Glory of Art
Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol.17, No. 4, Winter 2025, Serial No. 49
Research Paper

Reinterpreting the Sublime in the Works of James Turrell and Olafur Eliasson[1]

Somayeh Arezoofar[2]

Accepted: 2024-10-20
Received: 2025-01-29

Abstract

The Sublime is a concept that has undergone various transformations from ancient times to the present. Longinus, in a treatise titled On the Sublime, identifies the source of sublimity in superior thoughts and ideas (as opposed to emotions such as fear and pity, which signify weakness), as well as in literary devices and rhetorical eloquence, some of which are natural gifts while others can be acquired through education. Longinus also emphasizes the genius of the artist and the necessity of nurturing it, as well as the role of the audience and the manner in which sublimity impacts the audience when encountering sublime speech (Mostafavi, 2022). Overall, it can be said that Longinus laid the foundation for the theory of the sublime, a concept that holds a special place in contemporary thought. Boileau, through content analysis of Longinus's treatise, demonstrated that sublimity, according to Longinus, reflects a mode of human thought and life that manifests in the artistic works of genius artists and is perceived by an audience endowed with genius. In Boileau's view, sublimity, as described by Longinus, is transcendence rather than a type of lifestyle (Doran, 2015: 99-108).

In the 18th century, Burke and Kant each redefined the concept of the sublime in their own ways. Burke, in a treatise titled A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful, drew a clear distinction between the two. Burke associated the sublime with physical sensations and linked it to the profound emotions arising from fear, excitement, and the instinct for survival. According to him, if pain and terror are moderated to avoid actual harm, a form of "delightful terror" is created in the face of the grandeur of nature. For instance, observing great waterfalls or stormy seas can evoke this experience (Burke, 1990: 39). On the other hand, Kant related the sublime to the cognitive processes of the human mind, describing it not only in the face of the grandeur of nature but also in the mind's ability to comprehend concepts

[1]DOI: 10.22051/jjh.2025.48627.2250
[2]PhD Student of Art Research, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran. uk.ac.ir@rasoul.parvan.

beyond human imagination, as a sign of humanity's superiority over nature and its capacity for metaphysical understanding (Kant, 2007: 114-115).

In the radical history of contemporary art, the universal beauty concept rooted in Kant's Enlightenment tradition has been challenged. Adorno referred to the modern aesthetic experience as an encounter with "the possibility of the impossible," viewing art as a promise whose fulfillment is perpetually deferred. This perspective shifts away from aesthetic judgment in Kant's humanist style to focus on the gap between reality and non-reality, the visible and the invisible (Adorno, 2002). According to Adorno, beauty and the sublime are not opposites; rather, the sublime is a prerequisite for the possibility of beauty in modern art (Wellmer, 1997: 115). In this sense, the sublime serves as a tool for achieving beauty in the light and space artworks.

Lyotard distinguishes between two types of sublimity: modernist sublimity and postmodern sublimity. Modernist sublimity is nostalgic, accompanied by a sense of loss and longing. This aesthetic represents the unrepresentable in the form of lost content and stable form, creating tranquility and pleasure. However, for Lyotard, the true feeling of the sublime lies in the fusion of pleasure and pain, where reason surpasses imagination (Lyotard, 2001: 193-198). In contrast, postmodern aesthetics emphasizes breaking past linguistic conventions and creating new forms of play. The postmodern avant-garde artist, through the postmodern sublime, seeks to explore the mysteries of the unrepresentable (Morowski, 1996).

Technological advancements in recent decades have fundamentally altered our ideas about the sublime. The power of nature has been replaced by technology, and consequently, technology has become an essential part of how we understand the sublime. Simon Morley notes that initially, the sublime emphasized classical nobility, romantic wonder at nature, and Gothic horror. Over the past half-century, the sublime has resonated in post-war abstraction, reemerged from the repression of formalist theory, and become a key term in critical discussions on the otherness of humanity and the post-human domains of nature and technology (Morley, 2010: 19). Despite the numerous modern definitions, the history of the sublime has not been ignored. As philosopher Jean-Luc Nancy writes, "The sublime is not so much something we return to, but rather the place from which we have come" (Nancy, J., 1993: 1).

In contemporary art, particularly in the Light and Space movement, artists such as James Turrell and Olafur Eliasson have presented the concept of the sublime through sensory and embodied experiences. These works, focusing on light and space, liberate the audience from the constraints of time and space, creating trance-like experiences that align with modern and postmodern aesthetics. These works are not simply reproductions of the classical sublime but represent a new interpretation of this concept in the modern world, shaped by abstraction and the influence of technology.

The research question is how the concept of the sublime is manifested in the works of James Turrell and Olafur Eliasson, as modern and postmodern artists, and how these works respond to modern and postmodern interpretations of the sublime in terms of light, space, and audience perception. The aim of this research is to conduct a comparative analysis of the experience of the sublime in two different periods, with an emphasis on the works of Light and Space artists. This research uses qualitative content analysis methods.

This study is a qualitative descriptive-analytical study that examines the concept of the sublime based on philosophical and artistic theories as a theoretical framework. The research data were collected through documentary and library methods, and the data analysis was carried out through a reasoning and comparative approach.

The main findings and results of the research are as follows: At first glance, the works of Eliasson and Turrell seem similar. In each of these works, observers are confronted with a luminous, colorful space that immerses their entire field of vision; thus, they lose the ability to distinguish the beginning and end of the work because they are submerged in light.

In Turrell's works, this sensation leads to a powerful aesthetic experience and the experience of the modern sublime. Turrell's work reflects the emotions of his era, which, while inducing numbness, is also invigorating. In contrast, when confronting Eliasson's work, we do not experience the same sensation, as the work presents something fundamentally different; it is a simulation of a landscape that reveals the spontaneous nature of the experience. This landscape is undoubtedly postmodern. Eliasson's work does not attempt to recreate a pure, physical experience of light and space but instead aims to present the natural experience of total immersion in an environment and a technological landscape.

What distinguishes these works from one another is that the latter appears to have a representational and reproductive nature—not inherent to itself. The later works adopt the style and spontaneous concepts associated with the Light and Space movement and showcase their artificiality by revealing their machine-like dimensions. Eliasson's work celebrates its artificiality. This work demonstrates the fall into the abyss of representation, offering the pleasure of illusion and exposing the force of the mechanical apparatus in conveying it. With his inclination to expose mechanical artificiality, Eliasson offers an experience he himself refers to as simulation, while also celebrating the machine that makes this simulation possible. This work, more than calling us to experience the ecstasy of existence, asks us to engage in the machine-like experience. This fundamental difference results from the fact that Eliasson's work does not deal with the representation of loss and longing from the modern era but rather engages with technology and our ability to create a landscape, framed as a tourist and entertainment experience, reflecting an art market that opens up new economic avenues.

As a result, this kind of work replaces the experience of numbness and ecstasy with numbness and amusement. According to Lyotard, the sublime no longer has a place in art; rather, it should be reclaimed within the artistic landscape.

Keywords: Sublime, Light and Space, James Turrell, Olafur Eliasson, Lyotard

سال ۱۷، شمارهٔ ٤ زمستان١٤٠٤
شمارهٔ پیاپی:٤٩
مقاله پژوهشی: ٢٥-٦
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

بازخوانی امر والا در آثار جیمز تورل و اولافور الیاسون[1]

سمیه آرزوفر [2]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۷/۲۹
تاریخ تصویب: ۱۴۰۳/۱۱/۱۰

چکیده

در دوران مدرن و پسامدرن، مفهوم «امر والا» دستخوش تحولی بنیادین شده است. در سنت‌های پیشین، والایی اغلب با عظمت طبیعت یا نیروهایی فراتر از توان انسانی پیوند داشت؛ با این حال، در هنرهای معاصر، برداشت‌های کلاسیک از زیبایی جهان‌شمول مورد بازنگری قرار گرفته و گونه‌های تازه‌ای از تجربه‌های زیباشناختی شکل گرفته‌اند که ناظر بر خوانش‌های نوین از مفهوم والایی‌اند. این تجربه‌ها با تأکید بر احساس تعالی و عبور از محدودیت‌های مادی، امکان نوعی مواجههٔ حسی و ادراکی مخاطب با اثر هنری را فراهم می‌سازند. در این میان، جنبش «نور و فضا» نمونه‌ای شاخص به‌شمار می‌آید که با تمرکز بر ادراک نور، فضا و مقیاس، و بهره‌گیری از چیدمان‌های فراگیر، زمینهٔ تجربه‌هایی نزدیک به خلسه و رهایی ادراکی را برای مخاطب فراهم می‌کند.

سؤال محوری پژوهش این است که «مفهوم امر والا چگونه در آثار جیمز تورل و اولافور الیاسون تبلور می‌یابد و این آثار به چه شیوه‌ای، از طریق نور، فضا و تجربهٔ ادراکی مخاطب، امکان خوانش‌های معاصر از این مفهوم را فراهم می‌کنند؟» هدف این پژوهش، تحلیل تطبیقی تجربهٔ والایی در آثار جیمز تورل و اولافور الیاسون، به‌عنوان دو هنرمند شاخص جنبش نور و فضا، در بستر هنر مدرن و پسامدرن است.

یافته‌ها نشان می‌دهد آثار جیمز تورل با خلق تجربه‌ای مبتنی بر ادراک جسمانی و حضوری از نور و فضا، گونه‌ای از والاییِ مدرن را صورت‌بندی می‌کنند؛ والایی‌ای که هم‌زمان واجد کیفیت‌های شورانگیز و تعلیق‌آمیز است و مخاطب را در مواجهه‌ای درونی و تأملی درگیر می‌سازد. در مقابل، آثار اولافور الیاسون با بازنمایی فضاها و مناظر تکنولوژیک و کنترل‌شده، به تجربه‌ای معاصر و پست‌مدرن اشاره دارند که بر جنبه‌های نمایشی، بازتولیدی و میانجی‌گرانه‌ی ادراک تأکید می‌ورزد.

کلیدواژه‌ها: امر والا، نور و فضا، جیمز تورل، اولافور الیاسون، لیوتار

1. DOI: 10.22051/jjh.2025.48627.2250

۲. استادیار گروه ارتباط تصویری دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران. s.arezoufar@shahed.ac.ir

مقدمه

امر والا یکی از مفاهیم کلیدی در زیبایی‌شناسی و فلسفه در طول تاریخ تفاسیر گوناگونی به خود گرفته است. این مفهوم ابتدا با نوشته‌های پاسکال و جوزف ادیسون به تجربیات بی‌نهایت، ارتباط با ابدیت و مفاهیم الهی پیوند یافت. در ادامه، ادموند برک و ایمانوئل کانت با رویکردهایی متفاوت، امر والا را به‌عنوان عنصری زیبایی‌شناختی بررسی کردند. برک بر تأثیر طبیعت و احساساتی مانند هراس و حیرت تأکید داشت، درحالی‌که کانت امر والا را به توانایی‌های ذهن انسان در تأمل بر بی‌نهایت نسبت داد. هر دو دیدگاه به پارادوکسی اشاره می‌کنند که تقابل تجربه‌های لذت و درد را در مواجهه با بی‌کرانگی نشان می‌دهد.

با ورود به مدرنیته و پست‌مدرنیته، متفکرانی چون تئودور آدورنو، ژان ـ ـفرانسوا لیوتار، موریس مرلوپونتی و دیوید نای تفاسیر نوینی از امر والا ارائه دادند. این اندیشمندان مفهوم امر والا را به تجربه‌ای انتزاعی و فردی مرتبط کردند که از پیشرفت‌های تکنولوژیک تأثیر گرفته است. آن‌ها بر اهمیت تجرید و رهایی از محدودیت‌های مادی تأکید داشتند و امر والا را به‌عنوان ابزاری برای تحلیل هنر معاصر به کار گرفتند. در هنر معاصر، به‌ویژه در جنبش نور و فضا، هنرمندانی چون جیمز تورل و اولافور الیاسون بازنمایی امر والا را در قالب تجربیات حسی و تجسم‌یافته ارائه کرده‌اند. این آثار با تمرکز بر نور و فضا، مخاطب را از قید زمان و مکان رها می‌کنند و تجربه‌هایی خلسه‌آور ایجاد می‌نمایند که با زیبایی‌شناسی مدرن و پست‌مدرن همخوانی دارد. این هنرها نه‌تنها بازتولیدی از امر والای کلاسیک نیستند، بلکه تجسمی نوین از این مفهوم در جهان مدرن به شمار می‌روند که بر مبنای تجرید و تأثیرات فناوری شکل گرفته است.

این مقاله با هدف شناسایی و تبیین چگونگی بازنمایی امر والا در آثار هنرمندانی مانند جیمز تورل و اولافور الیاسون می‌کوشد نشان دهد که این آثار چگونه با بهره‌گیری از تکنولوژی، تجرید و نور، تجربه‌ای فراتر از ادراک عادی انسانی خلق می‌کنند و به چه نحو با مفاهیم مدرن و پست‌مدرن امر والا ارتباط برقرار می‌کنند.

پیشینه پژوهش

مصطفوی (۱۴۰۱) در مقالهٔ «زیباشناسی امر والا از منظر لیوتار» به بررسی آرای لیوتار در باب والایی می پردازد و با توجه به تفسیر وی از آثار هنرمند نقاش، بارنت نیومن، وجه زیبایی‌شناسانهٔ تجربهٔ والایی را نزد وی آشکار می‌سازد.

حیدری و فیاض (۱۳۹۴) در مقالهٔ «بررسی نسبت امر والای پست‌مدرن در اندیشهٔ لیوتار با مفهوم رخداد در آرای هایدگر»، به تحلیل رویکرد لیوتار به والایی می‌پردازند. آن‌ها تأکید می‌کنند که والایی پسامدرن نباید تنها از منظر کانت بررسی شود، بلکه باید به تعریف ادموند برک و جنبه‌های هستی‌شناسانهٔ آن توجه کرد. کلباسی اشتری (۱۳۸۶) مقالهٔ «مبادی و مقولات امر والا در نظریه زیبایی‌شناسی کانت» بر پایهٔ فلسفهٔ نقدی کانت، تلاش می‌کند مبانی امر والا را در زیبایی‌شناسی مدرن موردبررسی قرار دهد. محمدی کیاکلاملشی و همکاران (۱۴۰۱) «اخلاق و هنر در پست‌مدرنیسم از منظر لیوتار»؛ این مقاله به بررسی جایگاه اخلاق و هنر در پست‌مدرنیسم از منظر لیوتار می‌پردازد. بل[1] (۲۰۱۳) در مقالهٔ «هنر معاصر و امر والا» به تحلیل تلاش هنرمندان برای بازنمایی امر والا در هنر معاصر می‌پردازد. بل به تنوع و گستردگی رویکردهای هنرمندان اشاره می‌کند و نشان می‌دهد که این تنوع تعریف واحدی از امر والا را پیچیده‌تر کرده است. مک‌کین[2] (۲۰۱۷) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «امر والای معاصر» به بررسی تلاش‌های هنرمند الیاسون در بازتعریف تجربهٔ امر والا در هنر معاصر می‌پردازد. او با ترکیب طبیعت و تکنولوژی، به مخاطبانش فضایی می‌دهد تا خود را در درک والا از طبیعت مشاهده کنند، درحالی‌که واقعیت‌های پشت این تجربه را نیز افشا می‌کند. مورلی[3] (۲۰۱۰) در کتاب «امر والا» به بررسی مفهوم والایی از دیدگاه‌های تاریخی، فلسفی و هنری می‌پردازد. مورلی مقالات و متون کلیدی از فیلسوفان کلاسیک تا نظریه‌پردازان معاصر را گردآوری کرده و نشان می‌دهد که چگونه مفهوم والایی از دوران مدرن به پست‌مدرن تحول یافته است. این پژوهش با رویکردی ترکیبی از زیبایی‌شناسی مدرن و پست‌مدرن، تجربه والایی را در

آثار جیمز تورل و اولافور الیاسون موردبررسی قرار می‌دهد.

روش پژوهش

این پژوهش یک مطالعهٔ کیفی با رویکرد توصیفی ـ تحلیلی است که به بررسی مفهوم امر والا با تکیه بر نظریات فلسفی و هنری به‌عنوان چارچوب نظری می‌پردازد. اطلاعات پژوهش از طریق روش‌های اسنادی و کتابخانه‌ای گردآوری شده و تحلیل داده‌ها به شیوه‌ای استدلالی و تطبیقی صورت گرفته است.

امر والا، حقیقت و زیبایی‌شناسی محض

امر والا مفهومی است که از دوران باستان تاکنون تحولات مختلفی را تجربه کرده است. لونگینوس در رساله‌ای تحت عنوان «در باب شکوه سخن» منشأ والایی را در اندیشه‌ها و افکار برتر (در مقابل عواطفی مانند ترس و ترحم که نشانهٔ ضعف هستند) و نیز صنایع ادبی و فصاحت و بلاغت کلامی می‌داند که برخی از آن‌ها مواهب طبیعی هستند و برخی در اثر آموزش کسب می‌شوند. لونگینوس همچنین بر نبوغ هنرمند و ضرورت پرورش آن و نیز نقش مخاطب و چگونگی تأثیر والایی بر مخاطب هنگام مواجهه با سخن والا تأکید می‌کند (مصطفوی، ۱۴۰۱). درمجموع می‌توان گفت که وی بنیان‌گذار نظریهٔ والایی است و از جایگاه خاصی در دوران معاصر برخوردار است. بوالو با تحلیل محتوای رساله، نشان داد که والایی نزد لونگینوس، نحوه‌ای از اندیشیدن و زندگی انسان است که در آثار هنری هنرمندان نابغه بازتاب می‌یابد و مخاطبان واجد نبوغ آن را دریافت می‌کنند. از دیدگاه وی والایی نزد لونگینوس، تعالی است و نه گونه‌ای سبک زندگی (Doran, 2015: 99-108).

در قرن هجدهم، برک و کانت هرکدام به‌نوعی مفهوم امر والا را بازتعریف کردند؛ برک در رساله‌ای با عنوان «پژوهشی در باب سرچشمه‌های تصوراتمان در باب زیبا و والا» تمایز روشنی میان این دو قائل شد. برک امر والا را با احساسات جسمانی مرتبط دانست و آن را به احساسات عمیق ناشی از ترس و هیجان و نیز غریزهٔ بقا پیوند داد. به نظر او اگر درد و وحشت به‌گونه‌ای اصلاح شوند که به آسیب واقعی منجر نشوند، نوعی «هراس لذت‌بخش» در مواجهه با عظمت طبیعت ایجاد می‌شود. برای مثال، مشاهدهٔ آبشارهای بزرگ یا دریاهای طوفانی می‌تواند این تجربه را برانگیزد (Burke, 1990: 39). از سوی دیگر، کانت امر والا را به فرایند شناختی ذهن انسان ارتباط داد و آن را نه‌تنها در مواجهه با عظمت طبیعت، بلکه در توانایی ذهن برای ادراک مفاهیم فراتر از تخیل انسانی، به‌عنوان نشانه‌ای از برتری انسان بر طبیعت و ظرفیت شناخت متافیزیکی او، توصیف کرد (Kant, 2007: 114-115).

در تاریخ رادیکال هنر معاصر، مفهوم زیبایی جهانی که در سنت روشنگری کانت ریشه دارد، به چالش کشیده شده است. آدورنو از تجربهٔ زیبایی‌شناختی مدرن به‌عنوان مواجهه با «امکان امر ناممکن» یاد می‌کند و هنر را وعده‌ای می‌داند که تحقق آن همواره به تعویق می‌افتد. این دیدگاه، به‌جای داوری زیبایی در سبک انسان‌گرایانهٔ کانتی، به شکاف میان امر واقعی و ناواقعیت، مشهود و ناپیدا پرداخته است (Adorno, 2002). به عقیدهٔ آدورنو، امر زیبا و امر والا در تقابل نیستند، بلکه امر والا پیش‌شرط امکان زیبایی در هنر مدرن است (Wellmer, 1997: 115). در این معنا، امر والا به‌عنوان ابزاری برای دستیابی به زیبایی در آثار هنری نور و فضا مؤثر است.

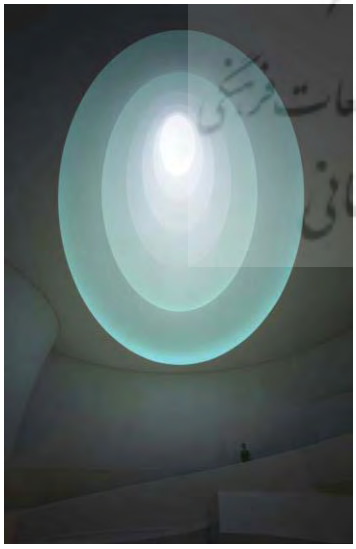
لیوتار دو نوع والایی را از هم متمایز می‌کند؛ والای مدرنیستی و والای پست‌مدرن. والای مدرنیستی نوستالژیک است و با احساس فقدان و حسرت همراه است. این نوع زیبایی‌شناسی امر غیرقابل‌ارائه را در قالب محتوای مفقودشده و فرمی استوار نمایش می‌دهد که آرامش و لذت می‌آفریند، اما ازنظر لیوتار، احساس والای واقعی در تلفیق لذت و رنج نهفته است؛ جایی که عقل برتر از تخیل قرار می‌گیرد (Lyotard, 1991: 105). در مقابل، زیبایی‌شناسی پست‌مدرن بر شکست قواعد زبانی گذشته و خلق بازی‌های جدید تأکید دارد. هنرمند آوانگارد پست‌مدرن با والای پست‌مدرن به کشف اسرار امر نمایش‌ناپذیر می‌پردازد (Morowski, 1996).

پیشرفت‌های تکنولوژیکی در دهه‌های اخیر منجر به تغییری اساسی در ایده‌های ما دربارهٔ امر والا شده‌اند. قدرت طبیعت توسط تکنولوژی جایگزین شده است و به‌تبع آن، تکنولوژی به جزء ضروری در نحوهٔ درک ما از امر والا تبدیل شده است. سایمون مورلی اشاره می‌کند که در ابتدا، امر والا بر نجابت کلاسیک، شگفتی طبیعت رمانتیک و وحشت گوتیک تأکید داشت. در نیم‌قرن گذشته، امر والا در انتزاع پس از جنگ طنین‌انداز شده، از سرکوب فرمالیسم نظری بازگشته و به یکی از اصطلاحات کلیدی در مباحث انتقادی در زمینه‌های دیگر بودن انسان و حوزه‌های پساآدمی طبیعت و تکنولوژی تبدیل شده است (Morley, 2010: 19). با وجود تعاریف مدرن متعدد، تاریخ امر والا نادیده گرفته نشده است، همان‌طور که فیلسوف ژان ـ لوک نانسی می‌نویسد: «امر والا نه‌چندان چیزی است که به آن بازمی‌گردیم، بلکه جایی است که از آن آمده‌ایم» (Nancy, j, 1993: 1).

بازتاب امر والای مدرن در آثار جیمز تورل[۴]

در دههٔ ۱۹۶۰ در کالیفرنیای جنوبی، گروهی از هنرمندان جنبش نور و فضا آثاری خلق کردند که هدفشان ارتقای آگاهی بیننده از ادراک نور و فضا بود. این آثار با حذف سلسله‌مراتب تصویرگری روایی، هنر را به عناصر ناب نور و فضا تقلیل دادند و تجربه‌ای بی‌واسطه، فراتر از جسمانیت صرف، به بیننده ارائه می‌دهند. داونا شولد[۵] توضیح می‌دهد این آثار چگونه به بیننده این امکان را می‌دهند تا بر شکل‌گیری دانش و ادراک خود آگاهی یابد.

«نه به‌عنوان یک شیء بلکه به‌منزلهٔ یک تجربهٔ جسمانی...، بدون آنکه به هیچ‌چیزی گرایش داشته باشیم، وانهاده می‌شویم تا اثر را در سیالیتی که ادراک ما را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد، به نظاره بنشینیم. ما اثر را در خود جذب می‌کنیم: در این حالت، احساسات تعالی‌یافتهٔ ما که با ظرافت‌های نهفته در شعور پیوند خورده‌اند، خود را در مواجهه با جهانی شفاف‌تر از آنچه پشت سر گذارده‌ایم می‌یابند» (Schuld, 2011: 121).



تصویر ۱:آتن رین، جیمز تورل، موزه گوگنهایم نیویورک، ۲۰۱۳، (ماخذ: URL 1).

Figure 1: Aten Reign, James Turrell, Guggenheim Museum, New York, 2013 (Source: URL 1).

قابلیت هنر در ترفیع احساسات ما به ظرایف جهان مادی را می‌توان در اثر «آتن رین[۶]» (تصویر ۱) مشاهده کرد. این اثر، که در سال ۲۰۱۳ به‌طور موقت در موزهٔ گوگنهایم نیویورک نصب شد، بزرگ‌ترین پروژهٔ جیمز تورل تا آن زمان بود (Smith, 2013). این اثر، طراحی‌شده برای چرخشگاه موزه، با استفاده از نور طبیعی روزنهٔ سقف و ترکیب آن با نورهای مصنوعی، تجربه‌ای آرامش‌بخش و همه‌جانبه از نور ارائه می‌دهد. چتری پنج‌لایهٔ متحدالمرکز که از سقف آویزان است، پنج حلقهٔ رنگی روی سقف ایجاد می‌کند که در طول شصت دقیقه، رنگ‌ها به‌آرامی تغییر کرده و طیف کامل رنگی را نمایش می‌دهند. چرخشگاه، طراحی‌شده توسط فرانک لوید رایت، بدون اشیای اضافی، نور را به تنها موضوع توجه تبدیل می‌کند، به‌گونه‌ای که تقریباً کورکننده است. نور در این اثر مانند موجودی زنده رفتار می‌کند و توهمات بصری مقعر یا محدب ایجاد می‌کند که درک بیننده را به چالش می‌کشند. تغییرات رنگ، از سایه‌های غنی تا خاکستری ساده، علاوه‌بر تقویت توانایی‌های بصری، احساسی از فروتنی در برابر پیچیدگی‌های جهان القا می‌کنند. «آتن رین» جلوه‌ای از ویژگی خودارجاعی هنر نورمحور جیمز تورل است که نقش دوگانهٔ نور را در آشکار کردن و پنهان کردن جهان نشان می‌دهد (Govan, ۲۰۱۳). نور در عین حال که به درک ما از فضا و اشیا کمک می‌کند، می‌تواند آن‌ها را پنهان یا فریب دهد. تورل با احترام ویژه به جوزف ترنر این پارادوکس را از طریق مطالعهٔ ادراک و احترام به طیف رنگ‌های نور بررسی کرده است. او با برجسته کردن ویژگی‌های نور، ادراک ما را تغییر داده و نگاه جدیدی به جهان ارائه می‌دهد (Madel ei ne,۲۰۱۴).

تورل در آثارش با پنهان کردن مکانیسم‌های کامپیوتری و منابع نور طبیعی، بیننده را وادار می‌کند تنها بر تجربهٔ بی‌واسطهٔ ادراک خود تمرکز کند. هنگام ورود به چرخشگاه، درخشش بی‌وقفهٔ نور چنان تأثیری دارد که منجر به پدیدهٔ گانزفلد[۷] می‌شود. گانزفلد به معنای «میدان همگن» در آلمانی، حالتی است که در آن شبکیهٔ چشم با نور یکنواخت تحریک شده و توانایی تشخیص محیط اطراف را از دست می‌دهد (Gayf ord, ۲۰۱۴). اثر ایجادشده آن‌قدر آشفته‌کننده است که بازدیدکنندگان به زمین افتاده‌اند. برخی حتی از هنرمند شکایت کرده‌اند و او و موزه را مسئول آسیب‌های جسمی ناشی از بی‌تعادلی اثر نور دانسته‌اند. تجربهٔ کوری موقت در آثار تورل ازجمله «آتن رین» و «داتو» بدون مواجههٔ مستقیم، غیرقابل‌تصور و توصیف است (Gayford, 2015: 49)

تورل می‌گوید: «یکی از چیزهایی که همیشه به آن علاقه‌مند بوده‌ام، حالت تتا[۸] است؛ حالتی که فکر کردن را شامل می‌شود، اما نه با کلمات» (Madel ei ne, ۲۰۱۴). آثار نورپردازی او که ثبات جهت‌گیری را از بین می‌برند، عمق را حذف می‌کنند، بیان زبانی را به سکوت می‌کشانند و حتی زمان و فضا را تحریف می‌کنند و تجربه‌ای اصیل از امر والا ارائه می‌دهند. این به ما یادآوری می‌کند که در جهانی بی‌پایان، محدودیت‌ها و کوچکی ما همچنان وجود دارد، همان‌طور که فیلسوفانی چون لانگینوس، برک و کانت تجربهٔ امر والا را توصیف کرده‌اند. علی‌رغم ترس از آسیب‌پذیری مرگبار در مواجهه با عظمت جهان، امر والا همچنین قدرتی دگرگون‌کننده و متعالی را به همراه دارد؛ قدرتی که در بودیسم ذن یا اصطلاح «کوان[۹]»شناخته می‌شود. کوان‌ها مسائل یا پارادوکس‌هایی هستند که اغلب فاقد راه‌حل منطقی‌اند و هدف آن‌ها تحریک ذهن برای فراتر رفتن از محدودیت‌های منطقی و هدایت افراد به تجربه‌ای عمیق‌تر از روشن‌بینی و شهود است. در آثار تورل این اصطلاح به‌خوبی مناسب است؛ چراکه آن‌ها گسست میان منطق و احساس را در تجربهٔ امر والا به شکلی شاعرانه یادآوری می‌کنند.

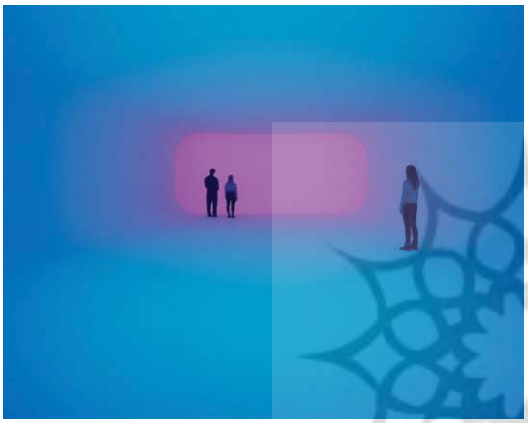
به گفتهٔ ترنس دسپرس[۱۰]، «امر والا بیننده را از طریق یک فرایند روانی به شرکت‌کننده تبدیل می‌کند و به او امکان می‌دهد تا ترس را با پذیرش قدرت آن پشت سر بگذارد» (Des pres, ۱۹۸۳: ۱۳۵-۱۴۶). تورل بازدیدکنندگان را به فضایی منتقل می‌کند که در آن نور به‌عنوان یک ویژگی مادی، یادآور غیرمادی بودن واقعیت ما است. مواجهه با اثر گانزفلد از طریق تحریک میدان ادراکی، بیننده را به آگاهی از محدودیت‌های سیستم‌های زیستی‌اش در مشاهدهٔ تمامی پدیده‌ها در دنیای اطرافش سوق می‌دهد و تضاد میان دو نیروی کرختی و شوریدگی را که از ویژگی‌های مدرنیسم

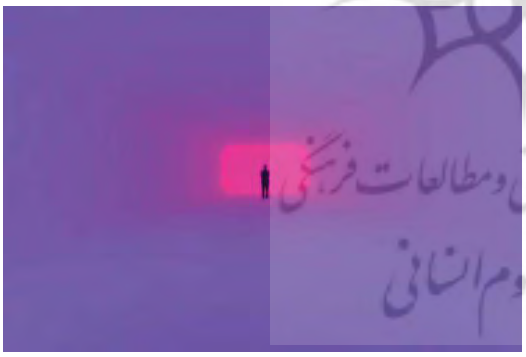
هستند، به نمایش می‌گذارند. این دو نیرو به‌طور هم‌زمان، رهایی موقت از پیچیدگی‌های واقعیت را ممکن ساخته و فرصتی برای مواجههٔ مستقیم با امر واقعی فراهم می‌آورند. این تجربه تنها با حضور امر والا در اثر حاصل می‌شود؛ امری که از مقیاس مادی و هیبت انتزاعی اثر فراتر می‌رود.

در اثر داتو[11] (تصاویر ۲و۳)، حضور مادی نور، فضای اتاق را پر کرده و باعث از بین رفتن حس مکان و جهت‌یابی می‌شود. این تصور لامکانی و گم کردن حس جهت‌گیری چنان قدرتمند است که برخی از بینندگان برای رسیدن به دیوارها به زمین می‌خزند، ولی دیوارها در مکان‌هایی غیر از آنچه که تصور می‌کردند قرار دارند. این تجربه نه‌تنها نوعی کوری موقت و لامکانی را تداعی می‌کند، بلکه حضور مادی امر انتزاعی را نیز القا می‌نماید. چنین تجربه‌ای امر والای مدرن را تجسم می‌بخشد.

زمانی‌که بینندگان این اثر رو به آن گام برمی‌دارند، خود را مستغرق در مغاک احساس می‌کنند. چنین احساسی در اتاقی که با نور سفید پر شده و یک دیوار آن برداشته شده، به وجود می‌آید؛ بینندگان از بیرون اتاق به اثر نگاه می‌کنند و آن را چون یک چیدمان نوری صاف در نظر می‌آورند. مقارن با قدم گذاشتن به‌سوی اتاق و گام برداشتن به‌سمت یک روشنایی فاقد نور رنگی در انتهای اتاق، ناظران حس مکان را از دست می‌دهند. تمام عناصری که به بیننده امکان می‌دهد تا مقیاس فضا را درک نماید، کنار گذاشته شده‌اند؛ برای نمونه لبه‌های زمختی که محل اتصال دیوار به کف زمین است، طوری صاف شده‌اند که به منحنی‌های ناپیدا تبدیل شده‌اند. ناظران در یک فضای لایتناهی خرد و کوچک می‌شوند. درون داتو هیچ‌چیز جز نور وجود ندارد. در این محیط، نور حضوری ملموس‌تر می‌یابد؛ نور مادیتی ملموس پیدا می‌کند تا جایی‌که تجربه‌ای هنری یا زیبایی‌شناختی را تجسم می‌بخشد.

زمانی‌که بینندگان این اثر رو به آن گام برمی‌دارند، خود را مستغرق در مغاک احساس می‌کنند. چنین احساسی در اتاقی که با نور سفید پر شده و یک دیوار آن برداشته شده، به‌وجود می‌آید؛ بینندگان از بیرون اتاق به اثر نگاه می‌کنند و آن را چون یک چیدمان نوری صاف در نظر می‌آورند. مقارن با قدم گذاشتن به‌سوی اتاق و گام برداشتن به‌سمت یک روشنایی فاقد نور رنگی در انتهای اتاق، ناظران حس مکان را از دست می‌دهند. تمام عناصری که به بیننده امکان می‌دهد تا مقیاس فضا را درک نماید، کنار گذاشته شده‌اند؛ برای نمونه لبه‌های زمختی که محل اتصال دیوار به کف زمین است، طوری صاف شده‌اند که به منحنی‌های ناپیدا تبدیل شده‌اند. ناظران در یک فضای لایتناهی خرد و کوچک می‌شوند. درون داتو هیچ‌چیز جز نور وجود ندارد. در این محیط، نور حضوری ملموس‌تر می‌یابد؛ نور مادیتی ملموس پیدا می‌کند تا جایی‌که تجربه‌ای هنری یا زیبایی‌شناختی را تجسم می‌بخشد.





تصاویر۲و۳: داتو، جیمز تورل، ۲۰۰۹ (ماخذ: URL 2).
Figures 2 and 3: Dato, James Turrell, 2009 (Source: URL 2).

تجربهٔ حضور در فضای خالی داتو، احساس کرختی و شور را به‌طور هم‌زمان برمی‌انگیزد. ناظران در جهانی نامتناهی و ناشناختنی غرق می‌شوند و حس تنهایی و تمایل به تسلیم در برابر ناشناخته را تجربه می‌کنند. در عین حال این اثر شورآفرین است؛ به‌طوری‌که پیچیدگی‌های جهان مدرن را به عناصری بسیار کهن

یعنی نور و فضا تقلیل می‌دهد. بینندگان این اثر از خلال آن مواجهه‌ای جسمانی و بی‌واسطه با جهان می‌یابند و قادر می‌شوند تا پیوندی ملموس با مادیت نور داشته باشند؛ مادیت نور در بینندگان شور می‌آفریند. داتو با مواجه کردن بینندگان با هیجانات جهان مدرن که آن‌ها را وادار به ترک موقعیت و دستیابی به تجربهٔ حسی زیست می‌کند، تنشی که در سرشت مدرنیته نهفته را تجسم می‌بخشد. ازاین‌رو می‌توان مدعی شد داتو در تلاشِ خود برای دستیابی به امر مطلق، تجربهٔ زیبایی‌شناختی قائم‌به‌ذاتِ زندگی را به بینندگان خود عرضه می‌کند.

روی‌هم‌رفته، این تجربهٔ زیبایی‌شناختی بیش از آنکه متعلق به امر زیبا باشد، به امر والا تعلق دارد. تجربهٔ امر والا یکی از حالاتی است که ضمن آن خود را مستغرق در امری لایتناهی و مهیب می‌یابید، از گام‌های خود غافل می‌شوید و از تصور اینکه ممکن است در خلأ و ابهام فروبروید دچار وحشت می‌گردید. کانت از امر والا به‌منزلهٔ حقیقت محض، بی‌شکل و لاقید یاد می‌کند (Kant, 1960: 67) و معتقد است امر والا با ایجاد تجربه‌ای قدرتمند، بیش از آنکه کیفیت را عرضه نماید، آن را تجسم می‌بخشد (Johnson, 2009: 219). چنانکه از آرای کانت برمی‌آید، تجربهٔ امر والا یکی از لذت‌های منفی است که هم جذب می‌کند و هم دفع می‌نماید. شدت این تجربه چنان است که به‌طور آنی باعث می‌شود شما احساس کنید تا نقطه‌ای که هرگونه واکنش جسمی مهار می‌شود، درحال عروج هستید. این احساس چنان تداوم می‌یابد تا در پاره‌ای از لحظه، حس مسمومیت به شما دست دهد و درنهایت حس ستایش شما نسبت به قدرتی که دارد را برمی‌انگیزاند (Johnson, 2009: 221).

کانت این لذت منفی را به‌منزلهٔ تجربهٔ بودن یا تلاش برای فهم و بازنمایی امری که توضیح‌ناپذیر و خلسه‌آور است معرفی می‌کند. بینندگان این آثار قادر به شرح یا بیان دقیق احساسی که در مواجهه با عظمت این آثار در خود حس می‌کنند نیستند؛ ازاین‌رو احساس اندوه به ایشان دست می‌دهد (Lyotard, 1991: 98). این درد و اندوه دوباره در فضا منتشر می‌شود و میان موضوعی که قابل‌درک و اندیشیدن است و موضوعی که قابل‌شرح و بازنمایی است، به نوسان درمی‌آید. در سرشت این اندوه همان چیزی نهفته است که کانت از آن به‌عنوان لذت منفی مضاعف یاد می‌کند؛ لذت منفی آزادسازی قدرت تخیل برای دستیابی به امر ناممکن، و لذت منفی‌ای که از نابسندگی اجتناب‌ناپذیر قدرت تصاویر در بازنمایی عظمت ایده‌ها ناشی می‌شود. این شکل نوسان میان اندوه ناشی از شکست و لذت ناشی از دشواریِ مسیر، کانت را بر آن داشت تا میان امر والا و همدردی از یک‌سو، و امر زیبا و آرامش از سوی دیگر پیوند برقرار سازد (Lyotard, 1991: 221).

کیفیاتی که کانت در خصوص امر والا توضیح داده مشابه کیفیاتی است که در داتو تجربه می‌شوند؛ در فضای بدون مرز و بی‌شکل داتو، بینندگان برای لحظهٔ کوتاهی تا نقطهٔ مهار حواس عروج می‌کنند. ایشان نوعی لذت منفی را تجربه می‌کنند که از غافل شدن آن‌ها از گام‌های خود در فضای نامتناهی، و از دست دادن حس جهت‌یابی ناشی می‌شود. آن‌ها در برابر این لامکانی، به قدرت نور و فضا پی برده و آن را می‌ستایند. آن‌ها به لحاظ فیزیکی ملزم به توقف هستند تا بتوانند تعادل خود را حفظ نمایند. چنین تجربه‌ای به‌ندرت در هنر تحقق می‌یابد.

گالن جانسون[۱۲] مدعی است که گرچه امر والای موردنظر کانت در هنر یافت نمی‌شد، با این‌حال به نظر می‌رسد کانت با مشاهدهٔ آنچه بر سر هنر می‌آمد، به تشریح مفاهیم خود از امر والا پرداخت، تا جایی‌که بتوان آن را در هنر به کار برد (Johnson, 2009: 222)؛ چنانکه در آموزه‌های آدورنو می‌توان دید.

آدورنو چنین می‌نویسد: «بعد از افول زیبایی صوری، امر والا تنها تجربهٔ زیبایی‌شناختی بود که به‌صورتی ناملموس برای عصر مدرن باقی ماند» و همچنین «کنش هنری جذب آن چیزی شده که کانت برای طبیعت به‌منزلهٔ امر والا در نظر دارد» (Adorno,1997: 197). به‌زعم آدورنو امر والا از خلال اشتیاق هنر مدرن به امر تجریدی ـ که در تمایل به عرضهٔ پوچی رخ می‌نماید ـ قابل وصول است. داتو تلاشی است برای دستیابی به امر مجرد که با تقلیل جهان به فضایی تهی میسر می‌گردد. لیوتار این مقصود و ارتباط آن با آدورنو و داتو را چنین بیان

می‌دارد که بارنت نیومن «امر تهی را در اثری یافت که در آن، تهی‌بودگی برابر با پوچی نبود بلکه امری اصیل، معادل امر والا و حامل موجودیتِ چیزی بود» (Ibid, 227).

داتو بینندگان خود را با هیچ مواجه می‌کند تا به آن‌ها آگاهی و امکان تجربهٔ جسمیِ چیزی را ببخشد که در این مورد عبارت است از تجربهٔ نور. این مفهوم تداعی‌گر اظهارات آدورنو است: «پرسش از حقیقت در هنر، زمانی پا به عرصه می‌گذارد که امری ناموجود ظهور می‌یابد؛ تاجایی‌که گویی واقعیت دارد» (Adorno, 1997: 122). نور و فضا که در حالت معمولی پدیده‌هایی نامشهود هستند و چنان انتزاعی قلمداد می‌شوند که نمی‌توان آن‌ها را بخشی از واقعیت آگاهانهٔ ما دانست، در داتو به معنی واقعی کلمه قابل‌مشاهده هستند.

آلبرشت ولمر، مقصود آدورنو از امر مجرد را معادل حضوری ناشناختنی و دسترس‌ناپذیر در نظر می‌گیرد:«زمانی‌که آدورنو از امر مجرد سخن می‌گوید ـ امری که در ظلمات مستور می‌شود ـ مقصود او از هنر مدرن عبارت است از هنر امر والا» (Wellmer,1997: 115). داتو نیز با قرار دادن در برابر مفاهیم نامتناهی، تلاش دارد تا به این امر مجرد مستور دست یابد. طی این فرایند، تنشی میان اشتیاق کشف مفاهیم ناشناختنی و اشتیاقِ گذار از واقعیت و پذیرش حالات ناشناختنی آن مفاهیم برقرار می‌شود. این تجربه که در خوانش ولمر از آرای آدورنو تشریح شده، واجد این عقیدهٔ اوست که آدورنو برای حل مسئلهٔ امر والا در هنر مدرن، دو راه‌حل دارد که از برهم زدن تقابل قطبی میان جهان مادی و جهان معنوی حاصل می‌شود (Wellmer,1997: 117). راه‌حل منتسب به داتو عبارت است از اینکه «جایگاه امر والا در نوسان میان واقعیت جهان مدرن و اتوپیای مستور در ظلمات، و در کشمکش میان انتفای کامل و مصالحه‌جویی مستقر است» (Wellmer,1997: 117-118). در تلاش داتو برای ایجاد مصالحه میان هیجانات ناظران و اشتیاقِ گذار از جهان مادی از یک‌سو، و اشتیاق ایشان برای تجربهٔ واقعیت جهان مادی از سوی دیگر، این اثر یعنی داتو به این نقطه از امر والا دست پیدا می‌کند. داتو ما را با فضایی خالی مواجه می‌کند که با ظرافت تهی شده و قادر است تا «میان زندگی و مرگ، موجودیت و پوچی، جهان مادی و روحانی آشتی برقرار سازد». این اثر هنری فضایی خالی خلق می‌کند که در آن، خطوطی که مفاهیم نامبرده را تعریف یا متمایز می‌سازند، تدریجاً ناپدید می‌گردند.

ما در این فضای تک‌افتاده، بسته، سترون و درعین‌حال کاملاً واقعی، حاضر و زنده، پی به این امور مجرد می‌بریم تا شاهد امکان مصالحهٔ این تقسیمات ناسازگار باشیم. ولمر معتقد است: «به‌زعم آدورنو ایستادگی در برابر وجوه منفی جهان تنها به مدد امر مطلق امکان‌پذیر است، امر مطلق پوچ نیست و چه‌بسا فضایی است میان بودن و نبودن، و امر والا در پرتو تابش نور سیمگونی قرار دارد که در آن میانه جاری است» (Ibid, 126). این فضا معادل همان چیزی است که ناظران داتو در مواجهه با آن می‌توانند تجربه کنند؛ آن‌ها درواقع بینابین فضایی ناپایدار میانِ بودن و نبودن قرار دارند. قدرت چنین تجربه‌ای برآیند کیفیات پایان‌ناپذیر و بی‌شکل خود اثر است و از نتیجهٔ توضیح‌ناپذیر تقلیل‌گرایی رادیکال، و عرضهٔ غیابِ آنچه وجود دارد ناشی می‌شود. با نگاهی به آرای آدورنو پیرامون امر والا، خواهیم دید که امر والا برخلاف دعاوی کانت که نافی هنر به‌منزلهٔ امر والا بود، قابلیت آن را دارد تا در پرتو گرایش‌های نهفته در هنر مدرن برای دستیابی به هنر، مورد تفسیر مجدد قرار گیرد. در اینجا، نظریهٔ کانت پیرامون امر والا، برای جنبش هنری نور و فضا دور از دسترس به نظر می‌رسد.

با بررسی کیفیات صوری داتو می‌توانیم دریابیم عناصر مادی هستند که امر والا را خلق می‌کنند. این عناصر مادی می‌توانند از منظر آرای موریس مرلوپونتی پیرامون پدیدارشناسی و یادداشت‌های دیویدنای دربارهٔ امر والای تکنولوژیکی موردمطالعه قرار گیرند. مرلوپونتی و نای به ما کمک می‌کنند تا با اخذ ایده‌های کانت به‌عنوان چارچوب نظری و ملاحظهٔ مجدد آن در پرتو نظریات مدرن، شاهدی بر وجود امر والا در داتو بیابیم.

هنرمندان جنبش نور و فضا در تمایل خود به خلق اثری که تجربهٔ زیبایی‌شناختی را تجسم بخشد، عمیقاً متأثر از پدیدارشناسی بودند (Schuld, 2011:

108). تأثیرات آرای مولوپونتی بر آثار هنری که به تجسم بخشیدن به تجربه تمایل داشتند، نشان می‌دهد هنرمندان از کانت تأثیر ناچیزی گرفته‌اند (Johnson, 2009: 215). تجدید تجربهٔ جسمانی در سرشت جنبش نور و فضا یافتنی است. مرلوپونتی از ایده‌های خود در رابطه با موضوع ادراک، با عنوان «چشم و ذهن» یاد می‌کند و در آن اذعان می‌دارد که ادراک معادل با اندیشیدن نیست و چه‌بسا ابعاد جسمانی دارد؛ او شرح می‌دهد که جسم هم ملموس و قابل‌جابه‌جایی است، طوری که می‌توان آن را «محصول این جهان» دانست (Merleau-Ponty, 1993:125). مرلوپونتی معتقد بود که هنر «موجودیتی مشهود به آن چیزی می‌بخشد که به‌زعم معتقدان به امر نامشهود، کفرآمیز تلقی می‌شود» و به ما این امکان را می‌بخشد تا «جسمانیت جهان را احساس کنیم» (Merleau-Ponty, 1993:127). این تجربه در داتو، که پیرو تقلیل‌گرایی رادیکال در هنر مدرن است و با جسمانیت بخشیدن به نور و فضا، متمایل به مشهود ساختن امر نامشهود است، تحقق می‌یابد. تحقق این امر از خلال عرضهٔ فضایی تهی میسر می‌گردد که ما در آن بر ادراک خود وقوف می‌یابیم.

نظریهٔ کانت پیرامون ابعاد سلبی یا منفی هنر، راه به این بصیرت می‌گشاید که بر چه اساسی ما می‌توانیم یک امر پیچیده و زیبا را تقلیل دهیم و به آن چیزی دست‌یابیم که هنرمندان نابغه از خلال مینیمالیسم بدان دست یافتند (Lyotard,1991 : 98). تجربهٔ امر والا به میانجی تقلیل‌گریِ جنبشِ نور و فضا تحقق می‌یابد. در داتو تجربهٔ امر متعالی از طریق رویارویی با خلأ ممکن می‌گردد.

تجربهٔ والاییِ تقلیل‌یافته در داتو، از عامل دیگری نیز تأثیر می‌گیرد که البته کانت نتوانست آن را در نظر آورد؛ این عامل عبارت است از تکنولوژی. نوری که از دیوار پشتیِ داتو منتشر می‌گردد را نمی‌توان با تشعشعِ طبیعی آفتاب یکی دانست؛ چه‌بسا این نور، مصنوعی و محصول تکنولوژی است. این تکنولوژی است که در داتو باعث می‌شود تا نور به خلوص و جوهر خود برسد؛ همین ماهیتِ تکنولوژیکیِ امر والا در این اثر هنری است که نور منتشر در آن را از جهان طبیعی متمایز می‌سازد و از والایی موردنظر کانت فاصله می‌گیرد. دیوید نای این دگرگونی را حاصل یک جابه‌جایی می‌داند؛ سلطهٔ طبیعت بر انسان جای خود را به سلطهٔ انسان بر طبیعت می‌دهد (Nye,1994 : 255). زمانی‌که امر والا از خلال تکنولوژی تحقق می‌یابد، دیگر نمی‌توان از خلسهٔ طبیعی و استغراق در تجربهٔ امر والایی سخن گفت که در طبیعت نهفته است؛ به عبارتی امر والا از طریق محصول بشری و درحالی رخ می‌نماید که انسان، جهان طبیعی را به سلطهٔ خود درآورده است.

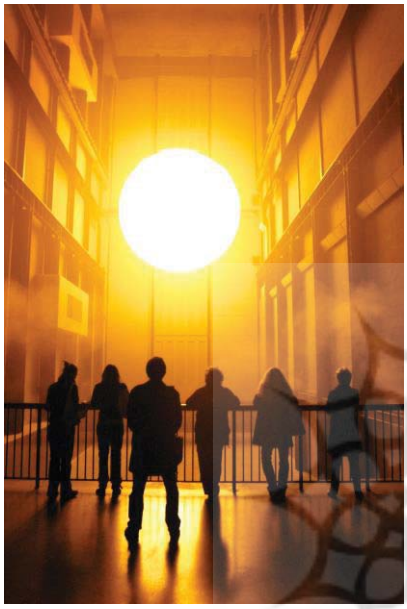
نای اذعان می‌دارد که «امر والای اخیر، نوع سومی از تجربه را فراهم آورد که ضمن آن تمایز میان محیط طبیعی و مصنوعی محو می‌شد؛ با محو شدن یا چه‌بسا از میان رفتن مرز میان این دو، محیطی به وجود آمد که در آن رازوارگی جاری است و سنتز دو محیط قبلی می‌باشد» (Nye,1994 :152). تناسب آثار هنرمندان نور و فضا با قلمروی امر والای تکنولوژیکی در همین نکته است؛ این هنرمندان به‌واسطهٔ ابزارهای تکنولوژی جدید پدیداری را خلق می‌کنند که این آثار از هر دو نوع نور طبیعی و مصنوعی بهره می‌گیرند و با این عملکرد خود دو جهان تکنولوژیکی و طبیعی را در هم ادغام می‌کنند. آنچه اهمیت دارد توانمندی جنبش هنری نور و فضا در کاربستِ تکنولوژی، با هدف گرامی داشت و شدت بخشیدن به تجربهٔ طبیعی است که در پیچیدگی مدرنیته، امکان تباهی آن وجود دارد. داتو به‌منظور تحقق بخشیدن به گرامی‌داشت چنین تجربه‌ای، از نور مصنوعی بهره می‌گیرد تا محصولات جهان صنعتی، دیوارها و سقف اتاق را محو سازد و تنش قدرتمند نهفته در فضای خالی را برجای بگذارد (Hanor,2011: 127). با در نظر گرفتن قابلیت داتو در دستیابی به این تنش‌های بنیادین، می‌توانیم این اثر را تجسم امر والای مدرن بدانیم.

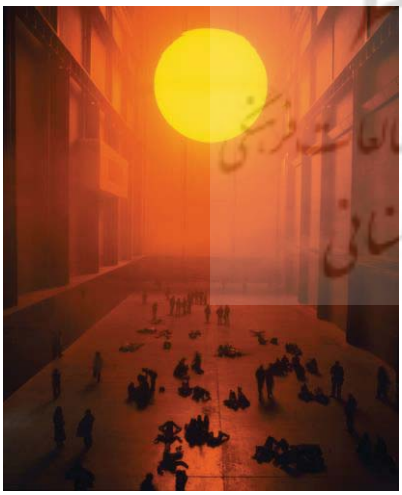
نظریه‌های نوین پیرامون هنر مدرن در چارچوب تئوری کانت شکل‌گرفته‌اند تا به شرح تجربهٔ زیبایی‌شناختی نوین و امر والای مدرن بپردازند، اما علی‌رغم دیدگاه کانت، این نظریات برای امر زیبا استثنا قائل نیستند و مهابتِ آن را به تکنولوژی نسبت می‌دهند و در تجربهٔ امر والا، برای انسان قائل به استقلال و نیروی کنترل هستند.

تجربهٔ امر والا، چنانکه در داتو شاهدیم، تلفیقی از احساس گم‌گشتگی و ناتوانی در جهت‌یابی است که با تأثیرگیری از مدرنیتهٔ نیرومند و ناشناخته تحقق یافته است. هر انسانی در مدرنیته غرق شده و تحت فشارهای خارجی یکسانی قرار دارد؛ ازاین‌رو هر فرد وضعیت خود را به‌مثابهٔ وضع عمومی بشر تجربه می‌کند؛ لذا امر والای مدرن از برخی جهات با تجربهٔ زیباییِ موردنظر کانت همسان است. ولمر پیوند میان کانت و آدورنو را در همین تجربهٔ مشترک می‌داند: «آدورنو و کانت امر والا را برابر با تنشی می‌دانند که در یک سر آن تجربهٔ پوچیِ خلسه‌آور قرار دارد، و انسان از خلال آن بر عبث بودن خود آگاه می‌شود، و در سر دیگر آن مقاومت انسان در برابر برتری‌جوییِ امر منفی قرار دارد، که به میانجی آن، انسان، حقارت خویش را به مدد معانیِ مشترک با سایرین، تسکین می‌دهد» (Wellmer,1997: 130).

تنش موردنظر ولمر از خیلی جهات تنشِ حاضر در داتو را تداعی می‌کند؛ تنش داتو تجربه‌ای را تداعی می‌کند که در آن فرد ممکن است گم‌گشته شود، تجربهٔ ادراک را از دست دهد و به تجربه‌ای از امر والا دست یابد که میان احساس حقارت و تجربه‌ای ارزشمند از ادراک مشترک حیات نوسان دارد. به تعبیر تورل، این تجربه را می‌توان «درک تجربهٔ ادراک» دانست و آن را به‌عنوان قابلیتی انسانی، جهانی و ارزشمند برای تجربهٔ زندگی برشمرد که به‌واسطهٔ نیروی نهفته در امر والا فراهم می‌شود.

مقاله‌ای از لیوتار تحت عنوان «امر والا و هنر آوانگارد» شواهدی از نیروی وحدت‌بخش و دسترس‌پذیری امر والا به دست می‌دهد. لیوتار در این مقاله به مرور تأملات بوالو پیرامون لانگینوس می‌پردازد؛ «امر والا آموختنی نیست، درک امر والا در بدو امر تنها فهم، ذوق و استعدادِ درکِ احساساتِ همگانی را می‌طلبد» (Lyotard,1991: 96). بوالو به این گفته چنین می‌افزاید: «مقصود از امر والا موضوعی نیست که بتوان به‌صورتی رسمی از آن سخن گفت و به اثبات یا اظهار آن پرداخت، بلکه امر والا دربردارندهٔ غرابتی است که انسان را مسحور می‌کند، به هیجان می‌آورد و در احساسات او بروز می‌یابد» (Lyotard,1991: 97). ازاین‌قرار تجربهٔ زیبایی‌شناختی که به مدد امر والا بر ما مستولی می‌شود، دستیابی یکسان به تجربهٔ مشترک بشری را بیش از تجربهٔ امر زیبا، چنان‌که در تاریخ می‌توان یافت، به دست می‌دهد. امر مشترک مزبور، از خلال توانایی جمعی ما در احساس کردن، دریافت اطلاعات حسی، و همچنین از طریق درک تجربهٔ هستی کسب می‌شود. این تجربهٔ مشترک به برکت ذهنیت مشترک ما در خصوص نیروی برتر اثر هنری یا امر والای نهفته در آن محقق می‌شود.





تصاویر۵و ۴: پروژه آب و هوایی، اولافور الیاسیون، ۲۰۰۳ تیت مدرن لندن (ماخذ:URL3).

Figures 4 and 5: The Weather Project, Olafur Eliasson, 2003, Tate Modern, London (Source: URL 3).

بازتاب امر والای پست‌مدرن در آثار اولافور الیاسون[۱۳]

در دوران پست‌مدرن، هنر با جهانی چندپاره، مفاهیم فردی و تفسیرهای غیرجهان‌شمول مواجه است. یورگن هابرماس «زیبایی‌شناسی را دیگر به‌مثابهٔ داوری ذوق نمی‌داند، بلکه آن را به‌عنوان یک بازی زبانی برگشت‌پذیر معرفی می‌کند» (Lyotard,1991: 239). ژان فرانسوا لیوتار نیز در این راستا معتقد است که در غیاب معیارهای زیبایی‌شناختی سنتی، پست‌مدرنیسم به دوره‌ای از «گشودگی» تبدیل شده که در آن هر چیزی می‌تواند راهی به هرجایی بیابد. در این فضای بی‌قاعده، ارزش آثار هنری گاه براساس سود مالی آن‌ها سنجیده می‌شود؛ امری که انتقادهای بسیاری را برانگیخته است (Lyotard,1991: 243). دوران پست‌مدرن به‌جای جست‌وجوی حقایق بنیادین و امور مجرد، بر کثرت تجارب و تفسیرهای فردی تأکید دارد. این چرخش مفهومی در هنر، به‌ویژه در آثار اولافور الیاسون، هنرمند برجستهٔ نور و فضا، به‌وضوح مشهود است. الیاسون در آثار خود، مفاهیم نور و فضا را در بستر پست‌مدرن بازتعریف کرده و احساساتی متفاوت از آثار پیشین این جنبش هنری القا می‌کند. بررسی تاریخی آثار الیاسون نشان می‌دهد که چگونه تحولات فرهنگی و زیبایی‌شناختی دوران پست‌مدرن، زمینه‌ساز تغییر در ادراک و تجربهٔ هنر نور و فضا شده است؛ تغییری که تأثیرات آن فراتر از زیبایی‌شناسی سنتی بوده و مخاطب را به مواجهه‌ای شخصی و منحصربه‌فرد با اثر هنری دعوت می‌کند.

اولافور الیاسون در اثر خود تحت عنوان «پروژهٔ آب‌وهوا[۱۳]»، (تصاویر ۵ و ۴) با استفاده از نورپردازی و مه مصنوعی، تجربه‌ای را خلق می‌کند که به‌طور کامل از برداشت‌های بصری سنتی جداست. در این چیدمان، درخشش ترسناک نور نارنجی که از ۱۰۰ لامپ تک‌فرکانس ساطع می‌شود، فضایی زرد و سیاه ایجاد کرده که تمامی مرزهای فضا را محو می‌کند. مه مصنوعی در کنار نورپردازی باعث می‌شود که فضا حس مه‌آلود و بی‌مرز پیدا کند، گویی که به هوای مرطوب لندن متصل است. آینه‌ای جای سقف را گرفته و یک گوی مرموز در فضای بالا، به تجربهٔ متعالی اثر می‌افزایند؛ طوری که چشم قادر به درک عمق یا مرزهای فضا نمی‌شود.

پدیدهٔ مصنوعی عظیم در پروژه هواشناسی الیاسون، تجربه‌ای از شگفتی و هیبت را برمی‌انگیزد که با مفهوم والایی ارتباط دارد. دو نظریه در والایی دوران کلاسیک مطرح است؛ نظریهٔ ادموند برک که والایی را تجربه‌ای از شوک و هیبت می‌داند و نظریهٔ ایمانوئل کانت که آن را آزادی درونی ناشی از شکست موقت شناختی توصیف می‌کند (اکو، ۱۳۹۰: ۱۴۰-۱۴۲). برک معتقد است که عظمت طبیعت حالتی از حیرت ایجاد می‌کند که در آن روح انسان به حالت تعلیق درمی‌آید. این حیرت احساس بی‌اهمیتی در برابر عظمت طبیعت را القا می‌کند؛ احساسی که بینندگان در مواجهه با پروژهٔ هواشناسی تجربه می‌کنند.

کانت در نقد قوهٔ حکم، دو نوع والایی، ریاضیاتی و دینامیکی، را مطرح می‌کند و برتری عقل انسان بر طبیعت را به تصویر می‌کشد (کورنر، ۱۳۸۰: ۳۴۹). پروژهٔ هواشناسی با مقیاس بزرگ خود به والایی ریاضیاتی اشاره دارد؛ هرچند خورشید در این اثر به مقیاس انسانی کاهش یافته، اما همچنان به‌عنوان جسمی عظیم و غیرقابل‌تصور در نظر گرفته می‌شود. کانت معتقد است که والایی تجربه‌ای از فراتر رفتن عقل از محدودیت‌های حسی است و «تنها ظرفیت تفکر است که نشان‌دهندهٔ واقعیت ذهنی است که از هر استاندارد حسی فراتر می‌رود» (کورنر، ۱۳۸۰: ۳۴۹). تعالی ریاضی را می‌توان از طریق این اثر درک کرد؛ زیرا به لحظه‌ای اشاره می‌کند که ما با چیزی بسیار فراتر از مقیاس انسانی روبه‌رو می‌شویم که بر حواس ما غلبه می‌کند و برای درک آن باید به عقل روی آوریم. الیاسون«تأثیری از سرگردانی ایجاد می‌کند

که در عین حال رهایی‌بخش و آزاردهنده بود» که در مواجهه با آن، ما باید از ذهن خود استفاده کنیم تا با بی‌حجمی طبیعت، تخیل و بی‌نهایت استدلال کنیم (Birnbaum, Irwin, 2007: 131).

در پروژهٔ «آب و هوا»، بازدیدکننده قادر است به منبع نور نارنجی مرموز نزدیک شود تا پشت کره مانند خورشید را مشاهده کرده و اجزای آن را بررسی کند. با نمایان ساختن فضاهای پشت لامپ‌ها و بین دیوار و آینهٔ سقف، الیاسون جنبهٔ تئاتریکال نصب را برجسته کرده و بینندگان را به تحلیل اثرات توهمی دعوت می‌کند (شکل ۱۰). طبق نظر آندریاس اسپگل[۱۴]، آثار الیاسون نه‌تنها ازنظر تئاتریکال بودن در اثراتشان برجسته هستند، بلکه از آن جهت که مکانیسم‌های پشت ساختارشان آشکار می‌شود، خودآگاهانه به‌عنوان یک «اثر» معرفی می‌شوند. این امر نشان می‌دهد که این آثار به‌طور هم‌زمان از تظاهر طبیعی خود فاصله گرفته و ماهیت مصنوعی و ساختارمندشان را به نمایش می‌گذارند (Spiegl, 2000). الیاسون به‌طور مستقیم نشان می‌دهد که چگونه فریب بصری ایجاد کرده است، که درواقع این امر به صداقت اثر او افزوده و از فریبکاری می‌کاهد. او یک توهم بصری خلق می‌کند که به‌اندازهٔ یک شعبده‌بازی شگفت‌انگیز است و سپس راز مهندسی آن را آشکار می‌کند؛ نور نارنجی خیره‌کننده و فضای وسیع، برای بازدیدکننده جادویی به نظر می‌رسد، اما این پدیده در حقیقت نتیجهٔ غیرعادی شدن حواس است که درگیر شدن با آن را دشوار می‌کند. او قاطعانه ببیننده را به درک اجزای این توهم بصری قانع‌کننده دعوت می‌کند و با نمایان ساختن ساختار اثر بر آن است تا به‌عنوان یک هنرمند عرفانی تلقی نشود.

در نمونه‌ای دیگر از ساختار پارادوکسی پروژه، تجربه‌ای که از نصب «پروژهٔ هوا» ایجاد می‌شود، به‌طور غیرمنتظره‌ای پیشرفته به نظر می‌رسد، درحالی‌که درواقع این پروژه به‌شدت کم‌تکنولوژی و کاهش‌یافته است. اجزا و سازه‌ها در ساده‌ترین شکل ممکن طراحی شده‌اند، اما همچنان اثر علمی مطلوب را ایجاد می‌کنند. سادگی مونتاژ چیدمان، به‌جای تضعیف تأثیرات ماورایی، امکان بروز تجربه‌ای از «تعجب» به معنای برکی آن (Burke, 1998: 58) را برای مخاطبی که برای نخستین‌بار با اثر روبه‌رو می‌شود فراهم می‌سازد؛ تجربه‌ای که از مواجهه با درخششی ناب در میدان ادراک برمی‌خیزد.

اثری که در ابتدا احساسات روحی و عاطفی مخاطب را درگیر می‌ساخت با افشای عمدی دستگاه، ارائه‌دهندهٔ این مادهٔ خارق‌العاده مختل می‌شود و عمداً توجه به جنبهٔ حیاتی عمل الیاسون جلب می‌شود (May, 2003: 17). می استدلال می‌کند که مکاشفهٔ ساخت اثر، فلسفهٔ ادراک را به چالش کشیده و مخاطب را از میزان ساخته شدن جهان آگاه می‌کند.

منتقد هنری تام هولرت[۱۵] با ادعای الیاسون مخالف است؛ توضیح می‌دهد که «... احساس بزرگ غروب خورشید که در داخل فضای نیروگاه سابق جابه‌جا شده است حیله، هنر و تکنیک پیچیده است». او استدلال می‌کند که اگرچه ساخت آن برای مخاطبان آشکار شد، اما فقط «... برای هر کسی که توجه داشت قابل‌مشاهده بود» و والایی خیلی پیش‌تر از رسیدن به انتهای سالن در ذهن بینندگان وارد شده است (Hemming, 2005: 246).

شناخت عظمت طبیعت از طریق این بازآفرینی واسطه‌ای خورشید نه‌تنها به والای طبیعی، بلکه به والای تکنولوژیکی اشاره دارد که توسط دیوید نای (۱۹۹۴) توضیح داده شده است. تولید مکانیکی به بیننده یادآوری می‌کند که ما در دوران فناوری قرار داریم و به‌طور فزاینده‌ای جهان را از طریق دیجیتال تجربه می‌کنیم. گیلبرت ـ رولف این موضوع را بیشتر توضیح می‌دهد و اشاره می‌کند: «بی‌نهایت که زمانی در طبیعت یافت می‌شد، در فناوری جای خود را به بی‌نهایتی می‌دهد که از یک ایده ساخته شده است که

علاقه‌ای به ایدهٔ طبیعت ندارد، بلکه به دنبال جایگزینی ایدهٔ طبیعت است» (Gilbert-Rolfe, 1999: 67).

الیاسون در آثار خود به مخاطبان نوعی تجربهٔ جدید از طبیعت میانجی‌شده ارائه می‌دهد؛ جایی که حس «بی‌پایانی» که پیش‌تر در فضای طبیعی یافت می‌شد، اکنون در دیوارهای گالری‌ها تجربه می‌شود. او با استفاده از تکنولوژی، احساسی از زیبایی‌شناسی ابهام ایجاد می‌کند که به‌جای طبیعت، از امکانات بی‌پایان دنیای دیجیتال نشئت می‌گیرد. در پروژه «پروژه آب و هوا»، این ترکیب از طبیعت و تکنولوژی حس شگفتی و ابهام را برانگیخته و مخاطب را به پرسش دربارهٔ ساختگی بودن دنیای اطرافش دعوت می‌کند، با بازسازی توهمات که سپس شکسته می‌شوند.

«مسافر نابینای تو[16]» (2010-11) (تصاویر ۷و۶)، اثر الیاسون در مجموعه نمایشگاه‌های «آرمان‌شهر» در موزهٔ آرکن کپنهاگ است. این اثر شامل تونلی ۹۰ متری از چوب چندلایه است که فضای داخلی آن از دید بازدیدکنندگان پنهان است. با ورود به تونل، شرکت‌کنندگان در مه غلیظی محصور می‌شوند که دید آن‌ها را به ۱,۵ متر محدود می‌کند. مه مصنوعی در طول حرکت از سفید به سیاه، سپس به نور زرد تک‌فرکانس و درنهایت به سفید فلورسنت تغییر می‌یابد. در این چیدمان، ساختار اثر پیش از ورود آشکار می‌شود، اما شرکت‌کنندگان با ورود به آن تجربه‌ای والا خواهند داشت که در تحلیل پدیدارشناسانهٔ آن موردبررسی قرار می‌گیرد.

این اثر برای الیاسون آزمایشی است که در آن سؤال می‌شود آیا می‌توان استانداردهای سنتی موزه را تغییر داد تا بیننده دیگر صرفاً مشاهده‌گر نباشد، بلکه به بخشی فیزیکی از اثر تبدیل شود. مارتین گیفورد[17] معتقد است که «شرکت‌کننده» واژه دقیق‌تر برای توصیف کسانی است که هنر الیاسون را تجربه می‌کنند (Gayford, 2015: 46). او تلاش می‌کند مخاطب را از حالت ناظر منفعل خارج کرده و به فردی درگیر و پرسشگر تبدیل کند؛ کسی که نه‌تنها هیبت والایی را تجربه می‌کند، بلکه دربارهٔ چگونگی و چرایی شکل‌گیری آن نیز تفکر می‌کند. الیاسون بیان می‌کند «من گاهی از والایی کاربردی صحبت می‌کنم؛ جایی که برای دسترسی به آن، باید چیزی از خودتان بگذارید و تلاش کنید».

تجربهٔ شرکت‌کننده نقشی اساسی در آثار الیاسون دارد و این موضوع در استفاده از ضمیر «تو» در عناوین او آشکار می‌شود. همان‌طور که بیشاپ اشاره می‌کند، الیاسون بر فردیت تأکید دارد و «تو» نشان‌دهندهٔ اولویت و منحصربه‌فرد بودن تجربهٔ شخصی مخاطب است (Bishop, 2005: 76). برخلاف پیشینیانش، او انتظارات جدیدی از مخاطب معاصر به‌عنوان سازنده یا «تولیدکنندهٔ مشترک» اثر دارد. الیاسون توضیح می دهد که به مطالعهٔ محرومیت از حس علاقه‌مند بوده و بررسی کرده که حواس تا چه حد به مرزهای فضا در معماری وابسته‌اند. او می‌گوید: «ایدهٔ من این است که برای مدتی گم شوید، سپس سیستم‌های حسی جدید شما را نجات دهند. طول تونل متناسب با زمانی است که برای گم شدن، تردید کردن و سازگاری نیاز دارید» (Gayford, 2015: 49). الیاسون طرفدار گم شدن یا ناپدید شدن کامل نیست (Gayford, 2015: 46)؛ چراکه هدف او این است که شرکت‌کننده هنگام ورود به چیدمان، به‌طور آگاهانه تجربه کند. این دقیقاً همان چیزی است که در اثر او اتفاق می‌افتد. نیت او در این چیدمان برخلاف امر والا است؛ زیرا احساسات والایی را برمی‌انگیزد که او سعی دارد بر آن‌ها تسلط یابد تا شرکت‌کننده بتواند محیط اطراف خود را بهتر درک کند. در مقابل، الیاسون رویکرد عمل‌گرایانه‌تری در بحث با تجربهٔ شرکت‌کننده از امر والا اتخاذ می‌کند. او می‌گوید: «شما می‌توانید هم تجربه‌ای داشته باشید و هم خود را درحال تجربه ببینید؛ این یک دیدگاه دوگانه است. شما می‌توانید در

آزمون امر والایی است» (Burke, 1998: 58). برخلاف حس شگفتی‌ای که هنگام مشاهده پروژه‌ای مانند «آب و هوا» تجربه می‌شود، احساسات در این فضا شدیدتر است؛ زیرا ما کاملاً در مفهوم بی‌نهایت غوطه‌ور می‌شویم.

تصاویر ۷ و ۶: مسافر نابینای تو، اولافور الیاسون، ۲۰۱۱ (مآخذ:URL4).

Figures 6 and 7: Your Blind Passenger, Olafur Eliasson, 2011 (Source: URL 4).

نتیجه‌گیری

در نگاه نخست، آثار الیاسون و تورل شبیه به نظر می‌رسند. در هریک از این آثار ناظران در برابر فضای نورانی رنگی قرار می‌گیرند که تمام میدان دید آن‌ها را در خود غوطه‌ور می‌سازد؛ لذا آن‌ها قدرت تشخیص انتها و ابتدای اثر را از دست می‌دهند، زیرا در نور غرق شده‌اند.

در آثار تورل، این احساس راه به یک تجربهٔ زیبایی‌شناختی نیرومند و تجربهٔ امر والای مدرن می‌برد. اثر تورل بیانگر هیجانات عصر خویش است که براساس آن در عین ایجاد کرختی، شورآفرین نیز هست. حال‌آنکه در مواجهه با اثر الیاسون چنین احساسی را نخواهیم داشت، زیرا در آن با امری اساساً متفاوت روبه‌رو هستیم؛ در این اثر، با یک شبیه‌سازی منظره روبه‌رو هستیم که خودجوشی تجربه را آشکار می‌سازد. این منظره بدون‌شک پست‌مدرن است. اثر الیاسون بر آن نیست تا به خلق مجدد یک تجربهٔ قائم‌به‌ذات و جسمانیِ نور و فضا دست یازد، بلکه بر آن است تا تجربهٔ طبیعی محصور شدنِ کامل در محیط و منظره‌ای تکنولوژیک را نشان دهد. آنچه این آثار را از یکدیگر متمایز می‌سازد در این است که دستهٔ اخیر به نظر می‌رسد ماهیت نمایشی و بازتولیدی ـ و نه قائم‌به‌ذات ـ دارند. آثار متأخر، سبک و مفاهیم خودجوشِ هم‌بسته با جنبش نور و فضا را اتخاذ می‌کنند و مصنوعیت آن‌ها را با آشکار ساختن ابعاد ماشینی آن‌ها به نمایش می‌گذارند. اثر هنری الیاسون مصنوعیت خود را تجلیل می‌کند؛ این اثر افول تا ورطهٔ نمایشگری را نشان می‌دهد و لذت ناشی از توهم و آشکارسازی نیروی دستگاه ماشینی در القای آن را عرضه می‌کند. الیاسون با تمایل خود به آشکار ساختن مصنوعیت ماشینی، تجربه‌ای را عرضه می‌کند که خودش از آن به‌عنوان شبیه‌سازی یاد می‌کند. در عین حال به تجلیل ماشین، که این شبیه‌سازی را میسر می‌سازد پرداخته است. این اثر بیش از آنکه ما را به تجربهٔ شور هستی فرابخواند، از ما می‌خواهد تا در مواجهه با اثری ماشینی سرگرم شویم. این تفاوت عمده برآیند این واقعیت است که اثر الیاسون به بازنمایی فقدان و حسرت دوران مدرن نمی‌پردازد، بلکه از تکنولوژی و توانایی ما در خلق یک منظره و به

محمل توریستی و تجربهٔ سرگرمی می‌پردازد و بازاری هنری را انعکاس می‌دهد که فراورده‌های آن راه به اقتصاد نوینی می‌گشایند. نتیجه آنکه چنین اثری تجربهٔ کرختی و سرگرم شدن را جایگزین تجربهٔ کرختی و شوریدگی مدرن می‌سازد. ازاین‌قرار به‌زعم لیوتار، امر والا دیگر در هنر جای ندارد، بلکه باید آن را در منظرهٔ هنری بازیافت.

پی‌نوشت

[1] . Jullian Bell
[2] . Flora Maclean
[3] . Simon Morley
[4] . James Turrell
[5] . Dawna Schuld
[6] . Aten Reign
[7] . Ganzfeld
[8] . Theta
[9] . Koan
[10] . Terrence Des Pres
[11] . Dhatu
[12] . Galen A. Johnson
[13] . The Weather Project
[14] . Andreas Spiegl
[15] . Tom Holert
[16] . Your Blind Passenger
[17]. Martin Gayford

منابع

اکو، ا. (۱۳۹۰). تاریخ زیبایی (مترجم: ه. بینا). انتشارات فرهنگستان هنر.

بیشاپ، ک. (۱۳۹۸). هنر چیدمان. انتشارات مهرنوروز

حیدری، ا. ع.، و فیاض، ه. (۱۳۹۴). بررسی نسبت امر والای پست مدرن در اندیشه لیوتار با مفهوم رخداد در آراء هایدگر. نشریه کیمیای هنر، ۱۵، پاییز ۱۳۹۴.

کلباسی‌اشتری، ح. (۱۳۸۶). مبادی و مقومات امر والا در نظریه زیبایی‌شناسی کانت. دوفصلنامهٔ علمی هستی و شناخت، ۰(۱۲)، ۶۷-۸۶.

کورنر، س. (۱۳۶۷). فلسفه کانت (مترجم ع. فولادوند). انتشارات خوارزمی.

مصطفوی، ش. (۱۴۰۱). زیباشناسی امر والا از منظر لیوتار؛ مطالعه موردی: آثار بارنت نیومن. مطالعات نظری هنر، ۳، ۹۱-۱۱۲.

References

Adcock, C. E., (1990). ***James Turrell: The Art of Light and Space***. Berkeley: University of California Press.

Adorno, T., (1997). ***Aesthetic Theory*** (G. Adorno & R. Tiedemann, Eds.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ako, U., ,(2011). ***History of beauty*** translate by: homa bina, Tehran: Academy of Arts Publications, (Text in persian). Bishop, C., (2019). ***Installation Art***. Tehran: MehrNourouz Publications (Text in persian).

Andreas, S., (2000). Olafur Eliasson Non-Trueness as the Nature of Theatre. ***Afterall: A Journal of Art***, Context and Enquiry, Is. 2 : 97-105.

Birnbaum, D., Eliasson, O., Grynsztejn, M., (2005). ***Interview with Olafur Eliasson. In Press play: Contemporary Artists in Conversation***. New York: Phaidon Press Inc.

Birnbaum, D., Eliasson, O.. Irwin, R., (2007). ***Take your Time***. London: Thames & Hudson.

Burke, E., (1998). ***A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful***. London: Penguin.

Clark, R., (2011). ***Introduction to Phenomenal: California Light, Space, Surface. Berkeley:*** University of California Press.

Corner, S., (1988). ***Kant's Philosophy*** translate by: ezatollah fooladvand, Tehran: Kharazmi Publications, (Text in persian).

Adcock, C. E., (1990). ***James Turrell: The Art of Light and Space***. University of California Press.

Gayford, M., (2015). A New Romantic. ***Apollo Journal*** , 181, 46-50.

Gilbert-Rolfe, J., (1999). ***Beauty and the Contemporary Sublime***. 1st ed. New York: Allworth Press.

Guyer, P., (2008). ***18th century German Aesthetics***. In E. N. Zalta (Ed.), The Stanford encyclopedia of philosophy.

Hanor, S., (2011). ***The material of immateriality***. In R. Clark (Ed.), Phenomenal: California light, space, surface. Berkeley: University of California Press.

Heidari A A, Fayyaz H., (2015). Considering the Relation of Lyotard's Postmodern Sublime with the Concept of

Question, trans*. *Jeffrey S. Librett, Albany: SUNY Press.

Nye, D. E., (1994). ***American Technological Sublime***. Cambridge: The MIT Press.

Owens, C., (1998). ***The Discourse of others: Feminists and Postmodernists***. In H. Foster (Ed.), The anti-aesthetic (pp. 57–82). New York: New York Press.

Pine, J. II., & Gilmore, J. H., (1998). ***Welcome to the Experience Economy***. Harvard Business Review.

Schuld, D., (2011**). *Practically Nothing: Light, Space, and the Pragmatics of Phenomenology***. In R. Clark (Ed.), Phenomenal: California light, space, surface. Berkeley: University of California Press.

URLS

URL1:
http://web.guggenheim.org/exhibitions/turrell بازدید ۵ مهر ۱۴۰۳

URL2:
https://roaringwaterjournal.com/2014/11/09/sky-garden/dhatu-james-turrell/ بازدید ۵ مهر ۱۴۰۳

URL3:
https://olafureliasson.net/artwork/the-weather-project-2003 بازدید ۵ مهر ۱۴۰۳

URL4:
https://olafureliasson.net/artwork/din-blinde-passager-2010 بازدید ۲۷ دیماه ۱۴۰۳

Event in Heidegger's Philosophy. ***Kimia-e-Honar Journal***, 32-21: (15) 4 (Text in persian).

Hemming, L., (2005). ***Postmodernity's Transcending***. London: SCM Press.

Johnson, G. A., (2009). ***The rRtrieval of the Beautiful: Thinking through Merleau-Ponty's Aesthetics***. Northwestern University Press.

Julian، B, .(2013). ***Contemporary Art and the Sublime***, in Nigel Llewellyn and Christine Riding (eds.), The Art of the Sublime, Tate Research Publication, January 2013, https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/julian-bell-contemporary-art-and-the-sublime-r1108499, accessed 09 October 2024.

Kalbasi Eshtari, H., (2007). The basics and constituents of the sublime in Kant's aesthetics. ***Journal of Existance and Knowledge*** (***Hasti va Shenakht Scientific Journal)***, 0(12), 67–86 (Text in persian).

Kant, E., (1960). ***Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*** **,** Berkeley: University of California Press.

Kompridis, N., (2014). ***The Aesthetic Turn in Political Thought***. London: Bloomsbury Academic.

Lyotard, J.-F., (1991). ***The Inhuman: Reflections on Time*** , Cambridge: Polity Press.

Lyotard, J.-F., (1992). ***The Inhuman: Reflections on Time*** (1st ed.). Stanford University Press.

Merleau-Ponty, M., (1993). ***Eye and mind. In G. Johnson (Ed.), The Merleau-Ponty aesthetics reader: Philosophy and painting,*** Evanston: Northwestern University Press.

Meyer, J. (2004). No more scale. ***Artforum Journal***, 42(10), 220–228.

Mit Beitragen., (1999). ***James Turrell: The other Horizon***, Vienna: MAK.

Morawski, S., (1996).***The Trouble with Postmodernism***, London and New York: Routledge Publication.

Mostafavi, S., (2022). Aesthetics of the sublime from Lyotard's perspective: Case study on the works of Barnett Newman. ***Theoretical Studies of Art Journal (Motale'at-e Nazari-ye Honar)*** , 2 (3), 91-112, (Text in persian).

Nancy, J. L., (1993) '***The Sublime Offering', Of the Sublime: Presence in***