

باززایش والایی در چیدمان های نوری اولافور الیاسون

چکیده

مقاله پیش رو با هدف شناسایی والایی معاصر در چیدمان های نوری اولافور الیاسون بر آن است تا پتانسیل های متفاوت نور در آثار هنرمند را شناسایی کند. روش پژوهش حاضر، از نوع کیفی و از منظر هدف، بنیادی است که با شیوه توصیفی، تحلیلی با روش گردآوری اسنادی تدوین شده است. اولافور الیاسون در آثار چیدمانی بزرگش با بهره گیری از عناصری چون نور، آب و دمای هوا فضاهای غوطه‌وری را ایجاد می‌کند که مخاطبینش را شگفت زده می‌کند و در آن‌ها تجربه حسی و عاطفی بازدیدکننده تعیین‌کننده می‌شود. هنر مبتنی بر نور الیاسون، تماشاگران را مسئول می‌سازد و آن‌ها را ترغیب می‌کند تا وارد یک وضعیت هوشیاری بالا شوند. استفاده های هنری از نور هویت مادی آثار الیاسون را دگرگون می‌کند و شخصیتی پر انرژی به آن می‌بخشد که بیننده می‌تواند ارتباطی ژرف و معنا دار را تجربه نماید. نتایج پژوهش نشان داد، چیدمان های نوری الیاسون می‌توانند نمایانگر والایی معاصر باشد؛ الیاسون با ساختار شکنی سنت رمانتیک، درک بیننده از امر والا را تشدید می‌کند به نحوی که در آن می‌تواند خودش را در این ادراک قوی مشاهده کند و دوباره با قدرت والایی موجود در پدیده‌های طبیعی به شکل واسطه ای ارتباط برقرار کند.

واژه های کلیدی

چیدمان های نوری، هنر نوری، والایی، اولافور الیاسون.

مقدمه:

اولافور الیاسون، هنرمند معاصر دانمارکی - ایسلندی است که بیشتر به واسطه آثار چیدمان و مجسمه‌های بزرگش شناخته شده است. او در چیدمان‌ها و مجسمه‌های هنری‌اش با بکارگیری عناصری نظیر نور، آب و دمای هوا مخاطبینش را نسبت به پروژه‌های خود آگاه‌تر می‌سازد. اولافور الیاسون فضاهای غوطه‌وری را ایجاد می‌کند که در آن تجربه حسی و عاطفی بازدیدکننده تعیین‌کننده می‌شود. چنین آثاری که حس سرگردانی را تشدید می‌کند، به کسانی که وارد آن‌ها می‌شوند این امکان را می‌دهد که از احساس و نحوه‌ی حس کردنشان بپرسند. آثار الیاسون بازدیدکنندگان را با تغییر مداوم وضعیت خود به سمت مذاکره مجدد در تعادل خود سوق می‌دهند، تنها با میدان‌های رنگی که آنها را به طور شهودی در محیط متراکم هدایت می‌کند.

برخلاف هر رسانه هنری دیگری، نور دائماً در حرکت است. بنابراین، ایجاد هنر با نور ارتباط زیادی با هدایت و کنترل انتشار آن دارد. الیاسون از پتانسیل نور از طریق رسانه چیدمان که عمده‌تاً شامل تعامل اجتماعی است، بهره می‌برد. چیدمان‌های مبتنی بر نور الیاسون ویژگی دشوار اما هیجان‌انگیزی را برای پژوهشگر ارائه می‌دهد: هیچ جسم فیزیکی وجود ندارد. برخلاف نقاشی‌ها یا مجسمه‌هایی که می‌توان از لحظه تکمیل آنها تاریخ‌گذاری و مستندسازی کرد، هنر مبتنی بر نور آغاز یا پایانی ندارد. این نوع آثار هنری حول یکپارچگی رسمی اشیا نمی‌چرخند، بلکه حول حواس انسان در محیط دائماً در حال تغییر آن می‌چرخند. آنها منعکس‌کننده آرمان جدیدی از نمایشگاه‌های هنری و هنری برای ایجاد حساسیت مجدد ادراکی و حسی از طریق آزمایش و تمرین مستقیم هستند. هنر مبتنی بر نور جوی، ادراکی و نیز فضایی الیاسون، تماشاگران را مسئول می‌سازد و آن‌ها را تشویق می‌کند تا وارد یک وضعیت هوشیاری بالا شوند تا فضا را به شیوه‌ای کاملاً جدید ببینند، حرکت کنند و در آن ساکن شوند. در واقع آثار او این پتانسیل را دارند که تجربه هنر را در سطح پایه و پدیدارشناختی آن دگرگون کند.

استفاده‌های هنری از نور هویت مادی آثار الیاسون را دگرگون می‌کند و شخصیتی پرنرژی به آن می‌بخشد. پژوهش حاضر با استفاده از چارچوب‌های نظری گذشته درباره امر والا، از برک تا کانت، در کنار نوشته‌های نظری پدیدارشناسانه موریس مرلوپونتی، چیدمان‌های الیاسون را مورد مطالعه قرار می‌دهد و با هدف شناسایی والایی معاصر در آثار الیاسون بر آن است تا پتانسیل‌های متفاوت نور در آثار هنرمند را شناسایی کند و در این راستا به سوالات زیر پاسخ دهد:

- 1- مخاطب مدرن چگونه مفهوم والایی را در چیدمان‌های اولافور الیاسون درک می‌کند؟
- 2- چگونه الیاسون به بازسازی پدیده‌های طبیعی برای ایجاد حس والایی در آثارش می‌پردازد؟

روش پژوهش

روش پژوهش حاضر، از نوع کیفی و از منظر هدف، بنیادی است. بر این اساس با استفاده از منابع اسنادی و کتابخانه‌ای مفهوم والایی در آثار چیدمانی اولافور الیاسون مطالعه و تشریح می‌گردد. جامعه آماری این پژوهش آثار چیدمانی مبتنی بر نور اولافور الیاسون است که بر مبنای چارچوب نظری پژوهش دو نمونه به صورت روش غیر تصادفی بر مبنای نمود امر والا انتخاب شد و با بهره‌گیری از گام‌هایی از پدیدارشناسی ادراک موریس مرلوپونتی مورد تحلیل قرار گرفت.

پیشینه پژوهش

پیش از این در تبیین چیدمان‌های نوری الافور الیاسون تاکنون پژوهشی در داخل و خارج از ایران انجام نگرفته است. با این حال پژوهش‌های مرتبط با هنر چیدمان و یا معرفی آثار الافور الیاسون به زبان انگلیسی وجود دارد. مولسورث در مقاله «اولافور الیاسون و شارژر زمان» در سال ۲۰۰۹ به توصیف و معرفی یکی از آثار الیاسون با عنوان «وقت خود را بگذرانید» می‌پردازد. هم‌چنین در راستای والایی در هنر معاصر زپکی در سال ۲۰۱۱ مقاله با عنوان «شرایط والایی هنر معاصر» به چاپ رسانیده است به ارتباط والایی در تفکر کانت و دلوز می‌پردازد و مباحث فلسفی هنر مدرنیسم را از دیدگاه این دو اندیشمند بررسی می‌کند. هر چند حتی در پژوهش‌های انگلیسی زبان نیز نوشتارهایی به صورت پراکنده درباره الیاسون و آثار چیدمانی‌اش در وبگاه‌ها وجود دارد، ولی در خصوص مسئله مقاله حاضر موردی یافت نشد.

چارچوب نظری پژوهش

موریس مرلوپونتی به عنوان یکی از شاخص‌ترین فیلسوفان قرن بیستم شناخته می‌شود. مرلوپونتی خاطرنشان می‌کند که «یکی از دستاوردهای بزرگ هنر و فلسفه مدرن این بوده است که به ما امکان کشف دوباره‌ی جهانی را که در آن زندگی می‌کنیم و در عین حال همیشه مستعد فراموش کردن آن هستیم، می‌دهد» (Merleau-Ponty, 2004: 7). جهانی که ما مستحق کشف دوباره آن هستیم، «دنیای ادراک» است، که همان جهانی است که ما آن را درک می‌کنیم. مرلوپونتی در رساله‌اش در مورد پدیدارشناسی ادراک می‌نویسد که «بدن، وسیله‌ی بودن در جهان است، و داشتن بدن، برای موجود زنده، گرفتار شدن و درگیر شدن در آن است. یک محیط مشخص، برای شناسایی خود با پروژه‌های خاص و متعهد بودن مداوم به آنها» (۱۹۶۲: ۸۲). از نظر مرلوپونتی، دانش ما از بدن به عنوان یک چیز فیزیکی بر اساس غوطه‌ور شدن کامل بدن ما در یک محیط می‌باشد. این به آن معناست که تنها به این دلیل این‌که ما در جهان غوطه‌ور هستیم، می‌توانیم خودمان را جدا از آن تصور کنیم. بنابراین، بدن نه شیء است و نه ابزار، بلکه موضوع ادراک است.

تجربه دنیای روشن ما از طریق «فرآیند بی‌انتهای دو طرفه تعامل بین درک کننده و محیط او» میسر است (Ingold, 2002: 257). بنابراین، پدیده نور در این پیوند ایجاد می‌شود و «پدیده‌ای از تجربه، همان درگیری در جهان را تشکیل می‌دهد که پیش شرط لازم برای انزوای ادراک کننده به عنوان سوژه‌ای با ذهن، و محیطش به عنوان یک دامنه اشیایی که باید درک شوند، است» (Ingold, 2002: 257). مرلوپونتی شناسایی کرد که بینایی فقط یک ماده یا دیدن چیزها نیست، بلکه تجربه‌ی نور است. در واقع، نور معادل تجربه است که در بینایی، به عنوان دریچه‌ای از بدن به روی دنیایی که ما را احاطه کرده است، می‌باشد. اینگولد توضیح می‌دهد که «حواس به عنوان دستگاه‌های ثبت‌های مجزا که تأثیرات جداگانه آن‌ها فقط در سطوح بالاتر پردازش شناختی ترکیب وجود ندارد، بلکه به عنوان جنبه‌هایی از عملکرد کل بدن در حرکت هستند که در عمل درگیر شدن در یک محیط گرد هم آمده‌اند» (Ingold, 2002: 262). بنابراین «بینایی، لامسه و تمام حواس دیگر من با هم قوای یک بدن هستند که در یک عمل واحد ادغام شده‌اند» (Merleau-Ponty, 1962: 317).

هنر شاید این قدرت را داشته باشد که نشان دهد «چگونه اشیاء به اشیاء تبدیل می‌شوند و چگونه جهان تبدیل به یک جهان می‌شود» (Merleau-Ponty, 1964: 16). به دنبال این مفهوم، می‌توان گفت که دیدن مطابق با یک اثر هنری، درک معمولی ما از اشیاء را زیر سوال می‌برد و حیرت بینایی را بیدار می‌کند، و به ما نشان می‌دهد که در جهان چیزهایی وجود دارند که فقط به این خاطر هستند که می‌توانیم ابتدا ببینیم.

وظیفه پدیدارشناختی شناسایی جنبه‌های پدیده‌ها است که در واقع می‌تواند ما را به درک پدیده‌ی واقعی نزدیک‌تر کند (Ebbensgaard, 2013: 50). مادی بودن یک شی با ادراک آن ارتباط تنگاتنگی دارد، زیرا ادراک همیشه به عنوان یک کل عمل می‌کند و نمی‌توان آن را به بخش‌هایی از احساس و روابط علی تجزیه کرد (Merleau-Ponty, 1995: 11). بنابراین، ما نه تنها به فضا متصل هستیم - بلکه در آن ساکن می‌شویم و قطعاً بخشی از فرآیند فضا می‌شویم. به همین دلیل است که جسمانیت بدن و مادیت جهان دائماً در یک بین جسمانی رابطه‌ای تا می‌شوند (Ebbensgaard, 2013: 50). با شرکت در فضا، بدن در فضا ساکن می‌شود و در نتیجه به فضا تبدیل می‌شود (Ingold, 2000: 10). پدیدارشناسی ادراک مرلوپونتی بر اهمیت جسم-سوژه‌ها و بُعد تجربی زندگی تأکید می‌کند. این به قدری درست است که بدن تبدیل به "ظرفی" برای تجربه می‌شود و اندام‌های واقعی خود را حس می‌کند. بنابراین، طرح‌های فضایی تنها زمانی معنادار می‌شوند که درک و تجربه شوند.

والایی

مفهوم «والایی» بیشتر از اینکه پاسخ دهد سؤال ایجاد می‌کند و امروزه واژه والا غالباً در محاوره به‌عنوان واژه‌ای نامشخص استفاده می‌شود، و با این حال، دارای تاریخ پیچیده و غنی در زمینه‌های تاریخ هنر، فلسفه و نقد ادبی است که به بحث‌های زیبایی‌شناختی و نظری ادامه داده است. بر سر تجربه «هپسوس»، به معنای والا بودن (Longinus, 1991)، که پاسخی ذهنی برای فرد است، هنوز اختلافات زیادی وجود دارد و اجماع کمی بر سر معنای واقعی آن وجود دارد. «امر والا» خواه با یک شی، رویداد، احساس یا حالت ذهنی نشان داده شود، به چیزی والاتر و دور از دسترس درک کامل اشاره می‌کند. توماس ویسکل، مورخ هنر بیان می‌کند: «ادعای اساسی امر والا این است که انسان می‌تواند در احساس و گفتار، از انسان فراتر رود. اگر چیزی فراتر از انسان باشد - خدا یا خدایان، دیمون یا طبیعت - موضوعی برای اختلاف نظر بزرگ است» (Weiskel, 1976: 3).

از زمان اولین تلاش برای بیان امر والا، این اصطلاح معانی دیگری فراتر از جایگاه خود در ادبیات به دست آورده است. بسیاری از تعاریف کانت از والایی به عنوان «لذت ناشی از نارضایتی» که در آن «والایی عقلانی» ذهن ما وجود دارد، توافق دارند (Kant, 2007: 114-115). کانت متأثر از لونگینوس که بر این باور بود که والایی با برانگیختن احساسات شدید، شکوه و ابهت را پدید می‌آورد، به نوعی بر تاثیر حیرت، خلسه و قدرت انتقالی ادراک حسی تأکید می‌کند. برای کانت هر ابزار احساس و عاطفی که وحشت را بر می‌انگیزد منبع والایی است. «کانت در تحلیل امر والا آن را به دو شاخه امر والای ریاضی و امر والای پویا تفکیک می‌کند که به ترتیب به وسعت و قدرت طبیعت وابسته می‌شوند» (کانت، 1392: 156). برخی دیگر آن را نیروی احساسی می‌دانند که از «عجله» عمیق لذت زیبایی‌شناختی در مواجهه با وسعت طبیعت ناشی می‌شود که به طور متناقضی از یک «نوع وحشت دلپذیر» (Addison, 1718: 261) ناشی می‌شود. رمانتیک‌ها با پیوند دادن این اصطلاح با لحظات متعالی انسان وردزورث، زمانی که اومانیسیم و منیت بر جهان طبیعی غلبه دارند، دیدگاهی جایگزین نسبت به والایی کانتی داشتند. والایی حتی ممکن است «در لحظه اینجا و اکنون برخورد مستقیم خود را به بیننده نشان دهد» (Newman, 1990: 103).

ارتباط نور و فضا

رابطه بین انسان و اشیا در اکثر تحقیقات فرهنگ مادی، هسته اصلی است. در واقع، اشیا بخشی از سکونت و تجربه انسانی صمیمی در جهان هستند (Bille, 2007: 2). نور در انگلیسی قدیم - leucht، به معنای درخشان، از هندواروپایی - leuk، درخشیدن، دیدن در نظر گرفته شده است (Classen, 1993: 68). به طور کلی نور به عنوان لومن (نور به عنوان عینی، ماده خارجی) و لوکس (نور

به عنوان ذهنی، ماده درونی؛ به عنوان بینایی و احساس ذهنی) می باشد (Jay, 1993: 29). به طور طبیعی، این پژوهش نمی تواند به مطالعه جامع نور و فضا بپردازد، اما مروری بر برخی از ادبیات و مفاهیم این تحقیق ضروری است .

اهمیت نور در زندگی ما به عنوان انسان به طور کلی نادیده گرفته می شود. همانطور که اولافور الیاسون می گوید: «ما ساختمان، آسمان یا مگس را نمی بینیم. ما نوری را می بینیم که از ساختمان، آسمان یا مگس به ما می رسد. ما از این نور برای تصور یک ساختمان، یک آسمان یا پرواز استفاده می کنیم. ما فکر می کنیم واضح است که آنچه می بینیم خانه یا مگس است. اما آنچه ما می بینیم فقط نور خانه یا مگس است» (Eliasson, 2015: 21). در واقع، ادراک بصری توسط نور هدایت می شود. حتی اگر همه چیزهایی که به چشم ما وارد می شود توسط نور تشکیل شده است، ما تمایل داریم نورها، صداها، بوها و هر چیزی را که حس می کنیم فراموش کنیم زیرا ما معمولاً بیشتر نگران چیزی هستیم که از آن احساسات دریافت می کنیم. ما در واقع اشیاء را به جای نور فقط به عنوان نور خالص می بینیم. نور، دید را ممکن می کند. جهان اطراف ما از طریق نور آشکار می شود و متقابلاً نور اجازه می دهد تا بینایی ما نفوذ کند و جهان را نشان دهد. اما نور به خودی خود برای ما نامرئی می ماند. هنگامی که ما یک غروب زیبا را تحسین می کنیم، در واقع بیشتر از نوری که دیده می شود، قدر دان صحنه هستیم مووینگ ون استدلال می کند که «نور به عنوان یک عنصر اولیه و فراگیر وجود دارد که به طور کلی از دید پنهان است. نور دید را ممکن می سازد، اما به طور متناقضی فراتر از دید ما از زمان باقی می ماند» (Adorno, 2011: 65). «تنها چیزی که ما احساس می کنیم چیزی است که به عنوان دیدن آن را تجربه نمی کنیم: نور. تنها چیزی که ما تجربه می کنیم چیزی است که در واقع نمی بینیم: خود اشیاء. یا بهتر بگوییم: تصورات ما از آنها» (الیاسون، ۲۰۱۵: ۲۱). هم چنین تیم اینگولد خاطر نشان می کند که در جستجوی دانش در مورد دیدن، «به طور مؤثر ارتباط خود را با تجربه نور از دست داده ایم» (Ingold, 2000: 253). با پیروی از نظریه های مرلوپونتی، اینگولد استدلال می کند که «نور تجربه سکونت در جهان مرئی است و اینکه کیفیت های آن - درخشندگی، سایه، رنگ، اشباع - تغییراتی بر این تجربه است» (Ingold, 2000: 265).

هنرمندان معاصر که از نور استفاده می کنند مانند اولافور الیاسون فضایی را هدف گرفته اند که در وهله اول توسط نور پدید آمده است. در واقع نور، مجسمه ساز فضا و وسیله ادراک است. «فضا، روشن سازی است: فرآیندی ادراکی که در آن فرد می تواند یاد بگیرد که شاکارهایی را که توسط نور انجام می شوند متوجه، مشاهده و حس کند که نور، فضا و ادراک را به هم پیوند می دهد - پیوندی که معمولاً در زندگی روزمره ما فراموش می شود» (Weibel & Jansen, 2006: 466). معمار چینی ما یانسانگ خاطر نشان می کند که «فضا و نور زندگی را به وجود می آورند. هیچ فضایی وجود ندارد، مگر اینکه نور و مرز داده شود. فضا هرگز وجود نداشته است، بلکه فقط در احساسات خاصی که القا می کند، وجود دارد. فضا در واقعیت، فقط در نفسانیات وجود دارد» (Shi Jian et al, 2010: 10). آثار چیدمانی الیاسون کیفیت منحصر به فردی دارند که نور و فضا در آنها نقش کلیدی دارد و مخاطب در مورد روابط متقابل نور و فضای پیرامون آن به تفکر وا داشته می شود.

چگونگی والایی چیدمان های نوری اولافور الیاسون

پیشرفت های فناوری در دهه های اخیر یک تغییر پارادایم در ایده های هنرمندان در مورد والایی ایجاد کرده است. قدرت طبیعت توسط فناوری جانشین شده است، و در نتیجه فناوری دوم برای نحوه تلقی ما از والایی ضروری است. سایمون مورلی اشاره می کند که در ابتدا، «این والایی بر اشراف کلاسیک گرای، هیبت طبیعت رمانتیک و وحشت گوتیک تأکید کرده است. در نیم قرن گذشته، امر والا انتزاع پس از جنگ را تحت الشعاع قرار داده است، از سرکوب فرمالیسم نظری بازگشته است، و به واژه ای کلیدی در بحث

های انتقادی درباره غیریت انسان و قلمروهای پسانسانی طبیعت و فناوری تبدیل شده است» (Morley: 2010). مورلی ظهور و سقوط و حضور والایی در هنر را تصدیق می کند و دگرذیسی آن را از والایی بلاغی فلسفه باستان، به والایی طبیعی قرن هجدهم، تا والایی صنعتی - کلان شهری مدرنیته، تا آنچه که او می داند و تا آخرین شکل امر والا یعنی والایی تکنولوژیک ردیابی می کند.

ایده‌ی مشاهده طبیعت از طریق علم و فناوری مدرن، نقش مهمی در کار اولافور الیاسون داشته است. او بسیاری از مسائل زیست‌محیطی و علمی را عمدتاً از طریق هنر چیدمان در مقیاس بزرگ مطالعه می‌کند، و طبیعت را درون دیوارهای یک گالری به تصویر می‌کشد. او با کمک آزمایشگاه تحقیقاتی خود مستقر در برلین، استودیو اولافور الیاسون، عناصر اساسی آب و هوا - نور، آب، فشار و دمای هوا (آنچه را که او «تولیدکنندگان پدیده» می‌نامد (Birnbau et al, 2002: 15) برای ایجاد نمایشی از پدیده های طبیعی مهار می‌کند. او با قرار دادن این عناصر طبیعت در یک محیط گالری، بیننده را وادار می کند تا درک خود از جهان فیزیکی را از طریق تکرار واسطه ای که به آنها داده می شود، ببیند. بسیاری از این آثار به دلیل توانایی آنها در القای لحظاتی از ادراک خودشناخته - آنچه که الیاسون به عنوان «دیدن خود در حال دیدن» توصیف کرده است، بر بیننده اثر تغییردهنده ای دارند (Birnbau et al, 2002: 15) به همین دلیل، این کاوش در آثار الیاسون نه تنها بر زیبایی شناسی والایی تمرکز خواهد کرد، بلکه ماهیت مشارکت و پدیدارشناسی را در هنگام تجربه چیدمان های او بررسی خواهد کرد.

«پروژه آب و هوا»

اولافور الیاسون از نمایش خورشید به عنوان ابزاری برای برانگیختن بحث در مورد آب و هوا و چگونگی تأثیر آن بر تعاملات بیننده استفاده می کند. او این موضوع همه جا را که هم به طور جهانی قابل دسترسی است و هم به زندگی روزمره انسان مرتبط است، اختصاص می دهد تا به بررسی رابطه بیننده با آن و واکنش آنها به آن بپردازد. پروژه آب و هوا نقطه اوج تقریباً یک دهه محیط های غوطه ور نوری الیاسون بود. «پروژه آب و هوا» الیاسون از اکتبر ۲۰۰۳ تا مارس ۲۰۰۴ در تالار توربین تیت مدرن در لندن به نمایش گذاشته شد. الیاسون برای این پروژه، سالن را به یک پدیده طبیعی مصنوعی تبدیل کرد: در انتهای سالن، یک قاب نیم دایره به قطر ۱۵،۲۴ متر که توسط دویست چراغ زرد سدیم تزئین شده بود که ۲۷،۴۳ متر از زمین آویزان بود و یک صفحه نمایش بر روی قاب دوم کشیده شده بود که بر روی قاب اول قرار گرفته بود و درخشش زرد پراکنده ای ایجاد می کرد. الیاسون سقف سالن را با سبدها پانل آینه ای که تقریباً ۹۷۳۵ متر مربع را پوشانده بود، پوشانده بود. نیم دایره در ترکیب با آینه ها جلوه دایره ای از نور زرد را ایجاد کرد. علاوه بر این، مه مصنوعی از شانزده نازل پراکنده در سراسر سالن پمپ شد. مکانیسم تمام این اثرات از مکان های مختلف سالن به وضوح قابل مشاهده بود که در نهایت اولافور الیاسون، فضا را با نور خورشید مصنوعی غول پیکر پر کرده بود و در نهایت نور نارنجی توهم غروب خورشید را تداعی می کرد (تصویر ۱).

یک رمپ بتنی شیبدار به طول ۱۵۰ متر بیننده را به سمت این خورشید طلوع هدایت می کند و فوراً به دلیل مقیاس عظیم آن کوتوله می شود، و با آینه های سقفی که حجم درک شده از فضا را دو برابر می کند، اغراق آمیزتر می شود. بزرگی این پدیده طبیعی مصنوعی، احساساتی از حیرت و هیبت را القا می کند: احساساتی با پیوندهای عمیق با امر والا. مورتون این ارتباط در تشریح والایی را این گونه توضیح می دهد: «از بین دو نظریه غالب درباره والایی، ما بین اقتدار و آزادی، بین ظاهر و باطن، حق انتخاب داریم. اما هر دو انتخاب همبسته هم هستند. به این معنا که هر دو نظریه امر والا به دسترسی ذهنی انسان به اشیا مربوط می شود. از یک طرف ما ادموند برک را داریم که برای او والا بودن شوک و هیبت است: تجربه اقتدار وحشتناکی که باید تسلیم آن شوید. از سوی دیگر، امانوئل کانت را داریم که برای او والایی تجربه ای از آزادی درونی است که مبتنی بر نوعی شکست شناختی موقت است. سعی

کنید تا بی نهایت بشمارید. شما نمی توانید. اما این دقیقاً همان چیزی است که بی نهایت است. قدرت ذهن شما در شکست آن در جمع کردن بی نهایت آشکار می شود» (Morton, 2011: 217).

اگر از علاقه مندان به هنر معاصر خواسته شود که نمونه ای از تفسیر هنری اخیر و معرف مفهوم فلسفی امر والا را به یاد بیاورند، احتمالاً «پروژه آب و هوا» به ذهنشان متبادر می شود. این اثر غالباً به معنای عامیانه و تاریخی کلمه والایی توصیف شده است و در واقع، ارائه آن از تصویر یک پدیده طبیعی، هم تئوری های تاریخی و هم تئوری های اخیر (از رمانتیک تا تکنولوژیک) این مفهوم را به یاد می آورد. الیاسون به زعم خودش در طول زندگی حرفه ای خود از کاربرد والایی به عنوان توصیفی زیبایی شناختی یا فیزیولوژیکی برای چیدمان های خود اجتناب کرده است. با وجود تلاش های آشکار او برای جلوگیری از درهم تنیدگی آثارش با این مفهوم، «پروژه آب و هوا» به دلیل ماهیت خود به احساسات مرتبط با امر والا گره خورده است.

برک، که موضوع والایی را در رساله خود در ۱۷۵۷ ارائه کرد، این ایده را بسط می دهد و می گوید: «اشتقاق ناشی از طبیعت بزرگ و والایی... شگفتی است. و حیرت آن حالت روح است که تمام حرکاتش معلق است... در این حالت، ذهن کاملاً از ابژه خود پر می شود که نمی تواند دیگری را سرگرم کند» (Burke, 1998: 58). برک «لذت» طبیعی و غریزی را که انسان ها در زیردستان خود به کار می برند، تشخیص داد" (Kompridis, 2014: 5) این «لذت» از احساس بی اهمیت بودن در برابر شگفتی های طبیعت ناشی می شود - دقیقاً همان چیزی که تماشاگران الیاسون هنگام قدم زدن در ورودی «سالن توربین» تجربه می کنند. اگرچه این شکل از طبیعت کاملاً ساخته شده است، اما به همان اثر عمل می کند و بیننده را با مقیاس عظیم خود گیج می کند.



کانت در نقد داوری (۱۷۹۰) دیدگاه دیگری داشت که دو شکل امر والا را متمایز می کند: ریاضی و پویا. هر دو مفهوم به ایده کانتی مرتبط هستند که اگرچه انسان ممکن است تابع «غیرقابل اندازه گیری طبیعت» باشد (Kant, 2007: 81)، قدرت عقل او یا «قابلیت مافوق محسوس» به او نوعی برتری بر طبیعت می دهد (Kant, 2007: 81). تعالی ریاضی را می توان از طریق «پروژه آب و هوا» درک کرد، زیرا به لحظه ای اشاره می کند که ما با چیزی بسیار فراتر از مقیاس انسانی روبرو می شویم که بر حواس ما غلبه می کند و برای درک آن باید به عقل روی آوریم. الیاسون «تأثیری از سرگردانی ایجاد می کند که در عین حال رهایی بخش و آزاردهنده بود»، در مواجهه با آن، ما باید از ذهن خود استفاده کنیم تا با بی حجمی طبیعت، تخیل و بی نهایت استدلال کنیم (Birnbbaum et al, 2007: 131)

تصویر ۱: نمایشگاه «پروژه آب و هوا»، اولافور الیاسون، ۲۰۰۳-۲۰۰۴، نمایش تصویری از خورشید در تالار توربین تیت مدرن (URL 1)

می‌دهید که «...تخمین بزرگی چیزهای طبیعی برای ایده‌ی والایی لازم است» (Kant, 2007: 81). بیننده‌ی چیدمان می‌تواند این مفهوم را برای غلبه بر مفهوم بی‌نهایت با استفاده از عقل برای مشاهده آن به عنوان یک کل اعمال کند. بدین ترتیب متوجه می‌شود که «والایی... صرفاً ظرفیت تفکر است که نشان می‌دهد واقعیت ذهن فراتر از هر معیار حواس است» (Kant, 2007: 81). تماشاگر معاصر می‌تواند با تشخیص ناتوانی حواس خود در درک بزرگی خورشید فراتر از این مقیاس کوچک، والایی را از چشم کانت تجربه کند و از عقل برای غلبه بر آن استفاده کند. در رابطه با کار الیاسون، منتقد هنری جیمز مایر (۲۰۰۴) استدلال می‌کند که «اتفاقی غیرمنتظره برای تماشاگران «پروژه آب و هوا» می‌افتد. ما دراز می‌کشیم - و خودمان را گم می‌کنیم، بخشی از آن می‌شویم، در واقع تبدیل به منظره پیش روی ما می‌شویم... «پروژه آب و هوا» مخاطبان انبوهی را ارائه می‌دهد که نمی‌توانند شکست بخورند. از بزرگی خود چیدمان غرق شوید» (Meyer, 2004: 222).

این اثر با محیط موزه ای و تماشایی خود سازگار است و از مقیاس خود برای شگفت‌زده کردن مخاطب استفاده می‌کند و با تحت الشعاع قرار دادن بدن انسان با عظمتش، بی‌اهمیت بودن انسان را برجسته می‌کند. «منظره» در والایی تعبیه شده است و الیاسون می‌داند که مقیاس عظیم اثر این قدرت را دارد که احساس والایی را در مخاطب القا کند.

خورشید و رابطه آن با امر والا در جنبش رمانتیک اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم برجسته است. این جنبش تمایل زیادی برای احساسات فردی نشان می‌دهد و لذت زیبایی شناختی که می‌توان از طریق طبیعت تجربه کرد را تجلیل می‌نماید. رمانتیک‌ها دریافتند که وحشت و هیبت از رویارویی با بیکرانگی طبیعت ناشی می‌شود.



تصویر ۳: غروب خورشید بر فراز یک دریاچه، جوزف مالورد ویلیام ترنر، ۱۸۴۰ (URL3).



تصویر ۲: زنی در حال خیره شدن به غروب خورشید، کاسپار دیوید فردریش، ۱۸۱۸ (URL2).

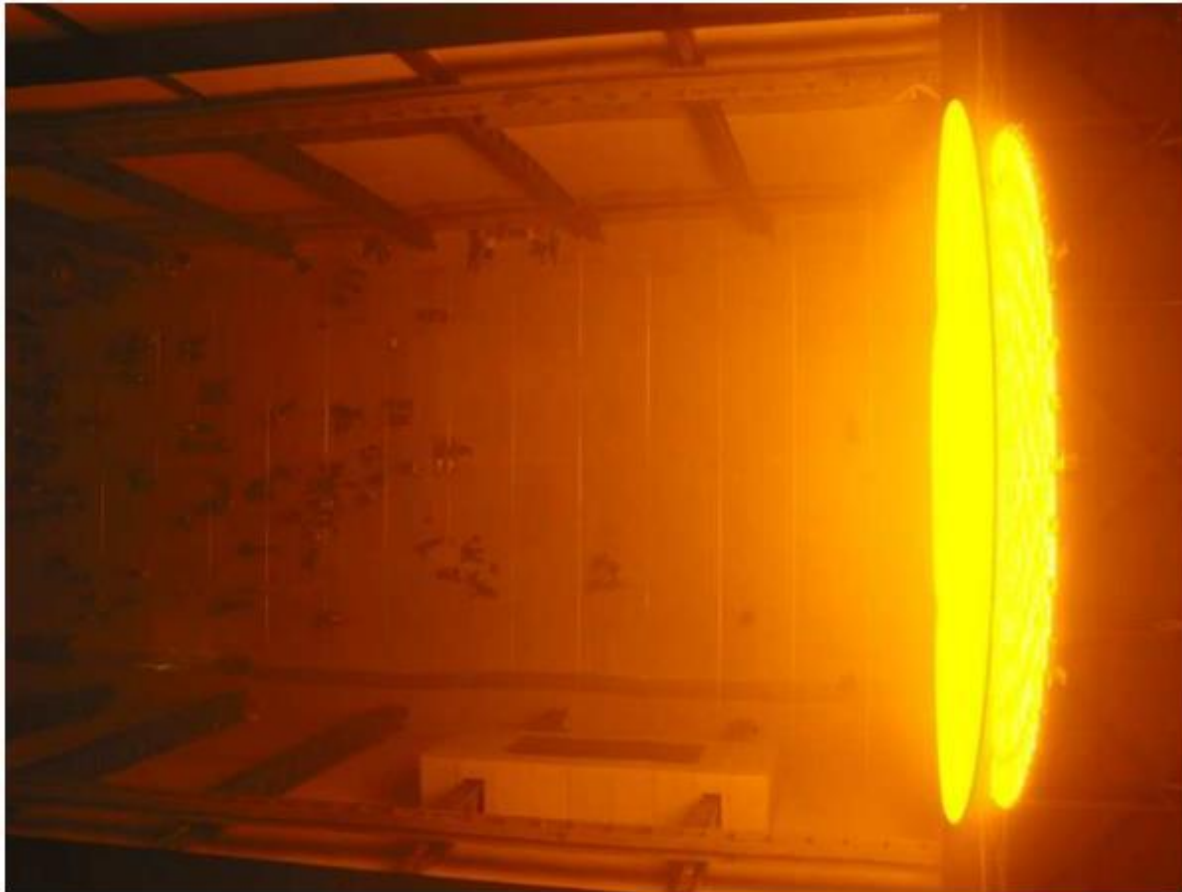
پروژه آب و هوای الیاسون روح این جنبش را تداعی می‌کند، به دلیل تجلیل هنرمند از خورشید، که فرد ممکن است زیر نور آن را پرستش کند و شکنندگی آنها را در مقایسه با شکوه آن تشخیص دهد. احساساتی که در پروژه آب و هوا بوجود می‌آیند را می‌توان با آثار هنرمندان رمانتیک مقایسه کرد، مانند زن قبل از طلوع خورشید (۱۸۱۸) اثر کاسپار دیوید فریدریش (شکل ۲) و غروب خورشید ترنر بر فراز یک دریاچه (۱۸۴۰) (شکل ۳). هر دو هنرمند، احساسات عمیق ناشی از لذت زیبایی شناختی را به تصویر می‌کشند. الیاسون این تصویر رمانتیک از تجربه عالی را با برداشتی معاصر از این موضوع به روز می‌کند و مخاطب خود را از طبیعت واقعی دور می‌کند و به سالنی صنعتی می‌کشاند. جایی که چهره‌های جنازه مانند در فضای مصنوعی نسخه مکانیکی یک پدیده بیرونی غوطه ور می‌شوند. این چیدمان از شهرنشینان گرسنه طبیعت صحبت می‌کند؛ پایبندی کامل آن‌ها به این پدیده ساختگی

که نشان دهنده اتکای آنها به فناوری است، و اینکه بینندگان امروزی چگونه جهان و طبیعت را در سطحی با واسطه بیشتر تجربه می کنند. مانند قرن نوزدهم، ماورایی والایی در اینجا به جای نقاشی روی بوم، به شکل ۲۰۰ لامپ و مه جعلی نشان داده شده است.

خلاً فروزانی که ترنر ایجاد می کند، تابش نور نارنجی گسترده ای است که به شدت فراتر از لبه بوم می چرخد. غروب ترنر مانند یاسون، نسخه به روز شده این چشم انداز رمانتیک است؛ با آینه های بالای سقف سالن توربین که نشان دهنده بی اهمیتی تماشاگر در برابر طبیعت است. تلاطم رنگ ترنر توسط نور شبیه سازی شده یاسون به تصویر کشیده می شود و به مخاطب این امکان را می دهد تا به بازتاب خود خیره شود و خودش را در میان دریایی از تماشاگران که از درخشندگی اثیری آن نیز لذت می برند گم شده ببیند. این اثر «... به انگیزه باستانی ما برای پرستش ستاره مادرمان ... در حالی که با ارتباط روانی ما با جهان طبیعی بازی می کنیم» (Jones, 2015) متوسل می شود. اما همانطور که در کنار همسایه خود که به همین ترتیب اسیر است می ایستیم، از شکنندگی انسان در زمین در مقایسه با وسعت خورشید آگاه می شویم.

هم یاسون و هم نقاشان رمانتیک اوج فردی و احساساتشان را به تصویر می کشند که وقتی در برابر شگفتی و عظمت طبیعت انگاشته می شوند، احساسات والا پدیدار می شود. خواه مقصود یاسون باشد یا نه، او با آوردن یک ویژگی از منظره رمانتیک در فضای داخلی یک موزه برای تماشاگران معاصر با تمام درخشش آن، زمینه اجتماعی والای رمانتیک را شکل می دهد. در عوض می توان یاسون را به عنوان یک «پست مدرن پست رمانتیک...» توصیف کرد، زیرا او «... هنرمند چیدمانی است که از نور، معماری و بسیاری از رسانه های دیگر برای بازآفرینی احساسات والایی که هنرمندان دو قرن پیش به دنبال آن بودند، استفاده می کند. با این حال، اثرات یاسون آشکارا و اغلب با ساده ترین ابزار به دست می آیند. او اشاره می کند که «پروژه آب و هوا» فقط فویل پلاستیکی و لامپ های زرد بود. واقعاً چیز زیادی نبود» (Gayford, 2015:46).

هنرهای زیبا



تصویر ۴: نمایشگاه «پروژه آب و هوا» از نمای بالا، اولافور الیاسون، (URL4).

الیاسون بر سادگی مونتاژ چیدمان تأکید می‌کند و تقریباً تأثیرات ماورایی را که برای اولین بار روی آن می‌بینید برای مخاطب ایجاد می‌کند، تضعیف می‌کند. یک احساس اساسی از «تعجب» برک (Burke, 1998:58) از آنچه در مقابل تماشاگر می‌درخشد وجود دارد، بیننده تنها با رسیدن به انتهای سالن متوجه می‌شود که این چیدمان ساخته شده است. (شکل AA) سوزان می‌در مورد این جنبه این‌گونه نظر می‌دهد: «(اثر) در ابتدا به نظر می‌رسد که احساسات روحی و عاطفی رمانتیسیم را تسخیر کند. با این حال، دلالت تجربه والایی در هسته سنت در کار او با افشای عمدی دستگاه ارائه دهنده این ماده خارق‌العاده مختل می‌شود. شواهد واضح پمپ‌ها، لوله‌کشی‌ها و لامپ‌ها عمداً توجه را به جنبه حیاتی عمل الیاسون جلب می‌کند» (May, 2003: 17). می‌خاطر نشان می‌کند که هرگونه واکنش والا رمانتیک به دلیل ساخت و ساز توسط هنرمند خفه می‌شود و تأکید می‌کند که «... با آگاه ساختن ما از ساخت و ساز به طوری که ما صحنه‌های پشت‌بازنمایی را درک کنیم، او همچنین ما را نسبت به کنش ادراک، گرفتار شدن در لحظه آگاهی، آگاه می‌کند» (May, 2003: 17). او استدلال می‌کند که مکاشفه ساخت آن، به تماشاگر اجازه می‌دهد «خودت را در حال دیدن ببینید» و این افشاگری توسط الیاسون، فلسفه ادراک را به چالش می‌کشد و ما را از میزان ساخته شدن جهان آگاه می‌کند.

در مصاحبه ای الیاسون نکته خود را بسط می دهد و اشاره می کند: «توانایی ما برای دیدن خودمان - یا اینکه خودمان را به صورت سوم شخص ببینیم ... به ما توانایی انتقاد از خود را می دهد ... (و به موضوع یک موقعیت انتقادی می دهد، یا توانایی انتقاد از موضع خود در این منظر» (Birnbaum et al., 2002, 10). می و الیاسون هر دو استدلال می کنند که این مکاشفه سوم شخص، والایی رمانتیک شده تماشاگر را از بین می برد، زیرا آن‌ها منتقد ادراک خود می شوند.

اگرچه ممکن است این نکته در مخالفت با والایی متعالی رمانتیک‌ها به نظر برسد، این دیدگاه سوم شخص ممکن است به عنوان برداشتی معاصر از والایی مورد بحث قرار گیرد. در تماشای نقاشی فردریش، که در آن موضوعاتی را می‌بینیم که از وسعت طبیعت کوتوله شده‌اند، بیننده نیز به بی‌اهمیتی خود فکر می‌کند. وقتی الیاسون تماشاگر را از مکانیک آگاه می‌کند، بیننده نگاه کننده‌ی تجربه اش می‌شود و «خودش را در حال دیدن» می‌بیند که در یک مرحله حذف شده است، نه بر خلاف مشاهده یک نقاشی. ما فراموش نمی‌کنیم که کار فردریش فقط رنگ است، و از اینکه خورشید یک ساخت و ساز است نیز غافل نمی‌شویم. اما در این شناخت، به خود اجازه می‌دهیم که از تأثیرات والایی آن گیج شویم. همین‌گ اشاره می‌کند که این‌گونه توضیح می‌دهد «با این حال، والایی، در سراسر شکاف درک قبل و بعد از روشنگری از ساختار جهان، به عنوان تجربه الهی شناخته شده است. در عین حال، امر والا آنچه را که به نظر می‌رسد برترین لحظه هستی‌شناختی است، به نمایش می‌گذارد، لحظه «دیدن خود در حال حس کردن» «دیدن» است به این ترتیب از ابتدا به معنای دیدن واقعی با چشم نبوده است، به همان اندازه که با ذهن مشاهده می‌شود» (Hemming, 2005: 7).

او در این اشاره به تمرین الیاسون تأکید می‌کند که لحظه شناخت خود اکنون قلمرو جدیدی است که در آن می‌توان والایی را مشاهده کرد. با این وجود، الیاسون سوء ظن دارد که والایی با کار او درگیر شده است و می‌گوید که ایده‌های معنوی در جامعه، ما «... همه از یک چیز کوتاه می‌آیند و آن پیچیدگی است. آنها فوق العاده دستوری و تعمیم دهنده هستند و اغلب کمی تمامیت خواه هستند. به همین دلیل است که من واقعاً از آنها و نقش هنرمند به عنوان این شخصیت عرفانی یا اسطوره ای متنفرم. من از رویکرد عمل‌گرایانه به چیزی کاملاً غیر عرفانی خوشحالم، اما این بدان معنا نیست که فکر نمی‌کنم موضوع والایی نیز بحث مرتبطی باشد» (Fitzgerald, 2010: 405).

او قاطعانه بیننده را به درک اجزای این توهم بصری قانع کننده دعوت می‌کند و با نمایان ساختن داربست بر آن است تا به عنوان یک هنرمند عرفانی تلقی نشود. او از فریب دادن مخاطب خود با دود و آینه اجتناب می‌کند و بیننده درگیر شده را به درک میزان ساخت دعوت می‌کند. الیاسون می‌کند نشان دهد که محیط اطراف ما بسیار بیشتر از آن چیزی است که فکر می‌کنیم. ساخته شده است. فهرست مطالبی که در وبسایت استودیو اولافور الیاسون، بایگانی نامشخص، یافت می‌شود، به این موضوع کمک می‌کند. جایی که او نیت خود را برای خورشید نشان می‌دهد نه، «... به عنوان یک بازسازی تماشایی از یک فضای در حال حاضر تماشایی درک نمی‌شود، بلکه به عنوان یک جلوه ویژه با دقت طراحی و از "چراغ‌های تک فرکانس، فویل طرح ریزی، ماشین‌های مه، فویل آینه، آلومینیوم و داربست." ساخته شده است» (Holert, 2015).

منتقد هنری تام هولرت (۲۰۰۵) با ادعای الیاسون که کار صرفاً یک توهم نبوده مخالفت می‌کند. توضیح می‌دهد که «... احساس بزرگ غروب خورشید که در داخل نیروگاه سابق جایجا شده است بر اساس حیل، هنر و تکنیک پیچیده است.» او استدلال می‌کند که اگرچه ساخت آن برای مخاطبان آشکار شد، اما فقط «... برای هرکسی که توجه داشت قابل مشاهده بود». والایی خیلی قبل از رسیدن به انتهای سالن در ذهن بینندگان وارد شده است. آن‌ها از قرار گرفتن در یک محیط مجازی و ساخته شده آگاه هستند، اما در عین حال تقریباً آن را به عنوان یک خورشید واقعی با تمام مزایای آن می‌پذیرند. مردم همانطور که اگر واقعی بود زیر نور خورشید

دروغین دراز می کشیدند. (Hemming, 2005: 246)، به مخاطب این امکان را می دهد که لحظاتی از والایی داشته باشد، همانطور که در طبیعت دارد.

شناخت عظمت طبیعت از طریق این بازآفرینی با واسطه خورشید نه تنها به والای طبیعی بلکه به والای تکنولوژیکی اخیر نیز اشاره دارد که توسط دیوید نای در سال ۱۹۹۴ ارائه شده است.^۲ بازتولید مکانیکی به بیننده یادآوری می کند که ما در ظهور فناوری هستیم و به طور فزاینده ای جهان را از طریق دیجیتال تجربه می کنیم. گیلبرت رولف این را با ذکر این نکته بیشتر می کند که «بی حد و مرزی که زمانی در طبیعت یافت می شود، در فناوری، جای خود را به بی حد و مرزی می دهد که از ایده ای به وجود آمده است که علاقه ای به ایده طبیعت بودن ندارد، بلکه ایده ای است که جایگزین ایده طبیعت می شود» (Gilbert-Rolfe, 1999: 67).

در این محیط معاصر، الیاسون شکل جدیدی از طبیعت واسطه‌ای را به مخاطب می‌دهد، جایی که «بی‌محدودیت» زمانی در فضای باز پیدا می‌شد، اکنون در دیوارهای یک گالری دیده می‌شود. بنابراین این گونه استدلال می‌شود که امروزه فناوری به جای طبیعت، بزرگترین احساسات را از خود نشان می‌دهد. این دیگر رشته کوه‌های غاردار یا دریا‌های متلاشی نیست که ذهن ما را پر از هیبت می‌کند، بلکه قدرت خیره‌کننده علم و امکانات بی‌نهایت دنیای دیجیتال است. در واقع، الیاسون در «پروژه آب و هوا» ارائه طبیعت را در قالب فناوری به مخاطبان ارائه می‌دهد، و با این حال، هر جنبه‌ای از طبیعت باقی مانده در اینجا به شکل بسیار واسطه‌ای ارائه می‌شود.

الیاسون این اثر قدرتمند و نمادین را خلق کرد و مقیاس، شگفتی و منظره‌ای که این پروژه را احاطه کرده است، بی‌انتها به نظر می‌رسد. این یک بهره‌برداری از طبیعت است که فناوری را مهار می‌کند. به نظر می‌رسد ما در ذات خود موجوداتی هلیوفیل^۳ هستیم، و از این رو الیاسون لحظات والا و گذرا شبیه به سنت رمانتیک را تداعی می‌کند. الیاسون معتقد است که این تعالی با قرار گرفتن در معرض ساختار قطع می‌شود و در ابتدا یک توهم ایجاد می‌شود تا آن را درهم بشکنند. مشاهده اولیه توهم باعث ایجاد احساسات زیرپوستی می‌شود و الیاسون با ارائه دیدگاهی مصنوعی از امر والا، شاید ناخواسته به ما اجازه می‌دهد آن را واقعی بپذیریم.

«مسافر نابینای تو»

الیاسون اثر «مسافر نابینای تو» یا «مسافر نابینای دین» (۲۰۱۰-۱۱) را در مجموعه نمایشگاه‌های اتوپیا خلق می‌کند. این هنرمند یک تونل تخته سه لا به طول ۹۰ متر با فضای داخلی مخفی برای شرکت‌کنندگانی که خارج از سازه ایستاده بودند، ساخت. (تصویر ۵)



تصویر ۶: درون چیدمان «مسافر نابینای دین» (مسافر نابینای تو)، اولافور یاسون، ۲۰۱۱ (URL5).



تصویر ۵: سازه بیرونی چیدمان «مسافر نابینای دین» (مسافر نابینای تو)، اولافور یاسون، ۲۷ نوامبر ۲۰۱۰ - ۲۷ نوامبر ۲۰۱۱ (URL5).

پس از ورود به تونل، فوراً توسط مه غلیظی احاطه می شوند که دید فقط ۱,۵ متر است (تصویر ۶). با حرکت در فضا، مه تولید شده مصنوعی به تدریج رنگ خود را از سفید به سیاه، به نور تک فرکانس زرد تغییر می دهد و سپس به رنگ سفید فلورسنت باز می گردد. آنها در حالی که در تلاش برای جهت یابی خود در فضایی هستند که در آن محصور شده اند، راه خود را از طریق ساخت و ساز قدم می زنند. در این چیدمان، مونتاژ اثر، قبل از ورود به فضا آشکار می شود، و با این حال شرکت کننده همچنان احتمالاً با ورود یک واکنش والایی را تجربه می کند.

«مسافر نابینای تو» به عنوان یک آزمایش و تمرین برای یاسون عمل می کند و این

سوال را برای او مطرح می کند که آیا استانداردهای سنتی موزه را می توان معکوس کرد، جایی که بیننده صرفاً به یک اثر نگاه نمی کند، بلکه به بخشی فیزیکی از آن تبدیل می شود. همانطور که مارتین گیفورد در مورد الزامات تجسمی چیدمان اشاره می کند، «بیننده» شاید برای کسانی که هنر یاسون را تجربه می کنند، کلمه مناسبی نباشد. «شرکت کننده» توصیف دقیق تری خواهد بود (Gayford, 2015: 46). او می خواهد که ناظر به جای تبدیل شدن به یک ناظر منفعل، پرس و جو کند و با آن درگیر شود؛ نه تنها احساس هیبت و والایی را بشناسد، بلکه از چرایی و چگونگی به وجود آمدن آنها نیز سوال کند. یاسون توضیح می دهد: «من گاهی در مورد والایی کاربردی صحبت می کنم، که در آن باید چیزی از خودتان بدهید، باید کمی کار کنید تا به شما اجازه دسترسی داده شود. چیزی والا برای من چیزی در آنجا نیست، چیزی است که با رفتن به آنجا ایجاد می شود.» (Gayford, 2015: 49).

بدیهی است که تجربه شرکت کننده در تمرین او نقش اساسی دارد و این در ضمیر ملکی «تو» در بسیاری از عناوین او آشکار می شود. او استعداد یک موضوع "خنثی" را ریشه کن می کند و بیننده را مستقیماً به عنوان یک فرد در عناوینی مانند: «مسیر غیرقابل پیش بینی تو» (۲۰۱۶) یا «ماشین خورشید تو» (۱۹۹۷) خطاب می کند. همانطور که بیشاپ توضیح می دهد: «یاسون بر «فردیت غیرتوصیفی» تأکید می کند و «تو» دلالت بر اولویت (و منحصر به فرد بودن) تجربه فردی شما دارد - برخلاف پیش سازهای یاسون، که نوع خاصی از بیننده تجسم یافته (و پاسخ تجربی) برای آنها پیشدستی شده بود» (Bishop, 2005: 76) اهمیتی که او برای شرکت کننده به عنوان سازنده یا «تولیدکننده مشترک» اثر می گذارد، به انتظاراتی است که او از مخاطب معاصر دارد.

یاسون این گونه می گوید که من به محرومیت از حس علاقه مند بودم... سعی می کردم مطالعه کنم که حواس تا چه حد به مرزهای فضا در معماری بستگی دارد. ایده من این است که برای مدتی احساس می کنید گم شده اید، سپس سیستم های حسی جدید در

جای خود کلیک می‌کنند تا شما را نجات دهند. طول تونل تقریباً با زمانی که طول می‌کشد تا خود را گم کنید، تردید کنید، دوباره خود را پیدا کنید و با آن سازگار شوید، هماهنگ است (Gayford, 2015: 49).

الیاسون «...طرفدار بزرگ تصور گم شدن، رها کردن کامل یا ناپدید شدن نیست» (Gayford, 2015: 46) و جای تعجب ندارد، زیرا او می‌خواهد شرکت‌کننده به‌هنگام ورود به چیدمان آگاهانه آگاه شود، و شگفت‌آور است که این دقیقاً همان چیزی است که برای فرد در این کار اتفاق می‌افتد. نیت او برای این چیدمان در تضاد با امر والا است، از آنجایی که احساسات مربوط به والایی را برمی‌انگیزد، که الیاسون سعی می‌کند بر آن حاکم شود تا شرکت‌کننده بتواند محیط اطراف خود را بهتر درک کند. در مقابل، او رویکرد عملگرایانه تری را در بحث با تجربه شرکت‌کننده اش از امر والا اتخاذ می‌کند: «شما هم می‌توانید تجربه ای داشته باشید و هم خودتان را در حال تجربه در یک زمان ببینید. این یک دیدگاه دوگانه است. شما می‌توانید خود را در موقعیتی عالی غوطه ور کنید، و - این بسیار مهم است - در عین حال می‌توانید همان تجربه را ارزیابی، ساختار شکنی، نقد کنید» (Gayford, 2015: 50).

این عمل در نظر گرفتن امر والا به عنوان چیزی که مخاطب می‌تواند آن را تشریح کند، الیاسون را به یک هنرمند قرن بیست و یکمی تبدیل می‌کند که تقریباً بیش از حد از مخاطب خود انتظار دارد. او ادامه می‌دهد: «من از والایی نمی‌ترسم همچنین نباید از ادعای درجه ای از مالکیت آن هراس داشته باشیم. باید اجازه دهیم چیزی والا در کنار ما در ناودان باشد. تمایلی وجود دارد که نشان دهد امر والا فراتر از دسترس است و تا حد غیرقابل دسترس بودن، معنوی شده است» (Gayford, 2015: 48).

الیاسون در حالی که اذعان می‌کند که زیرمایه های والایی در آثارش وجود دارد، با این مفهوم به شیوه ای معمولی منطقی، با معنویت زدایی از این مفهوم برخورد می‌کند. او هم تمرین و هم کار خود را از گره خوردن به امر والا جدا می‌کند، به دلیل بی‌اعتمادی که به او به عنوان یک هنرمند عرفانی نگریسته می‌شود، که تماشاگرانش را با منظره ای هیبت‌انگیز می‌پوشاند. او تلاش می‌کند تا این نظریه والایی را که توسط فیلسوفان از برک تا لیوتار تقریباً غیرقابل توصیف است، با تلاش‌هایش برای دسترسی به آن برای تماشاگر مدرن، منطقی کند.

«الیاسون مایل است آگاهی تماشاگر را در لحظه حال، به دور از دیدگاه والایی پیشینیان قرن نوزدهم تشخیص دهد. این تفسیر احتمالاً به دلیل احیای چیدمان های «پدیدارشناسانه» در دهه ۱۹۹۰ است که مربوط به هنرمندان مفهومی مانند الیاسون است که کار او را «خودنگاره تماشاگر» می‌داند» (Bishop, 2005: 76). پدیدارشناسی یا «علم پدیده‌ها» مطالعه فلسفی و ساختار تجربه و آگاهی است که در اوایل قرن بیستم توسط ادموند هوسرل پایه گذاری شد. در پایان قرن، موریس مرلوپونتی نظریه‌های پیشینیان خود (پدیدارشناسی استعلایی هوسرل و مارک پدیدارشناسی وجودی مارتین هایدگر) را توسعه داد تا نسخه خود را از پدیدارشناسی تجسم یافته شکل دهد (Merleau-Ponty, 2004). او در پدیدارشناسی ادراک خود (۱۹۴۵)، ایده هوسرل در مورد «خود استعلایی» را رد کرد، که پیشنهاد می‌کرد «خود»^۹ ما جهان را ترک می‌کند، و علاوه بر این، باور هایدگر مبنی بر اینکه خودآگاه از قبل در جهان حضور دارد. او مدعی است که والا بودن در پدیدارشناسی وجودی حفظ می‌شود و بیننده باید نقطه شروعی بی‌طرفانه داشته باشد و ادعاهایش درباره جهان را کنار بگذارد تا ذهنش باز شود. الیاسون با مرلوپونتی موافق است که «خود صرفاً حضوری مجسم در زمان حال نیست، بلکه موجودی روان‌شناختی است که «از طریق سردرگمی، خودشیفتگی...» وجود دارد. یک «خود». بنابراین، گرفتار چیزهایی است که دارای جلو و عقب، گذشته و آینده است» (Bishop, 2005: 76). هر دو معتقدند که وجدان ما می‌تواند جهان را به صورت وجودی درک کند و ما باید قبل از اینکه بدن تجسم یافته ما با فضایی که با آن مواجه می‌شود «ارتباط» را آغاز کند، درگیری پیشین خود را با آن آشکار کنیم.

الیاسون در مورد والایی امیدوار است که به جای اینکه اجازه دهیم در این والایی گم شویم، نظریه‌ها و نگرش‌های علمی خود را در مورد جهان کنار بگذاریم تا کنترل وجدان خود را در دست بگیریم. او نیمه هنرمند، نیمه پدیدارشناس می‌شود، همانطور که در گفتگو با رابرت ایروین مشهود است، جایی که او تشخیص می‌دهد که «بزرگترین پتانسیل پدیدارشناسی توانایی وارد کردن عنصر نسبیت و عدم قطعیت در تجربه روزمره فرد از فضا و زمان است» (Birnbbaum et al, 2007: 55). او مفهوم تحقیق عینی را رد می‌کند و مانند یک پدیدارشناس برای وجدان افراد ارزش زیادی قائل است و معتقد است که کاوش و تحلیل ذهن و رفتار آن می‌تواند به درک ما از جامعه کمک کند.

الیاسون در «مسافر نابینای تو»، مجدداً قراردادهای موزه را به چالش می‌کشد و ساختار را در معرض دید بیننده قبل از تجربه کار قرار می‌دهد. این روند معکوس مشاهده، مخاطب را آگاه می‌کند که ساختن چیدمان به اندازه پدیده‌هایی که قرار است شاهد آن باشند، اهمیت دارد. از نظر الیاسون، اگر ساخت و ساز برای بیننده قابل رویت نبود، انگار نیمه از مفهوم کار گم شده بود. او امیدوار است که شرکت‌کننده آگاه شود که هر گونه واکنش احساسی به کار به شکلی بسیار واسطه‌ای به وجود آمده است و بنابراین آنها باید در مورد میزان ساخته شدن دنیای آنها در خارج از چیدمان صحبت کنند.

اگرچه ساختار و مکانیک اثر قابل مشاهده است، اما این مانع از توانایی تماشاگر برای فراتر رفتن از اثر نمی‌شود، زیرا در بدو ورود، بدن او در مه غلیظ فرو می‌رود. همان «ورود» از یک در، آنها را به یک محیط کاملاً جدید و غیرقابل تشخیص منتقل می‌کند، با پنهان کردن فضای داخلی، واکنشی شگفت‌انگیزتر از آنچه قبلاً توسط هنرمند فاش شده بود، ایجاد می‌کند. این قدم زدن به سوی بی‌نهایت در طول تاریخ والایی به‌طور گسترده ظاهر شده است. در رساله برجسته برک در مورد این موضوع، به سطح بی‌نهایت اشاره می‌کند زمانی که چشم نمی‌تواند «مرزهای» یک شی را درک کند، و باعث «عدم قطعیت وحشتناک چیز» می‌شود (Burke, 1998: 58). برک اظهار می‌دارد که «بی‌نهایت تمایلی دارد که ذهن را با آن نوع وحشت لذت‌بخش پر کند، که اصیل‌ترین اثر، و واقعی‌ترین آزمون امروالایی است» (Burke, 1998: 67).

برخلاف حس شگفتی که هنگام مشاهده «پروژه آب و هوا و تماس» مشاهده می‌شود، احساسات در این فضا شدیدتر احساس می‌شود زیرا ما کاملاً در بی‌نهایت غوطه‌ور می‌شویم.

نتیجه گیری

به نظر می‌رسد جستجوی امر والا در جامعه پر سرعتی که توسط فناوری های مدرن احاطه شده و نقش طبیعت به شدت کم رنگ شده نا ممکن باشد. اما در این میان هنرمندی چون اولافور الیاسون با استفاده از طبیعت و پدیده نور به عنوان ابزار خود، آگاهی مخاطبان خود را از واقعیت درک شده از طبیعت و محیط گسترده تر را با ارائه دیدگاهی جایگزین برای تجسم مجدد محیط اطراف، زیر سوال می برد و مفهوم والایی را در زندگی شهری با زبان و بیان معاصر ارائه می دهد. پروژه نوری آب و هوای الیاسون منظره ای والا و توهمات عاشقانه ای را به مخاطبان خود عرضه می کند که محیط زیبایی شناسی مصنوعی را به عنوان یک تجربه ساخته شده از طبیعت عرضه می کند. الیاسون با ساختار شکنی سنت رمانتیک، درک بیننده از امر والا را تشدید می کند به نحوی که در آن می‌تواند خودش را در این ادراک شدید مشاهده کند؛ طوری که واکنش والایی مخاطب به طبیعت به فضای باز محدود نمی شود، و تنها با بازتولید تکنولوژیکی آن که در آن جسارت و نمایش بصری تجسم می یابد، افزایش می یابد.

جهان طبیعی همچنان منبع اصلی برای والایی بوده است و الیاسون قدرت زیبایی شناختی خود را در ترکیب بازنمایی های خود از طبیعت با فناوری گسترش داده است. او با در هم آمیختن این‌ها با هم، فضایی ایجاد می کند که می‌تواند در برابر چشمان بیننده آن را بشکند. علیرغم تنظیم کنترل ها، والا در ماهیت خود امری ذهنی است و الیاسون تأثیر کمی بر تجربه مخاطب دارد، که حتی او در تعیین عناوین خود با «تو» برجسته می کند، که دلالت بر منحصر به فرد بودن تجربه بیننده دارد. در «مسافر نابینای تو» می توان دریافت کرد که کار از ابتدا ساخت و ساز است. با این حال، ایمنی این محیط ایجاد شده به بیننده اجازه می دهد تا با علم به اینکه هیچ خطری قریب الوقوع وجود ندارد، فراتر رود. حتی اگر افشای عمدی مکانیک های پشت این چیدمان برای الیاسون مرکزی باشد، نتیجه همیشه اثیری باقی می ماند.

چیدمان ها الیاسون ممکن است نمایانگر والایی معاصر امروز باشد، با این حال می دانیم که فناوری در حال شتاب گرفتن است و درهای جدیدی را برای آزمایش در علم، هنر و فرهنگ باز می کند. بسیاری از آثار او نمونه‌ای از این است که والایی ممکن است به کجا رود. الیاسون به مخاطبان مدرنش این اجازه را می‌دهد تا دوباره با قدرت والایی موجود در پدیده‌های طبیعی به شکل واسطه ای ارتباط برقرار کنند؛ همانطور که او جاذبه قرن بیست و یکم را به منظره طبیعت تشخیص می دهد. الیاسون با توانایی شگفت زده کردن مخاطب توسط طبیعت ساخته شده و مصنوعی خود، احساسات او درباره ی والایی درگیر می کند و از این رهگذر والایی دنیای تکنولوژیک امروز را به گذشته و طبیعت بکر و ناب پیوند می زند.

پی نوشت ها

¹ Mowing Kwon

² برای اطلاعات بیشتر ر.ک «American Technological Sublime»: David Nye

³ اصطلاح هلیوفیل از واژه یونانی گرفته شده است. هلیوم، به معنی خورشید است، و فیلو به معنای عاشق یا دوست ترجمه می شود لذا این کلمه به معنی عاشق خورشید است. هلیوفیل بنابراین موجوداتی هستند که باید در مناطق آفتابی باشند تا بتوانند به طور طبیعی زندگی کنند، رشد و نمو کنند.

⁴ Your Blind Passenger

⁵ Din Blinde Passager

⁶ Your Unpredictable path

⁷ Your Sun Machine

⁸ Transcendental Ego

⁹ Ego

- Adorno, Serena C. (2011). James Turrell. Minneapolis: Rizzoli International Publications.
- Bille, Mikkel. (2007) An Anthropology of Luminosity: The Agency of Light. In: Journal of Material Culture, (12)3, 263-284. <https://doi.org/10.1177/1359183507081894>
- Birnbaum, D. Eliasson, O. Grynsztejn, M. (2002). Olafur Eliasson. London: Phaidon Press.
- Birnbaum, D. Eliasson, O. Irwin, R. (2007). Take your time. London: Thames & Hudson.
- Bishop, Claire. (2005). Installation Art. 1st ed. New York: Routledge.
- Burke, Edmund. (1998) A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful. London: Penguin.
- Classen, Constance. (1993). Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and
- Fitzgerald, M (2010) 'Nature as culture: Olafur Eliasson and the idea of a contemporary
- Gayford, M, (2015). A New Romantic. Guardian, Apollo Magazine Ltd, (181)627, 46-50.
- Hemming, L. (2005). Postmodernity's Transcending. London: SCM Press.
- Holert, T. Fitzgerald (2015). The Sunshine State. (online) E-flux.com. <http://www.e-flux.com/journal/61/60987/the-sunshine-state/>
- Ingold, Tim. (2000). Stop, look and listen! Vision, hearing and human movement. London: Routledge.
- Ingold, Tim. (2002). The Perception of the Environment. London: Routledge.
- Jay, Martin. (1993). Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought. Berkeley: University of California Press.
- Jones, J. (2015). Olafur Eliasson: why I'm sailing Arctic icebergs into Paris. (online) <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2015/nov/17/olufar-eliasson-ice-watch-paris-icebergs-place-de-la-republique>
- Kant, Immanuel. (2007). Critique of Judgement. Oxford: Oxford University Press.
- Kompridis, N. (2014). The Aesthetic Turn in Political Thought. London: Bloomsbury.
- Longinus (1991). On Great Writing (On the Sublime). Hackett Publishing Company.
- May, Susan. (2003) Meteorologica. In Olafur Eliasson: The Weather Project. Exhibition catalogue. London: Tate Publishing.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1962). Phenomenology of Perception. London: Routledge.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1964). The Primacy of Perception. And Other Essays on IL: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2004). The World of Perception. Oxford shire: Routledge.

Meyer, James. (2004). No More Scale. *Artforum*, 220-228.

Molesworth, Charlie (2009) Olafur Eliasson and the Charge of Time, *Salmagundi*, 160/161 (2008-2009). 42-52.

Morley, S. (2010). *The Sublime*. London: Whitechapel Gallery.

Morton, T. (2011). *Sublime Objects*. *Speculations* 1, 207-227, (online).
https://www.academia.edu/934515/Sublime_Objects

Nye, David, E. (1994) *American Technological Sublime*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts. London, England.

Shi Jian, Ma Kin Chuen, et al. (2010). *Olafur Eliasson & Ma Yansong: Feelings are Facts*. Beijing: UCCA Publication Series.

Weibel, Peter and Jansen, (2006). *Light as a Medium in 20th and 21st Century Art*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

Weiskel, Thomas. (1976) *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of*

Zepke, Stephen (2011) *The Sublime Conditions of Contemporary Art*, *Deleuze Studies* (5).1: 73–83. <https://doi.org/10.1515/9780748670000-010>

URLs:

URL1: <https://www.tate.org.uk/art/artists/olafur-eliasson-5239/yes-but-why-olafur-eliasson/>
(Access date: 01/03/2024)

URL2: <https://fineartamerica.com/featured/woman-gazing-at-a-sunset-caspar-david-friedrich.html> (Access date: 11/01/2024)

URL3: https://projects.kidsown.ie/donaghey-ps-artist-blog/?attachment_id=948?attachment_id=948?attachment_id=948?attachment_id=948 (Access date: 08/03/2024)

URL4: <https://olafureliasson.net/artwork/the-weather-project-2003/> (Access date: 19/02/2024)

URL5: <https://olafureliasson.net/artwork/din-blinde-passager-2010/> (Access date: 11/01/2024)

Sublime Reproduction in Olafur Eliasson's Light installations

The following article aims to identify the contemporary sublime in Olafur Eliasson's light installations and aims to identify the different potentials of light in the artist's works. The method of the current research is qualitative and based on the objective, which was compiled by descriptive, analytical and document collection methods. In his large installation, Olafur Eliasson creates an immersive atmosphere by using elements such as light, which surprises his audience and in which the sensory and emotional experience of the visitor becomes decisive. Eliasson's art of light holds the audience accountable and encourages them to enter a state of heightened awareness. The artistic use of light transforms Eliasson's material identity and gives it an energetic personality that the viewer can experience a deep and meaningful connection of the works. The results of the research showed that Eliasson's light installations can represent contemporary sublime; By deconstructing the Romantic tradition, Eliasson sharpens the viewer's understanding of the sublime in such a way that he can see himself in this powerful perception and reconnect with the sublime power found in natural phenomena in communicative forms. The concept of "sublime" creates more questions than it answers, and today the word "sublime" is often used in conversation as an ambiguous word and yet, it has a complex and rich history in the fields of art history, philosophy, and literary criticism that has continued to fuel aesthetic and theoretical debate. There is still much controversy over the experience of "hepsos", meaning exaltation (Longinus, 1991), which is a subjective response to the individual and there is little consensus on what it actually means. Whether represented by an object, event, feeling, or state of mind, the "sublime" refers to something higher and beyond the reach of full understanding. Contemporary artists who use light, such as Olafur Eliasson, aim for a space created by light in the first place. In fact, light is a sculptor of space and a means of perception. Space is enlightenment: A perceptual process in which one can learn to notice, observe, and feel the feats performed by light that link light, space, and perception—a link that is often forgotten in our daily lives. Eliasson's compositional works have a unique quality in which light and space play a key role and the audience is made to think about the mutual relations of light and the space around it. Eliasson's installations may represent today's sublime contemporary, yet we know that technology is accelerating and opening new doors for experimentation in science, art and culture. Many of his works are an example of where the sublime can go. Eliasson allows his modern audience to reconnect with the supreme power of natural phenomena in a mediated way; As he recognizes the attraction of the 21st century to the landscape of nature. With the ability to surprise the audience with his artificial nature, Eliasson engages his feelings about the sublime, and through this passage, the sublime of today's technological world is linked to the past and pristine nature.

Keywords

Light installations, Light art, Sublime, Olafur Eliasson.

آماده انتشار فزدهای زیبا