فرهنگ و زیست فناوری معماری

نشریه علمی فرهنگ و زیست‌فناوری معماری

بهار ۱۴۰۱، سال ۲، پیاپی ۴

بررسی مفهوم بیوفیلیا (طبیعت‌دوستی) و گرایش خلّاق به طبیعت در هنر لندآرت

زمان دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۱۲ زمان پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۳/۱۹

عباس ارغان[1]- دانشیار، گروه جغرافیا، واحد سمنان، دانشگاه آزاد اسلامی، سمنان، ایران

کامران جواهری- پژوهشگر دکتری معماری، واحد سمنان، دانشگاه آزاد اسلامی، سمنان، ایران

علی جندقی- کارشناس‌ارشد معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، سمنان، ایران

مهدی کمری بیدگرپه – کارشناسی ارشد معماری و پژوهشگر معماری، تهران، ایران

سیدمحمد رضوی‌نیا- معمار و پژوهشگر مطالعات شهری، تهران، ایران

چکیده

لندآرت به عنوان گرایشی جدید در پی جریان‌های هنری کمینه‌گرا و مفهومی در دهه ۱۹۶۰ میلادی شکل گرفت. همان نام آشنایی که در نهاد خود، در جستجوی خلق آثاری متفاوت از گذشته و درعین حال دستیابی به وحدت طبیعت بود؛ هنری که هنرمند را در تعاملی متعالی با سرشت و درونیات خود که بنا به فطرت در پی دستیابی به ماهیت خلاقیت وجودی در طبیعت است، قرار می داد. از سویی دیگر، نظریه بیوفیلیا، برای اولین‌بار توسط «ادوارد او. ویلسن» از اساتید زیست‌شناسی دانشگاه هاروارد در کتاب او به نام بیوفیلیا در سال ۱۹۸۴ چاپ شد. از جنبهٔ واژه شناسی اصطلاح «بیوفیلیا» به معنی «دوست داشتنِ حیات یا سیستم‌های واجدِ حیات» می‌باشد و برای نخستین بار توسط «اریک فروم» برای تبیین یک گرایشِ روان‌شناختی در خصوصِ«جذابیت هر آنچه زنده است»، مورد استفاده قرار گرفت. از سویی دیگر، به‌نظر می‌رسد که بهترین تحلیل خلاقیت و ادراک انسان در محیط طبیعی را می‌توان با یافته‌های علوم ادارک و شناخت محیط در هنر زمین‌آرایی (لندآرت) مرتبط دانست و نوعی کالبدشکافی و جستجوی پیوند و این‌همانی انسان، خلاقیت و طبیعت (محیط) را در آن مشاهده کرد. روش تحقیق پژوهش حاضر، «توصیفی- تحلیلی» است که از ابزار گردآوری داده مشتمل بر مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی بهره برده است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که لندآرت دیدی جدید از رابطه خلاق با طبیعت ایجاد می‌کند و راهکارهایی نو برای همزیستی با طبیعت و محیط اطراف در اختیار قرار می‌دهد؛ چراکه اثار لندآرت، گاه در مسیر احیاء و بازآفرینی محیط‌های آسیب‌دیده قرار می‌گیرد؛ لذا، برای نمونه، زیست‌بوم‌های آسیب‌دیده را به روش‌ها و میانجی‌های هنری و زیباشناختی احیاء و بازآفرینی می‌کند و لذا لندارت برخلاف سمبولیسم کهن و احیای اسطوره‌ها در نقطه مقابل محدودیت‌های ناشی از دنیای عملکردگرا و منطق‌گرا قرار می‌گیرد.

واژگان کلیدی: بیوفیلیا، خلاقیت، هنر محیطی، لندآرت.

[1] نویسنده مسئول مکاتبات، شماره تماس: ۰۹۱۲۸۷۶۷۵۴، رایانامه: jandaghi65@yahoo.com

۱- مقدمه و بیان مساله

برخی بر این باورند که «بیوفیلیا» همان احساس مثبت انسان‌ها نسبت به موجودات زنده می‌باشد (طیبی و گل‌افشان، ۱۳۹۵). این عبارت ازجمله مباحثی که درخصوص گرایش سرشتی انسان نسبت به مظاهر حیات مطرح می‌باشد، که با عنوان فرضیهٔ «حیات‌دوستی» عنوان می‌گردد (گلابچی و محمودی نژاد، ۱۳۹۸، ۲۳؛ محمودی نژاد: الف، ۱۳۹۷، ۵۶؛ محمودی نژاد: ب، ۱۳۹۷، ۵۱). همچنین در دوره معاصر نیز ابداع هُنری، تلویحاً به معنای «فعلِ آفرینش»، با مقولاتی نظیر «حُضور»، و «اِقامه عالم» در تفکّر «هایدگر» جلوه‌گر شده است (هایدگر، ۱۳۸۲، صص ۵۸-۵۵). هُنرمند مغرب زمین از آغاز رُنسانس با سابقه‌ای از گذشته طبیعت را بازنمایی می‌کرد. او طبیعت را در مفهوم آرمانی یا در مفهوم واقعی در اثر خود عینیت می‌بخشید و جهان عینی و سه بعدی را روی پرده دو بعدی به نمایش می‌گذاشت؛ هدف او، نمایش جهان عینی بود و از طریق بازسازی واقعی شکل‌هایی از طبیعت، قالب کلاسیک خود را می‌ساخت (صحی، ۱۳۸۴، ص ۱۱۲) و آنچه امروز از آفرینشگری مراد می‌کنیم، مفهومی از صفت آفرینشگری، به وجود آوردن و نُوآوری بی‌سابقه می‌باشد، این واژه در عموم فرهنگ‌های قبل از قرن بیشتم وجود ندارد (آیت‌اللهی، ۱۳۸۴، ص ۱۵۲) یا بقول مددپور، «هُنرمند، طبیعت را آن طور که هست، یا باید باشد و یا خواهد بود، تقلید می‌کند» (مددپور، ۱۳۸۳ الف، ص ۲۳۲). ازسویی دیگر، لندآرت به مثابه هنری توام با آفرینشگری در ارتباط با طبیعت و ملهم از آن ارتباطی تنگاتنگ با بیوفیلی و احساس «دوستی با طبیعت» دارد (محمودی نژاد: ب، ۱۳۹۸)؛ لذا سوال اصلی این است با توجه به مبانی خلاقیت ارتباط لندآرت و بیوفیلیا (زیست‌دوستی) کدام است؟ بر این اساس در این پژوهش به تبیین ارتباط خلاقیت و بیوفیلیا در هنر لندآرت پرداخته می‌شود.

نشـــریـه علمی فرهنگ و زیست فناوری معماری، سال ۲، شماره ۴

۲- روش‌شناسی تحقیق

این تحقیق بنا به ماهیت بنیادی و بنا به روش، تحقیقی «کیفی» است. روش تحقیق، «توصیفی-تحلیلی» است که از ابزار گردآوری داده مشتمل بر مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی بهره برده است. همچنین از روش «استدلال منطقی» در بازیابی مدل مفهومی استفاده شده است. در راستای تیین مدل نیز از «روش فراتحلیل» در راستای تحلیل و جمعبندی مطالعات صورت‌گرفته در این رابطه و دستیابی بهتر به بیان جامع و جهانشمول بهره گرفته شده است.

۳- ادبیات تحقیق

۳-۱ خلاقیت

مقوله تقلید به عنوان عنصر اصلی ابداع هُنری، از دوران ماقبل «سُقراط» مطرح شد. «آفرینشگری و ابداع هُنری» از نظر آنان، در «بازنمایی» و «محاکات شی یا امری خاص» است. از نظر «اَفلاطون»، هُنر تقلید تقلید است، چراکه محسوسات خود تقلیدی از «عالم مثل» هستند. واژه «میمسیس» به زمان

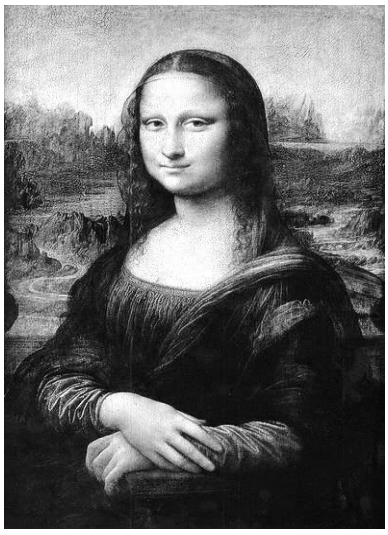
آئین «آورفئوس» و «دینوسوس» بازمی‌گردد. کاهنان یونانی این واژه را در مراسم رقص و سماع و نغمه‌های دینی و اساطیری «کوریبانتهای ملهم از الهگان هُنر» به کار می‌گرفتند (مددپور، ۱۳۸۳ الف، ص ۱۶۴). «آفرینشگری هُنری» به مفهوم عامل مولد، یا «فرآیند تولید هُنری» و یا خاستگاه هُنر، از دیرباز مورد بحث و علاقه اندیشمندان واقع شده است و آنچه مسلم است، از مفهوم «آفرینشگری»، تعابیر بسیار متنوعی در «سیر حکمت هُنر» ارائه شده است. دلایل تشتّت تعابیر نیز درعین پیچیدگی به این موارد خلاصه می‌شوند: الف- «جهان بینیِ منحصر به فردِ هر اندیشمند» و ب- «اکتساباتِ تحصلی و تأثیرپذیری از محیط و اجتماع»؛ به‌عبارت دیگر «متفکّران» همواره تحت تأثیر اجتماع و بر اجتماع مؤثر بوده‌اند (آریان‌پور، ۱۳۵۴، ص ۵۷). در رابطه با مفهوم کُنِشگری «خلّاقیت و زیبایی» و چگونگی پدیداری مفاهیم در آفرینشگری، هِگِل برای سبک سمبولیک مورد نظر خود مراحل سه‌گانه‌ای قائل شده است و ردپای آن را در سطوح آیینی، فرهنگی و هُنری دنبال می‌کند. از جمله:

۱. «**سمبولیک ناآگاهانه**»: حاصل وحدت بی واسطه معنی و یک شکل طبیعی است که در آن فرضاً یک وجود آسمانی با شکل طبیعی پدیده، یکسان جلوه‌گر می‌شود؛ به عنوان مثال، نور به منزله اُلوهیت و تاریکی به مثابه بدی در آیین زرتشتی.

۲. «**سمبولیک تخیّلی**»: سمبولیک ناآگاهانه نامبرده در مفهوم هندی برِهمن؛ رامایانه و مِهابهاراتا به عنوان هُنر پیدایش و تن به کیفر دادن.

۳. «**سمبُولیک خاص**»: مصر و اهرام به عنوان کوشش (خلّاقانه) برای توصیف آن روی دیگر زندگی یعنی مرگ؛ البته نه در انتزاع بلکه در تصویر مشخص (عبادیان، ۱۳۸۶، ص ۵۴).

اَرسطو، هُنر را با واژه «کاتارسیس» یعنی پالایش و تطهیر بیان می‌کرد و در کتاب «پُوئتیک» که به زعم نویسندگانی همچون «اوُمبِرتو اِکو» و «تِزوتان تودُورف»، نخستین تحلیل ساختاری از متن ادبی است، زیبایی و جمال را در داشتن اندازه معین و همچنین نظم می‌داند (اَرسطو، ۱۳۵۸، ص ۳۶). اَفلاطون در تعریف «میمسیس»، میز و تخت را مثال می‌زند و می‌گوید: «آیا ما از روی عادت نمی گوییم که سازنده هر یک از این دو وسیله به ایده می‌نگرد و مطابق آن یکی تخت می‌سازد و دیگری میز و سایر چیزهایی که ما از آن‌ها استفاده می‌کنیم، ولی هیچ سازنده‌ای خود ایده را نمی‌سازد.» اَفلاطون سپس از سازنده اُلوهی یاد می‌کند و می‌گوید که او سازنده همه چیز است (بینای مطلق، ۱۳۸۶، ص ۱۸). در انگاره اَفلاطون حرکت‌های «مافوق طبیعی و عقلی»



تصویر ۱. مونولیزا (لبخند ژوکوند) اثر داوینچی، خلّاقیت محض دوران رُنسانس؛ ماخذ: آرشیو نگارندگان

بر مبنای مکتب «غیر عقلانی»، ذات و منشأ هُنر بحساب می‌آمد، چنانچه اِدراک زیبایی معضلی کلیدی می‌نمود که در صورت گشوده شدن این راز، امکان تفاهم نکته‌های بیشماری در گستره «آفرینندگی» فراهم می‌آید (احمدی، ۱۳۷۵، ص ۵۵). نظر «فلوطین» در باب «محاکات»، به نظریه «تقلید و تخییل ماهوی اَرسطو» شباهت‌هایی پیدا می‌کند؛ گو اینکه نظریات وی در باب زیبایی و هُنر از سویی بیانگر تأثیر فراوان وی از فلسفه اَفلاطونی نیز می‌باشد (نقیب‌زاده، ۱۳۸۲، ص ۱۴۶).

۳-۱-۱ خلاقیت و هنر در قرون وسطی

در اوایل «قُرون وسطی»، نظرات «اَفلاطون» برجستگی بیشتری داشت. «کلیسا»، هُنر را به مانند اَفلاطون تصویری تقلیدی و بی‌ارزش می‌دانست و آن را صحنه‌ای برای ایجاد توهم، دروغ می-پنداشت. مدتی بعد هُنر که تا قبل از آن «ابزار شیطان» خوانده می‌شد، «خدمتگزار کلیسا» لقب گرفت (عبادیان، ۱۳۸۰، ص ۱۶). آنچه از تحلیل آراء متفکّران قُرون وسطی مشهود است، احیای «نظریه تقلید اَفلاطونی فیثاغورثی»، در آن دوره است. سخن «توماس آکوییناس» درباره تقلید خود گواه این تأثیرپذیری است: «...نه تنها بیشتر آثار طبیعت را تقلید می‌کنند، بلکه حتی هُنر، بیشتر اشیایی را ابداع می‌کند که در طبیعت وجود دارند.» (ر.ک: مددپور، ۱۳۸۳ ب، ص ۲۱۴).

۳-۱-۲ خلاقیت و هنر در رنسانس

پس از هُنر الهی قُرون وسطی، تقلید و محاکات «طبیعت» تا قرن پانزدهم به عنوان مقصد و هدف برای هُنرمند تلقی نشده بود؛ اما از این تاریخ، هُنر رُنسانس به نحوی به «هُنر طبیعت‌گرایانه بشر یونانی» رجوع نمود و این به معنای احیای نظریات یونانیان در باب تقلید است، گو اینکه بین این دو تفاوت‌های نیز به چشم می‌خورد (ریخته‌گران، ۱۳۸۰، صص ۳۹-۲۹). در واقع در تفکّر رُنسانس، خلقت جهان بر محور انسان است، طبیعت و هُنر نیز درخدمت انسان قرار می‌گیرد تا زیبایی را بر مبنای قواعد و نسبت‌های بشری تغییر داده و تعالی بخشد (احمد زاده، ۱۳۸۵، ص ۱۰).

۳-۱-۳ خلاقیت و هنر در دوره باروک

در «دوران بارُوک»، «معرفت شناسی اَرسطو» دوباره مطرح شد: اَرسطو، قسم سوم علوم را علوم ذوقی یا ابداعی که به تِخنِه (دانستگی که غایت آن بیرون از فاعل است) مربوط می‌شود، دانست. «بیکن» در «عصر بارُوک»، تحت تأثیر «اَرسطو»، در «اَرغنون نو»، «تخیُّل» را «سرچشمه هُنر» می‌داند. «دلامبر» نیز با «فرانسیس بیکن» هم عقیده بود (شاله، ۱۳۴۷، ص ۳۱). «نو اَفلاطونیان» نیز هُنر را تأویلی استعاره‌ای و تمثیلی از واقعیت می‌پنداشتند. این تلقی از غایت هُنر، که نشانه «سُوبژکتیویته» و «انسان‌مداری» عصر بارُوک است، خود باعث از بین رفتن تمامی جنبه‌های اِلهی و ماورایی در امور اِبداع آفرینشگری هُنری شد (ژیلسون، ۱۳۵۷، صص ۱۲۷-۱۲۴).

۳-۱-۳ خلاقیت و هنر در دوره کلاسیسیم فرانسه و روشنگری

محاکات عصر روشنگری، بی‌شباهت به محاکات تخیلی اَرسطو نیست، لذا با عنایت به آنچه در باب اصول ابداع هُنری در عصر خرد اروپا مطرح شد، نمی‌توان تلقی اَرسطو و کلاسیک‌ها، از مفهوم ابداع هُنری را واحد پنداشت (رید، ۱۳۷۴، صص ۱۳-۱۷). «مِندلسون» نیز در این زمان، هُنر را «تقلید و محاکات از زیبایی‌های محسوس طبیعت» می‌دانست (عبادیان، ۱۳۸۱، ص ۷۷). کسانی چون «روسُو» نیز در واکنش به عقل‌گرایی محض این دوره، «عقل» را در مقابل «حس و درک زیبایی» ضعیف می‌دانستند. تخیّل نیز در نزد این گروه، از آزادی بیشتری نسبت به تخیّل عصر بارُوک و کلاسیک برخوردار بود؛ چراکه او به عناصر عاطفه و احساس انسانی توجه شایانی داشت (عبادیان، ۱۳۸۱، صص ۲۶-۲۴). در زیباشناسی «بوام مگارتن» نیز بازنمایی و تصویر حسی، مبدأ و مقیاس دریافت ابداع هُنری است (مددپور، همان، ص ۲۱۵).

۳-۲ هنرهای دوران معاصر

«گرایش تعقّلی» در دانش هُنر، که از نیمه دوم قرن نوزدهم زمینه‌سازی شده بود و توسط «دسوار» و «اُوتیتس» به رشته‌ای همگانی به نام «دانش کلی هُنر» تبدیل شد. این رشته علمی برای آن تکوین یافت که جنبه‌های معرفت شناسی و بودشناختی هُنر را بررسی کند. «دسوار»، زیباشناسی را با عقل تحلیل می‌کرد و «تئوری‌های احساسی» را رد می‌کرد. او در تلاش برای اثبات عینیت از طریق عقل بود. در رابطه با چالش‌های خلّاقیت در هُنرهای ویدئویی، «ادوارد لُوسی اِسمیت» در کتاب «مفاهیم و رویکردها در اخرین جنبش‌های قرن بیستم: جهانی شدن و هُنر جدید» می‌آورد: «یکی از مشکلات اصلی بر سر راه خلّاقیت‌های بعدی هُنرمندان ویدئو، این واقعیت بود که هر نوآوری بسرعت برای استفاده‌های تجاری مورد تقلید قرار می‌گرفت. آثار ویدئویی که به عنوان کارهای هُنری ساخته می‌شدند، پیوند نزدیکی با کلیپ‌های موسیقی و قطعات تبلیغاتی داشتند، برخی از هُنرمندان برجسته همانند «دیمن هرت» (متولد ۱۹۶۵) به سادگی به قلمروی تجاری وارد شدند» (لوسی اسمیت، ۱۳۸۷، ص ۵۲).

جدول ۱. جنبش‌های هُنری برحسب سده؛ ماخذ: نگارندگان.

سده‌های ۱۴ تا ۱۸م	گوتیک بین‌الملل؛ رُنسانس (۱۴ تا ۱۵م)؛ منریسم (۱۶م)؛ بارُوک (۱۷م)؛ روکوکو، نئوکلاسیسیسم، رومانتیسیسم (۱۸م)
سده ۱۹م	رئالیسم؛ پیشارافائلی؛ هُنر آکادمیک؛ امپرسیونیسم؛ پست امپرسیونیسم؛ پرداز رنگ؛ پوینتالیسم؛ شیوه مجزاسازی؛ نبی‌ها؛ ترکیب‌گری (سُنّتیزم)؛ سمبلیسم؛ دیوارنویسی؛ مدرسه هادسون ریور
سده ۲۰م	مدرنیسم؛ آوانگارد؛ کوبیسم؛ اکسپرسیونیسم؛ اکسپرسیونیسم انتزاعی؛ هُنر انتزاعی؛ انجمن جدید هُنرمندان مونیخ؛ سوارکار آبی؛ دی بروکه؛ دادائیسم؛ فوویسم؛ نئوفوویسم؛ آرت نوو ؛ باوهاوس؛ داستیل؛ آرت دکو؛ پاپ آرت؛ فوتورئالیسم؛

فتوریسم؛ سوپره‌ماتیسم؛ سورئالیسم؛ انتزاع پسانقاشانه ؛ مینیمالیسم؛ هُنر چیدمان؛ انتزاع تغزلی؛ هُنر پست مدرن؛ هُنر مفهومی؛ هُنر زمینی؛ هُنر اجرایی؛ ویدئو آرت؛ نئواکسپرسیونیسم؛ هُنر محیطی؛ لاوبرو؛ هُنر رسانه جدید؛ هُنرمندان جوان بریتانیایی؛ استاکیسم؛ هُنر دستگاهی؛ هُنر فمینیستی

سده ۲۱ام هُنر ارتباطی؛ هُنر بازی‌های ویدئویی

«محمد منصور فلامکی» در کتاب «پابلو پیکاسو»، در بخش سوم: پیکاسو و مقوله ماندگاری انسان‌ها، ضمن اشاره به این اثر، می‌نویسد: «چنان که پیداست، تفاوت میان هُنرمندی که شکل برونی رویدادها را به صورتی مستقیم به میان مخاطبان خود می‌برد و هُنرمندی که به کنه مفاهیم موجود در متن می‌پردازد و سخن از خاستگاه اصیل انسانی و الهی احساس‌ها و اِدراک‌ها دارد، مطرح است؛ جایی که هُنرمند، به قید بیداری که در ژرفای رویدادها می‌زید، نه خود منظرها و مظهرهایی که می‌بینی، بل آن‌چه در نهادشان نهفته است را رو به روی ما می‌گذارد (فلامکی، ۱۳۸۳، ص ۱۰۸).

تصویر ۲. گرنیکا؛ دیوار نگاره خلّاقانه پابلو پیکاسو؛ مأخذ: آرشیو نگارندگان.

شاید بر اساس همین غوطه وری مخاطب در هُنر بوده است که معیارهای آفرینشگری رنگ و بویی مفهومی یافته‌اند؛ چنان که انواع مختلفی از هُنرهای مفهومی بروز یافته و زمینه بسط و گسترش آن در سطح جامعه فراهم گردیده است. این شیوه‌های «هُنر مفهومی» عبارتند از:

۱. «**چیدمان**»[۱]: بداهه گرایی با توجه به شرایط حاکم بر محیط؛
۲. «**مینی‌مالیسم**»[۲]: خلاصه‌گرایی در فرم با تأکید بر محتوا؛
۳. «**هُنر اجرایی**»[۳]: اجرای مراسم برای بیان محتوا؛
۴. «**هُنر روایتی**»[۴]: روایت‌گری در محیط با نشان دادن تأثیر یک اتفاق؛
۵. «**هُنر فضای باز**»[۵]: بیان یک مفهوم با خلق اثر در فضای باز و طبیعت (موسوم به هُنر محیطی)؛

[۱] Installation
[۲] Minimalism
[۳] Performance
[۴] Narrative Art
[۵] Land Art

۶. «**هُنر و زبان**»[۱]: ارائه یک مفهوم با کلمات؛

۷. «**ویدیو آرت**»[۲]: ارائه یک مفهوم با تصاویر متحرک و صدا؛

۸. «**بادی آرت**»[۳]: به کارگیری اندام انسان در ارائه معنا؛

۹. «**هُنر بر پایه اتفاق**»[۴]: ایجاد نتایج یک اتفاق در محیط برای بیان مفهوم؛

۱۰. «**هُنر فرآیندی**»[۵]: استفاده از هر ماده ناپایدار در هُنر مفهومی با استفاده از فن عکاسی.

جدول ۲. برخی از آثار خلاق دوران معاصر؛ ماخذ: آرشیو نگارندگان.

فیلیپ آبسولون؛ اضمحلال	جان بورن؛ آشپزخانه اپسوم	مارک دی، ویکتوریا بکهام: آمریکا من را دوست ندارد

۳-۳ مکاتب هنری، خلاقیت و طبیعت

ناتورالیسم: مکتب ناتورالیسم (طبیعت‌گرایی) در اواخر قرن نوزدهم پدید آمد، و هنوز هم الهام‌بخش گروهی از نویسندگان اروپا و امریکاست. در این مکتب نویسنده در اثر خود به تقلید مو به موی طبیعت می‌پردازد. ناتورالیست‌ها معتقد به قدرت بی‌چون و چرای طبیعت‌اند. آن‌ها می‌کوشند تا روش تجربی را در ادبیّات به‌کار برند و «جبر علمی» را رواج بخشند. ناتورالیست‌ها چگونگی رفتار آدمی و خلق و خوی افراد را تابع قوانین جبری و روابط علّت و معلولی می‌دانند، نه صرفاً ناشی از خواست و اراده خود آن‌ها. به نظر آن‌ها، وضع جسمی اصل است، و حالات روحی، فرع و سایه آن. ناتورالیست‌ها در توصیفات خود، به ذکر جزئیّات امور می‌پردازند، و هیچ حرکت یا حرکتی را هر قدر هم کوچک باشد از نظر دور نمی‌دارند (محمودی نژاد: الف، ۱۳۹۷، ص ۱۲۸).

---

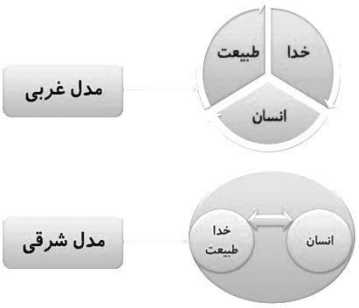
۱ Art And Language

۲ Video Art

۳ Body Art

۴ Happening Art

۵ Process Art



نمودار ۱. مفهوم طبیعت در دوره‌های مختلف؛ و نمودار ۲. رابطه انسان، طبیعت و آفریدگار هستی؛ مأخذ: نگارنده بر اساس گروتر، ۱۳۸۳.

در یک تقسیم‌بندی کلی «رابطه انسان با طبیعت»، شامل: ۱. در حالت نخست، «مذهبی و کیهان-شناسی» است بگونه‌ای که محیط حاکم بر انسان است و انسان کمتر از طبیعت اهمیت دارد. ۲. در حالت دوم، «رابطه همزیستی» وجود دارد، انسان و طبیعت در وضعیت متعادل قرار دارند و انسان خود را نسبت به خداوند مسئول طبیعت و زمین می‌شمارد، و ۳. در حالت سوم، «ابتدا انسان کامل-کننده و تعریف‌کننده طبیعت» است، سپس خلق‌کننده و سرانجام «تخریب‌کننده طبیعت» است (نورمحمدی، ۱۳۸۸، ص ۴۹).

نمودار ۳. رابطه انسان و طبیعت در تاریخ؛ ماخذ: نگارندگان.

۴- بیان یافته‌های تحقیق

«هنر محیطی»، هنر اجرا، هنر خاکی، هنر چیدمان یافته گزیده آرته پورا، رخدادها و مقولات هنری دیگر که عمدتاً در دهه ۵۰-۶۰-۷۰ پدیدآمده اند و مرزهای نقاشی و مجسمه سازی را در نوردیده اند و به سادگی در زیر سرفصل‌های متعارف هنری طبقه‌بندی نمی‌شوند (لینتون نوربرت، ۱۳۸۳، صص ۹-۱۱). جانمایه این شاخه از هنر خلق اثر هنری در محیط‌های طبیعی و با استفاده از مواد طبیعی و گاه مصالح خاص اثر است. اکثر این آثار ناپایدار و میرا هستند و به‌علت دور افتاده بودن آن‌ها، مخاطب از طریق رسانه‌هایی چون نوارهای ویدئویی، اینترنت، عکس و غیره با آنها ارتباط برقرار می‌کند. در دیکشنری هنر (Art Dictionary)، نوشته «جین ترنر» تعریف هنر محیطی چنین آمده است: «فرم هنری بر اساس این پیش فرض که یک اثر هنری باید بر تمامیت معماری اطراف آن غلبه کند و به صورت یک فضای کامل در نظر گرفته شود، نه این که به یک ابژه آویخته به دیوار یا چیزی که درون یک فضا قرار داده می‌شود، تقلیل پیدا کند». این ایده که طی دهه ۶۰ و ۷۰ میلادی فراگیر شد در اصل به زمان بسیار دورتر و به انواع قدیمی‌تر هنر که محیطی نیز نیستند، باز می‌گردد؛ یعنی به نقاشی‌های دیواری گورهای باستانی، فرسکوهای رومی، هنررنسانس و نقاشی‌های کلیساهای باروک که بیننده را احاطه می‌کنند و به طور کامل سطح سازه‌های معماری را می‌پوشانند.

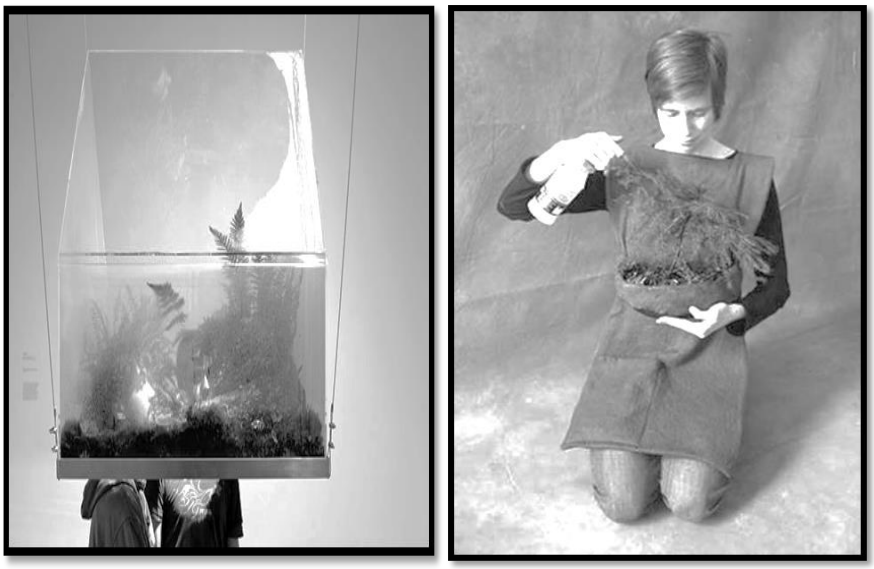
۴-۱ اکولوژیکال آرت

اصطلاحی برای توصیف هنری که بر فرایندهای طبیعت تأکید می کندو نخستین‌بار در ۱۹۶۸ پدید آمد (پاکباز، ۱۳۷۹، ص ۶۵۴) که در واقع روابط متقابل ارگانیسم‌های زنده در یک محیط را شرح می‌دهد. واژه اکولوژیکال به خصوص به اکوسیستم‌ها و چرخه‌های زیستی اشاره دارد، درحالی‌که *environmental* واژه کلی‌تری است که شامل تدبیرگری برای بازیابی کاغذ و انرژی است. واژه *environmental* ممکن است معانی متفاوتی در برداشته باشد، از فضا تا اکوسیستم، اما اصطلاح اکولوژیکال شمول کمتری دارد.

۴-۲ اکوآرت

یک اصطلاح جذاب‌تر و مخفف اکولوژیکال آرت است. اکوآرت یک جنبش هنری معاصر است که مخاطب آن موضوعات زیست محیطی است و اغلب شامل همکاری و ترمیم کردن است و غالباً رویکرد بیشتری به دوستداری محیط زیست دارد و دارای روش شناسی است. این جنبش نه صرفاً اعتراضی اخلاقی در برابر غارت همه جانبه محیط زیست بلکه پاسخی مضطرب به جهانی شدنِ فناوری فرهنگی بود؛ جنگ‌های بزرگ، تهدیدات هسته‌ای، انفجار جمعیت، اقتصاد راکد و رودخانه-های آلوده، که همگی گویای آن بود که وعده‌های آرمان‌شهریِ پیشرفت بر باد رفته است. برای مثال

«وان بل» از هنرمندانی است که با رویکردی زیست‌محیطی آثار خود را خلق کرده است (محمودی نژاد: الف، ۱۳۹۷، ص ۸۷).



تصویر ۳. هنر اکوآرت اثر وان بل (*Vaughn Bell*)؛ مأخذ: آرشیو نگارندگان.

۴-۳ اکوونشن

اکوونشن نیز یک واژه جدید است. اصطلاح اکوونشن (اکولوژی + نوآفرینی)، ابداع شده در ۱۹۹۹، پروژه یک خرمند تازه‌کار که تدبیر مبتکرانه‌ای را برای تغییر شکل ظاهر یک اکولوژی محلی به کار می‌گیرد را توصیف می کند. به نظر می‌رسد که این اصطلاح بخشی از اکوآرت است. بسیاری از نمونه‌ها در نمایشگاه و دفتر راهنمای اکوونشن پیشتر در دیگر اصطلاحات استفاده شده بود بنابراین نیاز به تجدید نظر و نظمی دوباره داشت. این شاخه‌ی هنری با هدف تغییر شکل فیزیکی یک زیست‌بوم مشخص راهکاری خلاقانه را در پیش می‌گیرد (محمودی‌نژاد: الف، ۱۳۹۷، ص ۱۷۸).

۴-۴ هنر ترمیمی

هنر ترمیمی یا هنر دوباره‌سازی به شاخه‌ای از هنر اطلاق می‌شود که بازیابی و دوباره‌سازی طبیعت آسیب‌دیده و اکوسیستم‌های صدمه خورده یا حتی آلوده را وجه همت خود قرار داده و می‌خواهد این محیط زیست تخریب شده و نیمه‌ویران را به حالت نخست بازگردانده و وضعیت پیش از تخریب آن را اعاده نماید. این هنر شکلی از هنر بوم شناختی یا اکوآرت است (محمودی نژاد: الف، ۱۳۹۷، ص ۱۸۱).

تصویر ۴. اثر اگنس دنس (Dance Agnes)؛ و تصویر ۵. اثر کاترین میلر (Kathryn miller)؛ مأخذ: آرشیو نگارندگان.

۴-۵ هنر در طبیعت

این اصطلاح بیشتر در اروپا استفاده شده است و بیشتر به سبک «نیلز اودو» و «اندی گلدزورثی» باز می‌گردد که ایجاد اشکال زیبا (معمولاً در فضای آزاد)، با مواد طبیعی که در محل یافت می شوند از قبیل گل‌برگ گل‌ها، گل، شاخه‌های کوچک و تکه‌های یخ می‌باشد. تشابهاتی در کار اجرای فضای آزاد آنامندیتا و دیگران که تعهد شخصی و زنانه بیشتری را با زمین به اثبات می‌رساند می بینم. ملاحظه می‌شود که از نظر مفهوم، هنر در طبیعت معاصر بیشتر الهام از نوعی مینیمالیسم رمانتیک پیدا کرده، و از زیبایی انتزاعی و نیروی بالقوه تزئینی شکل‌های طبیعی موقتی محظوظ می‌شود که این به خودی خود، معمولاً فاقد محتوای فمینیستی، اکولوژیکال یا سیاسی آشکار است. پیام‌های این آثار بیشتر زیرکانه و نهفته است (محمودی نژاد: الف، ۱۳۹۷، ص ۱۸۹).

هنر زمین و یا خاک، به عنوان گرایشی جدید در پی جریان‌های هنری کمینه‌گرا (*Minimal*) و مفهومی در دهه ۱۹۶۰ میلادی شکل گرفت. همان نام آشنایی که در نهاد خود، در جستجوی خلق آثاری متفاوت از گذشته و در عین حال دستیابی به وحدت طبیعت بود؛ هنری که هنرمند را در تعاملی متعالی با سرشت و درونیات خود که بنا به فطرت در پی دستیابی به ماهیت وجودی در طبیعت است، قرار می داد. اما بسیاری از آثار هنر زمین با ورود به دهه ۷۰ دچار تغیراتی شد که ریشه در آئین‌های بدوی و شرقی داشت. این هنر ابتدا در امریکا اعلام موجودیت نمود و سپس در دهه‌های ۸۰ و ۹۰ میلادی در اروپا نیز توسعه یافت. خاصیت ذاتی این هنر در آنی و گذرا بودن آن بود که شاید اشاره‌ای مفهومی به ناپایداری عالم مادیات داشته است و ثبت این آثار تنها از طریق فیلم و عکس ممکن می‌نمود. آثاری هنری که پهنه زمین را چون بوم نقاشی قرار داده تا ما را با چیزی فراتر از قبل روبه‌رو سازد و به این واسطه پهنه عملی هنر را رشد دهد. در اینجا دیگر از آن همه ابزار متنوع و رنگ خبری نیست؛ خلق یک اثر هنری در گرو و قید و بند ماده نیست؛ تنها و تنها با ابزاری ساده به دنبال مفهوم می‌گردد (محمودی نژاد: ب، ۱۳۹۷، ص ۱۶۱).

«لند آرت» اصطلاحی برای توصیف هنری که بر فرایندهای طبیعت تأکید می‌کند و نخستین بار در ۱۹۶۸ پدید آمد (پاکباز، ۱۳۷۹، ص ۶۵۴). به نظر می‌آید رخداد آلن کاپرو در سال ۱۹۵۹ نقطه شروع این حرکت نوین هنر می‌باشد که به سرعت پخش می‌شود و گسترش و رخدادها و دیگر آثار هنری در جهان غرب بیانگر امتیازات ویژه‌ای است که این نوع هنر عرضه می‌دارد (لینتون نوربرت، ۱۳۸۳، ص ۳۷۴). هنرمندان محیطی تنها به نمایش طبیعت بسنده نمی‌کنند. بلکه زیستن و تجربه و کنش هنر شده است. وجه مشترک هنرمندان محیطی نه موضوع و مواد خام یا روش‌های کار، بلکه علاقه آنها و تعهدشان به دیدگاهی گسترده‌تر از آفرینش هنری و از این راه، کشف خویشتن است. شاخه آخر را می‌توان به سه زیر مجموعه تقسیم کرد: ۱. آثاری که کار اصلی شان، تداخل کردن با رسانه‌های فرهنگی و دادن عملکرد تازه به آنها به منظور تغییر قیافه دادن و به دنبال آن، تغییر دادن ساختار زندگی روزمره. ۲. آثاری که آشکارا بر ستیزه‌های سیاسی، عقیدتی متمرکزند و آگاهی ازموقعیت‌های عقیدتی دیگر، با فرو دست را افزایش می‌دهند. ۳. آثاری که توجه خود را بر بازی قدرت درخود نهادهای هنری متمرکز کرده‌اند (آزبرن، پیتر، ۱۳۸۶، ص ۳۵). در واژه‌نامه هنرهای تجسمی در رابطه با تعریف واژه‌شناختی معماری منظر[۱] در ذیل این واژه آمده است: زمین‌آرایی، تغییر دادن وضع طبیعی مساحتی از زمین به منظور خوش منظر ساختن آن (مرزبان و معروف، ۱۳۶۵، ص ۷۷). همچنین در رابطه با «هنر خاکی»[۲] آمده است: اصطلاحی که در اواسط دهه ۱۹۶۰ برای توصیف آثار هنری که در گالری‌های هنری یا در فضای باز ارائه می‌شوند و برای ساخت آن‌ها از مواد طبیعی همچون خاک، سنگ و کلوخ و برف استفاده می‌شود.

خلق آثار به جنبه‌های گوناگونی وابسته است. تأثیر تفرک تایید نمادهای بصری ذهن انسان خلاق برای خلق جدید اثر به عواملی چند بستگی دارد. درحقیقت در شیوه ابداع وجود دارد، یکی آگاهانه دیگری ناخودآگاهانه هنرمند آگاهانه قصد دارد که نو آوری کند، در این حالت معمولاً راهی برخلاف آنچه هنرمندان پیش از او می‌رفتند در پیش می‌گیرد که از آن به عنوان تقلید نافرمانی یا تقلید مخالف یاد می‌شود که در حوزه روانشناسی روابط انسانی قرار می‌گیرد. حالات ابداع غیر مستقیم هنرمند خود را با سنتی سازگار می‌کند، اما چون خلق و خوی مخصوص به خود و حساسیتی اصیل دارد، آن سنت را از صافی نبوغ ویژه خود عبور می‌دهد و اثری خلق می‌کند که کاملاً نو است. در این حالت نیز مسئله خلاقیت از حوزه روانشناسی نشات می‌گیرد. خالق اثر هنری به یک کشور معین به یک طبقه اجتماعی و گروه مشخص تعلق دارد. بطور نمونه در کشورهای اسلامی همین امر در محدودیت از نقاشی اندام انسانی باعث خلق آثار نقوش اسلیمی شده است (روژه، ۱۳۷۴، صص

[۱] Landscape Architecture

[۲] Earth Art

۱۳۰-۱۳۱). مثلاً جیمز تورل (متولد ۱۹۴۳) که به خاطر پروژه آتش فشان رادن[۱] شهرت بسیار یافت. او در این پروژه تپه بزرگی از بقایای آتشفشان خاموش‌شده‌ای در صحرای آریزونا را با خاک‌برداری و محوطه‌سازی عظیم شکل بخشید، این پروژه از سال ۱۹۷۲ شروع و احتمالاً همچنان نیز ادامه دارد، هدف او در این پروژه و کارهای بعدی نیل به تجربیاتی بود که هم بر پدیده‌های بصری شناخته شده اتکاء داشته و هم تأثیر عرفانی بر بیننده در پی داشته باشد. برای مثال: در دهانه آتشفشان درحالی‌که جلوه ظاهری تپه دست نخورده حفظ شده، خاک برداری و شکل‌دهی به‌گونه‌ای صورت گرفته که بنظر می‌رسد، تصویر ماه یا خورشید توسط دوربینی بسیار عظیم، بر دیوار یک ایستگاه زیر زمینی مترو منعکس شده است. کارهای تورل در محدوده آثار پندار گرایانه با گرایش‌های صوفی مابانه و متکی بر کارکرد نور آن‌هم با تعبیر متافیزیکی اش، قابل تفسیر است. این آثار به بیان هنری که بعدها به هنرزمینی مرسوم گردید، مرتبط هستند. یکی از دیگر مصداق‌های این هنر مجموعه هنر محیطی آثار رابرت اسمیت سون (Robert Smithson) متولد ۱۹۲۸ معروف‌ترین اثر او به نام «اسکله حلزونی» (Spiral Jetty-1970) است. این اثر در واقع جاده‌ای سنگی است که از کنار ساحل تپه‌ای حرکت و در کرانه برکه بزرگ نمک در خلیج اوتا به صورت مارپیچ حلزونی شکل در آمده است. تجارب «لند آرت» جنبشی ویژه در تاریخ هنر است که با عنوان «هنر زمین»[۲] مطرح می‌شود.

این جنبش در اواخر ۱۹۶۰ در ایالات متحده آمریکا آغاز شد جنبشی مبنی بر این‌که هنر چگونه خلق می شود و درک می‌گردد. لندآرت ارتباط مستقیم با محیط طبیعی و مصالح طبیعی دارد. هنرمندانی مانند «والتر دماریا[۳] ، «مایکل هایزر»[۴]، «نانسی هولت»[۵]، «رابرت موریس»[۶]، «رابرت اسمیتسون»[۷] از پیشگامان این جنبش بشمار می‌روند. لندآرت ارائه‌ای جامع از کار این هنرمندان بزرگ و تحلیل‌هایی گران‌بها از این شکل از هنر بنیادین است. معادل این کارها خود زمین است. زمینی که دست‌کاری می‌شود، شخم زده می‌شود، کنده می‌شود، شمع زده می‌شود، تراز می‌شود، هموار می‌شود و بریده می‌شود. با این وجود این پروژه‌ها زمین را با حس بزرگی می‌آمیزند. در واقع تلاشی در جهت ارتباط با زمین و آغاز فرایند گفتگو با محیط می‌باشند. این پروژه‌ها در قالب ترسیمات و عکس‌ها به تعداد فراوان ارائه می‌گردند (شامل ویوهای هوایی که اجازه می‌دهند کارها از طریق پرسپکتیوهای چندگانه دیده شوند). هنر زمین جنبه‌ای از گرایشی کلی در میان هنرمندان جوان است تا به کمک آن از ساختن اشیای هنری به نفع خلق تجربه‌های هنری مربوط به یک فضای مادی دست بکشند. می‌توان

---

۱ Roden crater
۲ Earth Works
۳ Walter De Maria
۴ Michael Heizer
۵ Nancy Holt
۶ Robert Morris
۷ Robert Smithson

گفت مهمترین مسئله برای هنرمند این است که به آن قطعه از زمین که اثر خود را در آن بوجود آورده تحقق بخشد، نه این‌که صرفاً آن اثر مکان ویژه را ثبت کند و یا بفروشد. بی‌شک اگر چنین گرایشی فراگیر شود؛ سرانجام، می‌تواند کل ساختار دنیای هنر را دگرگون کند. در هنر زمین از تجهیزات بزرگ خاکبرداری و توده‌های عظیم خاک و سنگ های جابه جا شده استفاده می‌کردند. بدین ترتیب، کار هنرمندان خاکی، نه تقلید از طبیعت فیزیکی است نه گریز از آن؛بلکه تاییدی است بر وحدت واقعیت فیزیکی جهان که هنرمند نیز در آن سهمی دارد (گاردنر، ۱۳۸۵، ص ۶۶۳). تعریف هنر زمین در دایره‌المعارف هنر رویین پاکباز چنین آمده است: یکی از گرایش‌های هنر مفهومی که از اواخر دهه ۱۹۶۰ و اوایل دهه ۷۰ در امریکا پدیدار شد و هدف آن تأکید بر وحدت هنر و طبیعت بود. کسانی چون رابرت اسمیتسون به مدد تجهیزات خاک‌برداری دست به تغییر و جابه جایی چشم‌اندازهای طبیعی زدند و آثاری در مقیاس بزرگ به وجود آوردند که به وسیله عکس و فیلم قابل ارائه بودند. مثلاً اسکله حلزونی به طول ۴۵۰ متر و عرض ۴/۵ متر در دریاچه شور بزرگ یوتا. در این گرایش چون دیگر گرایش‌های هنر مفهومی ایده هنرمند بیش از محصول کار اهمیت دارد (پاکباز، ۱۳۷۹، ص ۶۵۴).

«زمین صاعقه»[۱] دی‌ماریا، «حصار فرار»[۲] کریستو، «منفی مضاعف»[۳] مایل‌هیزر، «اسکلهٔ حلزونی»[۴] رابرت اسمیتسون، «برج رودن کراتر»[۵] جیمز تارل، «تونلهای خورشید»[۶] نانسی هالت، از کارهای معروف در لندآرت بشمار می‌روند. با پایان دهه ۶۰ ایالات متحده به عنوان زادگاه لندآرت در خارج و داخل متوجه بحران‌هایی از قبیل اغتشاشات نژادی، شورش‌های دانشجویی، بود. بحران انرژی و فجایع محیطی در آغاز دههٔ ۷۰ ذهن امریکایی‌ها را متوجه پایداری منابع طبیعی ساخت. در ۱۹۶۸ جنبش بی‌سابقه‌ای در صحنه هنری آمریکا اتفاق افتاد، تأثیری که در اروپا نیز تجربه شد. در بیان نقض شدید درک سنتی از هنر و سیستم رایج ارزش‌های اجتماعی، هنرمندان آوان گارد جوان از شهر به سمت مناطق بیابانی نوادا که کمابیش دست‌نخورده باقی مانده بود حرکت کردند. البته رویکرد این اقدام واکنش‌های انتقادی متعددی در پی داشت. قابل ذکر است که گریزطلبی لندآرت (که ناظر را به سیر و کشف درونی و برونی جهت تجربه اثر فرا می‌خواند) علی‌رغم تمام مخاطرات و تضادها گامی است مقدماتی به سوی بازگشت به یک دیالوگ اجتماعی که افق‌های جدیدی را می‌گشاید و باید در آینده نیز گسترش یابد.

---

۱ Lighting field

۲ running fence

۳ double negative

۴ Spiral Jetty

۵ Roden crater

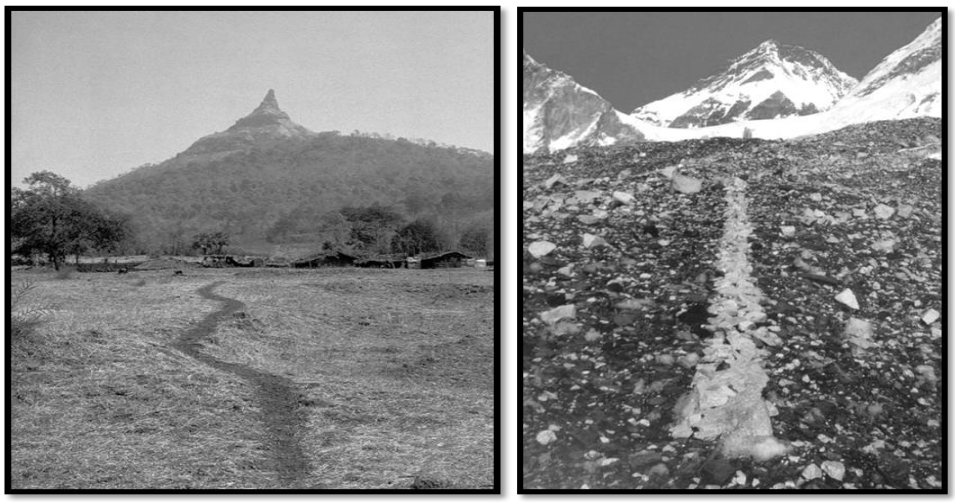
۶ Sun tunnels

الف- حصار فرار،" Running fence"، پروژه معروف کریستو است که در سال ۱۹۷۶ تکمیل شد. این پروژه یک پرده نایلونی سفید بود که با ۱۸ فوت ارتفاع و ۲۴/۵ مایل درازا، در ۱۰ سپتامبر ۱۹۷۶ از ایالات مرین تا اقیانوس آرام کشیده شد. این دیوار پارچه‌ای، با دور زدن تپه‌ها، عبور از زمین‌های شخصی، وسط جاده، زمین نظامی و حتی داخل دریا در خلیج کوچک بودگا، در اقیانوس آرام به پایان می‌رسید. تمام هزینه این کار هنری، توسط کریستو از طریق فروش مطالعات و طرحهای اولیه‌اش فراهم شد. حصار فرار شامل ۱۶۰۰۰۰ متر پرده نایلونی سفید و سنگین است که در خاک به عمق ۱ متر نفوذ کرده بود. هیچ گونه ملاتی در نصب آن استفاده نشد، اما ستون‌هایی از پهلو، آن را تقویت می‌کردند. پروژه از دو جهت حائز اهمیت بود:

۱. نشان دادن توپوگرافی کالیفرنیا و لنداسکیپ تپه‌های هموار؛
۲. سازماندهی برای انجام پروژه که شامل شرایط برخورد با محیط توافق با صاحبان زمین نشان دادن اثر متقابل انسان و لنداسکیپ بود؛
۳. کارهای کریستو، منجر به ارتباط ما بین اکولوژی و مونومانتالیسم شد. اکثر پروژه‌های کریستو درسطح وسیعی انجام یافته‌اند، اما زمانی که از بین می‌روند هیچ ردی از خود بر جای نمیگذارد؛

تصویر ۶. جزایر احاطه شده اثر؛ در هفتم می سال ۱۹۸۳ساخت جزایر احاطه شده کامل شد.

وی تعداد بسیار زیادی از اشیا را با پارچه‌های معمولی می‌بست. او به سادگی همه‌چیز را بسته‌بندی می‌کرد. اشیای بسته شده همواره توجه انسان را به نحوی به خود جلب می‌کنند، این درحالی است که، همین اشیا پیش از پیچیده شدن هرگز مورد توجه نبوده اند. با شناخته شدن طرح بسیار بزرگ کریستو و ژان کلود- طرحی که در آن باریکه‌ای از خط ساحلی را در جنوب‌شرقی سیدنی به طول یک کیلومتر بستند- گفت و گوی بی‌سابقه‌ای پیرامون هنر و طبیعت آغاز شد.



تصویر ۷. اثر لند آرت از ریچارد لانگ (*Richard Long*)؛ مأخذ: آرشیو نگارندگان.

ب- ساحل پیچان؛ در پائیز ۱۹۶۹، کریستو، اولین پروژهٔ تندیس‌گونه اش را در لنداسکیپ استرالیا شروع کرد، پروژه او، پیچاندن ساحل صخره‌ای در یک خلیج کوچک در استرالیا بود. هنرمندان اعم از ۱۱۰ کارگر و ۱۵ صخره نورد ماهر، ساحل را در عرض یک ماه تغییر شکل دادند، این ساحل صخره‌ای را ۳۵ مایل طناب پلی‌پروپیلن پوشانده بود. پروژه در ارتفاع ۸۵ فوتی از سطح دریا با عرض ۱۵۰ تا ۸۰۰ فوت گسترده شد.

نشـــریـه علمی فرهنگ و زیست فناوری معماری، سال ۲، شماره ۴

تصـــویر ۸. دروازه ها؛ از ســـال ۱۹۷۹ پروژه‌ای بنام «دروازه» در پارک مرکزی نیویورک ســـیتی آغاز شـــد. این دروازه‌ها که برای ۱۴ روز طراحی می‌شـدند از۹ فوت قطعه نایلونی زعفرانی رنگ تشـکیل شـدند که در نسـیم ملایم حرکت می‌کردند و یک ســـایبان روان خلق می‌نمودند. گویی یک «رودخانه طلایی» روی مســـیر حرکتی پارک قرار دارد. دروازه‌ها ۱۵ فوت ارتفاع و بین ۹ تا ۲۸ فوت عرض داشـــته و بدلیل تغییر ظرفیت پیاده‌روها، دروازه‌های منفرد در قسمت ورودی ۲۶ مایل از مسیرهای باشکوه پارک مرکزی نصب شدند.

تصویر ۹. پیاده گذرهای پیچان؛ کریستو، بعد از گذشت یک سال از طراحی، پیاده‌روهای قراردادی را پیچاند و مسیرهای پارک لو سه «Loose» را با بیش از ۱۳۵۰۰۰ فوت مربع نایلون زردآلویی رنگ در اکتبر سال ۱۹۷۸، برجسته کرد. مصالح درخشان مانند آب، موجدار بودند. این «رودخانه‌های» پارچه‌ای در کمتر از ۳ روز با کمک ۸۴ کارگر نصب شدند. بازدید کنندگان قادر بودند، پروژه را از تاریخ ۴ تا ۱۶ اکتبر تجربه کنند، نه فقط به صورت بصری، بلکه به طور فیزیکی در ۳ مایل از پیاده‌گذرهای پوشیده راه می‌رفتند یا آهسته می‌دویدند.

۵- نتیجه‌گیری و جمع‌بندی

تمایل به علوم طبیعی و خاصه طبیعت در زبان‌های غیرگفتاری بطور اعم و هنر بطور اخص در حال گسترش است، چراکه یکی از پیامدهای اساسی عصر حاضر رابطه مختل شدهٔ بشر با طبیعت و تهدید جهانی تعادل اکولوژیکی است؛ چنان‌چه جامعه امروز بشری به دنبال راه‌حلی تکنولوژیک برای حل بحران ناشی از تکنولوژی نوین امروزین است. در چند سال اخیر رویکرد این پیامد درخواست‌هایی در جهت طراحی مناسب در فضای عمومی را در پی داشته است. هدف، گسترش بحث در مورد مفهوم تغییر یافته طبیعت و کمک به ارتقای ژرف‌اندیشی در رابطه هنر و طبیعت در حوزه مداخلاتی در منظر و طراحی و پرداخت زمین است. معماری منظر مانند هنر باغ‌سازی که از مهمترین فرم‌های هنر بشمار می رود، مخاطبان فراوانی یافته است. حدود صد سال است که ویژگی زیبایی‌شناسی در معماری لنداسکیپ به جهت رعایت مسایل اکولوژیکی، اجتماعی و عملکردی، تضعیف شده است. عقب‌نشینی به سمت ابزار عملکردی خالص جهت منظرسازی به عنوان شکل معاصر ارتباط، زبانی بین بشر و طبیعت پذیرفته نیست، بلکه جستجوی راهی خارج از این بحران و رد برخورد تکنولوژی خالص با طبیعت منجر به باز پس‌گیری هنر به عنوان ابزار منحصر به فرد ارتباط غیر زبانی شده است. امروزه معماری لنداسکیپ در جستجوی زبانی همخوان با زمان است. موضوع آن ایجاد یک همکاری قوی و سالم برای ارتباط بین بشر و طبیعت می‌باشد. درپاسخ به این سؤال که دلایل شکل‌گیری هنر زمین چه بوده است؟ می‌توان گفت دلایل زیادی باعث بروز هنر زمین شده اند. از جمله نارضایتی از فرم‌های خسته‌کننده هنر مینیمال، مخالفت با شی‌شدگی آثار هنری در موزه‌ها و گالری‌ها، پیوند هنرمند با طبیعت، رشد صنعت و زوال طبیعت و صدمه به محیط زیست. باید گفت

درحال حاضر به دلیل بحران‌های زیست‌محیطی ضمن اینکه بیشتر شاخه‌های هنر محیطی به جنبه زیست محیطی توجه داشته در برخی از آن‌ها وجه زیبایی‌شناسی نیز و معرفی و آشنایی بیشتر به ارزشهای طبیعت مطرح بوده است. شاخص‌ترین تفاوت این دو شاخه از هنر جدید با همه وجه اشتراک‌هایشان در عظیم بودن آثار هنر زمین است و دیگر مورد اینکه در اثار هنر محیطی وجه زیست محیطی بودن اثر بسیار مهمتر است زیرا دغدغه هنر محیطی مواد و نیروهای طبیعی و خلق آثاری است بدون صدمه زدن به طبیعت و فراخواندن جهان برای توجه به بحران های زیست محیط. Earth works و Earth Art به طور گسترده‌ای فرم خاصی از Land Art محسوب می‌شوند. به نظر می‌رسد اولین کار Earth work اثری در فضای آزاد بود که توسط هربرت بایر در ۱۹۵۵انجام شد اما ایده شکل دادن زمین به شیوه‌های زیباشناختی به قدمت وجود انسان است. این اصطلاح در ۱۹۶۹ رایج شد همچنانکه بخشی از نمایشگاه گالری دلون در نیویورک بود. Earth works بسیاری از کارهایی از این دست را در بر می‌گیرد: خاک را از محیط بیرونی به فضای درون می آورند، اشکال بزرگی در مکانهای دوردست در زمین حفر می‌کنند و سرانجام برپایی سازه‌های دست‌ساز سیمانی در بیابان که در اصل خود زمین را به عنوان صحنه، مواد و بوم برای ایده‌های هنری مفهومی استفاده می کنند. والتر د ماریا، نانسی هولت، مایکل هیزر و رابرت اسمیتسون چهره‌های ارشد در این صحنه بودند اگر چه بسیاری از دیگر گروهها در حال جستجوی موضوعات مشابه بودند. که آن‌ها اغلب زیرمجموعه‌های لندآرت محسوب می‌شوند. بسیاری از کارهای هنری در طبیعت در مقیاس بزرگ (توسط معماران و نیز هنرمندان) همچنان درحال خلق شدن هستند و معمولاً به عنوان لندآرت شناخته می‌شوند. حال در مقایسه با این نمونه باید گفت، هنر محیطی با رویکردی خاص در تلاشی نو برای رسیدن به یک تأثیر ژرفتر و طبیعت دوستانه‌تر معمولاً از عناصر بیشتری از طبیعت استفاده می‌کند (گلبرگ گل‌ها، شاخه های کوچک، سنگ‌ها، یخ، برگ‌ها و غیره). هنر محیطی از لحاظ تاریخی، فضا، زمان و طبیعت را به هم نزدیک می‌کند و در حقیقت یک بار دیگر ضرورت تماس و نزدیکی دوباره بشر را با طبیعت که در جوامع پساصنعتی به شدت مورد بی‌توجهی قرار گرفته، مطرح می‌کند. هنر محیطی دیدی جدید از رابطه ما با طبیعت در برابرمان می‌گذارد و راهکارهایی نو برای همزیستی با محیط اطراف در اختیارمان قرار می‌دهد. اثار هنر محیطی گاه در مسیر احیاء و بازآفرینی محیط‌های آسیب‌دیده قرار می‌گیرد. برای نمونه، زیست‌بوم‌های آسیب‌دیده را به روش‌ها و میانجی‌های هنری و زیباشناختی احیاء و بازآفرینی می‌کند. لندارت برخلاف سمبولیسم کهن و احیای اسطوره‌ها در نقطه مقابل محدودیت‌های ناشی از دنیای عملکردگرا و منطق‌گرا قرار می‌گیرد. البته شماری از هنرمندان لندآرت برخلاف پیشگامانی چون میکل هیزر و البته دی ماریا بیشتر به دنبال ارتباط با محیط شهری بودند. ولی در هرحال همگی این‌ها تأکیدی بود بر عزم راسخ آن‌ها جهت شکستن ادراک متداول از هنر. در حقیقت باید گفت آنچه هنرمندان لندآرت را به سمت نوادا، یوتا،

آریزونا می‌کشاند همان فضای بی‌کران، وسعت بی‌پایان و زمینه خنثی است که به نوعی القاکننده آرامش می‌باشد.

اعلام عدم تعارض منافع

نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافعی برای ایشان وجود نداشته است. (تعارض منافع به حالتی گفته می‌شود که منافع شخصی مادی یا غیرمادی نویسنده یا نویسندگان با نتایج پژوهش در تعارض باشد و این موضوع بر روند انجام پژوهش یا اعلام صادقانهٔ نتایج تأثیر بگذارد).

۶- منابع و ماخذ

۱. احمدزاده، شیده (۱۳۸۵) بازنمایی پارادوکس زیبایی در هنر نقاشی و شعر رنسانس، در مجموعه مقالات دومین هم اندیشی نشانه شناسی هنر، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.

۲. احمدی، بابک (۱۳۷۵)حقیقت و زیبایی، درس های فلسفه هنر، چاپ دوم، نشر مرکز، تهران.

۳. ارسطو (۱۳۵۸) فن شعر، ترجمه ع.زرین کوب، انتشارات کتابفروشی زوار،تهران.

۴. آریان پور، امیرحسین (۱۳۵۴) جامعه شناسی هنر، تهران، انجمن کتاب دانشجویان.

۵. آزبورن (۱۳۸۶) سبکها و مکتب های هنری، ترجمه فرهاد گشایش، تهران، چاپ اول، انتشارات مارلیک.

۶. آیت اللهی، حبیب الله (۱۳۸۴) شیوه‌های مختلف نقد هنری، تهران، سوره مهر.

۷. بینای مطلق، سعید (۱۳۸۶) هنر در نظر افلاطون، تهران، فرهنگستان هنر.

۸. پاکباز، رویین (۱۳۷۹) دایره المعارف هنر، انتشارات فرهنگ معاصر تهران، چاپ هشتم، تهران.

۹. روژه (۱۳۷۴) هنر و جامعه، ترجمه غفارحسینی، انتشارات توس، چاپ اول.

۱۰. ریخته گران، محمدرضا (۱۳۷۸) هایدگر و تلقی هندویی از مکان مقدس، نشریه رواق، شماره ۳.

۱۱. ریخته گران، محمدرضا (۱۳۸۰) تأملی در مبانی نظر هنر و زیبایی، تفکّر، تهران، ساقی.

۱۲. رید، هربرت (۱۳۷۴) فلسفه هنر معاصر، ترجمه محمد تقی فرامرزی، تهران دوم، کارون.

۱۳. زیاری، کرامت الله، حسن زاده علی (۱۳۹۴) بیوفیلیک در شهر: ادغام طبیعت در طراحی و برنامه ریزی شهری، تهران: آراد کتاب.

۱۴. ژیلسون، اتین (۱۳۶۱) نقد تفکّر فلسفی غرب، ترجمه احمدی، تهران، اقبال.

۱۵. سلطانی فرد، هادی، مقدم، صدرالدین (۱۳۹۴) مقدمه ای بر رهیافت بیوفیلیک در برنامه ریزی و طراحی پایدار، کانون سراسری انجمن های صنفی مهندسان معمار ایران، تهران همایش بین المللی معماری، عمران و شهرسازی در هزاره سوم.

۱۶. شاله، فیلیسین (۱۳۴۷) شناخت زیبایی، ترجمه علی اکبر بامداد، تهران، طهوری.

۱۷. شریفی، عبدالرضا، آذرپیرا، مرتضی (۱۳۹۳) بررسی الگوگیری از محیط زیست طبیعی در معماری شهری و استفاده از نظریه بیوفیلیک (شهر در باغ) و مقایسه آن با رویکرد شهرسازی در مکتب اصفهان. کنگره بین المللی پایداری در معماری و شهرسازی، مصدر، دوبی.

۱۸. صحی، منیژه (۱۳۸۴) طبیعت آب و باد و خاک و آتش، در مجموعه مقالات اولین هم اندیشی هنر و عناصر طبیعت (آب، خاک، هوا و آتش)، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.

۱۹. عبادیان، محمود (۱۳۸۶) گزیده زیباشناسی هگل، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.

۲۰. فلامکی، محمدمنصور (۱۳۸۳) پابلو پیکاسو، تهران، موسسه علمی و فرهنگی فضا.
۲۱. گاردنر، هلن (۱۳۶۵) هنر در گذر زمان، ترجمه محمد تقی فرامرزی، تهران، نگاه.
۲۲. گلابچی، محمود، محمودی نژاد، هادی (۱۳۹۸) دانشنامه معماری بیومیمیکری و بیوفیلی، تهران: دانشگاه پارس.
۲۳. لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۸۷) «مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش های قرن بیستم: جهانی شدن و هنر جدید»، ترجمه علیرضا سمیع آذر، تهران، انتشارت نظر، چ ۴.
۲۴. محمودی نژاد، هادی: الف (۱۳۹۸) لندآرت، تهران: انتشارات طحان.
۲۵. محمودی نژاد، هادی: ب (۱۳۹۸)، معماری بیوفیلی، تهران: انتشارات طحان.
۲۶. محمودی نژاد، هادی: پ (۱۳۹۸) معماری بیومیمیکری، تهران: انتشارات طحان.
۲۷. مددپور، محمد (۱۳۸۳ الف) هنر و زیبایی در نظر متفکّران یونان و روم، تهران، سوره مهر.
۲۸. مددپور، محمد (۱۳۸۳ ب) هنر و زیبایی در نظر متفکّران مسیحی و مسلمان، تهران، سوره مهر.
۲۹. نقیب زاده، محمد (۱۳۸۷) درآمدی به فلسفه، تهران، انتشارات طهوری.
۳۰. نوربرت لینتن (۱۳۸۳) هنر مدرن، ترجمه علی رامین، نشرنی، چاپ اول، تهران.
۳۱. نورمحمدی، سوسن (۱۳۸۸) ضرورت درک سرشت فضای معماری با استناد به رویکردهای معاصر مبتنی بر طبیعت، هنرهای زیبا، شماره ۳۷.
۳۲. هایدگر، مارتین (۱۳۸۲) سرآغاز کار هنری، ترجمه پرویز ضیاء شهابی، تهران، هرمس.
33. Kaplan, R. & Kaplan, S. (1989). The Experience of Nature. New York: Cambridge.
34. Kaplan, R. (1989). Psychological Testing: Principles, Applications, and Issues. Brooks/Cole Publishing, Pacific Grove.
35. Kaplan, Stephen, 1995, The restorative benefits of nature: Toward an integrative framework, Journal of Environmental Psychology, Vol.15: 169-182.
36. Kellert, S. (2018). Nature by Design: The Practice of Biophilic Design. Yale University Press.
37. Kellert, S.B. Heerwagen, J. Mador, M. (2008). Biophilic Design: the Theory, Science and Practice of Bringing Buildings to Life. NJ: John Wiley & Sons.
38. Kellert, S.F. & B. Finnegan (2011). Biophilic Design: the Architecture of Life (Film). Bullfrog Films.
39. Kellert, S.R. (2012). Birthed: people and nature in the Modern World. USA: Yale university press.
40. Kellert, S.R., Calabrese, E.F. (2015). The Practice of Biophilic Design.
41. Moore, G. (1997). Toward Environment-Behavior Theories of the Middle Range: Their Structure and Relation to Normative Design Theories. In G. Moore, & R. Marans, Advances in Environment, Behavior and Design, Volume 4 (pp. 1-40). New York: Plenum Press.
42. Moore, G. (2004). Environment, Behavior and Society: Some Current EBS Research at the University of Sydney. Proceedings of the 6th International Conference of the Environment-Behavior Research Association (China) (pp. 489-506). Tianjin, China: Biahua Literature and Art Publishing House.
43. Moore, G., Tuttle, D., & Howell, S. (1985). Environmental Design Research Directions: process and prospects. New York: Praeger Publisher.
44. Walsh, W. B. (1973). Theories of Person-Environment Interaction: Implications for the college student.Monograph. Iowa City, Iowa: American College Testing Program (ACT), Research and Development division.
45. Wilson, E.O. (1984). Biophilia. Cambridge. MA: Harvard University Press.

46. Wilson, Edward O., 1992, the diversity of life. Harvard University Press.
47. Zar Pedersen, M. (2012). Ecosystem Services Analysis For The Design Of Regenerative Urban Built Environments. Victoria University of Wellington.

چـــــکیده لاتیـــــــــن

Exploring the Concept of Biophilia (Nature-friendliness) and the Creative Tendency towards Nature in Land Art

Abstract

Land Art emerged as a new trend following minimalist and conceptual art movements in the 1960s. The same familiar name that in its institution, sought to create works different from the past and at the same time achieve the unity of nature; Art that placed the artist in a transcendent interaction with his nature and inwardness, which by nature seeks to achieve the nature of existential creativity in nature. The theory of biophilia, on the other hand, was first introduced by Edward O. Wilson, a professor of biology at Harvard University, published his 1984 book, Biophilia. Terminologically, the term biophilia means the love of life or living systems and was first coined by Eric Fromm to explain a psychological tendency towards the attractiveness of all living things. Was used. on the other hand, it seems that the best analysis of human creativity and perception in the natural environment can be associated with the finding of environment in the art of land art and a kind of post - mortem and the human nature, creativity and nature (environment)in it. The research method of this study is descriptive - analytic that has benefited from data collection tools including library studies and documents. The findings show that land art has a new vision of the creative relationship with nature and provides new solutions to coexist with nature and environment; therefore, it را the damaged biome to artistic and artistic reaction, and therefore land art is opposed to the traditional symbolism of myth based on the constraints of the functional and rational world.

Key words: biophilia, creativity, environmental art