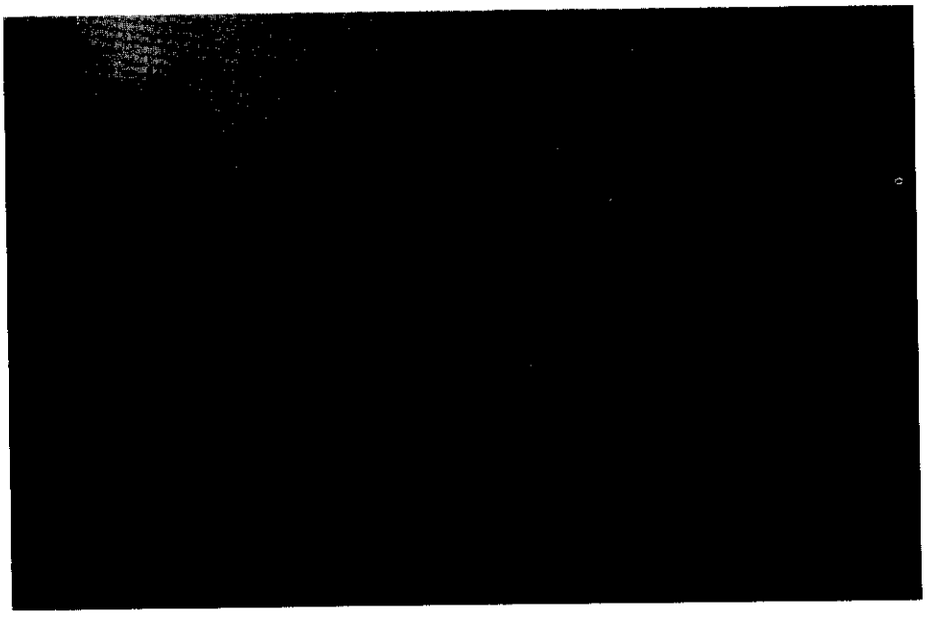
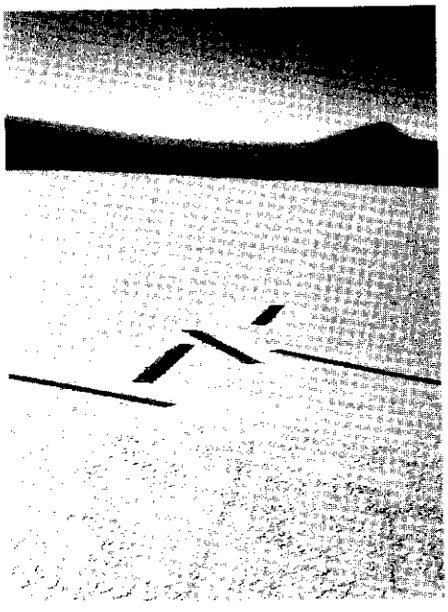
والتر داریا، صلیب بیابان (از بین رفته). ۱۹۶۹. خطوط رسم شده با گچ سفید، شامل دو بخش که هریک ۸ سانتیمتر پهنا دارند. ابعاد کلی: ۳۰۰×۱۵۰ سانتیمتر. در باچهٔ خشک ال میراژ، نوادا.





مایکل هایزر، فروپاشی (در حال حاضر مضمحل شده است)، هشتمین فرورفتگی از نه فرو رفتگی صحرای نوادا، ۱۹۶۸. چوب، ۱۴۰۰×۱۵۰۰×۳۰ سانتیمتر، صحرای بلک راک، نوادا. هایزر قطعات چوب را در بستر دریاچهٔ خشک نوادا قرار داد تا به سرعت جذب چشم‌انداز شوند.

هنرهای مرتبط با محیط؛ هنر زمینی

(بخش سوم)

رضا قلعه

رابرت موریس، به جای استفاده از قلم‌مو، ترجیح می‌داد هنر خود را با بولدوزر ایجاد کند.

هنر زمینی نیز همچون بسیاری از شاخه‌های جدید هنر از همان ابتدا با استقبال گرم منتقدین و مخاطبین هنر روبه‌رو نشد؛ در ۱۹۶۹، که برای اولین بار فیلم تلویزیونی «هنر زمینی» پخش شد، آنتونی تویتز[1]، منتقد هنری، با ناراحتی و اکراه گفت: «آنان به قلب بیابان‌ها و اقیانوس‌ها می‌روند. در آنجا در پرت‌افتاده‌ترین نقاط، مشغول بازی خود با عناصر می‌شوند. عموماً فقط یک دوربین فعالیت‌های آنان را می‌بیند. کارهای گذرا و ناپایدار آنان به سرعت توسط باد پراکنده یا توسط آب شسته می‌شود. هر وقت که این آثار از حمایت موزه‌ای برخوردار می‌شوند - و دائماً تجدید یا تعمیر می‌شوند - بزرگداشتی از گذشته هستند. اسطورهٔ جدیدی از طبیعت، هنرهای زیبا را مسموم کرده است.» بعد از نمایش‌های تلویزیونی «هنر زمینی»، این اصطلاح در اروپا رایج شد، اما در امریکا بیشتر به عنوان «آثار خاکی» مورد استفاده قرار گرفت.

خاستگاه هنر زمینی

در دههٔ ۶۰، به واسطهٔ تمایلات ضد فرهنگی که در میان هنرمندان شایع شده بود، استفاده از خود محیط به عنوان واسطهٔ هنری قوت گرفت. هنرمندان لندآرتی، مثل جری شوم[2]، منتقد جدی تجارت هنر بودند. آنان گالری‌ها و موزه‌ها را بیش از حد محدود و بیش از حد درگیر منافع اقتصادی می‌دانستند و آن مکان‌ها را به عنوان چارچوب و سیستم اقتصادی رد می‌کردند. در عوض، به دشت‌های سترون و آنتروپیک پساصنعتی یا زمین‌های بایر، بیابان و کوه تمایل نشان می‌دادند. برخی از هنرمندان، خاک را جابه‌جا می‌کردند تا نمادهای نخستین را خلق کنند و بعضی دیگر، افق را با میله‌های ساخت دست بشر نشانه‌گذاری می‌نمودند. این جنبش هرچند در وهلهٔ اول مجسمه‌سازی محسوب می‌شود، اما پرفورمنس و مفهوم‌گرایی را نیز در بر می‌گیرد. در تمامی موارد، ایجاد نقشه‌ای از اثر، مستند ساختن اثر با عکس و یادداشت‌های متنی دربارهٔ اثر، جزء لاینفک آن محسوب می‌شود.

در این برهه، پیوستگی سریع فناوری با زندگی روزمره منجر به نوستالژی‌ای برای زندگی ساده‌تر و طبیعی‌تر شد. سمت‌وسوی سیاسی نیز در آن زمان به تمرکززدایی گرایش داشت و به طور بنیادین به هر نوع «نهاد» حمله می‌کرد. بازتاب این حمله به «نهاد»ها در دنیای هنر، تردید هر چه بیشتر نسبت به سنت‌ها و نهادهای هنری، در پی داشت.

دنیای هنری، که لندآرت از بطن آن متولد شد، دنیایی بود که در پی گسستن از اکسپرسیون شخصی و تعالی‌جویانهٔ انتزاع پس از جنگ امریکا سر برآورد. دههٔ ۶۰، دههٔ جنگ ویتنام، ترور مارتین لوترکینگ و رابرت کندی و جنبش‌های دانشجویی در امریکا و اروپا بود. همان طور که ایروینگ سندلر[3] در کتاب خود تحت عنوان «هنر در دوران پست‌مدرن» عنوان می‌کند: اغتشاش آن زمان حاصل بحران ایمان در پیکرهٔ سیاسی غرب بود.

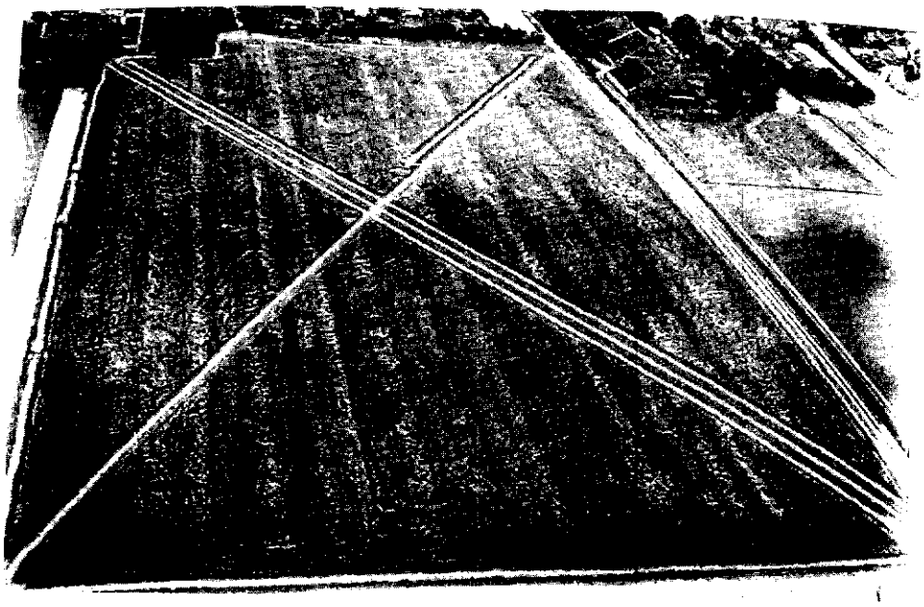
شرایط موجود در دههٔ ۶۰، شامل آزادی‌های سیاسی، تجدید حیات معنوی، آزادی‌های جنسی، ... شیوه‌های زندگی خلاف عرف موجود، تولید فراورده‌های سازگار با محیط زیست، «نهاد»های ضد نهاد، همه‌وهمه به یک مفهوم کلی اشاره دارند، و در حضور این مفهوم کلی جنبش‌های هنری، یکی پس از دیگری، ظاهر می‌شوند. به نظر می‌رسد، هنرمندانی که پیش از دیگران شروع به کار در چشم‌اندازهای طبیعی کردند (مایکل هایزر، رابرت اسمیتسن، رابرت موریس[4]، دنیس اپنهایم[5]، والتر داریا)، همگی به شدت تحت تأثیر جریانات اجتماعی- فرهنگی زمانه بوده‌اند. آنان در این اعتقاد مشترک بودند که مجسمه می‌تواند به دور از هر نوع «نهاد»، در دنیای خارج و تحت تأثیر مکانی ارگانیک، موجودیت داشته باشد.

در اکتبر ۱۹۶۸، در اوج جنگ ویتنام، شش ماه پس از قیام دانشجویی در پاریس و فقط چند هفته قبل از انتخاب ریچارد نیکسون به ریاست جمهوری امریکا، رابرت اسمیتسن نمایشگاهی در گالری داون ترتیب داد، تحت عنوان «آثار خاکی». این نمایشگاه شامل آثار چهارده هنرمند جوان بود که اغلب آنان ناشناخته بودند. همهٔ آثار ارائه‌شده با شکل‌های قراردادی نمایشگاه و فروش اثر هنری تعارض آشکار داشتند. در واقع، به قدری بزرگ و خارج از اندازهٔ معمول بودند که امکان نگهداری‌شان برای یک مجموعه‌دار وجود نداشت. به همین دلیل ابعاد عظیم آثار به صورت عکس ارائه شده بودند، که البته این مسأله خود بر مقاومت آثار در برابر تصاحب تأکید می‌کرد. این نمایشگاه تحت تأثیر یک رمان علمی- تخیلی بدبینانه از برایان دبلیو آلدیس[6] نامگذاری شده بود. رمان دربارهٔ آینده‌ای است که در آن حتا خاک به کالایی ارزشمند تبدیل می‌شود. نمایشگاه با اشاره به این رمان، وضعیت آن زمان محیط زیست و آیندهٔ آن را مورد انتقادی بدبینانه قرار داد.

درست در همان سال برگزاری نمایشگاه «آثار خاکی» در نیویورک، رابرت موریس مقاله‌ای تحت عنوان «ضد فرم» منتشر کرد. در این مقاله، موریس، فرم فرایندمحور جدیدی را برای هنر مطرح کرد. او کیفیت و جنس مواد و مصالح هنری را نیز حائز اهمیت می‌دانست. وی هر نوع نظامی را در ایجاد ساختارهای فرمی مردود می‌شمرد و، در عوض، بر انباشته‌سازی تصادفی چیزها، چیدن اشیا به صورت سرسری و ایجاد فرم‌های گذرا تأیید می‌کرد.

یکی از جنبه‌های قابل توجه نمایشگاه «هنر خاکی» این بود که قسمت اعظم آن از عکس‌های آثار اصلی تشکیل شده بود. آثار یا برای همیشه در مکانی دوردست باقی می‌ماندند یا از بین رفته بودند. این مسأله نه تنها انتظارات بازار قراردادی هنر را برآورده نمی‌کرد، بلکه حس عجیبی از غیاب، و حتا نقصان را القا و سؤال گیج‌کننده‌ای را در باب چیستی واقعی هنر مطرح می‌کرد. همان طور که کرگ

دنیس اپنهایم، محصول نعو شده، ۱۹۶۹، گندمزار، کمباین، ۲۶۷×۱۵۴ متر، هلند.



اولین[1] منتقد هنری، بعدها اظهار کرد: تغییر کلیدی، که توسط این آثار رقم خورد، جابه‌جایی اساسی مفهوم نقطه نظر (POV) بود. نقطه نظر بعد از این نمایشگاه دیگر حاصل موقعیت فیزیکی مخاطب نسبت به اثر هنری نبود، بلکه حاصل حالت مواجههٔ مخاطب با اثر هنری بود (به صورت عکس، سینما یا متن).

با وجود تأثیرات محرز و غیر قابل انکار وقایع دههٔ ۶۰ بر جنبش هنر زمینی، برای یافتن پیشینهٔ لندآرت باید تا دههٔ ۵۰ به عقب برگردیم. در ۱۹۵۵، هربرت بایر[2] اثری تحت عنوان «خاکریز» در آسپن کلرادو ایجاد کرد. داریا نیز ایدهٔ استفاده از آثار هنری را برای فعال ساختن یک فضای شهری خالی در ۱۹۶۱ مطرح کرده بود و تا اواسط دههٔ ۶۰، کارل آندره[3] مسألهٔ عمودی بودن (ورتیکالیته) مجسمه را به نفع افقی بودن زمین زیر سؤال برده بود. موریس و اسمیتسن، هر دو در، ۱۹۶۶، پروژه‌هایی را اجرا کردند که نوعی هنر خاکی محسوب می‌شد. در ۱۹۶۷، هایزر شروع به ساخت آثاری در صحرای نوادا کرد و در ۱۹۶۸، برای اولین بار نمایشگاهی که آشکارا به هنر خاکی اختصاص داشت، در گالری داون[10] نیویورک برگزار شد.

درست است که ظهور این آثار در گالری‌ها و موزه‌ها موجب ایجاد «جنبش» هنر زمینی و همچنین ایجاد چارچوب انتقادی و مبنای تئوریک برای آن شد، اما هنوز کارهای انجام شده در خارج از گالری‌ها بود که باعث پیشرفت این ژانر می‌شد. در آن زمان، پروژهٔ ضد فرهنگ، که جهت فرو پاشیدن اقتدار اجتماعی - سیاسی موجود نضج گرفته بود، در نهایت به اقتدار موزه‌ها، گالری‌ها و جهان هنر انجامید. بنابراین، بردن هنر از گالری به فضای باز، مقابله‌ای با این اقتدار به شمار می‌رفت.

با وجود این که لندآرت در دههٔ ۶۰، به دلیل شرایط موجود، به طرز چشمگیری گسترش پیدا کرد، اما پس از آن تا حد زیادی از نقشهٔ تاریخ هنرهای متعارف حذف شده است.

ویژگی هنر زمینی

بر طبق ملاحظات دهه‌های اولیهٔ ظهور لندآرت، این جنبش مجموعه‌ای از شیطنت‌های مغشوش و زودگذر بود که توسط گروه کوچکی از افراد، که خود را دیوانهٔ طبیعت معرفی می‌کردند، انجام می‌گرفت. اما با بررسی گذشته درمی‌یابیم که لندآرت گذر ناگهانی از مدرنیسم به پست‌مدرنیسم را پیشگویی کرده یا دست کم در آن سهیم بوده است. بویژه از آن جهت که پست‌مدرنیسم هم طبیعت و هم فرهنگ را به عنوان مفاهیم برساختهٔ اجتماع و ایده‌هایی غیر واقعی می‌دانست (پست‌مدرنیست‌ها فرهنگ و طبیعت را یک کلیت کاملاً متداخل می‌دانند و هر دو را محدوده‌هایی بسیار کلی و فراگیر در نظر می‌گیرند که نمی‌توان به عنوان «واقعیت» درک کرد).

لندآرت هرگز جنبشی در معنای سنتی آن یک جنبش نبوده است بنابراین، هنرمندانی را در بر می‌گیرد که از نظر نگرش و اجرای اثرشان فاصلهٔ بسیار زیادی با یکدیگر دارند. اما، از حیث ارتباط مجدد با مسائل مدرنیسم، مینیمالیسم یا کانسپچوالیسم، و به عنوان جستجویی رمانتیک برای ارتباط مجدد با الهامات نخستین یا به عنوان برنامه‌ای جدی برای شرایط عملی زیست - کرهٔ آخر عصر صنعتی. همهٔ آثار مربوط به لندآرت، زمین را در محور خود دارند.

برخی از منتقدین بر این باورند که می‌توان برای توضیح هنر زمینی (Art Land) از اصطلاح هتروتوپیای[11] میشل فوکو بهره جست. فوکو در اصل این اصطلاح را برای اشاره به مکان‌هایی به کار می‌برد که به طور مسلم وجود دارند و در زمان بنیانگذاری جوامع تشکیل می‌شوند. چیزی شبیه ضد - مکان. هتروتوپیا نوعی یوتوپیای تثبیت شده است که در آن سایت‌های واقعی، همهٔ سایت‌های واقعی که در درون یک فرهنگ یافت می‌شوند، به طور هم‌زمان ارائه می‌شوند، مورد رقابت واقع می‌شوند یا واژگون می‌شوند. مکان‌هایی از این دست خارج از هر مکانی هستند، هرچند ممکن است بتوان در واقعیت نیز به محل آنها اشاره کرد.

یکی از ویژگی‌های هنر زمینی پایبندی نسبت به سنت مجسمه‌سازی است که از دورهٔ هنر مینیمال سمت‌وسوی جدیدی اتخاذ کرده است. مجسمه می‌تواند یک گودبرداری، زمینی پوشیده از میله‌های فلزی، کلبه‌ای مدفون، ردی به جا مانده در چمنزار یا یک کتاب باشد. پروژه‌های لندآرت اصولاً مجسمه‌ای (از حیث ایجاد فضاهای سه‌بُعدی) و پرفورمنس- محور (از حیث جهت‌گیری‌شان به سمت فرایند، محل خلق اثر و موقتی بودن) هستند. عبارت معروف کارل آندره: مجسمه به عنوان فرم؛ مجسمه به عنوان ساختار؛ مجسمه به عنوان مکان؛ سنگ بنای هنر زمینی محسوب می‌شود.

از دیگر ویژگی‌های هنر زمینی آن است که این هنر در فضای آزاد خلق می‌شود. این به هیچ وجه بدان معنی نیست که دیگر نمایشگاهی در گالری یا موزه تشکیل نمی‌شود. اما، از آنجا که آثار هنر زمینی برای مکان‌های معینی در نظر گرفته می‌شوند، در نمایشگاه‌ها فقط می‌توانند طراحی، نقشه، متن، مدل، عکس و فیلم پروژه را به نمایش بگذارند.

آثار لندآرت سعی دارند، چگونگی تأثیرگذاری زمان و نیروهای طبیعی بر اشیا و حالت‌ها را آشکار کنند. این آثار پروژه‌های ویژهٔ مکان (site specific) را در بر می‌گیرد که از مواد و مصالحی، که محیط در اختیارشان می‌گذارد، سود می‌جویند تا فرم‌های جدید بیافرینند.

در لندآرت اشیای جدید و غیر طبیعی به موقعیت‌های طبیعی آورده می‌شوند تا فرم‌های جدید خلق شوند. کار لندآرتی‌ها با منابع عتیق به وسیلهٔ ابزار مکانیزهٔ مدرنیته و انتقال گفتمان فرهنگی از درون شهرها به میان زمین‌های متروک صنعتی یا بیابان‌های لم‌یزرع، نمایانگر تناقض‌های ذاتی روزگار معاصر است.

هرچند تاریخ هنر قراردادی، ظهور ناگهانی لندآرت را در ۱۹۶۸ حاشیه‌ای بر پیروزی مینیمالیسم محسوب می‌کند، اما صحیح‌تر آن است که لندآرت را بخشی از جهت‌گیری گسترده‌تر نسبت به فضا به حساب آورد؛ آنچه اوون جابه‌جایی بنیادین هنر نامیده است.

این جابه‌جایی توسط سرشت عجیب‌وغریب بسیاری از پروژه‌های ارائه‌شده تشدید نیز می‌شد: اتاق پر شده با خاک و نقوشی به درازای یک مایل در بیابان توسط والتر دماریا؛ دایره‌های ایجادشده در گندمزار توسط دنیس اپنهایم؛ تراشه‌های ایجاد شده در جنگل توسط مایکل هایزر؛ و شاید از همه غیر معمول‌تر اثر الدنبورگ: سوراخی در سنترال پارک که الدنبورگ برای حفر آن از چند گورکن حرفه‌ای بهره گرفت و سپس آنان را واداشت، سوراخ را دوباره پر کنند. این اثر در نمایشگاه به صورت عکس و یک کیسهٔ پلاستیکی پر از خاک ارائه شد.

پی‌نوشت

1. Anthony Thwaites. 2. Gerry Schum. 3. Irving Sandler.

4. Robert Morris. 5. Dennis Oppenheim. 6. Brian W. Aldiss.

7. Craig Owen. 8. Herbert Bayer. 9. Carl Andre. 10. Dawn.

۱۱- این واژه به وسیلهٔ فوکو برای توصیف مکان‌ها و فضاهایی به کار رفته است که در شرایط غیر هژمونیک عمل می‌کنند. این فضاها، فضاهای **دیگری** (otherness) هستند که نه اینجایند و نه آنجا؛ فضاهایی که به صورت هم‌زمان، هم فیزیکی هستند و هم ذهنی، مثل فضای یک تماس تلفنی یا لحظه‌ای که خود را در آینه می‌بینیم.

منابع و مآخذ

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

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

- www.greenmuseum.com

- لوسی اسمیت، ادوارد، **مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم؛ ترجمهٔ** سمیع‌آذر، علیرضا، چاپ و نشر نظر، چاپ چهارم، تهران، ۱۳۸۴.

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

- لیتن، نوربرت، **هنر مدرن؛ ترجمهٔ** رامین، علی، نشر نی، چاپ دوم، تهران، ۱۳۸۳.