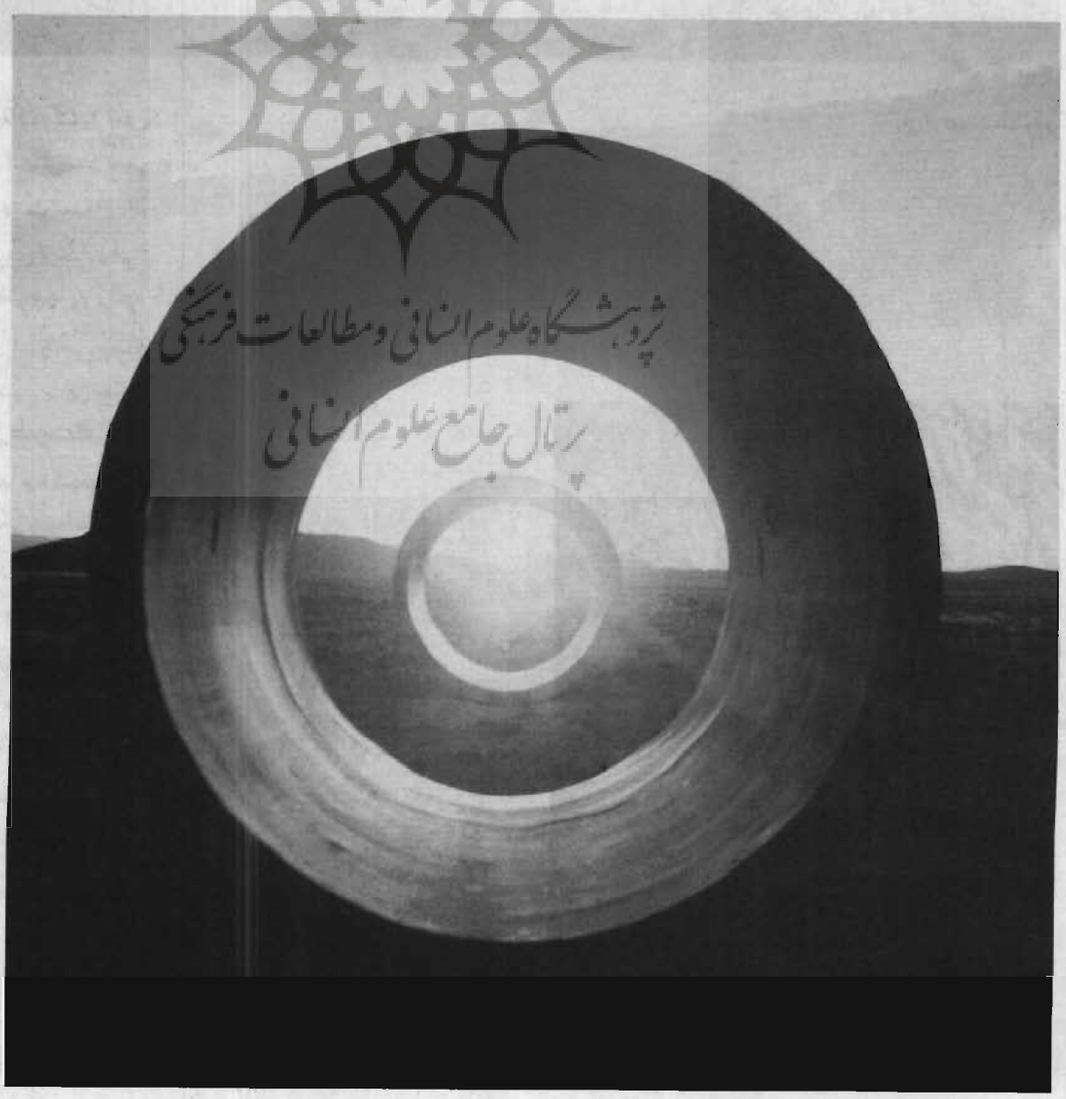
ژیل ا. تیبرگین

هنر زمینی با دخالت در محیط انسان، رابطهٔ سنتی بیننده با فضا و زمان را دگرگون می‌کند

در سالهای پایانی دههٔ ۱۹۶۰ برخی هنرمندان بویژه هنرمندان امریکایی با این پنداشت همگانی که فقط نگارستانها و موزه‌ها جایگاههای مناسب برای نمایش آثار هنری است به ستیز برخاستند. آنان مکانهای طبیعی، کارگاههای صنعتی متروک و معادن را برای آفرینشهای هنری برگزیدند و گاه با مصالح طبیعی آثاری بسیار حجیم و عظیم آفریدند و بدین‌سان گرایش تازه‌ای به وجود آوردند که هنر خاکی (earth art) یا هنرزمینی (land art) نام گرفت.

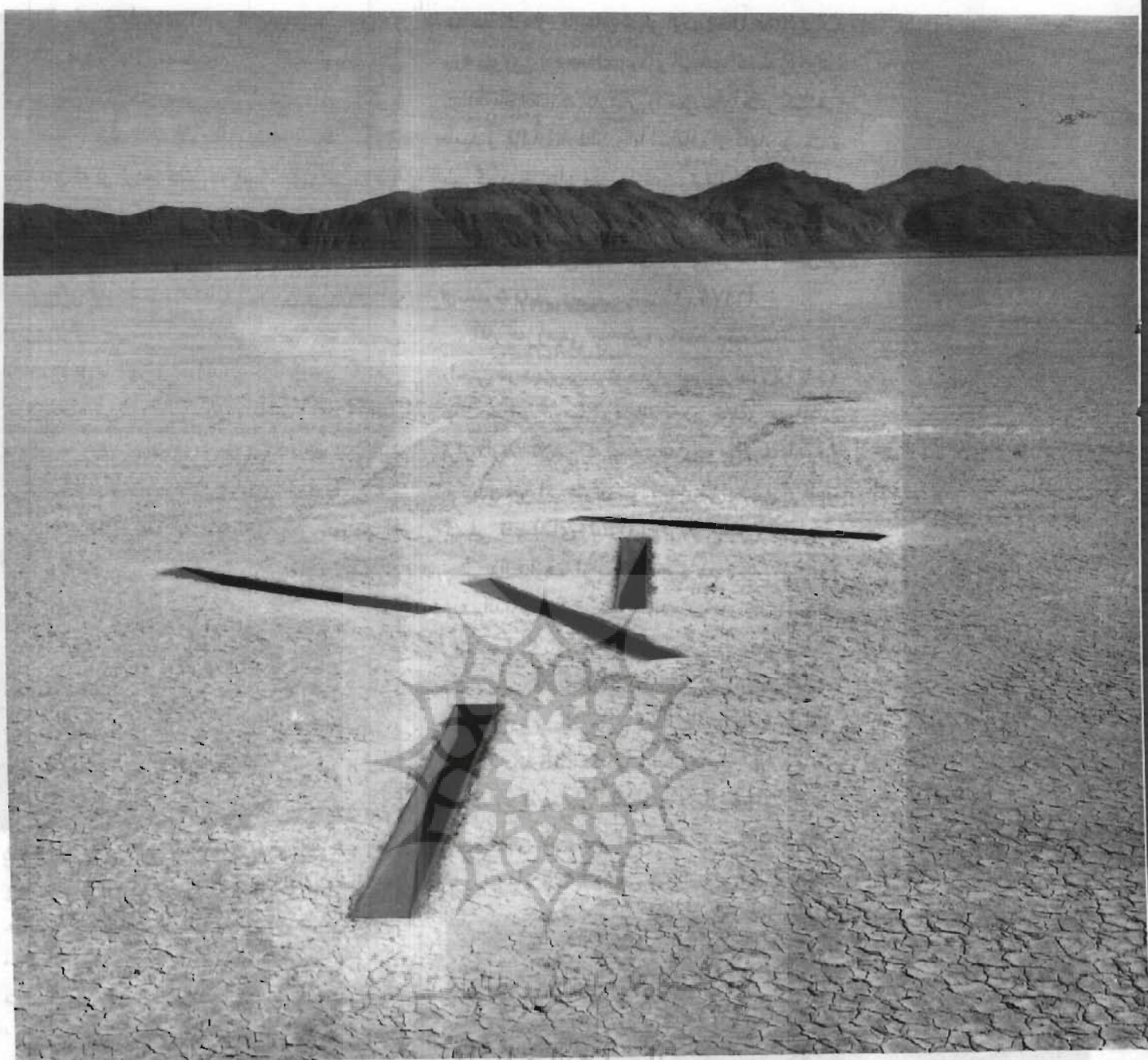
از اواخر دههٔ ۵۰ با قرار گرفتن بدن انسان در مرکز توجه هنرمندان، اجرای رخدادها (events) توسط جنبش فلوکسوس در نیویورک و آلمان، پیشامدها (happenings)ی آلن کاپرو، فعالیتهای تئاتر زنده (Living Theatre) و دیگر گروههای تئاتر خیابانی، نقش حرکت و بدیهه‌سازی در هنر برجسته‌تر شد و زمینهٔ فرهنگی تازه‌ای پدید آمد که دامنهٔ آن موسیقی، نقاشی و پیکره‌سازی را نیز دربر گرفت. هنرمندان در جوامعی که روح مصرف‌گرایی بر آنها حاکم بود به خلق آثاری پرداختند که ضمیر فعال فرد را مخاطب قرار می‌داد و وی را برمی‌انگیخت تا خود را به عنوان بیننده بازنگری کند.

هنر اندامی (Body art) که در آن بدن وسیلهٔ تجربه‌گری می‌گردد، برآیند منطقی این فعالیتها بود. اما برخی هنرمندان ترجیح دادند نشانی از خود را در طبیعت بر جای بگذارند. برای نمونه می‌توان از



تونلهای خورشیدی **(۱۹۷۶)**
اثر نانسی هالت هنرمند امریکایی، در صحرای گریت بیسین، یوتا (امریکا). این چهار «تونل خورشیدی» در واقع لوله‌هایی هستند که هر یک ۶ متر درازی و ۲/۵۰ متر قطر دارند و باتوجه به انقلابهای خورشیدی تنظیم شده‌اند و روی آنها سوراخهایی برابر با صورتهای فلکی تعبیه شده است. آنها همزمان نقش رصدخانه و آینه را برای آسمانهای شب و روز بازی می‌کنند. در اینجا تصویری از غروب خورشید را هنگام انقلاب تابستانی از میان دو تونل می‌بینیم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



پراکندن (۱۹۶۸) اثر مایکل هایزر. شکافهایی استوار شده با لایهٔ چوبی در بستر رودخانه‌ای خشکیده در صحرای بلک راک، نوادا (امریکا).

دنیس اوپنهایم نام برد که با موتوسیکلت بر تپه‌ای پوشیده از برف حرکت کرد (*یک ساعت راندن*، ۱۹۶۸) یا مایکل هایزر که با راه رفتن نقش پاشنه‌هایش را بر زمین باقی گذاشت (*حالات پاشنهٔ پا*، ۱۹۶۸). یکی از نخستین کارهای ریچارد لانگ، *خط ناشی از گام زدن* ۱۹۷۷، از گام زدن او در خطی مستقیم به وجود آمد و تنها اثری گذرا از عبور او بود.

از آن پس دو گرایش شکل گرفت که گاه به هم آمیختند و گاه یکدیگر را طرد کردند. یکی از آنها که بیشتر در اروپا رایج شد، تأکیدش بر بدن (گیلبرت و جورج) یا جابه‌جایی آن (ریچارد لانگ، همیش فالتون) بود. دیگری که بیشتر امریکایی به شمار می‌رفت می‌کوشید با استفاده‌ای دوگانه از طبیعت همچون وسیله و نیز مصالح کار هنری، رابطه‌ای تازه بین بدن و فضا بیابد. مثلاً هایزر از سال ۱۹۶۸ در بیابانهای غرب امریکا به خلق آثاری پرداخت که در برخی از آنها مانند *رنگریزی بدوی*، ۱۹۶۹ از صورت‌نگاره‌های سرخپوستان الهام گرفت و در برخی از قبیل *شکاف* یا *پراکندن* (۱۹۶۸) درپی ایجاد شکلهای هندسی ساده با نوعی پیکره‌سازی «منفی» یا به عبارت دیگر پیکره‌های گودسازی شده بود.

اما گاهی زمین برای ساختمان‌سازی، آن هم به مقیاسی عظیم، نیز به کار رفت. رابرت موریس هنگام برگزاری نمایشگاه سانزبیک ۷۱ در اِمِن (هلند)، رصدخانه‌ای که سپس تخریب و در سال ۱۹۷۷ باز ساخته شد، بنا کرد که متشکل از دو اثر خاکی مدور

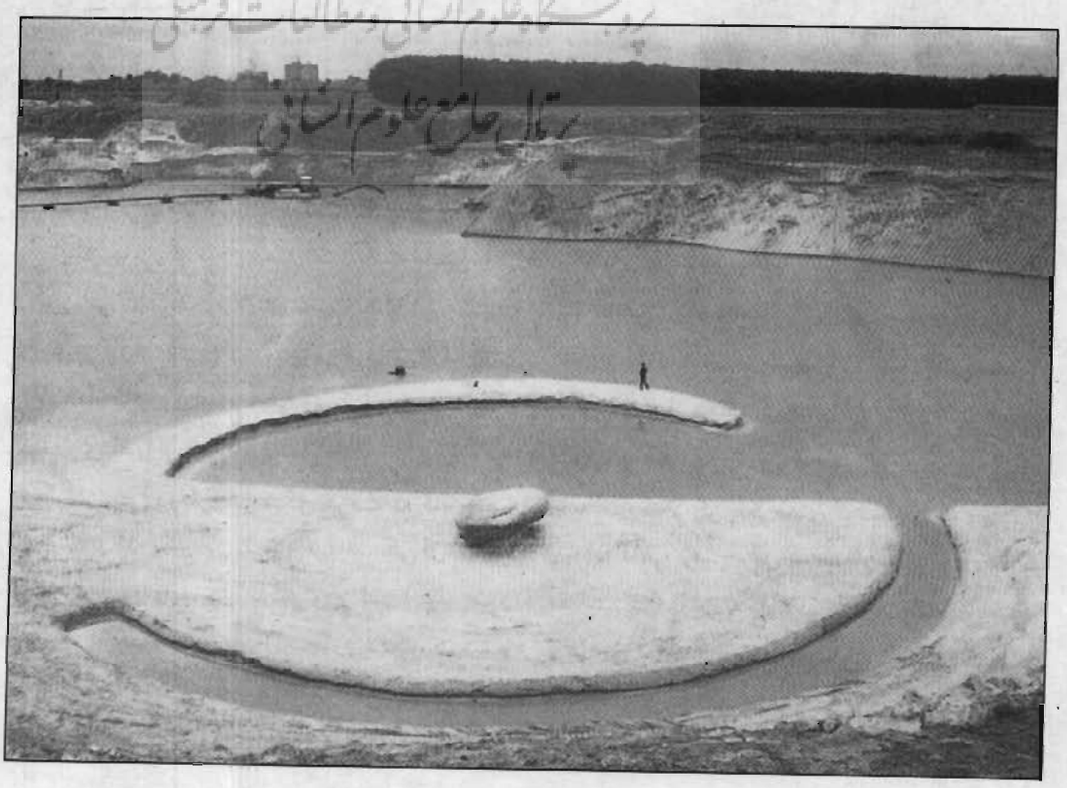
متحدالمرکز با قطرهای ۹۱ و ۲۴ متری بود. وی در این اثر به شکلهای معماری بدوی، که الهامبخش برخی هنرمندان هنرزمینی بود، بازگشت. این آثار با این ابعاد عظیم باید توسط بیننده کشف شود، بیننده‌ای که بر اثر حرکتش در فضا تشویق می‌شود با نگاهی تازه به چگونگی ارتباط پیکره با حرکتهای بدن خویش بنگرد.

ویژگی هنرزمینی، استفاده از زمین و اجزای آن (شن، سنگ، چوب) در مکانهای طبیعی است که پس از آن تبدیل به اجزای سازندهٔ پیکره یا حتی گاهی خود پیکره می‌شود مثل *منفی مضاعف* (۱۹۶۹) اثر مایکل هایزر. این اثر شامل دو شکاف عظیم (به عرض ۱۰ متر، عمق ۱۷ متر و طول ۵۰۰ متر) است که در کنار فلاتی حفر شده و با دو سکوی مرکب از ۲۴۰ هزار تن پاره‌سنگ ناشی از حفاری، امتداد یافته است.

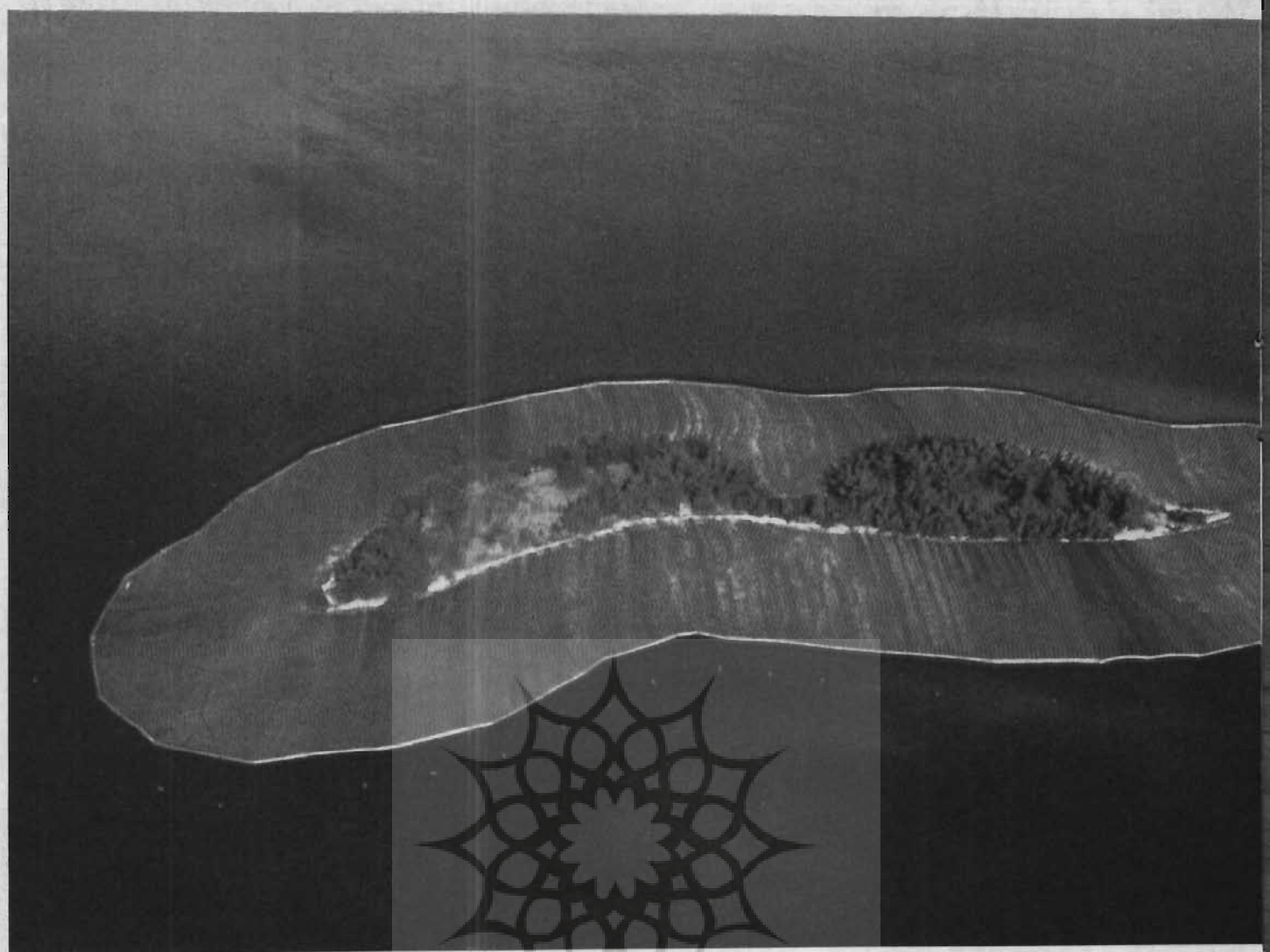
مشارکت بیننده

این شکل هنری را نباید با هنر فقیر (arte povera) که مقارن همین ایام در ایتالیا پدیدار شد، یکی دانست. آفریده‌های آن که با مصالح طبیعی ساخته می‌شد بیشتر در نگارستانها به نمایش درمی‌آمد. همچنین باید بین آن و هنرزمینی و دیگر شکلهای دخالت در طبیعت که بسیاری از آنها متعلق به همین اواخر هستند ــ مثل کارهای نیلز اودو (Nils-Udo)، باب ورشورین (Verschueren) و اندی گلدزوورش (Goldsworthy) که کارشان را می‌توان هنر گیاهی نامید و غالباً آثارشان را با استفاده از گلها، پوست و برگ درختان می‌سازند ــ تفاوت قائل شد. موردمشابه مایکل سینگر است که آثاری عظیم و میرا از چوب و نی در فضای باز می‌آفریند (*نخستین اثر از مجموعهٔ نیایشی زمین بی‌درخت*، ۴، ۱۹۷۹).

آثار هنرزمینی چه میرا باشند چه نباشند به راحتی در دسترس بیننده قرار نمی‌گیرند، زیرا یا به علت میرایی از میان رفته‌اند یا در جاهای دورافتاده قرار دارند. تلاشی که بیننده صورت می‌دهد تا موفق به دیدن این اثر هنری شود، به نوعی بخشی از لذت کلی تماشای اثر می‌گردد. سفر و عبور از چشم‌اندازها از بعضی جهات، بیش از خود چشم‌اندازها، بخش سازنده‌ای از این آثار هستند. ریچارد لانگ که هرگونه وابستگی را به هنرزمینی تکذیب می‌کند (با آنکه در آغاز این گرایش سهمی داشت)، در تالارهایی که آثارش را به نمایش می‌گذارد نه فقط عکسها و نقشه‌هایی را به نمایش می‌گذارد که حاوی اطلاعاتی دربارهٔ مکان و تاریخ اثر و گاهی طول سفر است، بلکه سنگهایی را به صورت دایره‌ای یا ردیفی به تماشا می‌گذارد که نه از سفرهایش، که از معدن سنگ آورده است، و هدفش



دایرهٔ شکسته (۱۹۷۱)، اسکله‌ای مدور اثر رابرت اسمیتسون هنرمند امریکایی، در اِمن (هلند). این اثر که همراه چند اثر دیگر در معدن سنگ متروکه‌ای خلق شد، ابتدا قرار بود موقت باشد اما به درخواست مردم منطقه همچنان حفظ شده است.



جزیره‌های محصور (۱۹۸۳ - ۱۹۸۰)، کار کریستو و ژان ـ کلود، هنرمندان امریکایی، در خلیج بیسکاین، فلوریدا (امریکا). آنها یازده جزیره را در منطقهٔ میامی با ۶۰۳ هزار و ۸۵۰ مترمربع پارچهٔ صورتی از جنس پلی‌پروپیلن محصور کردند. کریستو و ژن ـ کلود با استفاده از محیطهای طبیعی و یادمان‌های انسانی، بیننده را وامی‌دارند تا محیطشان را با دیدی تازه بنگرند.

از این کارها این است که معادلی قابل درک از جوهر اصلی هنرش که چیزی جز گام زدن نیست، در اختیار بیننده قرار دهد.

شکلهای دیگر مرتبط با هنر زمینی، برخی از ویژگیها و مظاهر این هنر را نشان می‌دهند. بعضی از هنرمندان عمده‌ترین عنصر این هنر را «فرایند» می‌دانند. یکی از آنها پیتر هاچینسون است که پنج کالباس معلق را با ریسمانی به هم بست (***کالباسهای به هم بسته*** ، ۱۹۶۹) و به انتظار فرایند فاسد شدن آنها نشست. بعضی برای «محیط» اهمیت بسیار قایل‌اند مانند کریستو و ژن ـ کلود، که یک پرچین مانند پارچه‌ای چهل کیلومتری را در عرض استانهای سونوما و مارین در کالیفرنیا کشیدند و دو هفته آن را به حال خود رها کردند (پرچین جاری، ۷۶-۱۹۷۲).

بعضی به نور، به رابطهٔ انسان با خورشید و ستاره‌ها یا چشم‌اندازها توجه دارند و بالاخره برخی از پنداشت باغها، چه سنتی باشد یا تماشایی و چشم‌نواز، الهام می‌گیرند، یا القاکننده‌هایی از مکانهای مقدس و دژها می‌سازند.

کار عکاسی بی‌آنکه برای این شکل هنری ضروری باشد با ثبت عمل آفرینش آن، نقشی اساسی را برعهده دارد. عکاسی در اینجا کارکردی دوگانه دارد: گاه ممکن است معادل قابل‌درک یک تجربهٔ هنری یگانه باشد که در این صورت هم برای هنرمند و هم بیننده اهمیت درجهٔ دوم دارد، یا سندی دربارهٔ اثری باشد، که باقی به عهدهٔ بیننده است که به محل برود و تجربه کند. زیرا حتی درمورد بعضی از آفرینشهای با عظمت، که فقط هنگامی که از هوا دیده شوند به تمامی قابل درک هستند، عکاسی نمی‌تواند جای تماس مستقیم را بگیرد. تنها تماس مستقیم به ما امکان درک موقعیت انسان و بی‌ثباتی امور را می‌دهد و ما را از مفاهیمی چون دوام و ناپایداری، که منظور این نوع هنر است آگاه می‌سازد، همان‌گونه که نقاشیهای طبیعت بی‌جان و اقتباس از اشیاء نمادگار پوچی دستاوردهای خاکی بود.

■