هنرهای مرتبط با محیط؛ ابهام‌زدایی و تحدید

رضا قلعه

در این نوشتار سعی شده، که با مرور کلی پیشینه و خاستگاه هنر محیطی، شاخه‌های متعدد و هنرمندان شاخص این ژانر معرفی گردد و بنیادهای تئوریک آن به اختصار تشریح شود. هنر محیطی بسیار گسترده است و پرداختن به جزئیات آن در این مقاله نمی‌گنجد؛ با این حال، تلاش نگارنده این است که، با تکیه بر نکات کلیدی و هنرمندان تأثیرگذار این ژانر هنری، شمایی کلی از هنر محیطی و جایگاه آن در میان دیگر ژانرها ارائه گردد (به دلیل محدودیت صفحات، باقی مطالب به طور مستقل در طی چند شمارهٔ پیاپی ارائه می‌شود).

اصولاً مرزبندی دقیق بین تقسیمات گوناگون هنرهای مرتبط با محیط امری دشوار و، به زعم برخی، بیهوده است؛ از این رو، بسیاری از هنرمندان و منتقدین از به کار بردن اصطلاحات مربوط به این تقسیمات به جای یکدیگر ابایی ندارند. اما توضیح دلیل به کار بردن معادل فارسی اصطلاحات این ژانر خالی از فایده نخواهد بود.

هنر محیطی (environmental art): environmental به معنای شرایط یا موقعیت‌هایی است که فرد را در بر می‌گیرد. در معنای محیط زیستی آن، عبارت است از: ترکیبی از موقعیت‌های فیزیکی خارجی که بر رشد، توسعه و بقای ارگانیسم‌ها تأثیر می‌گذارد. بنابراین، هنر محیطی در وهلهٔ اول هنری است که مخاطب را در بر می‌گیرد یا هنری که مستقیماً با محیط زیست مرتبط است. به هر تقدیر، به نظر می‌رسد، بهترین معادل فارسی برای رساندن این مفاهیم همان واژهٔ محیطی است.

هنر خاکی (earth art): هنر خاکی، هنر تغییر دادن محیط طبیعی به منظور آفرینش آثار هنری خاکی است. در واقع، این هنر شاخه‌ای از هنر زمینی محسوب می‌گردد. گاهی به جای هنر خاکی (earth art) از اصطلاح earthwork نیز استفاده می‌شود. earthwork به معنی آثار هنری خاکی یا همان کارهای هنری خاکی است که در این متن، با توجه به زمینهٔ بحث، کلمهٔ هنری حذف و همان آثار خاکی مورد استفاده قرار گرفته است.

هنر زمینی (land art): تفاوت هنر زمینی با هنر خاکی در این است که در هنر زمینی واسطهٔ هنری صرفاً خاک و سنگ نیست. برای مثال، هنر محصولی (معادل crop art در نظر گرفته شده)، که حاصل کار در مزارع و روی محصولات کشاورزی و شکل دادن به آنهاست، نوعی هنر زمینی محسوب می‌شود.

هنر در طبیعت (art in nature): ترجمهٔ واژه به واژه و به هنری اطلاق می‌شود که رهیافتی بسیار دوستانه نسبت به طبیعت دارد و با استفاده از عناصر و امکانات موجود در طبیعت، مانند ساقه یا برگ درختان، گلبرگ گل‌ها، جریان رود، چیدمان سنگ‌ها، ... ایجاد می‌شود و معمولاً گذرا و ناپایدار است.

هنر اعاده (restoration art): هنر اعاده، از این رو به این نام خوانده می‌شود که سعی دارد، محیط زیست تخریب‌شده و نیمه‌ویران را به حالت نخست بازگرداند و وضعیت پیش از تخریب آن را اعاده نماید.

پیش از آن که به پیشینه، مسائل زیباشناختی، هنرمندان و منتقدان هنر محیطی بپردازیم، باید به دنبال راهی باشیم تا این شاخه از هنر را در جایی محدود کنیم. اصولاً هنر محیطی چیست و حد و مرز آن در کجاست؟

برای شروع می‌توانیم به بسیاری از آثار هنری بیندیشیم که دربارهٔ محیط و تحت تأثیر محیط هستند. برای مثال، مناظر مکتب نقاشی رود هادسن در امریکا، تصاویر متعدد کوه سن ویکتوار در آثار پل سزان یا در رسانه‌ای متفاوت، شعر سمتانا[1] به نام مولدائو، که درباره رود مولدائو است، یا شعر دماوند از ملک‌الشعرا بهار که درباره کوه دماوند است.

آثار فوق همگی در توصیف محیط طبیعی ما هستند. اما نمی‌توانیم آنها را به عنوان هنر محیطی طبقه‌بندی کنیم. مسأله فقط نبودن آنها در محیط نیست. به نمایش گذاشتن تابلوهای سزان، درست پای کوهی که آن را تصویر کرده است، نیز آنها را به هنر محیطی تبدیل نمی‌کند.

از این گذشته، ما همهٔ آثار هنری را، که در محیط قرار داده شده‌اند، هنر محیطی قلمداد نمی‌کنیم؛ مثلاً، در امریکا ادارهٔ خدمات عمومی فدرال اسپانسور طرحی شد تحت عنوان هنر در معماری که از اوایل دههٔ ۶۰ آغاز به کار کرد. بر طبق این طرح در صد ثابتی از هزینهٔ ساخت ساختمان‌های فدرال برای خرید یا سفارش آثار هنری برای ساختمان در نظر گرفته می‌شود. در نتیجهٔ اجرای این طرح، میدان‌ها و فضاهای مقابل بسیاری از ساختمان‌های جدید با مجسمه‌های باشکوه تزئین شدند. با این حال، ما بیشتر این آثار را به عنوان هنر عامه‌پسند و عمومی طبقه‌بندی می‌کنیم، نه هنر محیطی.

حتا فیگور لمیدهٔ دوتکه، اثر معروف هنری مور[2]، که به صورت دائمی در محوطه چمن باغ گیاه‌شناسی میسوری نصب شده است، نیز هنر محیطی محسوب نمی‌شود. درست است که اثر هنری مور، بر خلاف آثار سزان، در فضای باز نصب شده، اما می‌شد این اثر را داخل یک موزه یا گالری نیز به نمایش گذاشت. شاید یکی از دلایل عدم لزوم به نمایش درآمدن اثر هنری مور در فضای باز این باشد که این مجسمه دربارهٔ فضای باز یا محیط نیست؛ یعنی محیط را موضوع خود قرار نداده است.

آیا با کنار هم قرار دادن دو شرطی که ذکر کردیم، می‌توانیم مدعی شویم، هنر محیطی دقیقاً شامل آثاری است که در محیط و دربارهٔ محیط باشند؟

این فرضیه نیز به روشنی مردود است؛ چون بیش از حد محدودکننده و بیش از حد فراگیر است. قدر مسلم، آثار دست اولی از هنر محیطی وجود دارد که در این محدودهٔ جدیدالذکر نمی‌گنجد؛ چون این آثار مطلقاً دربارهٔ هیچ چیز معینی نیستند. هیچ دلیلی وجود ندارد که بگوییم آثار محیطی نباید آبستره باشند.

از این گذشته، آثار محیطی ممکن است دربارهٔ حجم، جرم، ... یا دربارهٔ انتزاع و کل تاریخچهٔ هنر غربی باشند.

دلیل دیگری که تلاش آخر ما را برای تحدید هنر محیطی نارسا می‌سازد، این است که بخش مهمی از آثار محیطی، که اهمیت حیاتی دارند، در این تعریف کنار گذاشته می‌شوند؛ یعنی آثاری که حاصل دستکاری در خود محیط هستند. این آثار، محیط طبیعی را به عنوان واسطهٔ هنری خود در نظر می‌گیرند و برخی از جنبه‌های جهان خارج را اصلاح یا تکمیل می‌کنند. به همین دلیل است که این آثار را تنها می‌توان در محیط به نمایش گذاشت و حتا نمی‌توان بدون تخریب هویت‌شان آنها را به حرکت درآورد.

اما باز نمونه‌های بسیار متنوعی امکان‌پذیر است؛ مثلاً، می‌توانیم نگاتیو دوگانهٔ مایکل هایزر و اسکلهٔ حلزونی رابرت اسمیتسن (آثار کلاسیک هنر زمینی که در آنها قطعات سنگ یا خاک جابه‌جا یا تغییر شکل داده شده‌اند) را با آثار بسیار ظریف‌تر و زودگذر مایکل سینگر[3] و ریچارد لانگ (محل اینسرت عکس) مقایسه کنیم.

برای ساخت نگاتیو دوگانه، هایزر از مواد منفجره و ماشین‌آلات برای برداشتن دویست‌وچهل‌هزار تن خاک و سنگ از دو برش روی دو وجه مقابل هم در دره‌ای عمیق استفاده کرد و اسمیتسن در ساخت اسکلهٔ حلزونی از ده دستگاه کمپرسی و لودر استفاده کرد تا شش‌هزاروششصدوپنجاه تن بازالت، سنگ آهک و خاک را به صورت یک فرم حلزونی به طول چهارصدوپنجاه‌وهفت متر و عرض چهارونیم متر درآورد.

هر یک از این پروژه‌ها عظیم و سنگین است. در مقایسه، سینگر آثار فوق‌العاده شکننده و موقت خود را از طریق گره زدن، متعادل ساختن و خم کردن مصالح طبیعی، که در باتلاق‌ها، برکه‌ها و جنگل‌های همیشه‌سبز پیدا می‌کند، می‌سازد و ریچارد لانگ با رفت‌وبرگشت در مسیری معین در چمنزار، خطی به جا می‌گذارد و از آن عکس می‌گیرد یا در اثر دیگری با عنوان پیاده‌روی ده مایلی (در حدود شانزده کیلومتر) در اول نوامبر، یک پیاده‌روی را با خطی که روی نقشه کشیده شده، مستند می‌کند.

اگر هنری را که صرفاً دربارهٔ محیط است و هنری را که فقط در داخل محیط است، کنار بگذاریم، می‌توانیم روابط پیچیدهٔ هنر را با محیط در بسیاری از آثار، با استفاده از نظرات مارک رُزنتال[4]، طبقه‌بندی کنیم. رُزنتال در مقالهٔ خود، تحت عنوان برخی از ویژگی‌های هنر زمینی: از رقابت تا ستایش، طبقه‌بندی‌ای را بر اساس حالت‌ها (gestures) برای هنر محیطی پیشنهاد می‌کند. بر اساس این پیشنهاد می‌توان چند حالت را در هنر محیطی تشخیص داد: حالت‌های مردانه، حالت‌های زودگذر، آثار پرفورمنس، مناظر و باغ‌ها.

اکنون به بررسی هر یک از این حالت‌ها می‌پردازیم.

حالت‌های مردانه در هنر محیطی بسیاری از آثار زمینی عظیم را، که در مناطق دوردست غرب امریکا در دههٔ ۷۰، به وجود آمدند، در بر می‌گیرد. نگاتیو دوگانه و پنج جابه‌جایی مخروطی مایکل هایزر، اسکلهٔ حلزونی رابرت اسمیتسن و دشت تندر والتر دماریا.

حالت‌های ملایم‌تر را می‌توان در آثاری نظیر تونل‌های خورشیدی نانسی هالت، چرخش زمین مری میس[5]، و دهانه آتشفشان رودن[6] جیمز تورل جستجو کرد. هرچند اثری مثل تونل‌های خورشیدی هالت را ملایم‌تر می‌نامیم، اما نمی‌توان آن را جزء حالت‌های زودگذر به حساب آورد؛ چون قصد هنرمند این بوده که اثر در مکانی خاص باقی بماند، نه این که سریعاً نابود شود.

آثار سینگر و لانگ در این سیستم زودگذر محسوب می‌شوند. هر دو هنرمند تغییرات جزیی در یک صحنهٔ طبیعی ایجاد می‌کنند و سپس آن را رها می‌کنند تا به شرایط

پیشین خود بازگردد. اندی گلدزورثی، هنرمند بریتانیایی، نیز به گونهٔ مشابهی آثار بسیار ظریف و زودگذری می‌آفریند. سوزی گابلیک[۷]، منتقد هنری، معتقد است: «آنچه او (گلدزورثی) می‌سازد - حصیرهای برساخته از برگ، که با علف‌های سوزنی به هم وصل می‌شوند، تیغه‌های سبز و تازهٔ علف‌های بهاری با ساقهٔ سفید، که حول محور یک سوراخ قرار داده می‌شوند و شبیه یک انفجار خورشیدی به نظر می‌رسند، گل‌های دندلیون زرد، که با ساقه علف به صورت رشته درآورده می‌شوند و در نهر رها می‌گردند - معمولاً به کمک باد پراکنده یا به کمک باران شسته می‌شود. گاهی این آثار فقط چند ثانیه می‌پایند.» گلدزورثی آثار خود را با عکس ثبت می‌کند، همان طور که لانگ از مسیرهای پیاده‌روی خود عکس می‌گیرد.

آثار پرفورمنس کریستو و ژان کلود تشابهات معینی با هر دو گروه فوق دارند. ساخت آنها در امریکا - پرده دره در رایفل، کلرادو، (۱۹۷۲ - ۱۹۷۱)، حصار متحرک، جزایر محصور، ... - عناصر مصنوعی شامل پردهٔ نارنجی، حصار سفید، دامن صورتی را، که همگی از پارچه‌ای از جنس نایلون ساخته شده‌اند، در مقیاسی عظیم، وارد محیط می‌کنند. اما، پس از چند روز، قطعات و وسایل استفاده شده به طور کامل جمع‌آوری می‌شوند و سایت به وضعیت پیشین خود بازگردانده می‌شود. هنرمند دیگری که آثارش پرفورمنس در محیط است، دومینیک مازو[۸] نام دارد که پیاده‌روی‌هایش در طول رودخانه ریو گرانده در سانتافه پروژه‌ای است که خود وی آن را پاک‌سازی بزرگ رودخانه ریو گرانده نامیده است. مازو، یک روز معین از هر ماه در کنار رودخانه راهپیمایی می‌کند و در حالی که ذکر می‌گوید، در یک کیسه زباله، که به همراه دارد، خرده‌ریزهای دورریخته شده را جمع‌آوری می‌کند.

مناظر و باغ‌ها گروهی دیگر از هنر محیطی را تشکیل می‌دهند. آلن سونفیست[۹] هنرمندی است که هنرش در این گروه جا می‌گیرد. او چند اینستالیشن به نام چشم‌انداز زمان خلق کرده که هر یک از این چشم‌اندازها گل‌وگیاه بومی همان منطقه‌ای را بازآفرینی می‌کنند که در آن ایجاد شده‌اند.

مثال‌هایی که تاکنون ذکر شد، پارامترهایی را برای هنر محیطی ارائه می‌دهند، اما همهٔ مسائل را حل نمی‌کنند. برای مثال، با موارد زیر چه باید کنیم؟ مواردی که هم هنر هستند، هم در محیط هستند و هم جنبه‌های معینی از محیط را به عنوان مدیوم هنری خود برگزیده‌اند، اما باز نمونه‌های مشخص هنر محیطی محسوب نمی‌شوند:

کوه راشمور در داکوتای جنوبی که در آن سر چهار رئیس‌جمهور امریکا در ابعاد عظیم کنده‌کاری شده‌اند.

پروژه‌ای که در کلمبوس اُهایو به اتمام رسیده و در آن نقاشی لا گراندژات ژرژ سورا، با استفاده از شکل دادن به گیاهان، بازآفرینی شده است.

حال کوه راشمور را با دیگر کوه‌هایی که به دست بشر دستکاری شده و هنر محیطی محسوب می‌شوند، مقایسه کنیم، مثلاً با دهانهٔ آتشفشان رودن جیمز تورل. همچنین پروژهٔ اشکال برساختهٔ گیاهی را در اُهایو با هر یک از باغ‌های قرن هفده فرانسه و قرن هجده بریتانیا از یک سو و با مناظر سونفیست از دیگر سو مورد مقایسه قرار دهیم.

با این مقایسه‌ها درمی‌یابیم، یکی از جنبه‌هایی که برای هنر محیطی اهمیت فراوان دارد، محل اجرای اثر است. این که یک اثر هنری از مکان به عنوان واسطهٔ ارائه استفاده می‌کند - از طریق حفر محل، کنده‌کاری یا بازآرایی اجزای محل - یا صرفاً ویژگی‌های مکان را ثبت می‌کند یا در برابر آن عکس‌العمل نشان می‌دهد یا به آن ارجاع می‌دهد. در هر حال، رابطهٔ اثر هنری با محیط باید چیزی فراتر و صمیمانه‌تر از حضور صرف در محیط باشد.

رابرت ایروین[۱۰] در مقالهٔ وجود و شرایط چهار نوع رابطه را، که هنر می‌تواند با محیط خود داشته باشد، طبقه‌بندی کرده است. این چهار نوع، به ترتیب افزایش رابطه و نزدیکی هنر و محیط، عبارتند از:

غالب بر محیط (dominant Site): در این طبقه آثار هنری ارتباط خاصی با محل اجراشان ندارند؛ مثل آثار هنری مور.

هم‌ساز با محیط (adjusted Site): این آثار از لحاظ مقیاس، تناسب و جای‌گذاری با محیط مطابقت دارند.

ویژهٔ محیط (specific Site): هرچند از ابتدا هنرمند اثر را برای ارائه در مکانی ویژه در ذهن می‌پرورد، اما باز آثار ویژهٔ محیط را به کارنامهٔ (آثار پیشین) هنرمند ارجاع می‌دهند.

مشروط به محیط (conditioned Site): در این طبقه اثر هنری همه سرنخ‌هایش را از محیط اطراف می‌گیرد و مکان ارائهٔ اثر وجوه اثر را معین می‌کند.

با توجه به تقسیم‌بندی ایروین، هنر محیطی یا باید ویژهٔ محیط باشد یا مشروط به محیط. این تقسیم‌بندی برخی از مسائل را حل می‌کند، اما بعضی از معماها همچنان باقی است. برای مثال، در باب ژانرهای هنر محیطی چه باید گفت؟ آیا فقط هنرهای پلاستیک و بصری می‌توانند محیطی باشند؟ چرا نباید رمان یا سمفونی محیطی داشته باشیم؟

برخی از پروژه‌های عکاسی را چه طور باید طبقه‌بندی کنیم، مانند آثار جان فال[۱۱]، که نیروگاه‌های هسته‌ای سراسر امریکا را در عکس‌هایی مستند با فرمت بزرگ و با چشم‌اندازهایی واقعاً زیبا و رمانتیک عکاسی کرد، یا عکس‌های دیوید هانسن[۱۲]، که سری سرزمین سترون او شامل عکس‌های هوایی است که از محل‌های خطرناک دفع زباله گرفته شده‌اند؟

مسألهٔ دیگری که پیش می‌آید، این است: تکلیف ما با آثاری که آشکارا هدف آموزشی دارند و بر آن هستند ما را از بحران‌های محیط زیست آگاه سازند، چیست؟

سؤال دیگر این است: چرا فرض کنیم که هنر محیطی به واسطهٔ طرفداران محیط زیست و صلح سبزی‌ها ایجاد می‌شود؟ مگر طرفداران قطع درختان و تبدیل جنگل‌ها به مزرعه و بهره‌برداری هر چه بیشتر از معادن نمی‌توانند در حمایت از مشرب فکری خود به خلق آثار هنری بپردازند؟

بسیاری از آثار زمینی عظیم دههٔ ۷۰، با زمینی که در آن تغییرات ایجاد کردند، ارتباطی سازنده و مطلوب نداشتند، اما هنوز بر اساس تقسیم‌بندی ایروین می‌توان آنها را ویژهٔ محیط یا مشروط به محیط قلمداد کرد. برخی از آثار محیطی در محیط‌های طبیعی، که به واسطهٔ معدن یا صنعت تخریب شده‌اند، نمود پیدا کرده‌اند. آیا درست است که همواره بر جنبهٔ سیاسی ثابت هنر محیطی اصرار بورزیم؟

در میان جواب‌های ارائه‌شده به وسیلهٔ تعداد زیادی از هنرمندان در دهه ۷۰، در قبال مسائل زیست محیطی، برخی هم‌وغم خود را معطوف اجتناب از آسیب رساندن به زمین یا تغییر آن می‌کردند. بعضی از این رهیافت‌ها بیشتر به فضاهای شهری می‌پرداختند تا چشم‌اندازهای دوردست؛ اما از لحاظ مفهومی همهٔ رهیافت‌ها یکسان بودند.

به طور اخص سه راهبرد بسیاری از آثار اوایل دههٔ ۷۰ را تحت کنترل داشت: فعالیت‌های آیینی الهام گرفته از فمینیسم، که زمین را به عنوان امتداد تن آدمی در نظر می‌گرفت؛ آثار ساده‌تر، که شامل راه رفتن یا جابه‌جایی آرام و موقتی برخی از عناصر طبیعی می‌شد؛ پروژه‌های سازمانی، که از گروه‌های اجتماعی یا تشکل‌های سیاسی بهره می‌بردند و آثاری خلق می‌کردند که تأکید آن بر زمین یا فعالیت‌های معطوف به محیط زیست بود.

در هر حال، هنر محیطی در همین سه دهه‌ای که از تولدش می‌گذرد، فرازونشیب‌های بسیاری را پشت سر گذاشته و جایگاه مهمی را در میان هنرهای معاصر به خود اختصاص داده است. همهٔ هنرمندان محیطی با کشف جهان نامحدود تخیل و سهیم کردن ما در بینش خود، به جای نقش متخصص نقش تعمیم‌دهنده را برگزیده‌اند.

در ایران نیز - در سال‌های اخیر - برخی از هنرمندان به صورت جدی به خلق هنر محیطی پرداخته‌اند و آثار قابل قبولی را در مقیاس جهانی خلق کرده‌اند. بررسی این آثار و هنرمندان شاخص آن امری ضروری است که امید است بزودی تحقق یابد.

پی‌نوشت

۱- Bedřich Smetana (۲ مارس ۱۸۲۴ - ۱۲ می ۱۸۸۴)؛ از شاخص‌ترین شاعران چک. عمده شهرت وی به واسطه شعری به نام مولدائو (رودخانه‌ای در کشور چک) است. مولدائو قسمت دوم از یک شعر شش قطعه‌ای است که شاعر تحت عنوان وطنم سروده است.

2. Henry Moore. 3. Michael Singer. 4. Mark Rosenthal. 5. Mary Miss. 6. Roden Crater. 7. Suzi Gablik. 8. Dominique Mazeaud. 9. Alen Sonfist. 10. Robert Irwin. 11. John Pfahl. 12. David Hanson.

منابع و مآخذ

-Kastner Jeffry ;**Land and Environmental Art**, 2003, Phaidon Press Inc.

- Lailach Michael; **Land Art**, 2007, Taschen.

- لوسی اسمیت. ادوارد، مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم؛ ترجمه سمیع‌آذر، علیرضا، چاپ و نشر نظر، چاپ چهارم، تهران، ۱۳۸٤.

- لینتن، نوربرت، هنر مدرن؛ ترجمه رامین، علی، نشر نی، چاپ دوم، تهران، ۱۳۸۳.

- اسماگولا، هوارد جی، گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری؛ ترجمه غبرایی، فرهاد، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۱.

-www.greenmuseum.com