

نقش عکاسی و بیگانه‌سازی در هنرزمینی

میترا معنوی راد^۱، فرشته دیانت^۲

^۱دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء(س)، تهران، ایران.

^۲عضو هیئت علمی گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء(س)، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۲/۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۱۱/۲۴)

چکیده

از آنجا که عمر و پایداری اثر در هنرزمینی که یکی از شاخه‌های هنر جدید است، کوتاه می‌باشد، عکاسی، ابزار مهمی به منظور حفظ اثر هنری به شمار می‌رود. در هنرزمینی، عکس‌ها تنها شاهدان آثار بوده و به اندازه‌ی آنها اهمیت می‌یابند. هدف از نگارش این مقاله، پرداختن به نقش عکس در آثار هنرمندان هنرزمینی و اثبات اهمیت آشنایی‌زدایی و بیگانه‌سازی در ذات این شاخه‌ی هنری است. پرسشی که مطرح می‌شود این است که عکس و بیگانه‌سازی، در هنرزمینی چه نقشی داشته‌اند؟ این پژوهش به روش توصیفی - تحلیلی انجام شده و گردآوری اطلاعات با استفاده از اسناد و منابع کتابخانه‌ای بوده است. از یافته‌های این پژوهش می‌توان به مواردی چون: بزرگی آثار، میرا بودن، اجرای خارج از گالری‌ها و قرار گرفتن آنها در محیط طبیعی اشاره کرد. همچنین نتیجه‌ای که از آثار مطروحه حاصل می‌شود عبارت است از: اهمیت "نقش عکس" به منظور بقای اثر و "ضرورت ساختار شکنی به منظور بیگانه‌سازی" با روش‌هایی چون شکل‌گیری ابهام در معنی اثر، از میان بردن عادت‌های دیداری، تغییر در اندازه‌ی آثار، اجرای اثر هنری خارج از گالری، دگرگون کردن ماده‌ی اثر هنری و ادغام آن در محیط.

واژه‌های کلیدی

عکاسی در هنرزمینی، هنرزمینی، بیگانه‌سازی، ساختار شکنی.

مقدمه

مطالعه اندیشه‌ی ساختارگرایی چون "شکلوفسکی"^۱، "یاکوبسن"^۲ و همچنین نظریه‌پردازانی در زمینه عکاسی، هنر معاصر و هنر زمینی چون "فیلیپ دوبوآ"^۳ و "لیلاچ"^۴، تلاش پژوهشگران بر آن است که پس از معرفی آثار برخی از هنرمندان هنرزمینی و بررسی نقش عکس، شباهت‌ها و تفاوت‌های آن با هنرزمینی، به چگونگی بیگانه‌سازی که در شکل‌گیری ایده و اجرای این آثار هنری نقش مهمی داشته‌اند نیز، بپردازد. بدین منظور از آثار هنرمندان غیرایرانی و ایرانی استفاده شده است. سوالات مطرح شده در این پژوهش که در نتیجه‌گیری به آنها پاسخ داده می‌شود عبارتند از:

- ۱- هنرمندان هنرزمینی به چه منظور از آثار عکاسی کرده و عکس‌ها چه نقشی در آثار هنرزمینی داشته‌اند؟
- ۲- ساختارشنکی و بیگانه‌سازی در آثار هنری زمینی چگونه شکل می‌گیرد؟
- ۳- چه شباهت و تفاوت‌هایی بین عکاسی و هنرزمینی دیده می‌شود؟

پیشینه پژوهش

پیشرفت‌های تمدن فراموش شده و از بین رفته بود، روی آوردند. از آنجا که تا پیش از این، موزه‌داران و صاحبان گالری‌ها، اثر هنری را به کالایی برای فروش تبدیل کرده بودند، بسیاری از هنرمندان برای مخالفت با این امر، به اجرای اثر در محیط طبیعی روی آوردند تا با این کار، هنرمند و مخاطبانش را در تماس با جهان قرار دهند. هنرمندان محیطی، ایفای نقش‌های مستقیم در طبیعت را برگزیده‌اند: زیستن، تجربه و کنش متقابل با آن، و نه فقط نمایش آن. در نتیجه، علاقه‌ی واقعی این افراد در کل، «روند» آفرینش هنری است، نه فقط محصول تمام شده‌اش^۵ (اسماگولا، ۱۳۸۱، ۳۸۳).

بیگانه‌سازی از منظر تاریخ

بیگانه‌سازی^۶، از جمله مفاهیم کاربردی در نظریات نقد هنری و ادبی می‌باشد که اولین بار توسط ویکتور شکلوفسکی در سال ۱۹۱۹ مطرح شد. بر طبق این مفهوم، هدف هنر، انتقال حس چیزهاست آنگونه که ادراک می‌شوند، نه آن سان که دانسته می‌شوند؛ از این رو هنر با افزودن بردشواری و زمان فرایند ادراک، از آنها آشنایی‌زدایی می‌کند (مکاریک، ۱۳۹۳، ۱۳). "به نظر فرمالیست‌ها، به جای جستجوی "مفهوم اثر"، باید در پی کشف شگردها بود. این است معنای گفته‌ی ویکتور شکلوفسکی نظریه‌پرداز بزرگ دیگر فرمالیست، که "هنر همان شگرد است". برای شناخت این شگرد باید نوع "از شکل انداختن" و دگرگون کردن ماده‌ی اثر هنری را مشخص کرد. به عنوان مثال در شعر: ماده‌ی شعر چیست؟ زبان.

پژوهش حاضر به بررسی اهمیت نقش عکس و بیگانه‌سازی در هنرزمینی می‌پردازد. هنرزمینی جنبشی بود در اعتراض به نظام سرمایه‌داری غرب که در اوایل دهه‌ی ۷۰ میلادی در آمریکا شکل گرفت. هنرمندان این شاخه‌ی هنری، آثار خود را از موزه و گالری‌ها خارج کرده و در محیط طبیعی به معرض نمایش می‌گذاشتند. از آنجا که این آثار هنری در محیطی خارج از موزه و گالری‌ها به اجرا درآمده و مواد تشکیل دهنده‌ی آنها، عناصر طبیعی بودند، عمر کوتاهی داشته و در طبیعت از بین می‌رفتند. از این رو عکس‌ها، نقش مهمی در ثبت آنها داشته و تنها شاهدان اجرای اثر بودند. بدین منظور، مقاله‌ی حاضر به اهمیت نقش عکس در آثار هنر زمینی می‌پردازد. تفاوت‌های بنیادی این شاخه‌ی هنری با دیگر شاخه‌های هنری، در مواد اولیه، اندازه‌ی آثار، عمر اثر و از همه مهم‌تر، مفهوم پیچیده این نتیجه را حاصل می‌کند که نه تنها ساختارشنکی و آشنایی‌زدایی در ذات این شاخه‌ی هنری نهفته است، بلکه از اهمیت زیادی نیز برخوردار است. به این ترتیب با

آنچه اهمیت و ضرورت نگارش این تحقیق را روشن می‌سازد، نبود کتب یا مقالاتی است که در زمینه موضوع مقاله‌ی حاضر، به رشته‌ی تحریر درآمده و به چاپ رسیده باشند. بنابراین، نظر به تحقیقات انجام شده، می‌توان گفت اگر چه نویسندگان اندکی بوده‌اند که به هنرزمینی پرداخته‌اند، اما تا کنون پژوهشی در زمینه‌ی بررسی اهمیت عکس و چگونگی بیگانه‌سازی در آثار هنرزمینی به صورت جدی شکل نگرفته است. مقاله‌ی حاضر، به منظور بررسی اهمیت و نقش عکس و بیگانه‌سازی در هنرزمینی، به معرفی برخی آثار از هنرمندان این شاخه، دلایل آنان جهت استفاده از عکس، و چگونگی آشنایی‌زدایی و ساختارشنکی در آثارشان می‌پردازد.

بررسی هنرزمینی از منظر تاریخ

هنرزمینی یا خاکی^۷، یکی از گرایش‌های هنر مفهومی است، که از اواخر دهه ۱۹۶۰ و اوایل دهه ۱۹۷۰، در آمریکا پدیدار شد و هدف از آن، تأکید بر وحدت هنر و طبیعت بود. کسانی چون رابرت اسمیتسن، به مدد تجهیزات خاک برداری، دست به تغییر و جابه‌جایی در چشم‌اندازهای طبیعی زدند و آثاری در مقیاس بزرگ به وجود آوردند که فقط به وسیله عکس و فیلم قابل ارائه بودند. در این گرایش - چون دیگر گرایش‌های کانسیچوآل آرت -، ایده‌ی هنرمند بیش از محصول کار او اهمیت دارد (پاکباز، ۱۳۹۰، ۶۵۴). در اوایل دهه‌ی هفتاد، هم‌زمان با بهتر شدن وضعیت اقتصادی دولت، تعدادی از هنرمندان به فضاهای محیطی و طبیعی که در اثر

مهم، تجربه‌ی "هنری بودن" موضوع است. بیان هنری، یا هنری کردن مهم است و نه آنچه به بیان درمی‌آید. هر هنرمندی، دانسته و نادانسته، شگردهای آشنایی‌زدایی را به کار می‌گیرد (احمدی، ۱۳۹۳، ۳۰۹ و ۳۰۸). هنرمندان هنرزمینی، با شکستن قواعد از پیش تعریف شده در هنر و به وجود آوردن شکل تازه‌ای از آن همچون: اجرای آثار در محیطی طبیعی و بزرگ کردن اندازه‌ی آثار هنری، به بیگانه‌سازی دست زده و تعریف جدیدی از هنر و زیبایی ارائه کردند.

شیوه‌های به کارگیری ساختارشکنی و بیگانه‌سازی در آثار هنرمندان هنرزمینی

۱- دگرگون کردن ماده‌ی اثر هنری و ادغام آن در محیط در آغاز دهه ۶۰، کارل آندر^۱ مفهوم حکاکی را با اضافه کردن بعد جدیدی به نام جدا شونده، تقسیم شونده^۲ توسعه داد. او این اصلاح را از معانی "آیا می‌توان اینها از هم جدا کرد یا کنار هم قرار داد؟ و تکه‌های شکسته یا از قبل حاضر، دریافت". یک روش افقی برای خلق یک مجسمه که هر جزء کار می‌تواند جای جزء دیگر قرار بگیرد، به وجود آورد. در آسپن^۳ در کلرادو^۴، یکی از مقاصد اسکی معروف آن زمان در آمریکا، آندره یک سری از شاخه‌های چوبی سنگین و بریده شده را مستقیماً روی کف جنگل قرار داد (تصویر ۱). بیست و یک شاخه فوق هر یک به اندازه نیم متر طوری قرار گرفته بودند که به هم وصل نبودند و بخشی از ناهمواری‌های طبیعی زمین به نظر می‌رسیدند. همانطور که کارل آندر در یک مصاحبه بیان کرده است، تکه‌های چوب به جای تقابل با طبیعت، با آن هماهنگ شده‌اند. تکه‌های الوار (۱۹۶۸)، اثر کارل آندر دیگر وجود ندارد و تنها در عکس‌های گرفته شده توسط ادم برتون^۵ دیده می‌شوند. با این حال، یک طرح این کار به خاطر چاپ‌های متعدد در کتاب‌ها و مجلات و نمایش عکس‌ها در نمایشگاه‌ها، تبدیل به یک اثر هنرزمینی شده است. زیرا عقیده قدرتمند مجسمه‌سازی ویژه مکان و نقش جدید هنرمند را در جامعه نشان می‌دهد. از نظر او، کارکردن در استودیو جای سوال داشت، زیرا در آنجا یک شخص یک کار را برای نمایش دادن در یک مکان و بافت دیگر طراحی و آماده می‌کند. کارل آندر به صورت نمادین روی عکاس قرار گرفت تا اثر خود را از سود مجموعه‌داران، گالری‌ها، و موزه‌ها رها کند (Lailach, 2007, 26). بدین ترتیب کارل آندر، با دگرگون کردن اثر هنری، به شکل جدیدی از مجسمه‌سازی می‌رسد و این همان مفهومی است که مد نظر فرمالیست‌هاست. هدف هنر، احساس مستقیم و بی‌واسطه‌ی اشیاء است بدان گونه که به ادراک حسی درمی‌آیند نه آن گونه که شناخته شده و مألوفند (سلدن، ۱۳۸۷، ۵۰). آثار هنرزمینی، با نقش زدن، ساختن و شکل دادن در طبیعت به وجود می‌آید. یک محیط طبیعی با عوامل طبیعی آن و ساختاری که هنرمند آن را نظم خواهد داد و به گفته فیلیپ دوبوا: "این نوع هنرها جایی مابین معماری در طبیعت و مجسمه‌سازی در طبیعت قرار می‌گیرند و شامل پروژه‌های مختلف کوچک و ساده

ما از راه بررسی "شکل دیگر کاربرد زبان"، یعنی شکل نامتعارف و غریب کاربرد زبان، که همان زبان شاعرانه باشد، می‌توانیم به دنیای شعر راه یابیم" (احمدی، ۱۳۹۳، ۳۰۷).

نقش عکس و بیگانه‌سازی در هنرزمینی

همان طور که در تعاریف اشاره شد، هنرزمینی هنری است که در محیط طبیعی اجرا شده، و به دلیل استفاده از مواد و عناصر طبیعی، عمر اثر کوتاه بوده و در طبیعت نیز از بین می‌رود. از آنجا که در هنرزمینی، همه‌ی عناصر و مواد از خود طبیعت به کار گرفته می‌شود، لذا یکی از مشخصه‌های این آثار، ناپایداری آنها است؛ از این رو تنها راه ماندگاری و نمایش آثار با استفاده از دوربین عکاسی است. عکس با دارا بودن ویژگی نمایش واقعیت، به پایداری و ماندگاری اثر کمک می‌کند.

اگرچه در ابتدای اختراع دوربین عکاسی، همین ویژگی ممتاز ثبت واقعیت و مکانیکی بودن دوربین، حربه‌ای برای مخالفان این رشته به شمار می‌رفت تا از آن برای جنبه‌ی غیرهنری عکس و جداکردنش از سایر رشته‌های هنری، استفاده شود، اما همین ویژگی، یکی از اصلی‌ترین دلایل استفاده هنرمندان هنرزمینی در کار است. "بر خلاف قرن نوزدهم، که تمایل و سعی عکاسی همیشه بر آن بود تا هنر بودن خود را ثابت کند، در قرن بیستم این هنر بود که از منطق عکاسی استفاده می‌برد" (Dubios, 1987, 233). "اخیراً توجه بسیاری به رسانه‌ی عکاسی معطوف شده است. تمامی این زمینه‌های جدید، غالباً با شکل‌های متنوعی از چیدمان و هنر محیطی نیز مرتبط هستند. امروز نظریه‌پردازان هنر درباره‌ی چیزی گفتگو می‌کنند که زمانی روزالیند کروس^۶ آن را شرایط «پسارسانه»^۷ هنرهای تجسمی خواند. مفهوم این تلقی جدید آن است که دیگر نه تنها رسانه برتری وجود ندارد، بلکه اصولاً نوع رسانه و یا ابزاری که برای بیان هنری بکار گرفته می‌شود، چندان حائز اهمیت نیست" (لوسی اسمیت، ۱۳۸۶، ۱۵).

وجود شباهت در آثار هنری، موجب یکنواختی شده و از دقت و توجه ما در نگریستن به محیط و آثار هنری می‌کاهد. "بودلر، چند دهه پیش از فرمالیست‌ها گفته بود: زیبایی همواره شکفت آور است". او پس از نمایش آثار هنری شرق دور در پاریس به سال ۱۸۸۵ گفته بود که راز هنر، یافتن زبانی است "شخصی"، ناآشنا و به شدت فردی و درونی. شکوفسکی در مورد این راز بسیار ساده و روشن بحث کرده است. او می‌نویسد در زندگی هر روزی ما، همه چیز متعارف و آشنا می‌شوند، و منش خودکار می‌یابند. چون تازگی خود را از دست داده‌اند، و ما به آنها عادت کرده‌ایم. صدای امواج دریا به گوش ساحل نشینان نمی‌رسد، شگرد هنری، همین آشنایی‌زدایی است، یعنی دشوار کردن ادراک بیان. کارکرد زیبایی‌شناسانه، یعنی قالب‌های بیانی را دشوار کردن. به گفته‌ی مشهور شکوفسکی، "هدف" افزودن به مدت زمان ادراک حسی است، چون فراشد ادراک حسی، در خود هدف و غایت زیبایی‌شناسی است، پس باید طولانی و دشوار شود. در هنر خود موضوع اهمیت‌ی ندارد، نکته‌ی

تا پروژه عظیم می‌شوند" (Dubios, 1987, 241).

۲- ادغام مکان و زمان

از دیگر آثاری که می‌توان برای ادغام اثر در محیط طبیعی نام برد، حلقه‌های خورشید اثر نانسو هولت^{۱۴} است (تصویر ۲). پس از جستجوهای طولانی، نانسو هولت یک جای مناسب برای طرح خود پیدا کرد. یک زمین ۱۶ هکتاری که در آنجا ۴ لوله سیمانی بزرگ را، هر یک به طول تقریبی ۶ متر قطر ۳ متر و به وزن چند تن، در ۲ ردیف قرار داد تا شکل X با زاویه ۹۰ درجه درست کند. سوراخ‌های ایجاد شده بر روی این تونل‌ها با اندازه‌های مختلف، این تونل‌ها را آراسته بودند و وضعیت قرارگیری آنها نسبت به هم شبیه به قیاس ۴ صورت فلکی بود: در طول روز نور خورشید از داخل این سوراخ‌ها به داخل تونل‌ها می‌تابد و یک شکل جالب را از دایره‌ها در داخل آن ایجاد می‌کند که با یکدیگر ادغام می‌شوند. این لوله‌های سیمانی، دید منظره و نور را متمرکز می‌کند و با این کار، درک بیننده را از چشم‌انداز به ظاهر بی‌انتهای صحرا قوی‌تر می‌کند. "من قصد دارم تا فضای وسیع صحرا را به مقیاس انسان برگردانم". وی این عبارت را در توصیف کارش در مجله میزگرد هنر^{۱۵} بیان کرد و در ادامه گفت: "من قصد ساختن یک بنای خرسنگی را نداشتم". دید پانورامیک (گنبد رنگی و پر نقش و نگار) منظره، بدون کمک گرفتن از منابع بصری، کاری طاقت فرساست. در هنگام دید این مناظر، دید ما کمرنگ می‌شود به جای اینکه قوی‌تر باشد. از طریق این تونل‌ها، بخشی از منظره وارد یک قاب می‌شود و قابل تمرکز می‌گردد. "با داخل شدن به این تونل‌های سیمانی دید شما محدودتر می‌شود و شما خود را در

میان بازی سایه‌ها و رنگ‌هایی که توسط سوراخ‌هایی با شکل صورت فلکی ساخته شده‌اند، می‌یابید. سیمان به عنوان ترکیب سخت شده‌ای از ماسه و سیمان - با منظره صحراها هماهنگ است. از نظر هنرمند، اثر قابل جداسازی از مکان نیست، زیرا تجربیات وی از زمان و فضا در صحرا و همچنین از نقشه‌برداری‌های محلی کل اثر را با تمام جزئیات شکل داده است. "ایده تونل‌های خورشید وقتی به ذهن من رسید که خورشید را که در حال طلوع و غروب بود، تماشا می‌کردم. تونل خورشید تنها در یک مکان خاص امکان‌پذیر است. این اثر در مکان خود محو شده است. نوشته‌ها و عکس‌های اثر تنها یادگاری‌های ماندگاری از اثر هستند و نه هنر. بهترین روش استفاده از آنها برای مستند کردن اثر به منظور تشویق مردم برای تماشای این اثر می‌باشد. من می‌خواهم فضای وسیع صحرا را، به مقیاس انسانی برگردانم" (Lailach, 2007, 58).

زمان و مکان، جدایی ناپذیرند. زمان، عنصری ناهمگن و تقریباً بیان‌ناپذیر است. وانگهی، زمان می‌خواهد مکان را سیال‌تر کند، به طوری که زمان به مفهوم نسبیتی آن، به تمثیلی ممکن برای این گونه زمان تبدیل می‌شود (لچت، ۱۳۹۲، ۲۲).

دست‌آورد مهم نظریه‌ی بیگانه‌سازی این است که هنر ناب و ادبیات، بر سر راه مخاطب خود مانع می‌گذارد و برخلاف برخی نظریات، مفاهیم را آسان و قابل درک نمی‌سازد. چون وقتی مانع سر راه باشد، حرکت کندتر می‌گردد و در هر مقطعی باید مکث کرد و در این هنگام است که خواننده، به ادراکی دیگر و دید و تجربه‌ای تازه از زندگی دست می‌یابد (نفیسی، ۱۳۶۸، ۳۵).

گاستون باشلار^{۱۶} در فلسفه‌ی ته نوشت: "مکانی که در آن نگاه می‌کنیم، در آن بررسی می‌کنیم، از نظر فلسفی، با مکانی که در آن می‌بینیم، بسیار متفاوت است". دلیل این امر آن است که مکانی که در آن می‌بینیم، همیشه مکان باز نمایی شده است و خود مکان واقعی نیست (لچت، ۱۳۹۲، ۲۴).

در اوایل دهه‌ی ۷۰، شماری از هنرمندان که مورد عنایت اقتصاد گشاده دست اما به شدت مشکوک ارزش‌های فراگیر هنری و فرهنگی قرار می‌گرفتند، از طریق کار با فضاهای محیطی، به کشف دیگر باره‌ی برخی از ویژگی‌های بدیع هنر که در اثر پیشرفت‌های تمدن مدفون شده بود، همت گماشتند. اینها با رد خونسردی، عقلانیت صریح و گرایش‌های مادی غالب در آثار دهه شصت، تعریف مجدد شکل بیرونی و ارزش درونی هنرشان را آغاز کردند. همه باور داشتند که انگیزه اولیه آفرینش هنری نه در تزئین، سرگرمی گذرا یا کسب مقام و مال، بلکه در فعالیت پرمعنایی ریشه دارد که هنرمند و مخاطبانش را از راه‌هایی خاص در تماس با جهان قرار می‌دهد (اسماگولا، ۱۳۸۱، ۳۸۳).

یک ایده، اندیشه‌ای است که از طریق پیوند دو مفهوم که از پیش با یکدیگر نامربوطند، برانگیخته می‌شود. هم‌کناری، الگوهای جدید و رابطه‌های جدیدی را تشکیل می‌دهد و روش جدیدی از مشاهده اشیاء ایجاد می‌کند. این پدیده، به عنوان ایجاد ناآشنای آشنا و آشنای ناآشنا، توصیف شده است. یک ایده خلاق، دربرگیرنده یک ایده‌ی ذهنی است. به جای بدیهی دیدن، یک



تصویر ۱- تکه‌های الوار، کارل آندره، مکان: آسپین کلارادو، ۱۹۶۸. مأخذ: (Lailach, 2007, 26).

می‌داند: مقاومت در برابر گذشت زمان، برقراری ارتباط با دیگران و ابزار احساسات، خودشناسی، اعتبار اجتماعی، سرگرمی یا گریز از آشفتگی‌های ذهنی روزمره (بوردیو، ۱۳۸۶، ۲۶). "هرچند تشکیلات رسمی و گروهی کار هنری تقریباً منسوخ شده است، تصور هنرمند در مقام آفریننده‌ی بیگانه‌ی یک اثر، بر این واقعیت سایه می‌افکند که هنر همچنان یک فراورده‌ی جمعی بوده است" (رامین، ۱۳۸۷، ۱۵۹).

۴. تبدیل هنری یک ماده‌ی غیرهنری

کریستو^{۱۷} هنرمندی است که به همراه همسرش ژان کلود^{۱۸}، مکان‌های مختلف را بسته‌بندی می‌کند. وی معتقد است که "هنرش، در تقابل با نیروهای سیاسی، اجتماعی و اقتصادی عصر می‌باشد. به نظر کریستو، هر چقدر هنر کمتر سیاسی، اجتماعی و اقتصادی باشد، کمتر امروزی است (Lailach, 2007, 20). آثار کریستو بیشتر مانند (رویدادهای) مجسمه‌سازی عمل می‌کند، و شامل شمار زیادی کارگراست که برای تکمیل اثر که موقتی است، کار می‌کنند، و وقتی ساخته شد، آن را برمی‌دارد و پشت سر خود فقط مقداری عکس و طرح‌های کار و خاطرات تجربه‌اش را باقی می‌گذارد (تصاویر ۴). کریستو اصرار می‌ورزد که از طریق درگیر ساختن شمار فراوانی از مردمان، به متفاوت‌ترین روش ممکن، هنر همگانی می‌سازد. این طرح‌ها که تلاش‌های جمعی بسیاری از مردم را سبب می‌شود، بر مسائلی که به همه‌ی ما ارتباط دارد، متمرکز است: نقش فرد در جهانی پیچیده که جوامع آن به هم وابسته است، حدود و مراقبت‌های فن‌آوری و اثرات قانون و دولت بر زندگی ما (اسماگولا، ۱۳۸۱، ۳۸۷). گرایش به فرارفتن از کلیشه‌ها، قالب‌ها و طبقه‌بندی‌های مبتنی بر باورهای رایج جهان شمول بی‌چون و چرا پذیرفته شده و در نتیجه، آشکار ساختن رابطه‌ی قدرتی که در واقعیت اجتماعی بر زمینه‌ای اجتماعی نقش بسته است (لچت، ۱۳۹۲، ۷۸). بوردیو به این نکته می‌پردازد که "عادت، اگر چه گاهی با برخی عادت‌های جاری زندگی روزمره اشتباه گرفته می‌شود یا با جامعه‌پذیری مترادف دانسته می‌شود، در واقع جزئی از نظریه‌ی

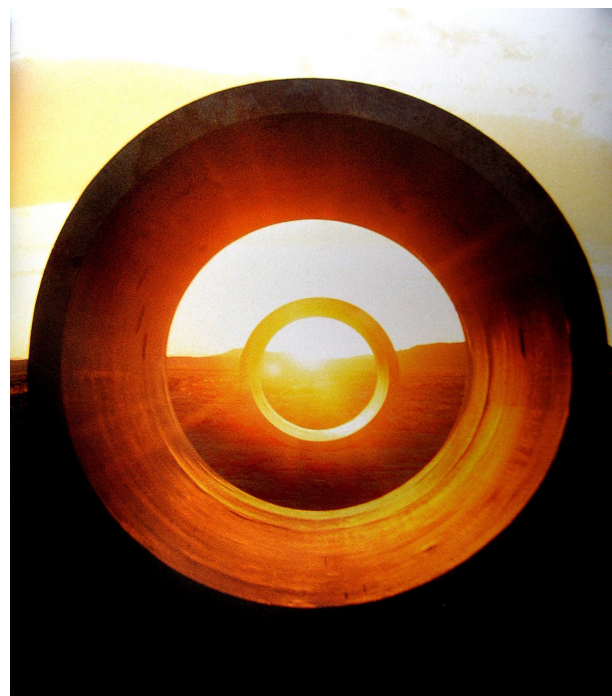
ایده‌ی خلاق به گونه‌ای متفاوت و از زاویه دیگری نگاه می‌کند (ولز و دیگران، ۱۳۸۳، ۴۵۹).

۳- هنر مشارکتی و کار گروهی

از جمله مواردی که در هنرزمینی دیده می‌شود: هنر مشارکتی و کار گروهی و دسته‌جمعی است. همچنین برخلاف هنرهایی همچون موسیقی، تئاتر، رقص، معماری یا سینما، که تجربه کارهای گروهی و جمعی در آنها بسیار رایج است، منحصر به فرد بودن و بحث از خلاقیت‌ها و نبوغ شخصی در هنرهای بصری، مسئله کوچکی نیست که بتوان از کنار آن به سادگی گذشت و تا به امروز نیز بیشتر آفرینش‌هایی که در این زمینه رخ داده، بر پایه‌ی همین رویکردهای شخصی بوده است. اما امروزه خود هنر مشارکتی به یکی از انواع دلخواه و پر قدرت هنر معاصر بدل شده که هنرمندان مختلفی را در کنار یکدیگر به تجربه‌ای جدید و می‌دارد. از جمله این موارد می‌توان به اثر فرش سبز که توسط تارا گودرزی، عاطفه خاص، محمود مکتبی و راحله زمردی نیا در سال ۸۸ انجام شد، اشاره کرد (تصویر ۳). در این اثر، هنرمندان از خزها و برگ‌های روی زمین، فرشی تهیه کرده و در آخر کنار آن می‌ایستند و برای حفظ و جاودانه کردن اثر خود، عکس می‌گیرند. این نوع هنر، ارتباط مستقیمی با عکس برقرار می‌کند. پس از اتمام اثر، هنرمند نیز همانند مخاطب، رو به روی اثر هنری می‌ایستد و با آن ارتباط برقرار می‌کند. موضوعات یا طرح‌ها در هنرزمینی، همانند عکاسی معمولاً از زندگی روزمره نشأت می‌گیرند. در اینجا بازیگر یا همان سازنده‌ی اثر، تماشاگر نیز هست. پی‌یر بوردیو، از جمله دلایل عکس گرفتن که منجر به ارضای صاحب عکس می‌شود را چنین

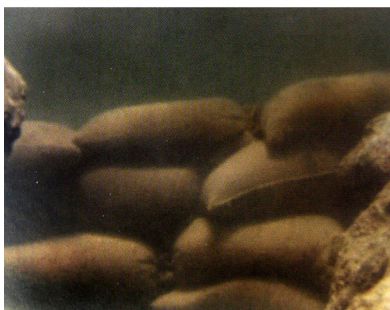


تصویر ۳- فرش سبز، تارا گودرزی، عاطفه خاص، محمود مکتبی و راحله زمردی نیا، ۱۳۸۸، مکان: جنگل ماشلک در نوشهر. مأخذ: (آرشیو موزه هنرهای معاصر)



تصویر ۲- حلقه‌های خورشید، نانسی هولت، ۲۰۰۷، در صحرای یوتا. مأخذ: (Lailach, 2007, 58)

ساخته در گالری به نمایش می‌گذارد. وی "عکاسی را پنجره‌ای به سوی کار تمام شده و انجام شده می‌داند" (Lailach, 2007, 62). هنرمند با استفاده از مواد طبیعی، به اجرای اثری غیرقابل دسترس در محیط طبیعی دست می‌زند. به این ترتیب از صحنه‌های هنری رایج می‌گریزد. "همان قدر که اعمال انسان بر زمینه- هم زمینه‌ی انسانی و هم زمینه‌ی طبیعی- تأثیر می‌نهد، زمینه هم بر اعمال انسان اثر می‌گذارد" (لچت، ۱۳۹۲، ۱۴۳). هنرمندان محیطی، ایفای نقش‌های مستقیم در طبیعت را برگزیده‌اند: زیستن، تجربه و کنش متقابل با آن، و نه فقط نمایش آن. در نتیجه، علاقه‌ی واقعی این افراد در کل «روند» آفرینش هنری است، نه فقط محصول تمام شده‌اش (اسماگولا، ۱۳۸۱، ۳۸۳). شگرد ادبی یا ادبی ساختن زبان، یعنی نامتعارف کردن، غیرمعمولی نمایاندن، ناآشنا کردن، و خلاصه آنچه خود فرمالیست‌ها "بیگانه‌سازی یا آشنایی زدایی" نامیده‌اند. ابهام، از میان بردن عادت‌های دیداری با تغییر در عناصر محیطی، صحنه‌پردازی، بزرگ‌نمایی و موقتی بودن، اثر نمونه‌هایی هستند از "تکنیک" آشنایی زدایی و بیگانه‌سازی در هنرزمینی. اهمیت آشنایی زدایی از آنجا شروع می‌شود که ذهن را از عادت زندگی دور می‌کند (رضایی هفتاد و دیگران، ۱۳۹۲، ۷۰). صناعت هنری فرایند ادراک حسی، عبارت است از بیگانه‌سازی موضوعات، دشوار کردن قالب‌ها، افزایش دشواری و مدت زمان



تصویر ۵- گل‌های زیردریایی، ۲۰۰۷، هاچینسون، مکان: کف دریا در Tobago. مأخذ: (Lailach, 2007, 62)

بوردیو درباره‌ی عمل و بیان خلق و خواها در مکان اجتماعی است. مکان نیز میدانی اجتماعی است، زیرا مواضع آن، نظامی از روابط را تشکیل می‌دهند که بر ستون‌هایی (قدرت) مبتنی‌اند که معنادار و مورد تقاضای اشغال‌کنندگان مواضع مکان اجتماعی هستند. عادت، نوعی بیان سرمایه‌گذاری (ناآگاهانه‌ی) اشغال‌کنندگان مکان اجتماعی در ستون‌های قدرت است (همان، ۸۱). انتقاد از نظام سیاسی- که جزء موضوعات ادبی نیست- محرکی هنری دارد و به طور کامل در روایت گنجانده می‌شود. در وهله‌ی اول به نظر می‌رسد که در این برداشت، بر محتوای ادراک جدید تأکید شده است ("هراس" در "جنگ" و "گشمکش طبقاتی"). اما در واقع آنچه برای توماشفسکی جالب است، تبدیل هنری یک "ماده‌ی غیرهنری" است. بیگانه‌سازی یا آشنایی زدایی، واکنش ما را در مقابل جهان تغییر می‌دهد، اما این کار را فقط با تسلیم ادراک‌های معمول ما به فرایندهای قالب ادبی انجام می‌دهد (سلدن، ۱۳۸۷، ۵۰).

۵- اجرای اثر در محیطی نامتعارف و دور از دسترس

هاچینسون^{۱۹} معتقد است در دوره‌های جغرافیایی مختلف، فرود شهاب سنگ‌ها، سیل، طوفان و فرسایش به طور مداوم سطح زمین را ساخته، خراب کرده، چاله ایجاد کرده، هموار کرده و یا شکل به آن بخشیده است. فن هنر از نظر او عبارت است از ترکیب سطح زمین که توسط وقایع طبیعی اتفاق افتاده. در پروژه‌ای، گل‌های زیردریایی را درست کرد (تصویر ۵). هاچینسون، گل‌ها را روی سطح مثلی شکل کف اقیانوس کاشت. او هدف خود را از کاشت گل‌ها در کف دریا، استفاده از فضای آزاد که به کسی تعلق ندارد، خواند. ساختار شکنی در این اثر به این شکل است که در کف دریا گل وجود ندارد. هاچینسون عکس‌های رنگی و بزرگی را از اثری که در کف دریا



تصویر ۴- ساحل بسته‌بندی شده، کریستو، ۲۰۰۷، مکان: ساحل شمالی سیدنی در استرالیا. مأخذ: (Lailach, 2007, 20)

هنر، جزء جدایی‌ناپذیری از ساختار اجتماعی است، جزئی که با تمام اجزای دیگر، کنش متقابل دارد و خود تغییر می‌پذیرد، زیرا هم قلمرو هنر و هم رابطه‌ی آن با دیگر اجزای تشکیل دهنده‌ی ساختار اجتماعی، در سیلان دیالکتیکی پیوسته قرار دارند. آنچه ما از آن دفاع می‌کنیم، نه جدایی هنر، بل استقلال کارکرد زیبایی‌شناختی است (لچت، ۱۳۹۲، ۱۳۷).

کارهای زمینی رابرت اسمیتسون، تفکراتی است درباره‌ی زمان زمین‌شناسی و تاریخ مدفون در درون لایه‌های زمین. اسمیتسون ادراکات تازه‌ای را درباره‌ی چشم‌انداز معاصر و چگونگی ارتباط ما با آنها به روشی مثبت ممکن می‌سازد (اسماگولا، ۱۳۸۱، ۳۸۵). آثار هنرزمینی با شیوه‌هایی چون بسته‌بندی فضاها و اجرا در محیطی نامتعارف، محدودیت زمان نمایش، کندشدن و طولانی‌کردن ادراک معنی به بیگانه‌سازی و آشنایی‌زدایی می‌پردازند. "این شگرد تأخیر و طولانی‌کردن اعمال، ما را وادار می‌کند مناظر و حرکات را به گونه‌ای بنگریم که ادراک خودکاری از آنها نداشته باشیم، و بدین ترتیب آنها را "غریب شده" ببینیم (سلدن، ۱۳۸۷، ۵۰).

۷. جابه‌جایی و تغییرمکان

در واکنش به توجهات مادی و خلأ معنوی، مایکل هایزر^{۲۱} به عنوان راهی برای خروج از این بن بست، به فضا و صحرا بازگشت. در قطعه‌ی جا به جا شده، هایزر یک رشته قطعه ساخت که جابه‌جایی یا انتقال مقدار وسیعی از صخره و خاک را در فواصل بعید شامل می‌شد (اسماگولا، ۱۳۸۱، ۴۱۶ و ۴۲۰). او اثر خود را در صحرای نوادا به اجرا می‌گذارد (تصویر ۷). "این صحرا، به دلیل قرارگیری در نزدیکی لاس وگاس و در واقع تضاد محیط مدرن و شلوغ و سکوت صحرا، از اهمیت زیادی برخوردار است. پس از اجرای اثر، قیمت زمین صحرا که در نزدیک اثر قرار داشت، افزایش چشم‌گیری پیدا کرد. و همچنین بعدها عکس‌های آن در گالری به فروش رسید." او ادعا می‌کند که در قطعه‌ی جا به جا شده، این زمین است که به فروش رسیده نه هنر. در سال ۱۹۷۱، آلن کاپرو^{۲۲} مجبور شد با حالت استعفا بیان کند که تمام کارهای هنری - و تکه‌های جا به جاشده / دوباره جاسازی شده از این گروه مستثنی نبوده - خیلی دیر یا زود تسلیم مؤسسات فرهنگی که این آثار بر خلاف نظر آنها ساخته شده‌اند، خواهند شد. ضد هنر در سال ۱۹۶۹، در هر حالتی به عنوان هنر در نظر گرفته شد (Lailach, 2007, 52). جا به جایی یا عمل تغییر رویدادها و روابط به طوری که هر یک بتواند جای دیگری را بگیرد، فرایندی مهم (در هنر زمینی) به شمار می‌رود (آسولیوان و دیگران، ۱۳۸۵، ۴۰۹). تغییر مکان، از دیگر مواردی است که در هنرزمینی موجب ساختار شکنی و آشنایی‌زدایی می‌شود. "به عقیده‌ی موناری^{۲۳}، شخصی که در تخت خود خوابیده، اگر در اتاق خویش باشد، تعجب کسی را بر نمی‌انگیزد اما اگر در میان کلیسای شهر همراه با تختخواب، میزی کوچک و ساعت شماطه‌دار، قالیچه زیر تختخواب و دمپایی در حالتی خوابیده در میان عبور و مرور عابرین مشاهده شود، در این صورت ممکن است کسی به او توجه کند (موناری، ۱۳۸۱، ۱۰۳).

ادراک حسی. زیرا فرایند ادراک حسی، فی نفسه یک غایت زیبایی‌شناسانه است و باید طولانی شود. هنر، شیوه‌ای است برای آن که هنری بودن یک موضوع به تجربه درآید. خود موضوع اهمیتی ندارد (تأکید از شکلوفسکی) (سلدن، ۱۳۸۷، ۵۰).

۶- تأکید بر نظم طبیعی: رابرت اسمیتسون

اسکله‌ی ماریپچ نیز نمونه شناخته‌شده‌ای از رابرت اسمیتسون^{۲۴} است که با استفاده از سنگ‌های مرمر، تخته سنگ‌ها، گل و لای، کریستال نمک و خزه‌ها، در دریاچه بزرگ نمک یوتا ساخته شد (Lailach, 2007, 88). "اسکله‌ی ماریپچ، شیفتگی اسمیتسون را به اماکن جغرافیایی و تعبیر گسترده‌ی او از آنتروپی (میزان بی‌نظمی، یا تصادف در یک منظومه) به هم می‌آمیزد تا اثری با معنای پیچیده و زیبایی گیرا بیافریند (تصویر ۶). شکل ماریپچ، نمادی قدرتمند از خود زندگی می‌شود که مدام به سوی بیرون گسترش می‌یابد، در حالی که هم‌زمان از درون کاسته می‌شود. اسمیتسون با این تشخیص که تعداد انگشت شماری ممکن است از آن محل دیدار کنند، خواست تا فیلمی بسازد که از روند کار سندی فراهم آورد و عقاید خود را با تماشاگران در میان بگذارد" (اسماگولا، ۱۳۸۱، ۴۰۸). این مجسمه‌ی بزرگ بین سال‌های ۱۹۷۲ تا ۱۹۹۳ در آب فرو رفت (Lailach, 2007, 88). عده‌ی اندکی موفق به دیدن اثر مزبور شدند و با توجه به دورافتادگی آن در قلب کویر، حتی در خلال چند سالی که اسکله به طور کامل به زیر آب نرفته بود نیز امکان محدودی برای تماشای آن از نزدیک وجود داشت. در واقع آنچه که همگان دیده‌اند، تنها به تصاویر و مستندات این پروژه عظیم و عکس معروفی از فراز آن که در اکثر منابع تاریخ هنر معاصر چاپ شده، امکان پذیر است (سمیع آذر، ۱۳۹۱، ۲۱۲). هدف هنر، انتقال حس چیزهاست آن سان که ادراک می‌شوند، نه آن سان که دانسته می‌شوند. هنر با ایجاد اشکال غریب و با افزودن بردشواری و زمان فرایند ادراک، از اشیاء آشنایی‌زدایی می‌کند (مکاریک، ۱۳۹۳، ۱۳). رومن یاکوبسن، در دفاع از فرمالیست روسی اعلام کرد: آنچه ما کوشیده‌ایم نشان دهیم این است که



تصویر ۶- اسکله حلزونی، رابرت اسمیتسون، ۱۳۹۲، مکان: دریاچه نمک یوتا.

مأخذ: (لچت، ۱۳۹۲، ۱۳۷)

قرار داده شده. به نظر می‌رسد که حاصل این سفر هم تبدیل به یک گزارش خبری شده است. این اثر در نمایشگاه هنر جدید موزه سال ۸۱ اجرا شده است. در گزارش این گروه آمده است: "در پنج کیلومتری مشهد، دو صخره به هم چسبیده‌اند به ارتفاع تقریبی ۱۱۰ متر در حاشیه‌ی جاده به نشانه حریم حرم، زائرین را سلام می‌گوید. این، محل وقوف، قصد، نیت و عرض ارادت زائر است. اینجا تپه سلام است و قدیمی‌ها این را خوب می‌دانند. اگر با اتوبوس به مشهد سفر کنید، خواهید دید که گرفتن مزدگانی گنبد نما در این منطقه توسط کمک راننده‌های قدیمی مرسوم است و به محض روایت این تپه، رقص زیارت را که همانا سلام و گرنش است به جا آورده و قصد خود را اعلام می‌دارند. «دیار گمشده»، طرحی است که تلاش دارد ارزش‌های بومی، مذهبی یک فرهنگ را به زبانی نو در سطحی به وسعت ۶۰ کیلومتر به نمایش بگذارد. بدین منظور ۶۰ نقاش و هنرجو در گروه‌های دو نفری با پمپ‌های رنگ از منطقه امان‌آباد در فاصله ۳۶ کیلومتری مشهد در روز ۴ و ۵ مهرماه حرکت کرده و مسیر فوق را پیاده طی می‌کنند. در این گذر، گروه در فواصلی که تپه سلام را رویت می‌کنند، مسیر خود را رنگین می‌نماید" (دانش پژوه، ۱۳۸۱).

"آدمی به حکم نیازهای انسانی‌اش، حالت انفعال [در برابر طبیعت] را پشت سر می‌گذارد، و فعالیت [و ابتکار] لازمه‌ی هستی او می‌شود. ولی فعالیت او، فعالیت یک موجود ساده‌ی طبیعی نیست. او دیگر به مثابه یک انسان، سرسپرده و مجذوب اشیاء نیست... آدمی بر اثر نیازهای انسانی‌اش، در مقام موجودی فعال تشخیص می‌یابد، و فعالیت او همانا آفریدن جهانی انسانی است که به خودی خود و مستقل از او وجود ندارد" (رامین، ۱۳۸۷، ۱۴۳). در این روش، به جای آنچه گیرنده‌های پیام بارها تجربه کرده است و با آن آشناست، فرستنده، نشانه‌ها را به شیوه‌ای نامنتظر به کار می‌برد. چنان که در گام نخست، شناخت موضوع ناممکن و یا بسیار دشوار شود. اما هدف اصلی، شناخت به شیوه‌ای تازه است و نه انکار ضرورت شناخت. هنر، دشواری‌های ادراک حسی را افزون می‌کند و موضوع را چنان می‌نماید که گویی برای نخستین بار به چشم می‌آید. تا آنجا که هدف تصویر، دیگر نزدیک کردن معنا به گستره‌ی شناخت مخاطب نخواهد بود بلکه ایجاد شکلی تازه از



تصویر ۸- دیار گمشده، ۱۳۸۱، اصغر کفشچیان مقدم، مکان: تپه سلام حوالی مشهد. مأخذ: (آرشیو خود هنرمند)

به عبارت دیگر، مجاز در مفهوم گسترده‌ی آن، متضمن حرکت از یک عنصر، در یک زنجیره یا بافت، به عنصری دیگر است. اساساً مجاز برای عملکرد خود به یک بافت نیاز دارد، و هم از این روست که یاکوبسن، واقع‌گرایی را در پیوند با مجاز قرار می‌دهد (سلدن، ۱۳۸۷، ۱۵۰).

از آنجا که اغلب آثار زمینی در صحرا و دیگر مناطق دور از جمعیت ایجاد می‌شوند، افرادی که واقعاً یک اثر زمینی را به چشم دیده باشند، بسیار اندک هستند، هر چند هایزر، موثر بودن عکس‌ها را برای دنبال کردن هر جنبه‌ی مهمی از آثارش مردود می‌داند، مستندسازی این آثار برای عرضه به بینندگان بیشتر نقش قابل ملاحظه‌ای دارد. هنرمند معتقد است که عکس‌ها به هیچ وجه نمی‌توانند تجربه‌ی بودن در مکان را به همراه بیاورند. با این همه، عکس‌های مستند از راه تأیید موجودیت آثار زمینی و روایت روندهای سترگی که آنها را آفریده، در راه تبدیل آنها به شمایل‌های معاصر، ضمیمه‌هایی با اهمیت شده‌اند (اسماگولا، ۱۳۸۱، ۴۲۰).

۸- زنده کردن ارزش‌های بومی و مذهبی

اصغر کفشچیان مقدم نیز در دیار گمشده، به همراه گروهی از دانشجویانش در سفری زیارتی / سیاحتی / هنری، به دیدار تپه سلام در حوالی مشهد می‌رود (تصویر ۸). هنرجویان با پای پیاده به سمت تپه سلام رهسپارند و هر جا که تپه را رویت می‌کنند، سنگ‌های مسیر خود را با رنگ علامت‌گذاری می‌کنند. وسایل، لباس‌های کار، دستگاه‌های رنگ‌پاش و چند آلبوم از عکس‌های مربوط به این سفر، در کنار تلویزیونی که فیلم ویدئویی این سفر را پخش می‌کند،



تصویر ۷- تکه‌های جا به جا شده، دوباره بازسازی شده، مایکل هایزر، مکان: صحرای نوادا. مأخذ: (Lailach, 2007, 52)

واقعیت دیگری ساخته می‌شود، حال آنکه عکاسی از واقعیت نمونه- برداری می‌کند؛ البته بدون هیچ تغییری و این یکی از دلایل استفاده از عکس در کار هنرمندان زمینی است. در هنرزمینی، چه در مراحل کنش و فرایند اثر و چه در نتیجه، شما با واقعیت در طبیعت مواجه هستید و فقط نتیجه اثر عملی هدایت و کارگردانی شده است. اما در هر صورت محل ارائه کار تغییر نمی‌کند. این در حالی است که در عکاسی، محل ارائه واقعیت با خود آن متفاوت است. اندازه‌ی زمان و مکان از دیگر تفاوت‌های این دو هنر است. در کار هنرمندان زمینی، زمان از حرکت باز نمی‌ایستد ولی محدودیت زمانی وجود دارد در حالی که در عکس، زمان ثابت است ولی محدودیت زمانی وجود ندارد. از طرفی در عکاسی، محل اجرا يك کاغذ دو بعدی است ولی در هنرزمینی، اثر روی يك قطعه از محیط طبیعی که چندین هزار برابر کاغذ است، به اجرا گذاشته می‌شود. کلام اثر هنری در هنرزمینی، طول زمانی ثابتی دارد ولی در عکس این طور نیست و این طول زمانی ثابت کوتاه در هنرزمینی، به وسیله‌ی عکاسی شکسته می‌شود.

در هنرزمینی، مخاطب در درون اثر قرار می‌گیرد ولی در عکاسی رو به روی آن (پس عظمت اثر در هنرزمینی مخاطب را بیشتر تحت تأثیر قرار می‌دهد). محل ارائه‌ی عکس‌ها، نمایشگاه یا آلبوم است در حالی که در هنرزمینی زمین محل اجرای هنر است. در عکس، مخاطب با خود خلوت می‌کند و با تصویر موجود در عکس به خیال پناه می‌برد و در هنرزمینی، مخاطب با واقعیتی خیال‌انگیز رو به روست. عکس چیزی است که در زمان حال تجربه می‌شود، در آینده نگریسته می‌شود و یادگار و یادآور چیزی در گذشته است. در حالی که هنرزمینی، در حال، تجربه و نگریسته می‌شود که گاه برای اعتراض نسبت به چیزی است که در گذشته صورت گرفته و امید به بهتر شدن شرایط در آینده را دارد.

در عکس، شما با دلالت‌های معنایی مواجه هستید و هر نشانه‌ای در عکس، ارجاع به چیزی خارج از خودش دارد و در هنرزمینی، تمام دلالت‌ها از خود محیط گرفته شده. شاید این مفهوم که عکس یادآور مرگ چیزی است که در گذشته وجود داشته، به هنرزمینی نزدیک باشد. در هنرزمینی، مرگ واقعی صورت می‌گیرد ولی عکس، خبر از مرگ واقعیت می‌دهد. از دیگر تفاوت‌های این دو، قابل لمس بودن است که بافت در عکس معنایی ندارد. در هنرزمینی، هنرمند زمان و انرژی زیادی صرف می‌کند در حالی که می‌داند این اثر ماندگار نیست. در عکاسی، انرژی و زمان کوتاهی صرف می‌شود در حالی که می‌دانیم ارزش عکس به ماندگاری و ادعای حضور چیزی در گذشته و سند بودن آن است. پی‌یر بوردیو، از جمله دلایل عکس گرفتن که منجر به ارضای صاحب عکس می‌شود را چنین می‌داند: "مقاومت در برابر گذشت زمان، برقراری ارتباط با دیگران و ابراز احساسات، خودشناسی، اعتبار اجتماعی، سرگرمی یا گریز از آشفته‌گی‌های ذهنی روزمره" (بوردیو، ۱۳۸۶، ۲۶). در هنرزمینی، هنرمند سؤالاتی را مطرح می‌کند و به صورت عینی به جواب می‌رسد. اما در عکاسی مخاطب با عینیتی رو به روست که برای دریافت معنا برای خود سؤال مطرح می‌کند و برای رسیدن به جواب، به خیال و ذهنیت خود پناه می‌برد. در

ادراک است؛ گسترش دادن امکان شناخت مخاطب. چنان که با آفرینش تصاویر، دامنه‌ی تأویل گسترده‌تر شده و معانی جدیدی نیز آفریده خواهد شد (معنوی راد و عنبر دباغیان، ۱۳۹۲، ۳۴).

عکاسی در مقام تصویرگر اصلی سیمای جامعه امروز ما، جایگاهی عمده و اساسی را به خود اختصاص داده است. این رسانه برای همگان آشنا بوده و در عین حال از حیث فنی، پهنه وسیعی از امکانات متنوع را به کار می‌گیرد. یکی از دلایل موفقیت هنر عکاسی در نیل بدین موقعیت آن است که این هنر، اکنون راه و روش خود را به تثبیت رسانده و دیگر یک ابزار کمکی صرف برای روش‌های تصویرسازی قدیمی‌تر، همچون طراحی و نقاشی محسوب نمی‌شود" (لوسی اسمیت، ۱۳۸۶، ۶۳).

برخی شباهت‌ها و تفاوت‌های عکاسی و هنر زمینی

هر چند در ابتدا عکاسان برای اثبات هنر بودن عکاسی، به تقلید از موضوعاتی پرداختند که در نقاشی به چشم می‌خورد، اما به تدریج مسیر خود را جدا کرده و سعی کردند از امکانات دوربین و ویژگی‌های عکس مبنی بر ثبت دقیق واقعیت، ادعای خود را اثبات کنند. تا آنجا که "عکاسی برای تماشاگران قرن نوزده، خود به کیفیتی رسید که هیچ‌یک از سایر اشکال هنرهای بصری بدان دست نیافتند. از نظر عموم، این به این معنا بود که عکس‌ها به حدی دقیق هستند که نقاشی‌ها، طراحی‌ها و حکاکی‌ها نیز نمی‌توانند هرگز به پای آن برسند" (Robertson, 2005, 14).

سوال چگونگی ارتباط در هنر محیطی و عکاسی نیز همچنان پابرجاست. شیوه‌ای که در دهه ۷۰ میلادی در اروپا و ۷۰ ه. ق در ایران، خوش درخشید. در هنرزمینی، اثر با استفاده از مواد و عناصر طبیعی شکل می‌گیرد، اما در عکاسی، از عناصر طبیعی با استفاده از نور، گرتنه برداری می‌شود و مکان نمایش آن دو متفاوت است. در هنرزمینی، در نهایت با سه بعد و در همان طبیعت رو به رو هستیم در صورتی که در عکاسی، با نمایش طبیعت بر روی کاغذ دو بعدی و خارج از محیط طبیعی مواجهیم. همان قدر که در عکاسی تحت کادربندی، زاویه و دید عکاس به موضوع می‌نگریم، در برخی از آثار هنرمندان هنرزمینی هم تحت تأثیر زاویه و دید خاص هنرمند با اثر رو به رو می‌شویم (همانند اثر حلقه‌های خورشید که نانسی هولت). در هنرزمینی، مخاطب با ایده هنرمند رو به روست؛ ایده‌ای که برایش روایت می‌سازد. در حالی که در عکاسی ساخت روایت به مخاطب آن بستگی دارد. در هر دوی این هنرها؛ فرایند اثر و کنش هنری به چشم می‌خورد. در هنرزمینی، عکاسی وسیله‌ای برای ثبت کنش و فرایند است. هر چند زمان این کنش در هنر زمینی طولانی‌تر است و عکاسی در نهایت به گفته‌ی دوبووا، ردی از اثر است. در هنرزمینی، ماده شکل‌دهنده واقعی است اگر چه در عکاسی این ماده لزوماً طبیعی نیست ولی در عکاسی، تقابل موضوع و مکان نمایش اثر به چشم می‌خورد.

در هنرزمینی، با استفاده از مواد واقعی در لحظه‌ای واقعی،

ارتباط‌های خاص‌تر و صوری‌تری نیز وجود دارد؛ به این معنی که هر یک از تجربیات هنری به طرق مختلف، دلایل و اهداف گوناگونی از عکاسی استفاده می‌کنند" (Dubios, 1987, 241).

در نگاه اول، عکاسی نقشی ساده و کلی را در چنین پروژه‌هایی ایجاد می‌کند. تأثیری که همانند عکس یادگاری در محیط و کار ساخته شده باقی می‌ماند. این در حالی است که بیشترین پروژه‌ها، در مکانی دور از دسترس همگان شکل می‌گیرد و به خاطر اجرای آن در محیط از دوام زیادی برخوردار نیست. لذا عکاسی، اثری میرا و زودگذر را جاودانه خواهد کرد و گاه عکس اثر در گالری به فروش می‌رسد. امروزه تمامی آثار هنرزمینی را به طور عمده به وسیله عکس‌هایی که از آنها تهیه شده، می‌شناسیم، که تصاویر، رد به جامانده "از هنرمندان را منتشر و تکثیر کرده‌اند ولی به هیچ وجه نقش عکاسی در این مرحله پایان نمی‌پذیرد. این مسئله بسیار سریع آشکار شد که به دور از اینکه عکاسی صرفاً به عنوان ابزاری برای ثبت اثر هنری به وجود آمده باشد، از همان ابتدا به ادراک و تکمیل اثر هنری کمک می‌کند. میزان این ادراک به گونه‌ایست که در تحلیل نهایی، تعداد بسیاری از تولیدات هنر محیطی به طور بنیادین از برخی ویژگی‌های خاص عکاسی بهره برده‌اند (همان، ۲۴۰). امروزه، تجربه‌های تجسمی‌ای که عکاسی میدان عمل آنهاست، مسائلی را مطرح می‌کنند که ممکن است هم نقاشی باشد و هم پیکره‌سازی و هم حتی مسائل صحنه‌پردازی. عکاسی نوعی چهارراه شده است که تقریباً تمامی کاربردهای هنری در آن تلاقی می‌کنند" (میه، ۱۳۸۸، ۲۹۶).

هنرزمینی که به تحلیل شرایط اجتماعی و هنرمی‌پردازد، هنرمند با تجربه‌ی زیسته مواجه است و مخاطب نیز می‌تواند در این تجربه با هنرمند همکاری کند. این در حالی است که ساخت عکس، تجربه‌ای فردی است که نتیجه به نمایش گذاشته می‌شود. در حالی که اجرای هنرزمینی را "معمولاً نمی‌توان با تکیه به یک عامل فردی توصیف کرد؛ بلکه باید برای توصیف آن، به عناصر جمعی تکیه نمود" (باستید، ۱۹۷۴، ۴۸).

در آغاز اختراع عکاسی، سرشت مکانیکی دوربین باعث شد که عکاسی از هنرهای سنتی‌ای مثل نقاشی که نیاز به مهارت دستی داشتند، جدا انگاشته شود. با این وجود زمان زیادی نگذشت که عکاس‌ها ادعا کردند که هنرمندند و عکس نیز اثر هنری به شمار می‌رود، (Giues, 1998, 52). "بنابراین، بین عکاسی و تجربه‌های هنری مختلف، یک ارتباط اساسی وجود دارد، ارتباط اولیه‌ای که هم بنیادین است و هم اصولی. البته علاوه بر پیوستگی بنیادی، جدول ۱- نمایش برخی شباهت‌ها و تفاوت‌های عکاسی و هنرزمینی.

عکاسی	هنرزمینی	
	*	تجربه زیسته
*	*	دلالت معنایی
	*	ساخت روایت
*	*	فرایند اثر هنری
*	*	تقابل موضوع و مکان نمایش اثر
	*	محدودیت زمان و مکان
*		ماندگاری و دوام اثر

نتیجه

جدول ۲- روش‌های گوناگون آشنایی‌زدایی در عکس‌های مورد مطالعه پژوهش.

زندگی کردن ارزش‌های بومی و مذهبی	جا به جایی و تغییر مکان	تأکید بر نظم طبیعی	اجرای اثر در محیطی نامتعارف و دور از دسترس	تبدیل هنری یک ماده‌ی غیر هنری	هنر مشارکتی و کار گروهی	ادغام مکان و زمان	دگرگون کردن ماده‌ی اثر هنری و ادغام آن در محیط	
				*			*	کارل اندر، تصویر ۱
			*	*	*	*		نانسی هولت، تصویر ۲
				*	*			تارا گودرزی، عاطفه خاص، محمود مکتبی و راحله زمردی نیا تصویر ۳
				*	*			کریستو، تصویر ۴
	*		*					هاچینسون، تصویر ۵
		*	*	*	*	*		رابرت اسمیتسون، تصویر ۶
*	*		*	*			*	مایکل هایزر، تصویر ۷
*			*		*			کفشچیان، تصویر ۸

جابه‌جایی ماده‌ی غیر هنری و تبدیل آن به اثر هنری، به تفکرات زمین‌شناسی می‌پردازند. کشف‌چیان که در اثرش، به ارزش‌های بومی و مذهبی اشاره می‌کند، به بیگانه‌سازی در اجرای اثر هنری می‌پردازد. در تمام این آثار، هنرمند با توجه به صحنه‌پردازی و دگرگون کردن ماده‌ی اثر هنری، تغییر در اندازه‌ی آثار و اجرای آنها در محیطی نامتعارف، به بیگانه‌سازی، آشنایی‌زدایی و شکل‌گیری ابهام در دریافت معنای اثر هنری دست می‌زند تا مخاطب را به شیوه‌ای نوین در ارتباط با جهان قرار داده و راه رسیدن به معنی اثر را طولانی کند. این دشواری در بیان یا گرفتن معنی اثر، گاه در مواردی با آثار دیگر اشتراک دارد. همانند کار نانسی هولت که علاوه بر ادغام مکان و زمان، مواردی چون هنر مشارکتی، کارگروهی، تبدیل یک ماده‌ی هنری به غیرهنری (سیمان و...)، اجرای اثر در محیطی نامتعارف و دوران دسترس را هم شامل می‌شود. این تداخل در آثار دیگر هم قابل مشاهده است. به این منظور در جدول ۲، مواردی که آثار هنرمند دربر دارد، با ستاره مشخص شده است.

مهم‌ترین جستار این مقاله، پرداختن به اهمیت نقش عکس و چگونگی بیگانه‌سازی در آثار هنرزمینی است. همان طور که مشاهده شد، به دلیل میرا بودن آثار هنرزمینی، عکاسی نقش مهمی در ماندگاری و ثبت آثار دارد. از طرفی هنرمندان زمینی با به‌کارگیری شیوه‌هایی چون: "دگرگون کردن ماده‌ی اثر هنری و ادغام آن در محیط"، همانند اثر کارل اندر که بخشی از خود طبیعت است، به شیوه و شکلی جدید از مفهوم مجسمه‌سازی دست می‌یابند. یا از طریق "ادغام مکان و زمان اثر" در حلقه‌های خورشید اثر نانسی هولت، فضای وسیع صحرا را به مقیاس انسانی برمی‌گرداند. همچنین این رویکرد از طریق "مشارکت یا کارگروهی" در اثر تارا گودرزی، که در آن هنرمند، همان مخاطب است، به تبدیل هنری یک اثر غیر هنری پرداخته است. همچنین نمونه بارز تبدیل یک شیء غیرهنری به هنری در آثار کریستو با استفاده از بسته‌بندی قابل مشاهده است. از طرف دیگر هنرمندانی چون رابرت اسمیتسون با به‌کارگیری متخصصین به منظور ایجاد اثری که تأکید بر نظم طبیعی دارد و یا هنرمندانی چون هایزر با

پی‌نوشت‌ها

۱. آسولیوان، تام؛ جان هر تلی؛ دانی ساندرز و جان فیسک (۱۳۸۵)، مفاهیم کلیدی ارتباطات، ترجمه میرحسین رئیس زاده، نشر فصل نو، تهران.
 ۲. باستید، روزه (۱۳۷۴)، هنر و جامعه، ترجمه دکتر غفار حسینی، تهران، توس.
 ۳. بوردیو، پی‌یر (۱۳۸۶)، عکاسی هنرمندان مابین، ترجمه کیهان ولی نژاد، نشر دیگر، تهران.
 ۴. پاکباز، رویین (۱۳۹۰)، دایرةالمعارف هنر، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران.
 ۵. دانش‌پژوه، علیرضا (۱۳۸۱/۹/۶)، روزنامه همشهری، آرشیو موزه‌ی هنرهای معاصر، تهران.
 ۶. رامین، علی (۱۳۸۷)، مبانای جامعه‌شناسی هنر، چاپ غزال، نشرنی، تهران.
 ۷. رضایی هفتاد، غلام‌عباس؛ نامداری، ابراهیم و احمدی، علی اکبر (۱۳۹۲)، آشنایی‌زدایی و نقش آن در خلق شعر، نشریه ادب عربی، شماره ۲، صص ۶۹-۸۸.
 ۸. سلدن، رومن (۱۳۸۷)، راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، انتشارات طرح نو، تهران.
 ۹. سمیع‌آذر، علیرضا (۱۳۹۱)، تاریخ هنر معاصر جهان، موسسه فرهنگی، پژوهشی چاپ و نشر نظر، تهران.
 ۱۰. لچت، جان (۱۳۹۲)، پنجاه متفکر بزرگ معاصر، ترجمه محسن کریمی، پژمان، تهران.
 ۱۱. لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۸۲)، جهانی شدن و هنر جدید، ترجمه دکتر علیرضا سمیع‌آذر، موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر، تهران.
 ۱۲. معنوی راد و عنبر دباغیان (۱۳۹۱)، رویکرد آشنایی‌زدایی در فرایند ارتباط تصویری حوزه تصویرسازی تبلیغاتی، نشریه‌ی هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، دوره ۱۹، شماره ۱، صص ۲۵-۳۶.
 ۱۳. مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۳)، دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر، محمد نبوی، انتشارات آگه، تهران.
 ۱۴. موناری، برونو (۱۳۸۱)، پدیدآورنده پاینده شاهنده، انتشارات قلم آشنا، تهران.
 ۱۵. میه، کاترین (۱۳۸۸)، هنر معاصر در فرانسه، ترجمه مهشید نونهالی، نشر

- 1 Victor Shklovsky.
- 2 Rman Yakubson.
- 3 Philippe Dubois.
- 4 Michael Lailach.
- 5 Land Art.
- 6 Defamiliarization.
- 7 Rosalind Krauss.
- 8 Post-Medium.
- 9 Carl Andre.
- 10 Clastic.
- 11 Aspen.
- 12 Colorado.
- 13 Adom Bortons.
- 14 Nancy Holt.
- 15 Art Forum.
- 16 Gaston Bachelard.
- 17 Karistu.
- 18 Jean-Claude.
- 19 Peter Hatchinson (1930).
- 20 Robert Smithson (1928-1973).
- 21 Michael Heizer.
- 22 Allen Kaprow (1927-2006).
- 23 Bruno Munari.

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۹۳)، حقیقت و زیبایی، نشر مرکز، تهران.
 اسماگولا، هوار جی (۱۳۸۱)، گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری، ترجمه فرهاد غبرایی، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران.

tory of Lailach, Michael (2007), Land Art, Taschen.

Giues, Mora (1998), *Photo speak*, English Translator: John Goodman, Abbeville press, Page 52.

Lailach, Michael (2007), *Land Art*, Taschen.

Robertson, Jean (2005), *Themes of Contemporary Art*, visual Art After 1980, Oxford University press, Oxford.

نظر، تهران.

نفیسی، آذر (۱۳۶۸)، آشنایی زدایی، مجله‌ی کیهان فرهنگی، شماره دوم، سال ششم، اردیبهشت، ص ۳۵.

ولز، ویلیام؛ برنت، جان و موریاتی، ساندر (۱۳۸۳)، تبلیغات تجاری (اصول و شیوه‌های عمل)، ترجمه سینا قربانلو، انتشارات مبلغان، تهران.

Dubois, Philippe (1987), *Photography & Contemporary Art*, a His-