باغ‌ها، خاکریزها[1] و هنر محیطی[2]

استفانی راس[3]
فرهاد ساسانی

۱. مقدمه

باغ‌آرایی در انگلستان سده‌ی هجدهم یکی از هنرهای زیبا، و همتای کامل نقاشی و شعر به شمار می‌رفت. زمین‌داران تلاش و هزینه‌ی زیادی صرف بهبود املاک‌شان می‌کردند، رساله‌های فراوانی درباره‌ی زیبایی‌شناسی باغ نوشته می‌شد، و برخی هنرمندان به سبک‌های باغ‌آرایی متمایز و خاصی رسیده بودند. از آن زمان به بعد، باغ‌آرایی رو به افول گذاشت. با این که بخش اعظم آمریکایی‌ها در بررسی اخیر گالوپ سرگرمی مورد علاقه‌شان را باغ‌آرایی نامیده‌اند[4]، باغ‌آرایی دیگر یک هنر زیبا به شمار نمی‌آید. هنرمندان بزرگ کاری در این رسانه انجام نداده‌اند، و برداشتی که از خویشاوندی باغ‌آرایی با نقاشی و شعر داشتیم، دیگر وجود ندارد.

با این که باغ‌آرایی افول کرده است، هنر والا[5] از منظره دست نکشیده است. انواع مختلفی از هنرها امروز در باغ‌های مجسمه، پارک‌های هنر و مکان‌های دوردست‌تر شکل گرفته است. آلن سانفیست در مقدمه‌اش بر گلچینی که به‌درستی هنر در زمین[6] نام گرفته است، درباره‌ی گروه جدیدی از هنرمندان می‌نویسد: «کارشان از رابطه‌ی انسان با طبیعت سخن می‌گوید.» این هنرمندان اغلب از مواد طبیعی (خاک، صخره‌ها و گیاهان) در کارشان استفاده می‌کنند و آن‌ها را اغلب در فضای بیرون بر روی محل‌هایی طبیعی می‌سازند.[7] من به رابطه‌ی این آثار محیطی اخیر با باغ‌های منظره‌نمای سده‌ی هجدهم خواهم پرداخت.

نویسنده‌ای از مجموعه‌ی سانفیست، به‌نام مایکل مک‌داناف، ادعا می‌کند که «آوانگارد واقعی معماری ــ یعنی حاشیه‌ی ماجراجویانه، مخاطره‌آمیز، تجربی، مسئله‌جویانه با تعریفی جدید ــ در

معماری نیست، در اسکله‌ها، برج‌ها، تونل‌ها، دیوارها، اتاق‌ها، پل‌ها، شیب‌راهه[8]ها، کپه‌ها، زیگورات‌ها، ساختمان‌ها و منظره‌ها، ساختارها و سازه‌هایی از هنر محیطی است.»[9] در این مقاله، با تبارشناسی پیشنهادی مک‌داناف به مخالفت برخواهم خواست. خواهم گفت که باغ‌آرایی نیای راستین ویژگی‌های متنوعی است که مک‌داناف برمی‌شمرد، و این که هنر محیطی نوعی آوانگارد باغ‌آرایی است. در ردیابی قرابت‌های باغ‌های سده‌ی هجدهم و خاکریزهای کنونی و هنر محیطی، برخی از موضوعات عمومی‌تر زیبایی‌شناسی ــ خطر فریب‌کاری، ردیابی پیوندها و مرگ هنر ــ را بررسی خواهم کرد.

سخنم را با توصیف باغ‌ها در کل، و استناد به قدرت‌های نمادین شگفت‌انگیز باغ‌های انگلیسی سده‌ی هجدهم آغاز خواهم کرد. سپس آینده‌ی دیگری را برای باغ‌آرایی تصور خواهم کرد؛ سناریویی خیالی که براساس آن، باغ‌آرایی تا سده‌ی بیستم همچنان یکی از هنرهای والا باقی می‌ماند و در غلیان مدرنیسم مشارکت می‌کند. سپس با روآوردن به هنر محیطی، برخی از انواع فراوان آثاری را که در این زمینه ساخته شده بررسی، و یک رده‌بندی موقت ارائه خواهم کرد. پس از آن، با نگاهی به گذشته، تلاش خواهم کرد پیوندهای هنر محیطی امروزین را با باغ‌های بزرگ گذشته پیدا کنم.

۲. باغ‌ها و/ به‌مثابه هنر

باغ‌ها آن‌قدر متنوع‌اند که تعریفی ساده برنمی‌تابند. این چند احتمال را در نظر بگیرید: باغ‌ها می‌توانند بزرگ یا کوچک، محصور یا باز، پلکانی یا تخت، طبیعی یا هندسی، با گل یا بدون گل باشند؛ می‌توانند شکوفه، درخت، مجسمه، صخره، دیوار، و نیمکت، معبد، عمارت، ویرانه و غار تزئینی[10] داشته باشند. گستره‌ی بی‌پایان ورسای[11] را با دربار صمیمانه‌ی مورها، یک[12] باغ منظره‌نما[13]ی انگلیسی را با باغچه‌ای از گیاهان همیشگی در حومه‌ی شهر، باغ‌های معلق بابل (و در واقع زیگورات‌هایی با ایوان‌های گیاه‌پوش[14]) را با موردی محدود مانند باغ زن ژاپنی که فقط شامل چند صخره و سراشیبی از شن‌زار است مقایسه کنید.

نه‌تنها باغ‌ها از نظر ویژگی و ظاهر با هم فرق دارند، بلکه برای مقاصد متفاوتی نیز ساخته می‌شوند. ما باغ‌ها را بیش از هر چیز به حظّ حسی ــ رنگ‌ها، شکل‌ها، صداها، بوها و بافتارها و نیز لذت‌بردن از حرکت عمومی واردن‌شدن و خارج‌شدن به یک مکان ــ ارتباط می‌دهیم. ولی باغ‌ها می‌توانند نیازهای دیگری را نیز برآورده سازند. تاریخ‌نگاران اکنون رد باغ‌ها را با دو پیش‌نمونه‌ی متمایز دنبال کرده‌اند: ۱. باغستان‌های مقدس و پری‌خانه[15]های وقف ایزدان مشرکان؛ ۲. آشپزخانه‌ی کاربردی و باغ‌های درمانی. بنابراین باغ‌ها می‌توانند در خدمت اهداف معنوی یا عملی، جایی برای استراحت یا فضایی برای فعالیت، به‌رخ‌کشیدن، ثمردهی یا منعت عمومی باشند.

انواع متنوع باغ‌ها در زمان‌ها و فرهنگ‌های مختلف مانع از آن نمی‌شود که این لفظ را «باغ» ننامیم. بحث معروف ویتگنشتاین درباره‌ی واژه‌ی «بازی» در پژوهش‌های فلسفی را به یاد بیاورید.[16]

ویتگنشتاین می‌گوید که الفاظی که به‌درستی با یک لفظ عمومی نامیده می‌شوند نه براساس هسته‌ای از ویژگی‌های ذاتی متعلق به آن‌ها بلکه براساس رابطه‌ی ضعیف‌تری که او آن را شباهت خانوادگی می‌نامد، وحدت پیدا می‌کنند. هر دو لفظ به هم شباهت دارند، ولی نمی‌توان مجموعه‌ای از شرایط لازم و کافی را یافت که درمورد همه‌ی اعضای آن مجموعه کاربرد داشته باشد.

برداشت ویتگنشتاین از شباهت خانوادگی به‌خوبی درمورد باغ‌ها نیز صدق می‌کند. چون اگر در نمونه‌هایمان، باغ‌های رسمی، باغ‌های منظره‌نما، باغ‌های سبزیجات [سبزی‌کاری‌ها]، باغ‌های آب، باغ‌های زن، و غیره را بگنجانیم، هیچ‌گونه ویژگی یا مجموعه‌ای از ویژگی‌های مشترک در بین آنها وجود ندارد. برای نمونه، باغ‌های فرانسوی مانند باغ‌های اسلامی راست و معمارانه، و مانند باغ‌های منظره‌نمای انگلیسی وسیع‌اند، در حالی که باغ‌های انگلیسی مانند باغ‌های چینی طبیعی‌تر و مانند باغ‌های مصری فاقد گل‌اند.

اکنون جایگاه باغ را در مقام اثر هنری در نظر بگیرید. آموزه‌ی ضدذات‌گرایی[۱۷] ویتگنشتاین درباره‌ی لفظ «هنر» و همچنین لفظ «باغ» و لفظ «بازی» نیز صدق می‌کند. مروری سریع بر هر متنی مربوط به زیبایی‌شناسی نشان خواهد داد که هیچ تعریف واحدی از هنر براساس شرایط لازم و کافی وجود ندارد.[۱۸] براین اساس، برخی فیلسوفان نظریه‌های کاملاً متفاوتی تدوین کرده‌اند. آنها پیشنهاد می‌کنند که جایگاه یک شیء در مقام اثر هنری نه به ویژگی‌های آشکارشده‌ی آن شیء ــ ویژگی‌هایی که بتوان مستقیماً از روی آن خوانش کرد ــ بلکه به ویژگی‌های رابطه‌ای به نمایش درنیامده ــ مانند شیوه‌ی برخورد ما با شیء مورد نظر ــ بستگی دارد.[۱۹]

دو مورد از این نظریه‌های «بافتی» مربوط به جورج دیکی و آرتور دانتو است. نظریه‌ی دانتو، نظریه‌ی نهادین هنر[۲۰]، هنر را چنین تعریف می‌کند: «اثر هنری عبارت است از الف) دست‌ساخته؛ ب) مجموعه‌ای از جنبه‌هایی که به آن جایگاهی می‌بخشد که امکان تحسین آن را از سوی شخص یا اشخاصی که از جانب نهاد اجتماعی معینی (دنیای هنر) عمل می‌کنند فراهم می‌آورد.»[۲۱] دیکی دنیای هنر را براساس چند نظام (یعنی هنرهای گوناگون: شعر، نقاشی، رقص، موسیقی، تئاتر و غیره) و افراد محوری (هنرمندان، تهیه‌کنندگان [تولیدکنندگان]، مدیران موزه‌ها، موزه‌روندگان، تئاتروندگان، گزارش‌گران روزنامه‌ها، منتقدان محصولات انتشاراتی از هر نوع، تاریخ‌نگاران هنر، نظریه‌پردزان هنر، فیلسوفان، و [در نهایت] هر شخصی که خودش را یک عضو می‌پندارد ...») تعریف می‌کند.[۲۲] چیزی هنر است که از آن حمایت، و به شیوه‌ای مناسب در برابر پس‌زمینه‌ی این نهاد فراگیر ارائه شود.

نقطه‌ی قوت نظریه‌ی دیکی توانایی او در توضیح هنر کاملاً مدرن است. چون نظریه‌ی او این امکان را می‌دهد که جایگاه اشیاء عادی تغییر کند و به اثر هنری تبدیل شود، حاضرآماده‌ها[۲۳]یی مانند چشمه[۲۴]ی [مارسل] دوشان و کارها و رخدادهای جنجال‌برانگیز دیگری را در بر گیرد.

اگر نظریه‌ی دیکی را درمورد باغ‌ها به کار بگیریم، به دریافت‌های مهمی می‌رسیم. همه‌ی باغ‌ها اثر هنری نیستند. باغچه‌ی سبزی حیاط پشت خانه یا باغستانی معمولی ممکن است با دقت طراحی

شود و لذت‌بخش و شادی‌آفرین باشد. ولی دیکی آن‌ها را در جایگاه هنر قرار نمی‌دهد زیرا شرط (ب) را ندارند: آگاهانه برای ورود به دنیای هنر ایجاد نشده‌اند. شرط اول دیکی، ضرورت دست‌ساختگی، نیز مانع از آن می‌شود که همه‌ی طبیعت پا به دنیای هنر بگذارد.

وقتی نظریه‌ی دیکی درمورد دنیای طبیعی به کار بسته شود، یک معما باقی می‌ماند: چه چیزی مانع از آن می‌شود که «باغ یافتنی[۲۵]» همانند «هنر یافتنی» نباشد؟ یعنی چرا هنرمند نمی‌تواند فقط اعلام کند که اثر جدید او یک قطعه زمین، یعنی یک باغ، است؛ درست همان‌گونه که دوشان پاروها، آبریزگاه‌ها و دیگر اشیای روزمره را در جای بالاتری نشاند؟ اگر کمی فراتر از این برویم، آیا واژه‌ی «باغ» به‌اندازه‌ی واژه‌ی «هنر» انعطاف‌پذیر نیست؟ اگر چنین است، هنرمند ما لازم نیست خودش را به قطعاتی از زمین محدود کند بلکه می‌تواند مثلاً اعلام کند که هر اتاقی که به‌طور اتفاقی وارد باغ می‌شود، اثر[۲۶] اوست.

اگر نظریه‌ی دیکی تا این حد باز است، در واقع نقص دارد. ولی برای این‌که چیزی در زمانی معین اثر هنری باشد، محدودیت‌هایی وجود دارد.[۲۷] ریچارد وولهایم در هنر و اشیا[۲۸] از «تاریخ‌مندی ذاتی هنر» سخن می‌گوید، و آرتور دانتو می‌گوید «هر چیزی، آن‌طور که هاینریش ووفلین می‌نویسد، در هر زمانی ممکن نیست، یعنی برخی آثار هنری صرفاً نمی‌توانند در مقام اثر هنری وارد برخی دوره‌های تاریخ شوند.»[۲۹] در حالی که هنر رشد می‌کند و برداشت‌های ما از هنر پیوسته تغییر می‌کند، آثار جدید (و کل هنرهای جدید) در دنباله‌ی آثار موجود معرفی می‌شوند. هنر تازه جاافتاده براساس هنری دیده و مفهوم‌سازی می‌شود که قبلاً تثبیت شده است. برای نمونه، لحاف‌های آمریکایی اولیه در سال ۱۸۱۰ اثری هنری به شمار نمی‌رفت، اما امروز آن‌ها را در نگارخانه‌ها می‌یابیم و متوجه شباهت چشم‌گیرشان با نقاشی‌های انتزاعی غامض می‌شویم.

درمورد نمونه‌ی «اتاق به‌مثابه باغ» که شرح آن رفت، مهم این است که محدوده‌ی این نوع نگاه را مشخص کنیم. آیا شیء معینی را می‌توان واقعاً براساس هر چیز دیگری در نظر گرفت؟ آیا هر چیزی را می‌توان شعر، نقاشی، بازی، نغمه، روایت یا باغ دانست؟ نلسون گودمن ادعا کرده است که هر دو شیئی که برحسب تصادف انتخاب شوند یک ویژگی مشترکی خواهند داشت.[۳۰] اما تعهد نمی‌کند که ویژگی جالبی باشد، و ممکن است اصلاً هیچ روش قابل اطمینانی برای جداکردن خصوصیات چشم‌گیر، شباهت‌های مرتبط، یا محدوده‌ی شباهت خانوادگی ویتگنشتاین وجود نداشته باشد. فکر نمی‌کنم قصد دیکی این بوده باشد که نظریه‌اش آن‌قدر، در دنیای هنر، باز باشد که حقیقتاً هر چیزی وارد آن شود. ولی دفاع از این ادعا در حوصله‌ی این مقاله نیست.[۳۱]

نظریه‌ی نهادین دیکی درست باشد یا نباشد، کار آرتور دانتو زمینه‌های بیش‌تری را برای رد دیدگاه‌های خیلی باز فراهم می‌کند. دانتو در دگرگونی پیش‌پا افتاده‌ها[۳۲] نظریه‌ی «بافت‌مدارانه»ی دیگری درباره‌ی هنر ارائه می‌کند.[۳۳] او می‌گوید آثار هنری اشیایی هستند که درباره‌ی دنیای هنر سخن می‌گویند. نتیجه این که چنین آثاری به تفسیر نیاز دارند. هستی‌شان تفسیری است.[۳۴]

دانتو برای روشن‌ساختن نظراتش، جفت‌های مختلفی از اشیاء مشابهی را توصیف می‌کند که یکی از

آن‌ها اثری هنری است، ولی جفتش این‌گونه نیست. دو مورد از این جفت‌ها عبارت‌اند از: ۱. کراوات آبی‌ای که پیکاسو روی آن خال‌خال سبز کشیده، و کراوات دیگری که به‌همان ترتیب کودکی سه‌ساله با دست خود آن را از ریخت انداخته است؛ ۲. بوم‌های تک‌رنگ قرمز ۸×۵ فوتی [حدود ۲۴۴×۱۵۲ سانتی‌متر] یک نقاشِ انتزاع‌کار چپ‌گرا، و نمونه‌ی دقیقاً مشابه آن از روشن‌ترین رنگ قرمز موجودِ یک کارخانه‌ی رنگ‌سازی. توجه داشته باشید که می‌توانیم نسخه‌هایی از باغ‌هایی مانند این‌ها را بسازیم: ۱. باغی از گل‌های وحشی را که با دقت توسط یک بوم‌شناسِ بوم‌دوست پرورش یافته با زمین باز آفتاب‌گیری در اعماق جنگل که اتفاقاً آرایش گیاهانش دقیقاً مشابه نمونه‌ی قبلی است مقایسه کنید؛ ۲. پارکی وسیع که کِپیبیلیتی براون[۳۵] منظره‌سازی کرده ــ دریاچه‌ی مرکزی، تپه‌های صاف، کپه‌های درخت ــ را با چراگاهی با طرحی یکسان که گاوها آن‌قدر در آن چریده‌اند که صاف شده است، مقایسه کنید.

استفاده از مثال‌های قرینه‌ای دانتو درمورد باغ‌ها نشان می‌دهد که برخی باغ‌ها اثر هنری‌اند، از روی قصد و نیت، توسط طراحان باغ ایجاد شده‌اند و نه‌تنها قابلیت آرامش‌بخشی و شادی‌آفرینی دارند بلکه قابلیت بازنمایی، بیان، برانگیزاندن و سرگرم‌کردن هم دارند. در بخش بعد، با تفصیل بیش‌تری قابلیت‌های چنین باغ‌هایی را توصیف خواهم کرد.

۳. باغ در مقام هنر والا در انگلستان سده‌ی هجدهم

باغ در انگلستان سده‌ی هجدهم اهمیت خاصی داشت. چند دلیل می‌توان برای آن برشمرد. اول از همه این که باغ‌های انگلیسی سده‌ی هجدهم معناهایی سیاسی داشتند. باغ رسمی فرانسوی، یکنواخت، هندسی و وسیع، و اتفاقاً با حکومت لویی چهاردهم مرتبط بود. باغ‌های انگلیسی سبکی متفاوت، طرحی طبیعی‌تر و نامنظم را می‌طلبیدند که مناسب تحمل و آزادی انگلیسی‌ها در مقایسه با خودکامگی فرانسوی‌ها باشد.[۳۶]

دوم این که در انگلستان سده‌ی هجدهم، هنر باغ‌آرایی همان شأن هنر نقاشی و شعرسرایی را داشت. برای نمونه، در ۱۷۷۰ هارس والپول اعلام کرد «شعر، نقاشی و باغ‌آرایی، یا علم منظره، برای همیشه از نگاه صاحبان سلیقه سه خواهر، یا سه زیبایی جدید خواهند بود که لباس طبیعت‌اند و آن را می‌آرایند.»[۳۷] در همان حال، کتاب ملاحظاتی بر باغ‌آرایی نوین[۳۸] تامس واتلی[۳۹]، که در همان سال چاپ شده است، با این ادعا آغاز می‌شود که «باغ‌آرایی، در صورت کمال آن، که اخیراً در انگلستان به دست آمده است، در میان هنرهای آزاد[۴۰] مستحق مرتبه‌ای قابل‌توجه است.» قیاس سنتی هنرها که در تشبیه هارس ــ «شعر نیز همچون نقاشی است[۴۱]» ــ آمده است بسط پیدا کرد و باغ و شعر، و باغ و نقاشی نیز با هم مقایسه شدند. این قیاس‌های تازه موجب باروری متقابل این هنرها و کم‌رنگ‌شدن مرز آن‌ها شد. انتظار می‌رفت باغ‌های سده‌ی هجدهم وظایف هنرهای خواهرشان را انجام دهند و پیام‌هایی ارائه دهند که بازدیدکنندگان بتوانند «بخوانند» و صحنه‌هایی ارائه کنند که از آن‌ها حظّ ببرند.

و سرانجام آن که تاریخ باغ سده‌ی هجدهمی مهم است چون سبک‌های باغ‌آرایی به‌شدت در طول این سده تغییر کرده است. باغ نمادین خاص اوایل سده‌ی ۱۷۰۰ پیچیده و تلمیح‌آمیز بود و راه را برای رسیدن به باغ منظره‌نمای انگلیسی که با دقت پرورش می‌یافت تا شبیه طبیعت دست‌نخورده باشد، باز کرد. این تغییرِ سبک نشان از تغییر سلیقه‌ی بزرگ‌تری داشت: تغییر از حساسیت نوکلاسیک به رمانتیک. وقتی تاریخ باغ نمایان‌گر این جریان‌های فکری و هنری است، نشان می‌دهد که باغ‌آرایی کاری ایدئولوژیک است.

همه‌ی باغ‌ها با تداعی‌هایی همراه‌اند. برای نمونه، در فرهنگ غربی، باغ‌ها ناگزیر نشان‌گر بهشت، فراوانی و نعمت باغ عدن‌اند. این معناهای ضمنی مسیحی همراه تداعی‌های ابتدایی‌تر ــ جنسیت و باروری، مرگ و نوزایی، گردش فصل‌ها[۴۲] ــ و نیز همراه لایه‌هایی از سنت عشق موقرانه گرفته تا آگاهی از بحران بوم‌شناختی وجود دارد. ولی باغ‌های انگلیسی سده‌ی هجدهم معنایی بالاتر و فراتر از این تداعی‌های معمولی داشتند. بسیاری از نویسندگان سده‌ی هجدهم از «خوانش» یک باغ سخن می‌گویند. باغ‌های نمادین آن زمان در واقع همچون شعر، طنز، رساله و بیانیه عمل می‌کردند. این باغ‌ها عموماً گل نداشتند، در عوض، آرایه‌ای از ویژگی‌های مجسمه‌گون و معمارانه ــ معبدها، تندیس‌ها، غارهای تزئینی، چشمه‌ها، ستون‌های یادبود[۴۳]، پل‌ها، خلوتگاه‌ها و چیزهایی دیگر ــ هنگام گردش بازدیدکنندگان، خودنمایی می‌کردند. این ویژگی‌ها حامل پیام باغ‌ها بودند، ولی شکل باغ و کاشت نیز اهمیت داشتند. اجازه دهید خلاصه‌وار برخی نمونه‌ها را توصیف کنم.[۴۴]

شاید معروف‌ترین باغ‌های نمادین انگلیسی، ملک استو[۴۵] متعلق به لرد کوبام در باکینگ‌همشایر[۴۶] باشد. منطقه‌ای پوشیده از باغ به‌نام الیزین [یا الیژین] فیلدز[۴۷] که ویلیام کنت در دهه‌ی ۱۷۳۰ طراحی کرد و دارای سه معبد بود: معبد فضیلت باستان[۴۸]، معبد فضیلت نوین[۴۹]، و معبد سزاواران بریتانیایی[۵۰]. معنای این مجموعه زمانی آشکار می‌شود که به جزئیات زیر توجه کنیم. معبد فضیلت باستان سازه‌ی کلاسیک گردی است برپایه‌ی معبد وستا[۵۱] در تیولی[۵۲]. این معبد شامل چهار مجسمه (هومر، سقراط، لوکورگوس[۵۳] و اپامینوداس[۵۴]) است که نمایان‌گر بزرگ‌ترین شاعر، فیلسوف، قانون‌گذار و سردار دنیای باستان‌اند. در مقابل، معبد فضیلت مدرن به‌سبک گوتیک و از آن گذشته، به شکل ویرانه ساخته شده است. معبد سوم و آخر، به نسبت دو معبد دیگر، در پایین تپه و در سوی دیگر یک نهر بنا شده است. ۱۶ اینچ (حدود ۴۰ سانتی‌متر) از این سازه‌ی نیمه‌مدور مسکن بالاتنه‌های افراد شاخص برتیانیایی است: شاعران، فیلسوفان دانشمندان، شاهان، دولت‌مردان و جنگ‌جویان.

خوانش برخی از معناهای این مجموعه آسان است. فضیلت نوین در ویرانه‌ای کنار نمونه‌ی باستانی آن قرار گرفته است. سزاواران بریتانیایی پایین تپه قرار دارند و انگار به اسلاف باستان‌شان در بالا نگاه می‌کنند. ولی کنت و کوبام لایه‌های ظریف دیگری نیز افزوده‌اند تا به این مجموعه ابعاد سیاسی و دینی نیز بدهند. جان دیکسون هانت پیام کلی آن را «ضداستوارت، ضدکاتولیک، طرفدار بریتانیا» توصیف می‌کند.[۵۵] نخست این که ملکه آن، که لرد کوبام از ارتش او اخراج شده بود، جزء سزاوان

بریتانیایی نیامده است؛ دوم آن که کتیبه‌ای از انه‌اید ویژیل ویرایش شده تا خطی از آن در ستایش کسوت کشیشان حذف شود. هانت به ضرورت‌هایی اشاره می‌کند که بازدیدکنندگان الیزین فیلدز استو باید متوجه آن‌ها باشند. باید اهمیت سبک‌های متفاوت معماری را بدانند، نقل‌قول ویرژیل را تشخیص دهند و متوجه نقص آن شوند، و به مکان‌نگاری کل این مجموعه توجه کنند.

یکی از باغ‌های معروف سده‌ی هجدهم ملک استورهد[۵۶] متعلق به هنری هور در ویلت‌شایر[۵۷] است. استورهد بعد از استو ساخته شده و سبک آن متفاوت است، و شکاف میان باغ‌های نمادین اولیه مانند الیزین فیلدز و باغ‌های منظره‌نمای بعدی پرورده‌ی کپیبیلیتی براون را پر می‌کند. استورهد همچون یک مدار طراحی شده است. پیاده‌رویی از خانه پایین می‌رود، دور یک دریاچه می‌گردد، و از کنار معبدها، پل‌ها، غارهای تزئینی و مانند آن‌ها که با دقت جایشان را انتخاب کرده‌اند، می‌گذرد. کنت وودبریج گفته است شمایل‌نگاری کل این مجموعه از انه‌اید ویرژیل گرفته شده است.[۵۸] در یکی از ماجراجویی‌های اینیس[۵۹]، سیبیل[۶۰] کامیان[۶۱] او را به دنیای زیرین هدایت می‌کند و آینده‌ی تاریخ روم را به او نشان می‌دهد. وودبریج می‌گوید مسیر دور دریاچه در استورهد نمادی است از سفر اینیس. پایین‌رفتن به سوی دریاچه و صعود تند از غارهای تزئینی نمایان‌گر مواجهه‌ی اینیس با دنیای زیرین است. تندیس‌ها و کتیبه‌های گوناگون در استورهد این تفسیر را تأیید می‌کند. در کل، وودبریج این باغ را استعاره‌ی بسط‌یافته‌ی دوری می‌داند که زندگی هنری هور را با زندگی اینیس مقایسه می‌کند: «هنری، در باغ خودش، بنیان‌گذاری روم را جشن می‌گیرد، درست همان گونه که، مانند اینیس، خانواده‌ای در جایی به وجود می‌آورد.»[۶۲] [...]

همه‌ی باغ‌هایی که شرح آنها ذکر شد، نماینده‌ای هستند از معنای گسترده‌ی چیزی گفتن، موضوعی داشتن، و نیاز به تفسیر داشتن. هر یک به‌نوعی مانند شعر عمل می‌کنند. دومین مورد از دو قیاس والپول، که باغ‌آرایی را به نقاشی ارتباط می‌دهد، مشکل‌آفرین‌تر است. یک باغ می‌تواند شبیه نقاشی منظره باشد، یک باغ می‌تواند کپی چنین نقاشی‌ای باشد، یک نقاشی می‌تواند از یک باغ باشد. ولی در هیچ‌یک از این موارد، باغ درست مانند نقاشی بازنمودی عمل نمی‌کند، زیرا این کار نیازمند آن است که آن باغ «از» (درباره‌ی) صحنه‌ی طبیعی دیگری باشد. همین عدم تناسب عبارت «باغ چیزی[۶۳]» نشان می‌دهد که این قدرت نمادین را کلاً به باغ‌ها نسبت نمی‌دهیم. اما در باغ‌ها، مسائل نقاشانه‌ای مانند رنگ، بافتار، تعادل، شکل، پرسپکتیو، و نور و سایه در طراحی زمین در نظر گرفته می‌شود.

در اواخر سده‌ی هجدهم، طرفداران تصویرگونه‌ها[۶۴] آخرین رابطه‌ی باغ‌آرایی و نقاشی را معرفی کردند. خبره‌هایی مانند سِر یوودیل پرایس و ریچارد پین‌نایت دنیا را بیش‌تر برحسب تصاویر دیدند. آن‌ها با دیدن صحنه‌های طبیعی، به یاد نقاشی‌های خاصی افتادند. از این گذشته، پرایس و نایت فقط برای آن دسته از ویژگی‌های طبیعی ارزش قائل بودند که مناسب نقاشی بود یا در نقاشی معمول بود. هر دو نظریه‌های کاملی درباره‌ی تصویرگونه‌ها ارائه کردند[۶۵]، و هر دو در مقابل کارهای بی‌روح کپیبیلیتی براون، از سبکی تصویرگونه در باغ‌آرایی حمایت کردند. بنابراین برخی باغ‌ها که ویژگی‌های

ضروری مورد نظر آن‌ها را داشتند ــ برای نمونه، باغ‌های هامفری رپتون ــ کارهایی ایدئولوژیک به حساب می‌آمدند و نمونه‌ای از یک نظریه‌ی زیبایی‌شناختی بودند و برآن صحه می‌گذاشتند.

۴. افول باغ‌آرایی و تصور شکوفایی آن

کوشیده‌ام به دامنه و قدرت باغ‌های سده‌ی هجدهم اشاره کنم. همچنین کوشیده‌ام نشان دهم که قیاس‌های افراطی این دوره میان باغ‌آرایی و هنرهای خواهرش قیاس پوچی نبوده است. اگر ادعای من صحیح باشد، پس چرا باغ‌آرایی افول کرد؟ برخی فیلسوفان از نگاهی هگلی دفاع کرده‌اند که طبق آن مرگ هنر بخش ناگزیر پیشرفت جامعه است. شاید فراگیرترین مدافع این دیدگاه آرتو دانتو باشد که در مجموعه‌ای از مقاله‌های جدیدش، دیدگاهی را پرورانده که طبق آن «هنر وقتی به فلسفه تبدیل می‌شود، واقعاً تمام می‌شود.»[۶۶]

من بر این باورم که هگل مرگ همزمان همه‌ی هنرها، یا دست‌کم همه‌ی هنرهای دوره‌ای معین را پیش‌بینی کرده است. ولی می‌خواهم برای لحظه‌ای به مرگ تک‌تک هنرها بیندیشم.[۶۷] مطمئناً امروز هنرهای کاملی را می‌توان یافت که مرده‌اند، فرشینه‌ی شیشه‌رنگی را در نظر بگیرید. با این که هنرها به دلایل پیچیده‌ای افول پیدا می‌کنند، مهم‌ترین عامل ممکن است رشد هنرهای جانشینی باشد که همان وظایف را با قدرت و راحتی بیش‌تری انجام می‌دهند. بنابراین رنگ‌روغن تنوع غنی‌تر، سطح گویاتر، و خطوط کناره‌نما، خطوط، الگو و سایه‌روشن ظریف‌تری نسبت به فرشینه‌ی شیشه‌رنگی را در اختیار هنرمند قرار می‌دهد. فرایند نقاشی نیز سریع‌تر و کم‌زحمت‌تر است. با این که هم شیشه‌رنگی هم فرشینه امکان ایجاد جلوه‌هایی را می‌دهند که نمی‌توان با رنگ به دست آورد، رنگ‌روغن به‌تدریج به رسانه‌ی تصویری غالب تبدیل شده است.

باغ‌آرایی نیز به‌همین ترتیب جای خود را به یک هنر جانشین داده است. هیچ رسانه‌ی جدیدی کارکردهای زیبایی‌شناختی باغ‌آرایی را انجام نمی‌دهد. در واقع، عوامل اقتصادی و اجتماعی باعث افول این هنر شده است. باغ‌آرایی پرزحمت است و به زمین بزرگی نیاز دارد. شکوه و زیبایی استورهد و استو را نمی‌توان در مقیاسی کوچک‌تر تکرار کرد، ولی شهرسازی گسترده مکان‌های مناسب را کم‌یاب کرده است. بنابراین امروزه کم‌تر کسی می‌تواند از پس هزینه‌ی باغ‌سازی به سبک سده‌ی هجدهم برآید. سلیقه‌های امروزی برای تفریح نیز مانع از ایجاد باغ‌های پرخرج می‌شود. لذت‌های ساده‌ی اشراف‌زادگان سده‌ی هجدهم در املاک‌شان ــ قدم‌زدن، سوارکاری، شکار، مصاحبت ــ در روزگار الکترونیک ما کم‌تر محبوبیت دارد.

با این که باغ‌آرایی امروز هنر والا نیست، می‌خواهم برای لحظه‌ای به‌گونه‌ای دیگر بیندیشم و آینده‌ی متفاوتی را برای باغ انگلیسی سده‌ی هجدهمی تصور کنم، آینده‌ای که در آن باغ‌آرایی افول نمی‌کند بلکه در رخدادهای کاملاً هیجان‌انگیز و پرهیاهو، آن چنان که مدرنیسم دنیای هنر را متحول کرد، مشارکت دارد.

راه‌های گوناگونی برای تعریف مدرنیسم، پسامدرنیسم و آوانگارد وجود دارد. من به دو مورد از چنین

تعریف‌هایی توجه خواهم کرد و خواهم پرسید آیا باغ‌آرایی می‌توانست بخشی از عملکرد مدرنیستی باشد. نخستین نشان مدرنیسم که مد نظر قرار خواهم داد پیشنهاد کلمنت گرینبرگ در مقاله‌اش در سال ۱۹۳۹ با نام «آوانگارد و کیچ» است. گرینبرگ ادعا می‌کند هنر انتزاعی زمانی رشد می‌کند که «شاعر یا هنرمند نگاهش را از موضوع تجربه‌ی عادی بگرداند و به رسانه‌ی حرفه‌اش رو کند. ... این‌ها خودشان موضوع هنر و ادبیات می‌شوند.»[۶۸] آرتور دانتو برداشت نوهگلی مشابهی از هنر ارائه می‌دهد. دانتو با این پیشنهاد که تاریخ هنر بهتر از همه با رمان‌سازی[۶۹] یا رمان خوداکتشافی الگوسازی می‌شود، پیشرفت هنر را چنین خلاصه می‌کند: «اشیا با نزدیک‌شدن نظریه‌شان به بی‌نهایت، به صفر نزدیک می‌شوند.»

آیا ممکن است باغ‌ها در این پیشروی شرکت کنند؟ آیا ما می‌توانیم باغ‌های مدرنیستی، کمینه‌نگارانه [مینیمالیستی] و آوانگارد را تصور کنیم؟ مطمئناً امکان دارد که باغ‌هایی طراحی کنیم که کم‌جا، مستطیل و ساده، و کاملاً هماهنگ با زیبایی‌شناسی باهاوس باشند. باغ‌های برزیلی روبرتو مارکس انبوهی از رنگ‌ها و آرایه‌هایی تندیس‌گونه از گیاهان عجیب‌وغریب را به نمایش می‌گذارند. درباره‌ی آن‌ها یک نویسنده می‌گوید «به هنر کوبیستی بیش‌تر احترام می‌گذارد تا سبک‌های پیشین باغ‌آرایی منظره‌نما.»[۷۰] ولی باغ‌های مدرن گرینبرگی هم کمینه‌نگارانه‌اند هم درون‌نگرانه. اگر هنرهای محیطی معادل «هنر درباره‌ی هنر» باشند، معنای ما از چیستی باغ را به پرسش می‌کشند. چنین باغ‌هایی ممکن است بر فرایند و مواد باغ‌آرایی تأکید کنند یا ارزش‌های باغ سنتی مانند زیبایی، تنوع و اصالت را نفی کنند. باغی را تصور کنید که شلنگ‌ها، ابزار و کود را مانند گل‌ها برجسته نشان دهد، یا باغی را که هیچ چیز ندارد جز گل‌های همیشه‌بهاری که بخش‌های مختلف زمین را پوشانده‌اند؛ این در حالی است که در شرایطی غیر از این، شاید انتظار رز، سوسن، یاس، لوبیاگرگی، بنفشه، خطمی، نرگس و گل‌های دیگر را داشتیم. ممکن بود باغ‌های شگفت‌انگیز بیش‌تری وجود می‌داشتند که کلاً گیاهان را کنار می‌گذاشتند. تصور کنید باغی را که پر از داربست باشد و هیچ گل رزی نداشته باشد.

استنلی کاول در مقاله‌اش با نام «موسیقی آهنگ‌زدوده»، وقتی می‌گوید فریب‌کارانه و اعتماد با هنر مدرن عجین شده است، نشان دومی از مدرنیسم را پیشنهاد می‌کند.[۷۱] همان‌گونه که هنر کمینه می‌شود، هنرمندی نیز کم‌تر تظاهر می‌یابد، و پاسخ‌هایی چون «می‌توانم آن کار را بکنم»، «هرکسی می‌تواند آن کار را بکند»، «یک بچه هم می‌تواند آن کار را بکند» شنیده می‌شود. کاول در این‌جا علیه نوعی موسیقی سریالی سخن می‌گوید، موسیقی‌ای که آن را «کاملاً آهنگ‌سازی‌شده» می‌نامد. او به چنین قطعه‌هایی اعتراض می‌کند چون روش‌های تصادفی‌شان مانع از آن می‌شود که آهنگ‌سازان از پیش بدانند آن اثر چه صدایی می‌دهد. و او ادعا می‌کند این مسئله نمی‌گذارد آن‌ها چنان آهنگ‌سازی کنند که خودشان را راضی کند.

با این که کاول در پایان، اتهام فریب‌کاری را ثابت می‌کند[۷۲]، اما استدلالش را نمی‌توان درباره‌ی هنر باغ‌آرایی هم صادق دانست. مانند موسیقی سریالی یا نقاشی کمینه‌نگارانه، باغ‌ها هم ما را دعوت

می‌کنند تا بر تغییر و بخت و اقبال بیندیشیم. باغ‌آرایی کلاً با بخت و اقبال همراه است، زیرا گیاهان از آب‌وهوا، خاک، حشرات و بیماری تأثیر می‌پذیرند. یک باغ‌دار می‌تواند با خریدن تخم‌ها و پیازهای بدون برچسب، با انتخاب نوع طراحی از طریق طاس‌ریختن یا ای‌چینگ [یا ای‌جنگ[۷۳]]، یا صرفاً با هرس‌نکردن و وجین‌نکردن، میزان این تصادف را بیش‌تر کند. در باغ‌ها هم ممکن است فریب‌کاری و اعتمادی را که کاول در برخی موسیقی‌های مدرن پیدا می‌کند، مشاهده کنیم. معادل قطعه‌ی "4'3، اثر جان کیج را در کار یک باغ‌دار در نظر بگیرید: زمین‌های به‌خوبی پاک‌سازی‌شده‌ای که اصلاً چیزی در آن‌ها کاشته نشده است. آلن سانفیست باغی درست کرد که بی‌شباهت به این باغ نبود. استخر خاک[۷۴] (۱۹۷۵) دایره‌ای از خاک حاصل‌خیز به‌قطر پنجاه فوت [۵۱متر و ۲۵سانتی‌متر] بود که حلقه‌ای از صخره در میان زباله‌ی شیمیایی آن را در بر گرفته بود. سانفیست می‌خواست این دایره کم‌کم از نو بذرافشانی شود و دوباره جنگل اولیه ساخته شود. شاید یک «باغ یافتنی» به دیدگاه‌های کیج درباره‌ی جایگاه نسبی موسیقی و نوفه[۷۵] بیش‌تر از این شبیه باشد. کیج معتقد است همه‌ی صداها ارزش توجه را دارند و نباید فقط موسیقی را دارای امتیازی خاص دانست. همین حرف‌ها را می‌توان درباره‌ی جایگاه نسبی گل‌ها و علف‌ها در یک «باغ یافتنی» در زمینی که تصادفی انتخاب شده، هم زد.

باغی که با توضیحات گرینبرگ و نیز کاول از مدرنیسم همخوانی داشته باشد در مجله‌ی *homedesign*[۷۶] [طراحی خانه] در سال ۱۹۸۵ متعلق به نیویورک‌تایمز به تصویر کشیده شده است. این باغ ۲۰×۲۰ فوتی [حدود ۶×۶ متری] شامل تکه‌هایی با رنگ‌های روشن از پلکسی‌گلاس[۷۷]هایی است که در بستری از شن کار گذاشته شده است. یک میز شیشه‌ای سیمی در وسط باغ جای حوض سنتی باغ را گرفته، و کل این مجموعه با سایبانی از تور ماهی‌گیری به‌رنگ صورتی روشن پوشانده شده داست. سطل زباله‌های زرق‌وبرق‌داری در همان نزدیکی گذاشته شده است. مارتا شوآرتز، سازنده‌ی این باغ، اعتراف می‌کند که طرح آن را از نقاشی‌های برجسته‌ی دهه‌ی ۱۹۷۰ فرانک استلا الهام گرفته است. باغ استلا، به‌تعبیر شوآرتز، نمونه‌ی کاملی از یک باغ مدرنیستی به نظر می‌رسد. این قطعه‌ی هوشیارانه به پیشرفت نقاشی سده‌ی بیستم اشاره دارد. همچنین دیدگاه‌های پذیرفته‌ی ما درباره‌ی باغ‌آرایی و خلاقیت را به چالش می‌کشد.

فکر نمی‌کنم وجود باغ استلا خطری برای ادعاهای من درباره‌ی افول باغ‌آرایی باشد. یک دلیل آن این است که این اثر نه در یک مکان عمومی یا شرایط نگارخانه، بلکه در حیاط پشتی مادر هنرمند قرار دارد. به این ترتیب از عواملی که اثری آوانگارد را تولید یا حمایت می‌کند ــ شرایط شهری، برنامه‌های سیاسی، قدرت بازار نگارخانه‌ها و موزه‌ها ــ دور است. باغ استلا به‌معنایی دیگر نیز منزوی است. تا آنجا که می‌دانم، تأثیر چندانی بر دیگر باغ‌ها یا بر دیگر آثار هنری نگذاشته است.

نمونه‌ی دیگر باغی پسامدرنیستی «اسپارت کوچک» یان همیلتون فینلی در جنوب اسکاتلند است.[۷۸] فینلی مجسمه‌ساز و شاعر تصویرنما[۷۹]یی است که در ۱۹۶۶ ملکی چهارآکری[۸۰] در مناطق روستایی اسکاتلند خریداری کرد و آگاهانه آن را به شیوه‌ی شنستون و پاپ پرورش داد. اسپارت کوچک

ویژگی‌های باغ سنتی ــ چند حوض، چند معبد، یک غار تزئینی، یک باغ کم‌ارتفاع‌تر، یک باغ رومی و موارد دیگر ــ را با نمادهای معاصر مانند کشتی‌های جنگی، هواپیماها و یک «ناو هسته‌ای» درآمیخته است. باغ فینلی، برخلاف باغ شوآرتز، به روی عموم باز است و در واقع در «جنگ» جاری‌اش با مقامات مالیاتی محل شکل گرفته است.[۸۱] کتیبه‌های متعددی که به سبک کلاسیک‌گرایانه حک شده بر مضمون تسلیحات نوکلاسیک تأکید می‌کند. این شاعر انقلاب فرانسه را همراه با آمیزه‌ی دیالکتیک فضیلت و هراس، زمینه‌ی دوران مدرن و نیز نقد فرهنگی آن قرار داده است.

در نگاه نخست، باغ فینلی ممکن است اقدامی مرتجعانه به نظر آید. مانند تلاش‌های پیشین آن در سده‌ی هجدهم، تصاویر و کتیبه‌هایی را از دوران قدیم وام گرفته و آن‌ها را با لحنی انتقادی از فرهنگ معاصر بیان کرده است. این در حالی است که اشاره‌های استو و استورهد به دنیای کلاسیک بخشی از واژگان مشترک عصر اوگوستوسی[۸۲] بوده است. تصاحب سبک نوکلاسیک توسط فینلی انفرادی و خشن است. زمین‌داران، دیگر در املاک‌شان، معبد، ستون یادبود، ستون و غار تزئینی نمی‌سازند، اما استفاده‌ی فینلی از صورت‌ها و علایق به‌شدت سده‌ی‌بستمی ــ شعر تصویرنما، عصر هسته‌ای ــ اسپارت کوچک را به اثری بسیار خودآگاهانه تبدیل کرده است. فینلی از باغ نوکلاسیک استفاده می‌کند تا به کنایه بگوید: باغ را احیا نکرده است تا آن را به یک صورت هنری پویای سده‌ی بیستمی تبدیل کند. به همین دلیل، اسپارت کوچک نمونه‌ای است از یک اثر هنری پسامدرن.

۵. خاکریزها و هنر محیطی

تاریخ باغ‌آرایی را از نو ساخته‌ام و مجموعه‌ای تخیلی از باغ‌های مدرنیستی را به گذشته‌ی واقعی باغ‌آرایی پیوند زده‌ام. این باغ‌های واقعی و تخیلی ــ آفرینش‌های سانفیست، باغ شوآرتز و باغ فینلی به‌اضافه‌ی امکانات هنر کیجی[۸۳] کمینه‌نگارانه‌ی اتفاقی و هنر یافتنی که توصیف‌شان کردم ــ روی هم نشان می‌دهند که باغ‌آرایی می‌توانست در واقع به پیشرفت هنر در سده‌ی بیستم کمک کند. اما چون این فرض خلاف واقعیت است، می‌خواهم رویکرد دیگری برای توضیح نقاط قوت باغ‌آرایی داشته باشم. با روی‌آوردن به برخی آثار سده‌ی بیستمی، هنر محیطی مورد اشاره‌ی مک‌داناف، خواهیم دید آیا می‌توان پیوندی میان این هنر با باغ‌آرایی در دوره‌ی اوجش برقرار کرد.

مقوله‌ی «هنر محیطی» بی‌نهایت متنوع است. اجازه دهید کار را با رده‌شناسی‌ای سریع آغاز کنم. در این مورد خودم را مدیون مقاله‌ی مارک رزنتال با عنوان «برخی نگرش‌های هنر خاکی: از رقابت تا ستایش[۸۴]» می‌دانم. هنر محیطی اخیر را به هفت مقوله تقسیم می‌کنم. این مقوله‌ها موقتی‌اند و اغلب با هم هم‌پوشی دارند، ولی توصیف برخی از این آثار کمک خواهد کرد پیوندهایشان را با باغ‌های گذشته نشان دهم. مقوله‌های من عبارت‌اند از:

۱. کارهای مردانه در محیط

هایزر، اسمیتسن، داماریا، تارل

۲. کارهای گذرا در محیط

سینگر، لانگ

۳. هنر اجرایی محیطی

بویل، فالتون، هاچینسن، کریستو

۴. کارگذاری‌های معمارانه

نانسی هالت، آلیس آیکاک، ماری میس

۵. هنر آموزشی

خانواده‌ی هریسن

۶. پیش‌باغ‌ها

سانفیست، اروین، فینلی

۷. باغ‌های مجسمه‌ای و پارک‌های هنر

اجازه دهید کمی درباره‌ی هریک از این مقوله‌ها توضیح دهم. مقوله‌ی یکم شامل نمونه‌های کلاسیک کارهایی است که «خاکریز» می‌نامند، آثاری هنری که با دست‌کاری مقدار زیادی گل و صخره ایجاد می‌شود. برای نمونه، از جمله مجسمه‌های بیابانی مایکل هایزر در دهه‌ی شصت می‌توان به این دو اشاره کرد: «دوبار منفی»[۸۵] (۱۹۶۹) که در آن ۲۴۰۰۰۰ تن خاک از دو تپه‌ی روبه‌روی هم[۸۶] برداشته شده، و پراکندن[۸۷] (۱۹۶۸) که در آن پنج سنگر پولادپوش ۱۲فوتی [حدود نیم‌متری] در کف صحرای نوادا کنده شده است. این مقوله آثار «افزوده» و نیز حفاری‌ها را نیز در بر می‌گیرد. در کوچک‌سازی آسفالت[۸۸] اثر رابرت اسمیتسن (۱۹۶۹)، یک بار کامیون آسفالت روی یک سوی معدن سنگ در رم ریخته شد است، در حالی که اثر معروف‌تر همین هنرمند، بارانداز مارپیچ[۸۹] (۱۹۷۰)، مارپیچی ۱۵۰۰فوتی [حدود ۴۵۰متری] از صخره و خاک است که در دریاچه‌ی بزرگ نمک یوتا ساخته شده است. اثر جاه‌طلبانه‌ی هایزر، مجتمع یک/شهر (۶-۱۹۷۲)، سازه‌ی توهم‌انگیز عظیمی در فلات دوردست نوادا[۹۰] است. مجتمع یک/شهر مثل یک ساختمان به نظر می‌رسد، اگرچه حتی نمی‌شود وارد آن شد. برعکس، مزرعه‌ی آذرخش[۹۱] والتر دماریا، شبکه‌ی مربع‌شکل یک‌مایلی شامل ۴۰۰ تیر پولادی ۱۸فوتی [حدود ۵۴۰ سانتی‌متری]، بیش‌تر شبیه منظره‌ای تغییر شکل یافته است تا کاری شبیه معماری یا مجسمه‌سازی. اثر درحال ساخت جیمز تارل، دهانه‌ی رودن[۹۲] را نیز می‌توان منظره‌ای فراگیر یا عرصه‌ی ادراک تعبیر کرد. تارل با ظرافت دهانه‌ی یک آتشفشان را تغییر شکل داده و اتاق‌ها و حجره‌هایی ساخته است که به‌قول نویسنده‌ای، «نور از رخدادهای قمری، سیاره‌ای و آسمانی وارد این حفره‌ها می‌شود، جمع می‌شود، و در تاریکی کامل خود را می‌شکند، و بینندگان آن را به شکل حضوری نورانی تجربه می‌کنند، نه فقط یک مکان و نه دقیقاً نور، بلکه توهمی از هر دو.»[۹۳]

من این نخستین گروه از آثار هنری را به خاطر مقیاس‌شان مردانه می‌نامم. همچنین دورافتاده و غیرقابل دسترس‌اند. دیدن آن‌ها نیازمند سفری شجاعانه از میان سرزمین‌های دورافتاده، مارهای

زنگی و آب‌وهوای طاقت‌فرسای کویر است.[۹۴] از این گذشته، معلوم نیست با کدام زاویه‌ی دیدی می‌توان این آثار را دید، یا این که آیا اصلا قرار این است آن‌ها را ببینیم. برای نمونه، الیزابت بیکر می‌گوید منظور از سازه‌های دماریا این است که درون آن قدم بگذاریم[۹۵]، اما در عین حال هنگام توفان نزدیک‌شدن به زمین آذرخش[۹۶] فوق‌العاده خطرناک است. بسیاری از آثار از طریق عکس‌های هوایی مستندسازی می‌شود. به این ترتیب، شباهت‌های چشم‌گیری میان این آثار عظیم و نقاشی‌های کمینه‌نگارانه‌ی مدرن آشکار می‌شود.[۹۷] ولی بعید است هر تماشاگری بتواند به دید مشابهی از آن محل برسد.

نمونه‌ی مقوله‌ی دومم از هنر محیطی ــ کارهای گذرا در محیط ــ را می‌توان در اثر اولیه‌ی مارک سینگر دید. اثر چندگانه‌ی تعادل‌های موقعیت[۹۸] او (۱۹۷۳-۱۹۷۱) کنده‌های افتاده‌ی است که دوباره سرپا شده‌اند تا «شبکه‌هایی از درختانی» را ایجاد کنند «که خیلی سست روی پایه‌هایی قرار داده شده‌اند.[۹۹] سینگر بعدها شاخه‌ها و نی‌هایی را دسته کرد و در مناطق باتلاقی قرارشان داد، یا با نوارهایی چوبی سازه‌هایی شبکه‌مانند ساخت. اثر ریچارد لانگ نیز به‌همان اندازه ساده است.[۱۰۰] کارول هال دو مورد از کارهای اولیه‌اش را توصیف می‌کند: «یک اثر ساختن راهی بود در یک علف‌زار با چند ساعت پس و پیش رفتن. کار دیگر [لانگ] شلیک‌کردن به سر گل‌های یک مرغزار بود تا [به این ترتیب] X غول‌آسایی را در آن حک کند.»[۱۰۱] لانگ بعد از آن، در جایی قدم زد و قدم‌هایش را با عکس یا توصیفی کوتاه ثبت کرد، گاه نیز آرایه‌هایی هندسی از سنگ جای قدم‌هایش گذاشت. مایکل رزنتال[۱۰۲] اثر لانگ و سینگر را چنین خلاصه می‌کند: «هر دو آثارشان را پاسخ‌هایی آیین‌وار به محلی می‌دانند که با آن به تعامل می‌پردازند. کارهای تقریباً افقی تسلیم‌شدن در برابر آن منظره و تکمیل‌کردن آن است. این که این اطوار بی‌صدا و به‌سرعت پاک می‌شوند خود بخشی از آرزوهای غیرجاه‌طلبانه‌ی این هنرمندان است چون در طبیعت کار می‌کنند.»[۱۰۳]

بخشی از کارهای لانگ ــ قدم‌زدن‌های مستندشده‌اش ــ در زمره‌ی مقوله‌ی سوم من، یعنی هنر اجرایی محیطی، قرار می‌گیرد. نمونه‌ی نوعی آن مارک بویل است که در ۱۹۶۸ کارش را آغاز کرد و به‌طور اتفاقی از افراد منتخب درخواست کرد تا به او در ایجاد یک اثر هنری کمک کنند. چشم داوطلبان را در کارگاه بویل بستند و از آن‌ها خواستند یک دارت به طرف نقشه‌ی جهان پرتاب کنند. با این شیوه، بویل ۱۰۰۰ محل تصادفی را مشخص کرد و از سال ۱۹۷۰ سفر به آن محل‌ها را آغاز کرده است. در هر محل، عکس‌هایی می‌اندازد و از سطوح گوناگون قالب می‌گیرد. نتیجه‌ی این کارها نمایشگاه‌هایی بود مانند مجموعه‌ی یخ‌گشایی[۱۰۴] (۱۹۷۲) که قالب‌های فایبرگلاسی ۱ یاردمربعی از برف در حال آب‌شدن را به نمایش گذاشته بود. هامیش فالتون هنرمند دیگری است که در این مقول قرارش می‌دهم. او همچون لانگ با راه‌رفتن اثرش را می‌سازد، اما هیچ اثری از گام‌هایش باقی نمی‌گذارد. تنها با عکس‌هایی که هریک از گام‌هایش را مستند می‌کند، بازمی‌گردد.

اجازه دهید آثاری از نوعی دیگر را به مقوله‌ی اجرایی بیفزایم. در ذهنم آثار هنری‌ای را دارم که گذرا هستند، مانند آن‌هایی که در مقوله‌ی ۲ بود، ولی با معرفی عناصری تصنعی در منظره بر جنبه‌ی

اجرایی‌شان تأکید شده است. الگوهای این روش عبارت‌اند از پروژه‌ی پاریکوتین[۱۰۵] پیتر هاچینسن (۱۹۷۰) که زنجیره‌ای ۲۰۰فوتی از نان را تا شش در امتداد خطوط گسل زمین در دهانه‌ی آتشفشانی در مکزیک قرار داد تا کپک نان از سفیدی به نارنجی بگردد. کالاباش رشته‌شده[۱۰۶]ی همین هنرمند (۱۹۶۹) عبارت بود از پنج کالاباش که به رشته‌طنابی ۱۲فوتی تبدیل شده و در زیر آب‌های ساحل توباگو نگه داشته شده بود تا میوه‌ی پرآب شوند و به کف اقیانوس فرو روند. آخرین بخش از کار هاچینسن که به باغ‌ها بیش‌تر شباهت دارد طناب تابیده[۱۰۷] (۱۹۷۲) است که در آن ردیفی از سنبل براساس طرحی از طنابی که تابیده شده، کاشته شده است.

آثار کریستو شباهت‌هایی با هر سه مقوله‌ی اولم دارد. معروف‌ترین کارگذاری‌های محیطی او ــ پرده‌ی دره (۷۲-۱۹۷۱)، نرده‌ی پیوسته[۱۰۸] (۱۹۷۶) و جزایر محصور[۱۰۹] (۱۹۸۳) کارهای قوی‌ای هستند. این کارها مانند خاکریزهای هایزر عظیم و دورافتاده‌اند[۱۱۰]، و شاید از آسمان بهتر دیده شوند. اما آفرینش‌های کریستو جنبه‌ای اجرایی نیز دارند. این کارها مانند پروژه‌های کریستو عناصری تصنعی (پرده‌ی نارنجی، پرده‌ی سفید، «دامن» صورتی) را وارد منظره می‌کنند. و سرانجام این که آثار کریستو کوتاه‌مدت‌اند. هر کدام ظرف چند روز سوار و باز می‌شوند. پس محل به حالت اول خودش برگردانده می‌شود. از این جهت، آثار کریستو شبیه آثاری است که آن‌ها را «کارهای گذرا» نامیدم.

اجازه دهید به بقیه‌ی مقوله‌ها سریع‌تر بپردازم. نانسی هالت، آلیس آیکاک و ماری میس را با هم دسته‌بندی کردم چون این سه هنرمند کارگذاری‌هایی معمارانه در منظره ایجاد می‌کنند. برخی از آثار هالت، مانند آثار هایزر و اسمیتسن، در محل‌های کویری دورافتاده است، و بسیاری از آن‌ها نیز همگام با اتفاقات آسمانی است. برای نمونه، اثری با نام دالان‌های خورشید[۱۱۱] (۶-۱۹۷۳) در صحرای یوتا از چهار لوله‌ی سیمانی بزرگ تشکیل شده که هنگام انقلابین[۱۱۲] خورشید در تابستان و زمستان جهت طلوع خورشید را نشان می‌دهند. در این لوله‌ها همچنین سوراخ‌هایی تعبیه شده است که نقشه‌ی صورت‌های فلکی اژدها [تنین/ دراکو]، برشاوس [برساوس/ پرسئوس]، کبوتر [حمامه/ کلمبیا] و بزغاله [جدی/کاپریکورن] را نشان می‌دهند.[۱۱۳] هالت «موقعیت‌یاب‌ها»ی مشابه لوله‌هایی که دید را متمرکز و هدایت می‌کنند ــ در دیگر آثارش به کار گرفته است.

هلن و نیوتون هریسن را در مقوله‌ی جداگانه‌ی هنر آموزشی قرار داده‌ام. هدف از هنر آن‌ها جلب توجه به بحران اقتصادی‌ای است که گرفتار آنیم. ولی نمایشگاه‌هایشان را می‌شد هم در موزه‌ی علم هم در موزه‌ی هنر برپا کرد. شاید بیش از همه برای کشف این معروف باشند که چگونه می‌توان خرچنگ‌های سریلانکایی را در حبس خوشحال نگه داشت. (راز کار آن‌ها ایجاد موج‌هایی در مخزن آب [خرچنگ‌ها] بود تا باد موسمی [مونسون] بومی آن‌جا شبیه‌سازی شود.)

دو هنرمندی که کارشان مرا به یاد بسیاری از باغ‌های اولیه می‌اندازد جفت شگفت‌انگیز آلن سانفیست و رابرت اروین است. کار آن‌ها را در مقوله‌ی پیش‌باغ‌ها قرار دادام. سانفیست شماری منظره‌های زمان[۱۱۴] درست کرده است، زمین‌هایی که در آن‌ها گل‌های بومی ناپدیدشده‌ی منطقه‌ای

شهری کشت می‌شود. با این که این کارها، مانند آفرینش‌های هریسن، آموزشی است، واقعاً نوعی باغ است. بنابراین مارک رزنتال می‌گوید «اسمیتسن خاک را جابه‌جا می‌کند و در آن دستکاری می‌کند تا امضایش را شکل دهد، در حالی که سانفیست یک باغ می‌پروراند.»[۱۱۵]

باغ‌گونه‌ترین آفرینش اروین کارگذاری خط ملیله‌دوخته[۱۱۶] (۱۹۸۰) در دانشکده‌ی ولزلی است، دیواری ۴۰فوتی [حدود ۱۲ متر] از پولاد ضدزنگ [استیل] با ۲ فوت [۶۰ سانتی‌متر] ارتفاع که با طرح انتزاعی برگ‌مانندی سوراخ شده و در مرغزار محوطه‌ی دانشکده قرار گرفته است. این اثر نوری را بازتاب می‌دهد که از میان درختان چشمک می‌زند و روی دریاچه‌ای در آن نزدیکی می‌درخشد. ملیندا ورتز می‌نویسد این کار درک ما از منظره را تغییر می‌دهد و درک ما از مکانی زیبا را تقویت می‌کند. به جای این که توجه ما را به خودش به‌عنوان یک اثر هنری جلب کند، «این اثر ما را به زمین بازمی‌گرداند.»[۱۱۷] من همچنین بازتاب‌های باغ را در برخی کارگذاری‌های داخل ساختمان اروین می‌بینم: او باظرافت فضای نگارخانه را، مثلاً با افزودن پرده‌ی نازک شفافی درست زیر سطح سقف در امتدا یک دیوار، تغییر می‌دهد. با این که این آثار کوچک و داخلی‌اند، ادارک ما را به‌شدت تحریک می‌کنند. این جلوه شبیه جلوه‌ای است که برخی بینندگان به زمین آذرخش دماریا، و نیز به کاری که تارل امیدوار است در دهانه‌ی رودن انجام دهد، نسبت می‌دهند.

آخرین مقوله‌ای که در فهرستم قرار دادم مقوله‌ی باغ‌های مجسمه و پارک‌های هنر بود. لومیر پارک در سنت لوئیس میسوری، آرت‌پارک در لوئیستون نیویورک، پارک لولن در نزدیکی ژنو، کرگوهنیک در بریتانی[۱۱۸] [در فرانسه[۱۱۹]]، ستاد جهانی پپسی‌کولا در پرچیس نیویورک، و ستاد جنرال‌میلز در مینیاپلیس همگی شبیه باغ‌های اروپایی اولیه‌ی سده‌های هفدهم و هجدهم هستند از آن جهت که همگی آثار هنری را در منظره‌ای طبیعی دارند. چه این پارک‌ها کارکرد باغ داشته باشند چه صرفاً موزه‌هایی در فضای باز باشند، به روابطی وابسته‌اند که میان اثر و محل برقرار می‌شود. در ادامه، بحث خواهم کرد که این روابط عاملی مه برای فهم و تفسیر این آثار است.

۶. ردیابی یک تبار

تنوع فراوان هنر محیطی اخیر را توصیف کردم. ولی چه چیزی ممکن است کمک کند آثار امروز را به باغ‌های گذشته ارتباط دهیم؟ برای نمونه، باغ‌آرایی می‌تواند مانند حفاری‌های هایزر و اسمیتسن ویران‌گر باشد. باغ‌ها می‌توانند عمارت‌هایی مانند سازه‌های دایره‌ای آیکاک و میس داشته باشند. شکوفه‌ها مانند نان‌ها و کالاباش‌های هاچینسن گذرا هستند، راه‌ها و نیمکت‌ها مانند موقعیت‌یاب‌های هالت ادراک بیننده را در اختیار می‌گیرند. باغ‌ها مانند اتاق‌های تغییر شکل‌یافته‌ی اروین محیط کاملی را ایجاد می‌کنند. ولی اگر بخواهم هشدار گودمن را تکرار کنم، هر دو چیز می‌توانند ویژگی‌های مشترکی داشته باشند. در حالی که یافتن شباهت‌های میان چیزهای دور از هم مانند باغ‌های سده‌ی هجدهم و هنر محیطی سده‌ی بیستم از نظر عقلانی راضی‌کننده است، از این کار چه چیزی عاید می‌شود، اگر اصلاً چیزی عاید شود؟

یکی از رابطه‌هایی که می‌تواند میان آثار قبلی و بعدی برقرار باشد این است که اولی بر دومی تأثیر بگذارد. گوران هرمرن در کتابش تأثیر در هنر و ادبیات[۱۲۰]، سیزده ضرورت جداگانه را فهرست کرده که مدعی است ویژگی‌های واقعی تأثیرگذاری هنری است.[۱۲۱] او میان تأثیرگذاری مستقیم و غیرمستقیم، و میان تأثیرگذاری مثبت و منفی تمایز قائل می‌شود. همچنین یادآور می‌شود که لازم نیست هنرمندان از عملکرد این تأثیرگذاری آگاه باشند (ص. ۹۶)، و لازم نیست آثار هنری‌ای که بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند اصلاً «شباهت آشکار و به‌راحتی قابل‌کشفی» داشته باشند (ص. ۹۹). ضرورت مهمی که هرمرن از آن یاد می‌کند ضرورتی علی است: هر گاه یک اثر بر اثری دیگری تأثیر بگذارد، تماس هنرمند با اثر پیشین یا با آفریننده‌ی آن «علت کمک‌کننده» به آفرینش اوست.[۱۲۲]

رابطه‌ی هنری‌ای که می‌خواهم توصیف کنم سست‌تر از تعبیر هرمرن از تأثیرگذاری است. با وجودی که معتقدم فهم ما از مثلا دهانه‌ی رودن، زمین آذرخش یا منظره‌ی زمان ــ اگر در پرتو سنت باغ‌آرایی منظره‌نما به آن‌ها نگاه کنیم ــ بیش‌تر می‌شود اما ادعا نمی‌کنم که تارل، دماریا یا سانفیست لزوماً به باغ‌های پیشین فکر کرده‌اند یا آثارشان مستقیماً به چنین باغ‌هایی شباهت دارد. تا آنجا که می‌دانم، این هنرمندان هرگز باغ‌های توصیف‌شده‌ی سده‌ی هجدهم را ندیده‌اند یا درباره‌شان نخوانده‌اند. اگر چنین باشد، پس رابطه‌ی آثار پیشین و بعدی رابطه‌ی علّی ساده‌ای نیست.

اصل زیر را برای تعیین میراث هنری، و برای ردیابی پیوند صورت‌های هنری گذشته با صورت‌های هنری کنونی پیشنهاد می‌کنم. اگر فهمیدیم که آثار بعدی برخی کارکردهای مهم آثار پیشین را انجام می‌دهند، می‌توانیم آثار بعدی را جانشینان آن آثاری بدانیم که پیش‌تر بوده‌اند. با این اصل، باغ‌های سده‌ی هجدهم و آثار هنری محیطی سده‌ی بیستم به هم مرتبط‌اند. اگر آثار بعدی برخی از وظایف هنری آن باغ‌ها را انجام دهند و چنان این کار را انجام دهند که یادآور آن منظره‌های اصلی باشند. اما این طور نیست که آثار بعدی به پیشینیان‌شان ارجاع دهند. این ارتباط محکم‌تر تنها زمانی برقرار می‌شود که هنرمند از باغ‌های پیشین آگاه باشد و نیتش این باشد که مخاطب به آن‌ها بیندیشد.

تبار هنری مفهومی پیچیده است، و اصلی که پیشنهاد شد بی‌نهایت مبهم. تعبیر وظیفه یا کارکرد هنری یادشده را نپرورانده‌ام (اگرچه گفته‌ام که باغ‌های سده‌ی هجدهم کاری بیش از صرفاً آرامش‌بخشیدن یا شادی‌آفرینی انجام می‌دادند). وقتی جای آثار هنری را در تاریخ مشخص می‌کنیم، هم شباهت‌ها هم تفاوت‌های میان آن‌ها و پیشینیان‌شان را یادآور می‌شویم. با این حال همه‌ی پیشینیان در تفسیرمان مهم نیستند. یکی از شباهت‌های چشم‌گیری که برخی باغ‌ها را به برخی هنرهای محیطی می‌پیوندد این است که هر دو منظره‌هایی ساخته‌شده در محیط‌اند. اجازه دهید ارتباط‌هایی را که میان باغ‌ها و آثار هنری می‌بینم بار دیگر با استفاده از رابطه‌ی اثر با محل توضیح دهم. در ادامه، برخی تمایزات را از هنرمند محیطی رابرت اروین وام گرفته‌ام.

اروین در مقاله‌اش «وجود و وضعیت[۱۲۳]»، طرحی چهاروجهی برای طبقه‌بندی رابطه‌ی اثری هنری با بافت‌اش پیشنهاد می‌کند.[۱۲۴] آثار می‌توانند ۱. محل‌محور؛ ۲. سازگار با محل؛ ۳. خاص محل؛ ۴. مشروط یا مقید به محل باشند. این مقوله‌ها بر روی پیوستاری قرار دارند که به ترتیب بافت‌مدارتر از

اثر پیش از خودند.

مثال اروین از هنر محل‌محور مجسمه‌ی هنری مور است. با این که مادر و فرزند[۱۲۵] مور شاید در شرایطی دیگر با تأثیر بیش‌تری به نمایش در آید، معنا، هدف و صورتش با تغییر محل تأثیر نمی‌پذیرد. برعکس، آثار سازگار با محل امتیازهایی به موقعیت خود می‌دهند ــ «مقیاس، تناسب، جای‌گیری و غیره» (ص ۲۶). اما این آثار همچنان در کارگاه ساخته یا طراحی می‌شوند. آثار خاص محل آثاری هستند که با درنظر داشتن محل طراحی می‌شوند (ص. ۲۷). بیش‌تر مجسمه‌های ریچارد سِرا در این مقوله جای می‌گیرند. این هنرمند ممکن است از طاق کج[۱۲۶] محاصره‌شده‌اش این طور دفاع کند که اگر جابه‌جا شود، همان اثر هنری‌ای نخواهد بود که هست. سرانجام، اثر مقید به محل اثری است که «مجسمه همه‌ی سرنخ‌هایش (دلایل وجودش) را در واکنش به محیطاش به دست می‌آورد»، همین محل است که «همه‌ی جنبه‌های "واکنش مجسمه‌ای" را معین می‌کند» (ص ۲۷). اروین در این‌جا ادعا می‌کند که ضرورت‌های محل ممکن است حتی نشانه‌های معمولی را که براساس آن‌ها کارهای یک هنرمند را تشخیص می‌دهیم، تحت‌الشعاع قرار دهد.[۱۲۷]

مشکلاتی در مقوله‌های اروین وجود دارد، ولی به ما اجازه می‌دهد تمایزات مفیدی میان آثار هنری برقرار کنیم. ما با آثار هنری ایجادشده در واکنش به محلی خاص آشناییم. پیش‌طرح‌های فراوان سزان درباره‌ی تپه‌ی سنت‌ویکتور را در نظر بگیرید. با این که این نقاشی‌ها به علاقه‌ی تمام عمر این هنرمند به منظره‌های پرُوانس گواهی می‌دهد، در آن منظره دیده نمی‌شود، اما در مجموعه‌های عمومی و خصوصی سرتاسر دنیا قرار دارند. اما آثار دیگر هم واکنش‌هایی به یک محل‌اند و هم در آن محل قرار دارند. نمونه‌های آن عبارت است از طاق سن‌لویی[۱۲۸] سارینن، طاق کجِ سِرا، و پوشش‌ها و نرده‌های کریستو. در بعضی موارد رابطه‌ی اثر و محل حتی نزدیک‌تر هم می‌شود: محل در عمل به رسانه‌ی اثر هنری تبدیل می‌شود.

مقوله‌های اروین را درباره‌ی باغ‌ها و هنر محیطی به کار بندید. در کمال تعجب، برخی باغ‌ها فاقد رابطه‌ای خاص با محل‌شان هستند. یک باغ پرتقال یا باغ گیاه‌شناسی، بنا بر اصطلاحات اروین، محل‌محور است اگر تنها هدف آن تولید پرتقال یا نمایش و حفظ برخی انواع گیاهان باشد. همین مسئله درباره‌ی باغچه‌ای از گیاهان یک‌ساله‌ای که فقط برای نمایش چشمگیر رنگ‌شان کاشته می‌شوند هم صدق می‌کند. برعکس، باغ‌های سده‌ی هجدهمی که بررسی‌شان کردم کاری بیش از قرارگرفتن در یک محل انجام می‌دهند. آن‌ها به آن محل واکنش نشان می‌دهند و بر ویژگی‌هایی که جنبه‌هایی از خود محل است تأکید می‌کنند و آن‌ها را به نمایش می‌گذارند. برای نمونه، به یاد آورید که موقعیت مکانی استو، استورهد و وست وایکامب بخش جدانشدنی‌ای از برنامه‌های شمایل‌نگارانه‌ی این باغ‌هاست.

باغ‌هایی که به محل‌شان نمی‌پردازند آن را مسئله‌ی خود نمی‌گیرند، و به نظر من فقط می‌توانند در گیاه‌شناسی اهمیت داشته باشند، یعنی تنها کاشت‌شان اهمیت دارد. ممکن است کسی اعتراض کند که می‌توانیم به ویژگی‌های افزوده‌ای مانند راه‌ها، نیمکت‌ها، حوض‌ها و عمارت‌ها هم علاقه نشان

دهیم، ولی سخت است که بفهمیم چطور می‌توان این ویژگی‌ها را بدون توجه به چشم‌انداز و زاویه‌ی دید، مرزها و بافتارها، طرح زمین، و خلاصه هر چیزی که یک محل را تشکیل می‌دهد، به باغ افزود. باغ‌هایی که نه خاص محل‌اند و نه مقید به آن روی زمین‌اند، ولی به آن ارجاع نمی‌دهند. در واکنش ما به باغ تظاهر نمی‌یابند و در بیان لذت از باغ یا موفقیت باغ، آن‌ها را به حساب نمی‌آوریم.

البته رابطه‌ی باغ با موقعیت‌اش را می‌توان رابطه‌ای معکوس دانست. طراحان باغ همیشه تسلیم ضرورت‌های یک محل نمی‌شوند. مبارزه‌ی پیوسته‌ی لو نوتر برای ایجاد باغ‌های ورسای بر روی باتلاق‌زار نامناسب، یا آوازه‌ی بروان برای ویران‌کردن شهرها و تغییر مسیر رودخانه‌ها به خاطر طراحی‌هایش را در نظر بگیرید. در چنین مواردی، باغ‌آرا کنده‌کاری می‌کند، شکل می‌دهد، تغییر می‌دهد، هم‌سطح می‌کند ولی باغی که حاصل می‌شود هماهنگ با محل تسخیرشده است. برای نمونه، در ورسای، پهنه‌ی هندسی پیوسته‌ی باغ لو نوتر چیزی از زمین زیرین را نشان نمی‌دهد بلکه سلطه و آرزوهای شاه آن‌جا را به‌طور کامل بیان می‌کند.

بسیاری از آثار محیطی توصیف‌شده در بخش ۵ خاص محل یا مشروط به محل نیز هستند. آثاری که آن‌ها را در دسته‌ی کارهای گذرا قرار دادم (کارهای لانگ، هاچینسن و سینگر)، همچون حفاری‌های هایزر، دهانه‌ی تارل و کارگذاری نگارخانه‌ی اروین، به مقوله‌ی چهارم اروین تعلق دارند. همه‌ی کارهای موقعیت‌یابی هالت خاص محل‌اند، چنان که منظره‌های زمان سانفیست خاص محل‌اند اگر معنای محل را به چیزی مانند «کنام بوم‌شناختی» بسط دهیم. همه‌ی این آثار در منظره قرار دارند، همه‌ی آن منظره را دست‌کاری می‌کنند، و همه‌ی ما را وامی‌دارند به رابطه‌مان با آن منظره توجه کنیم.

پس این ویژگی‌ای است که من معتقدم در همه‌ی باغ‌ها، خاکریزها و هنر محیطی مشترک است. بر کارکرد مشترک‌شان صحه می‌گذارد و زمینه‌ساز ادعای من درباره‌ی تبار مشترک آن‌ها می‌شود. آثار کهتر در هریک از این مقوله‌ها (باغ‌ها، خاکریزها) فقط با این تعبیر ضعیف که در یک محل قرار دارند هنر محیطی‌اند، به آن محل واکنش نشان نمی‌دهند. آثار غنی‌تر در یک محل قرار دارند، به آن محل واکنش نشان می‌دهند و گاه درباره‌ی محل‌اند و غیره.

درست همان‌گونه که باغ‌های سده‌ی هجدهم بسیاری از کارکردهای هنرهای خواهرشان، نقاشی و شعر، را انجام می‌دادند، بسیاری از کارهای هنر محیطی هم لایه‌های افزوده‌ای از معنا ــ پیام‌های سیاسی، اشاره به دیگر آثار هنری و نظریه‌هایی درباره‌ی کنشگری و ادراک دارند. آثاری مانند دهانه‌ی رودن تارل، دوبار منفی هایزر، تعادل‌های موقعیتی سست سینگر، و خط ملیله‌دوزی شده‌ی اروین ما را مجبور می‌کنند دوباره به جایگاه‌مان در منظره، و نقش‌مان در مقام مشاهده‌کننده، لذت‌برنده، مصرف‌کننده و ویران‌گر بیندیشیم. این آثار پرسش‌های متافیزیکی عمیقی درباره‌ی پایندگی و تغییر، و درباره‌ی اراده و کنشگری انسان مطرح می‌کنند. پس هر ذره‌ای از این کارها به‌اندازه‌ی بزرگ‌ترین باغ‌های اوایل سده‌ی هجدهم جدی است، و به‌همان ترتیب با ما سخن می‌گوید. با ساکن‌شدن، مورد خطاب قراردادن و ایجاد تغییر در محل، رابطه‌ی ما با منظره، طبیعت و

هنر را به پرسش می‌گیرند.

۷. خاتمه

موضوع را با این ادعا آغاز کردم که خاکریزها و هنر محیطی آوانگاردهای معماری‌اند. چون باغ‌آرایی را بسیاری شاخه‌ای از معماری منظره می‌دانند، شاید همه‌ی این حرف‌ها خیلی به این بستگی نداشته باشد که کارهایی که درباره‌شان بحث کردم معماری آوانگارد باشند یا باغ‌های آوانگارد. چیزی که اهمیت دارد پیوندهاست، اگر پویندی وجود داشته باشد، پیوندهایی که باغ‌های سده‌های هفدم و هجدهم را به خاکریزها و هنر محیطی سده‌ی بیستم ارتباط می‌دهد. گفتم که در واقع مشترکات مهمی این هنرها را به هم می‌پیوندد.

ادعای من این است: این آثار سده‌ی بیستمی، مانند باغ‌ها آثار هنری‌اند؛ مانند باغ‌ها به رابطه‌ی اثر با محل می‌پردازند؛ مانند باغ‌ها می‌توانند ایدئولوژیک باشند؛ مانند باغ‌ها می‌توانند زیبا یا والا باشند. در کل، ما را مجبور می‌کنند عمیقاً درباره‌ی خود طبیعت، درباره‌ی رابطه‌مان با طبیعت و درباره‌ی رابطه‌ی طبیعت با هنر بیندیشیم. این مشترکات ژرف میان باغ‌های سده‌ی هجدهمی ایدئولوژیک‌تر و آثار هنری بعدی ردیابی تباری را که یکی را به دیگری پیوند می‌زند توجیه می‌کند. ادعا نکرده‌ام که آثار بعدی از باغ‌هایی که پیش‌تر بوده‌اند تأثیر پذیرفته‌اند. به دنبال زنجیره‌ای علّی نیستم. بلکه معتقدم بسیاری از آثار محیطی امروز همان کارکردهایی را انجام می‌دهند که آن باغ‌های قدیم انجام می‌دادند. فضایی را در دنیای هنر امروز اشغال می‌کنند که معادل فضایی است که باغ‌ها دو قرن و نیم پیش اشغال می‌کردند.

پی‌نوشت‌ها:

۱. واژه‌ی earthworks در انگلیسی دقیقاً به‌معنای «خاکریز» است. اما به‌تازگی از طریق خاکریزسازی‌های مختلف شکل تازه‌ای از هنر تبلور یافته است که همان نام «خاکریز» را یدک می‌کشد. در واقع، حوزه‌ی معنایی واژه‌ی خاکریز اکنون گسترش یافته و به‌اصطلاح «هنر خاکریزی» را نیز شامل می‌شود. ـ م.

۲. این مقاله برگرفته از منبع زیر است:

Stephanie Ross, "Gardens, earthworks, and environment art", in Landscape, NaturalBeauty and the Arts, ed. Salim Kemal & Ivan Gaskell (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), pp. 158-182.

۳. نسخه‌ای از این مقاله در هم‌اندیشی دانشگاه واشنگتن درباره‌ی آثار آوانگارد، که لوسین کروکوفسکی آن را سازمان‌دهی کرده بود، قرائت شد. از اعضای آن هم‌اندیشی برای توضیحات سودمندی که ارائه دادند سپاسگزارم. همچنین از مقاله‌ی تام لِدی، «باغ‌ها در زمینی گسترده»، که نسخه‌ی دست‌نویس آن را خواندم، نیز سود بردم.

۴. «بررسی گالوپ در سال ۱۹۸۶ برای انجمن باغ‌آرایی ملی نشان داد که برای سومین سال پیاپی، باغ‌آرایی سرگرمی بیرونی شماره‌ی ۱ مردم در ایالات متحده است.»:

New York Times, June 4, 1987, p. 17.

۵. در برابر اصطلاح high art، مناسب‌تر دیدم به جای «هنر متعالی» که تداعی‌های ناخواسته‌ای در زبان

فارسی پیدا می‌کند که به هیچ وجه در معادل انگلیسی آن وجود ندارد، از عبارت «هنر والا» استفاده کنم. ـ م.

6. Art in the Land

7. Alan Sonfist, Art in the Land: A Critical Anthology of Environmental Art (New York: E. P. Dutton, 1983).

8. ramps

9. Michael McDonough, "Architecture's unnoticed avant-garde", in A. Sonfist (ed.), Art in the Land, p. 332.

10. grottoe

۱۱.ورسای (Versailles) در حومه‌ی پاریس قرار دارد و مرکز اداری و قضایی است. پیش‌تر عملا پایتخت پادشاهی فرانسه بوده است. ـ م.

۱۲. در قرون‌وسطا در اروپا واژه‌ی مور (Moor) برای اشاره به مسلمانان عرب‌تبار یا بربرتباری شبه‌جزیره‌ی ایبریا و شمال آفریقا تا غرب آفریقا به کار می‌رفت که در پی فتوحات خلیفه‌نشین‌های رشیدون و بنی‌امیه به جنوب اروپا نیز راه پیدا کرده بودند. ـ م.

۱۳. باغ منظره‌نما معادلی پیشنهادی است برای landscape garden که باغ‌های انگلیسی خاص سده‌ی هجدهم انگلستان بوده است. ـ م.

14. dward Hymes, A History of Gardens and Gardening (New York, 1971), p. 12.

۱۵. در یونان باستان، «پری‌خانه» (Nymphaeum) به بنای مقدسی گفته می‌شد که برای پریان، بویژه پریان چشمه‌ها می‌ساختند. ـ م.

۱۶. البته منظور نویسنده garden است که بویژه در این‌جا تقریبا هم‌معنای باغ است. ـ م.

17. Ludwig Wittgenstein, Philosophical Investigations, pp. 66-7.

18. anti-essentialism

یعنی اعتقاد ندارد که هر چیزی از مجموعه‌ای از ویژگی‌های ذاتی تشکیل شده است. ـ م.

۱۹. تاریخ زیبایی‌شناسی پر است از نظریه‌هایی که ویژگی‌های ذاتی رقیب ــ و ناهمسازی‌را پیشنهاد می‌کنند. ارسطو، تولستوی، کروچه، لانگر و بل هنر را به ترتیب بر اساس تقلید، ارتباط، نهاد، بیان و صورت معنادار تعریف می‌کنند. هر نظریه مرزبندی‌ها را به شکل موردنظرش تغییر می‌دهد و نقشه‌ی هنر و ناهنر را تنظیم می‌کند. چون یک وظیفه‌ی منفرد وجود ندارد که آثار هنری انجام دهند، هر نظریه‌ای آثار هنری مهمی را از قلم می‌اندازد.

۲۰. مقاله‌ای مهم در این ارتباط مقاله‌ی موریس ماندلباوم است:

Maurice Mandelbaum, "Family resemblances and generalizations concerning thearts", reprinted in Aesthetics, eds. George Dickie & Richard Sclafani (New York: St. Martin's, 1977).

21. Institutional Theory of Art

22. George Dickie, "What is art? An institutional analysis", in Art and Philosophy, ed. W. E. Kennick (New York: St. Martin's, 1979), p. 85.

۲۳. همان، صص. ۸۹–۸۸

24. ready-made

25. Fountain

۲۶. «یافتنی» را در برابر واژه‌ی found به معنای «یافته‌شده» به کار برده‌ام. هنر یافتنی یا هنر یافته‌شده به چیزهایی مانند لوازم ساخته‌شده و آت‌وآشغال‌هایی گفته می‌شود که شخصی به نام «هنرمند» آن‌ها را پیدا می‌کند و در واقع بدون آن‌که کاری روی آن‌ها انجام دهد، و صرفا شاید با جابه‌جاکردن آن‌ها و قراردادنشان در جایی دیگر، آن‌ها به عنوان اثر هنری معرفی می‌کند. ـ م.

۲۷. نویسنده از واژه‌ی اپوس (opus)استفاده کرده است که معمولا به اثر هنری‌ای در موسیقی گفته می‌شود که به ترتیب شماره‌گذاری شود. در این‌جا منظور نویسنده این است که آن اتاق را باغ و به طور کلی شماره‌ی یک مجموعه‌ی باغهایش بنامد. ـ م.

۲۸. اگرچه هنر چیزی باقی می‌ماند که موریس وایتس (زیبایی‌شناس آمریکایی) آن را مفهومی باز می‌نامد.

29. Art and Objects

30. Arthur Danto, The Transfiguration of the Commonplace (Cambridge: Harvard University Press, 1981), p. 44.

31. Nelson Goodman, "Seven strictures on similarity", Problems and Projects (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1971).

۳۲. فرض می‌کنم نظریه‌های مربوط به استعاره تا حدی به این پرسش مربوطاند هر دو شی‌ای را می‌توان به شکلی استعاری در کنار هم قرار داد، ولی نتیجه‌ی کار اغلب بی‌مزه، لوث، گمراه‌کننده یا نامناسب خواهد بود. برای نمونه، استنلی کاول این استعاره‌ی شکسپیر را که «ژولیت خورشید است» توضیح می‌دهد و طنین‌های شگفت‌انگیز و غنی فشرده‌شده در این صنعت ادبی را نشان می‌دهد. اگر رومئو به جای آن گفته بود «ژولیت در است»، ادعای او ناجور بود (و عشقش در درجه‌ی اول جنسی و فرصت‌طلبانه نشان داده می‌شد). اگر گفته بود «ژولیت درخت است»، کاملا گیج می‌شدیم. بر اساس این گفته نمی‌توانیم شرایط ساخت استعاره‌های خوب را بیان کنیم.

33. The Tranfiguration of the Commonplace

۳۴. در واقع دیکی تصدیق می‌کند که نظریه‌ی خودش را از این جمله‌ی دانتو الهام گرفته است که: «هنردانستن چیزی مستلزم آن است که چشم نتواند چیزی را ببیند ــ فضای نظریه‌ی هنری، دانش تاریخ هنر: دنیای هنر را.» ر.ک.:

Dickie, "What is art?", p. 18.

35. Danto, Transfiguration, p. 125.

۳۶. لنسلوت بروان معروف به کپیبلیتی بروان (Capability Brown) ــ ۱۷۱۶ تا ۶ فوریه‌ی ۱۷۸۳ ــ معمار باغ‌های منظره‌نمای انگلیسی در سده‌ی هجدهم بوده است. ـ م.

۳۷. جان دیکسون هانت و پیتر ویلیس این نکته را در مقدمه‌ی مجموعه مقاله‌شان بیان می‌کنند:

John Dixon Hunt & Peter Willis (eds.), The Genius of the Place: The EnglishLandscape 1620-1820 (London: Elek, 1975).

نیکلاس پوسنر در مقاله‌اش شواهدی از این طبیعی‌بودن یا بی‌نظمی شدید باغ‌های انگلیسی را سده‌ی هفدهم ارائه می‌کند:

Nikolas Pevsner, "The genesis of the picturesque", The Architectural Review, 4491).

۳۸. به‌نقل از:

Hunt & Willis, Genius of the Place, p. 11.

39. Observations on Modern Gardening

۴۰. تامس واتلی، سیاستمدار و نویسنده‌ی انگلیسی سده‌ی هجدهم. ـ م.

۴۱. هنرهای آزاد به برنامه‌ی درسی خاص آموزش کلاسیک گفته می‌شود که برای آموزش دانش و نه حرفه و شغل استفاده می‌شده است. چون در دوران باستان این آموزش خاص مردان آزاد و نه بردگان بوده است، به هنرهای آزاد معروف شده و در ادامه نیز با همین عنوان به کار رفته است. ـ م.

42. Ut picture poesis

۴۳. لوسی لیپارد ارتباط باغ‌ها و پیشاتاریخ را در کتابش بررسی می‌کند:

Lucy Lippard, Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory (New York:Pantheon, 1983).

44. obelisk

۴۵. درباره‌ی برنامه‌های شمایل‌نگارانه‌ی استو (Stowe) و استورهد (Stourhead) در مقاله‌ام بحث کرده‌ام:
Stephanie Ross, "Ut hortus Poesis: Gardening and her sister arts in 18th-CenturyEngland", British Journal of Aesthetics, vol. 25, no. 1 (1985), pp. 17-32.

46. estate Stowe

۴۷. باکینگ همشایر یکی از کانتی‌ها (استان‌ها)ی انگلستان در جنوب شرقی آن است. ـ م.

۴۸. زمین‌های الیزین یا الیژین نامی است که در اسطوره‌های باستان به الیزیوم (Elysium یا سرزمینی داده شده است که تمام مردگان موردلطف خدایان در آن ساکن می‌شدند، به عبارتی بهشت مردگان است. ـ م.

49. Temple of Ancient Virtue

50. Temple of Modern Virtue

51. Temple of British Worthies

۵۲. وستا، ایزدبانوی باکره‌ی خانواده و خانه در اسطوره‌های رومی است. ـ م.

۵۳. تیولی شهری است در لاتسیوی ایتالیا در حدود ۳۰ کیلومتری رم که در دوران باستان به آن تیبور می‌گفتند. ـ م.

۵۴. لوکورگوس یا (لوکورگ)، قانون‌گذار اسپارتی است. ـ م.

۵۵. اپامینونداس سردار و دولت‌مرد سده‌ی چهارم ق‌م است که دولت‌شهر تبس را از حاکمیت اسپارت در آورد. ـ م.

56. John Dixon Hunt, "Emblem and expression in the 18th-century landscape garden", Eighteenth-Century Studies, 4 (1971), p. 299.

57. estate Stourhead

۵۸. ویلتشیر یکی از کانتی‌ها (استان‌ها)ی انگلستان در جنوب غربی آن است. ـ م.

59. Kenneth Woodbridge, "Henry Hoare's paradise", The Art Bulletin, 5691(74).

۶۰. اینیس در اسطوره‌های یونانی‌رومی، قهرمانی اهل تروآ است. ـ م.

۶۱. سیبیل در اسطوره‌های یونانی‌رومی، زنی غیب‌گو است. ـ م.

۶۲. سیبیل کامیون یا سیبیل کامیایی (اهل کامی) یکی از مستعمره‌های یونان باستان در نزدیکی ناپل ایتالیا) زن کاهن غیب‌گوی همیشه‌جوانی بوده که سرپرستی معبد اراکل آپولون بر عهده داشته است.

۶۳. نمونه‌ی آخری که استفانی راس در حد یک پاراگراف به شرح آن می‌پردازد مربوط به باغی است که طراحی آن شهوت‌انگیز است. از این رو، در این‌جا از توصیف آن پرهیز شد. نام این باغ پارک وست وایکامب متعلق به سر فرانسیس داشوود است که «نه‌تنها انجمن دیلتانی را بنیان نهاد، بلکه عضوی از باشگاه جهنم‌آتش هم بود. طراحی و تندیس‌ها و فضاهای باغ یادشده به نوعی تداعی‌کننده‌ی لذا، اسطوره‌ای یونانی و ملکه‌ی اسپارت و مادر هلن تروآیی است. ـ م.

۶۴. نویسنده از عبارت «graden of» در انگلیسی استفاده کرده است، اما چون در خط فارسی نشان‌دادن کسره‌ی اضافه، که در این‌جا معادل of عمل می‌کند، امکان‌پذیر نبود، واژه‌ی «چیزی» اضافه شد. ـ م.

۶۵. در برابر واژه‌ی picturesque در این‌جا از معادل «تصویرگونه» استفاده شده است. اگرچه برخی آن را «تماشایی» یا «شگرف» هم نامیده‌اند ــ و چون در این‌جا، این واژه همراه با حرف تعریف the آمده است، به صورت جمع کار برده شده است. همان گونه که نویسنده هم در ادامه‌ی متن می‌نویسد، در این‌جا توجه به تصویری‌بودن و تصویرگونگی است. از این گذشته، خود واژه‌ی انگلیسی نیز به معنای تصویرگونه است و به همین دلیل معنای آن به معنای ضمنی این واژه، یعنی «تماشایی (همچون تصویر)» تبدیل شده است. ـ م.

۶۶. رک مقاله‌ام:

Stephanie Ross, "The picturesque: An 18th-century debate", Journal of Aestheticsand Art Criticism, 46.2 (1987), pp. 271-09.

67. Arthur Danto, "The end of art", in The Death of Art, ed. Berel Lang (New York: Haven, 1984), p. 8.

۶۸. دو پاراگرافی که در ادامه می‌آید از مقاله‌ی زیر خودم گرفته شده است:

Stephanie Ross, "Philosophy, literature, and the death of art", Philosophical Papers,18.1 (1989), pp. 95-115.

69. Clement Greenberg, "Avant-garde and Kitsch", in Art and Culture (Boston: Beacon Press, 1691).

70. Bildungsroman

71. Christopher Thacker, The History of Gardens (Berkeley: University of California Press, 1979), p. 278.

۷۲. «خطرات فریب‌کاری و اعتماد برای تجربه‌ی هنر ضروری‌اند.» رک:

Stanley Cavell, "Music decomposed", in Music We Mean What We Say (New York:Charles Scriber's and Sons, 1969), pp. 188-9.

کاول این موقعیت را در موسیقی اندکی کامل‌تر توضیح می‌دهد: «... فریب‌کاری، و تجربه‌ی فریب‌کاری، در تجربه‌ی موسیقی معاصر شایع است «[...] ، ص ۱۸۸.

۷۳. در مقاله‌ام به بحث او پرداخته‌ام:

Stephanie Ross, "Chance, constraint, and creativity: The awfulness of modernmusic", Journal of Aesthetic Education, 19.3 (1985), pp. 21-35.

۷۴. آی‌چینگ یا آی‌جینگ کتابی چینی قدیمی غیب‌گویی و پیش‌بینی است که شامل ۶۴ ستاره‌ی شش‌پر نمادین است. ـ م.

75. Pool of Earth

۷۶. نوفه در برابر موسیقی، به صدای غیرموسیقایی گفته می‌شود. ـ م.

77. Home Design

۷۸. پلکسی‌گلاس نوعی پلاستیک شفاف و محکم است که به جای شیشه مورد استفاده قرار می‌گیرد. این نام در واقع نام یک محصول آمریکایی است که در انگلستان به آن «پرسپکس» می‌گویند. ـ م.

۷۹. با این باغ از طریق مقاله‌ی تام لدی آشنا شدم:

Tom Leddy, "Gardens in an Expanded Field", British Journal of Aesthetics, 28(1988), pp. 327-40.

درباره‌ی اسپارت کوچک در کارهای زیر نیز بحث شده است:

Claude Abrioux, Ian Hamilton Finlay: A Visual Primer (Edinburgh: Reaktion Books, 1985); Claude Gintz, "Neoclassical rearmament", Art in America (Feb. 1987), pp. 111-17; Stephen Bann, "A description of stonypath", Journal of Garden History, 1.2 (1981), pp. 113-44.

۸۰. «شعر تصویرنما» یا «شعر تجسمی» شعری است که شکل نوشتاری آن نمایانگر یک تصویر است. ـ م.

۸۱. هر آکر یا جریب فرنگی معادل ۴۰۵۰ مترمربع است.

۸۲. فینلی برای ساختمانی جنبی‌ای که آن را به نگارخانه تبدیل کرده بود، به دنبال معافیت مالیاتی بود. بعدها آن را دوباره تغییرشکل داد و به معبد باغی آپولون («موسیقی او، موشک‌های او: قریحه‌ی او») تبدیل کرد و خواستار معافیت مالیاتی مناسب بناهای دینی شد. شورای منطقه‌ای استارت‌سایکل با این درخواست‌ها مخالفت کرد و بر شدت دعوای موجود افزود.

۸۳. منظور از اوگوستوسی عصر مربوط به سزار اوگوستوس (۲۷ ق.م. ۱۴ ب.م) است، در آن زمان، به معیارها و سلایق کلاسیک گرایش داشتند. ـ م.

۸۴ منظور کارهایی شبیه سکوت موسیقایی جان کیج است. ـم.

85. Mark Rosenthal, "Some attitudes of earth art: From competition to adoration", in Alan Sonfist (ed.), Art in the Land.

بسیاری از نویسندگان هنر خاکی را براساس اطوار [کارها] تحلیل می‌کنند، ولی رزنتال رده‌بندی‌ای از هنر خاکی ارائه می‌دهد که بسیار شبیه رده‌بندی من است: ۱) اطوار در منظره، ۲) محوطه‌های درون منظره، ۳) اطوار [کارهای] متعادل در منظره، ۴) طبیعت برای خودش، ۵) منظره‌ی آرمانی‌شده.

86. the Hurrisons

87. Double Negative

۸۸ در این توضیح، به‌ویژه از مقاله‌ی کارول هال از مجموعه مقاله‌ی سانفیست سود برده شده است:

Carol Hall, Environmental artists: Sources and directions",

که اثر اخیر هجده تن از هنرمندان محیطی پرآوازه را توصیف می‌کند.

89. Dissipate

90. Asphalt Rundown

91. Spiral Jetty

۹۲. الیزابت بیکر مجتمع یک را با تفصیل زیاد در مقاله‌اش توصیف می‌کند:

Elizabeth C. Baker, "Artworks on the land", in Art and the Land, ed. Sonfist, pp.48-37.

این اثر از تپه‌ی هرمی ۲۰×۱۱۰×۱۴۰ فوتی [حدود ۶×۳۳×۴۲ متری] تشکیل شده که اسکلت آن را مجموعه‌ای از پایه‌های بازویی بتونی تشکیل می‌دهد. از دور، مجتمع یک همچون یک سطح مستطیل به نظر می‌رسد که نوارهایی بتونی آن را مثل قابی در بر گرفته است. با نزیک‌شدن بیننده، این توهم از بین می‌رود. این تپه در حقیقت چهل‌وپنج درجه به سمت عقب متمایل می‌شود، و ستون‌های بتونی جلوی آن بیرون زده است.

93. Lightning Field

94. Roden Crater

۹۵. از مقاله‌ی النور مونرو:

Eleanor Munro, "Art in the desert", The New York Times (De 8891 ,7).

۹۶. الیزابت بیکر می‌نویسد: «تجربه‌ی دیدن این آثار تجربه‌ای پیچیده است، که یکی از بخش‌های نه چندان کوچک آن دشواری رسیدن به آن‌جا و وضعیت عجیب‌وغریب محل و زندگی در آن‌جاست. همه چیز می‌تواند به‌شدت داستانی شود، شما درباره‌ی اقتصاد محل، خرید زمین در غرب، ذخایر عظیم زمین دولت، مکان‌های آزمایش هسته‌ای، مارها، تریلرها و آب‌وهوای کویر چیزهایی یاد می‌گیرد. این همه، بویژه در جریان دیدارهای کوتاه، سنگین می‌شود و به آن‌جا می‌رسد که لازم می‌شود تجربه‌ی هنر از تجربه‌ی عمومی جدا گردد»، صص ۸۰-۷۹. النور مونرو این را می‌پذیرد. او داستان زیر را می‌آورد: «وقتی به سوی شهرک آورتون حرکت می‌کردیم، و محل اثر هایزر [دو بار منفی] می‌رفتیم، دما به ۱۲۰درجه‌ی فارنهایت (حدود ۴۸/۸ سانتی‌گراد) می‌رسید. توی پمپ‌بنزینی ایستادیم تا بپرسیم آیا کسی جاده را می‌شناسد. افسر گشت راه‌بلد بزرگراه با خودرویی دودفرانسیل موقعیت ما را برانداز کرد و زیر لب گفت: 'ترجیح می‌دم شما رو ببرم بالا تا این که بیام پیداتون کنم و بیرون بیارمتون.'»

مونرو مقاله‌اش را با مجموعه‌ای از هشدارها به پایان می‌برد: «مسافران باید در ذهن داشته باشند که این محل‌ها در سرزمین‌های تقریبا دورافتاده‌ای به دور از امکانات اضطراری قرار دارند. ... باک بنزین را پر کنید و روغن را در نزدیک‌ترین ایستگاه چک کنید و هیچ گاه بدون ظرف آب آشامیدنی نباشید. ... پوتین‌های ساقه‌بلند پا کنید ــ این‌جا سرزمین مار زنگی و عقرب است ــ سرپوش داشته باشید و کرم ضدآفتاب بزنید.»

۹۷. خانم بیکر می‌گوید که «زمین آذرخش به‌کندی درک می‌شود. ... به ذهن شمار فشار می‌آورد تا تناوب‌ها را درک کنید، وقتی بیش از یک یا دو واحد داخل آن باشید، حدومرزش مشخص نیست. فاصله‌ی دیرک‌ها آن‌قدر زیاد است که برای مشخص‌کردن دیرک بعدی ــ و بویژه دیرکی که آن سویش قرار گرفته است ــ به

زحمت می‌افتید. ولی به نظر می‌رسد عوامل روان‌شناختی و فراادراکی در این‌جا اهمیت داشته باشد...» (ص. ۸۱). بیکر این را پس از دیدن نرده‌ی آزمایشی کوچکی از سی‌وپنج دیرک که پیش از پایان کار برافراشته شده بود، نوشته است.

۹۸. برای نمونه، پنج سنگر اثر پراکندن هایزر که به‌صورت قطری قرار گرفته بودند شبیه یک اثر مینیمالیستی انتقادی به نظر می‌رسیدند، در حالی که پنج حفاری دایره‌ای و رد چرخ‌های اطراف در اثر جابه‌جایی‌هایی مخروطی مرا به یاد مجموعه‌ی «مرثیه‌هایی برای جمهوری اسپانیایی» اثر رابرت ماذروول می‌اندازد.

99. Situation Balances

100. Kate Linkter, "Michael Singer: A Position In, and On, Nature", in The Land, ed. Alan Sonfist, p. 581.

۱۰۱. رزنتال این اصطلاح را درباره‌ی اثر لانگ به کار می‌برد:

Rosenthal, "Some attitudes of earth art: From competition to adoration".

102. Hall, "Environmental artists", p. 43.

۱۰۳. نویسنده پیش‌تر از کسی با نام مارک رزنتال یاد می‌کند. من در نیافتم آیا مارک رزنتال همان فرد است یا به شخصی دیگر اشاره دارد. ـ م.

104. Rosenthal, "Some attitudes of earth art: From competition to adoration", pp. 7-66.

105. Thaw Series

106. Paricutin Project

پاریکوتین کوهستانی آتشفشانی در مکزیک است که در نتیجه‌ی فوران‌هایی که ۱۹۴۳ آغاز شد شکل گرفت و اکنون خاموش است. ـ م.

107. Threaded Calabach

کالاباش نام درختی است استوایی در قاره‌ی آمریکا که میوه‌ای کدومانند دارد. ـ م.

108. Thrown Rope

109. Running Fence

110. Surrounded Islands

۱۱۱. نرده‌ی پیوسته بیست‌وچهار و نیم مایل امتداد داشت، در حالی که در اثر جزیره‌های محصور سی‌وپنج تن (۵۶/۶ میلیون فون مربع) پلی‌پروپیلن در اطراف یازده جزیره در خلیج بیسکین آویزان شده بود.

112. Sun Tunnels

۱۱۳. منظور از «انقلابین» خورشید زمان‌هایی از تابستان یا زمستان است که خورشید در دورترین نقطه‌ی شمال یا جنوب خط استوا قرار می‌گیرد. به این ترتیب در نیم‌کره‌ی شمالی، در تابستان (اول خرداد) بلندترین روز و در زمستان (اول دی) کوتاه‌ترین روز را خواهیم داشت. ـ م.

114. Hall, "Environmental artists", p. 92.

115. Time Landscapes

116. Rosenthal, "Some attitudes of earth art: From competition to adoration", p. 17.

117. Filigreed Line

118. Melinda Worts. "Surrendering to Presece: Robert Irains Irwin's Aesthetic Integration", Artform, Nov. 1981, p. 64.

119. Brittany

در فرانسه به آن برتن می‌گویند. ـ م.

۱۲۰. درباره‌ی این پارک‌ها در شماره‌های اخیر مجله‌ی آرت‌فرم و هنر در آمریکا مطالبی نوشته شده است.

121. Influence in Art and Literature

122. Goran Hermeren, Influence in Art and Literature (Princeton University Press, 1975).

۱۲۳. «اگر X علت ایجاد Y باشد، پس تماس B با X علت ایجاد Y بر حسب a بوده است"، همان، ص ۹۳.

124. Being and circumstance

125. Robert Irwin, Being and Circumstance: Notes toward a Conditional Art (California: The Lapis Press, 1985).

126. Mother and Child

127. Tilted Arc

۱۲۸. اروین از هنر خاص محل سخن می‌گوید: «... فرایند بازشناسی و شناخت 'اثر هنری' توسط ما همچنان به شناخت مجموعه‌ی آثار هنرمند مرتبط است (به آن‌ها ارجاع می‌دهد). آشنایی با تاریخچه، تبار، نیت، سبک، مواد، تکنیک و مسائل مشابه در کار او پیش‌فرض این شناخت است، بنابراین مثلا یک ریچارد سرا همیشه در درجه‌ی اول یک ریچارد سرا شناخته می‌شود»، همان، ص ۲۷.

قبول ندارم که یک اثر مقید به محل فاقد هر گونه نشانگر سبکی این‌چنینی است، زیرا حتی اگر واکنشی هنری کاملا متأثر از محل باشد، باز هم واکنش (کنش) یک فرد خاص است و رنگ‌وبوی باورها، گرایش‌ها، علاقه‌ها، عادت‌های آن شخص و مواردی مانند آن‌ها را به خود می‌گیرد.

129. St .Louis Arc

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی