تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۱۲/۱۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۱/۳۰

دکتر مهران علی‌الحسابی [۱]، سلمان مرادی [۲]

بررسی سیر تحول و تکامل مفهوم هنر عمومی

چکیده

در سه دههٔ اخیر، هنر عمومی و ظهورش در قلمرو همگانی توجه بسیاری از هنرمندان و متخصصان زمینه‌های مرتبط با این مقوله را، از قبیل طراحان و برنامه‌ریزان شهری، معماران، جغرافیدانان، جامعه‌شناسان و سیاستمداران به خود جلب کرده است. یکی از مهمترین سئوالات مطرح در مورد هنر عمومی این است که آیا هر اثر هنری با حضورش در قلمرو همگانی و فضای بازِ در دسترس عموم به یک اثر هنر عمومی تبدیل می‌شود یا خیر. از آنجا که اصول هنر عمومی نیز مانند دیگر پدیده‌ها با گذر زمان دچار تحول شده است، یکی از راه‌های ایجاد زمینه برای پاسخ به این سئوال، بررسی روند شکل‌گیری و تکامل این پدیده و پایه‌های نظری آن است. این مقاله با معرفی سال‌های آغازین دهه ۱۹۹۰ میلادی به‌عنوان دوره تحول پارادایم و مبانی نظری هنر عمومی، دوران تکامل هنر عمومی معاصر را به فرآیندی با دو مرحله کلی تقسیم‌بندی می‌کند: دورهٔ اول از آغاز دهه ۱۹۶۰م. تا آغاز دهه ۱۹۹۰م. که در این دوره هنر عمومی معاصر خاصیتی هنرمندمدار دارد و دورهٔ دوم که از دهه ۱۹۹۰م. شروع می‌شود و مبنای نظری آن معرف فرآیند شکل‌گیری اثر هنر عمومی در بسترهای اجتماعی است. با توجه به بررسی‌های صورت گرفته، در پایان این مقاله تعریفی از هنر عمومی معاصر ارائه شده است.

واژه‌های کلیدی: هنر عمومی، فضای عمومی، هنر هنرمندمدار.

۱. استادیار طراحی شهری دانشگاه علم و صنعت ایران، دانشکده معماری و شهرسازی، شهر تهران، استان تهران.
Email: alalhesabi@iust.ac.ir

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد طراحی شهری، دانشگاه علم و صنعت ایران، شهر تهران، استان تهران.
Email: moradisalman@yahoo.com

ART University e-Journals www.art.ac.ir

مقدمه

از دیر باز، هنر توانمندی‌های خود را در ایجاد نمادهای فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و مذهبی – که خود نقش مهمی در شکل‌دهی هویت بومی جوامع بازی کرده‌اند – و همچنین تلفیق این نمادها با قلمروهای همگانی و عرصه‌های جمعی به نمایش گذاشته و ابزار روایت داستان‌هایی را که اساس و ثروت جوامع محسوب می‌شوند در اختیار انسان قرار داده است؛ چنانکه در بسیاری زمان‌ها بشر برای بازگو کردن موضوعات عمومی از هنر به‌عنوان ابزاری تأثیرگذار استفاده نموده است. در کنار این توانایی‌های هنر، هنرمندان نیز میل شدیدی برای درگیر شدن با زمینه‌های کالبدی و ذهنی جوامع از خود نشان داده‌اند و در اکثر موارد، هنگامی این موضوع با موفقیت روبه‌رو شده که کار هنری با یک مکان یا واقعه خاص پیوند خورده است. این توانمندی‌های هنر را در کمک به دستیابی جوامع به اهداف و بیان معانی خاص از یک طرف و گرایش هنرمندان برای حضور بیشتر در متن جوامع از طرف دیگر، می‌توان به‌عنوان مهم‌ترین پایه‌های روند شکل‌گیری هنر عمومی، به‌عنوان فعالیتی در عرصه عمومی مد نظر قرار داد.

تعریف هنر عمومی از دیدگاه محققان، امر پیچیده‌ای محسوب می‌شود و معمولاً این هنر به «اقدامات بصری هنرمندانه تهیه شده برای سایت‌های باز و در دسترس عموم» (Eaton, 1990, 71) اطلاق می‌گردد. مدافعان شکل‌گیری هنر عمومی به‌طور مداوم آن را به‌عنوان ابزاری برای انسانی‌تر کردن محیط‌های ساخته شده، افزودن معنا به منظرهای انتزاعی و تبدیل «فضا» به «مکان» معرفی می‌کنند (Hubbard, 2003, 149). متأسفانه اغلب تعاریف ارائه شده، بیش از آنکه تعریفی از هنر عمومی بوده و ارتباط نظری آن را با دیگر زمینهای مرتبط با هنر، عموم و عرصه عمومی روشن کند، توضیحاتی دربارهٔ خصوصیات آثار هنر عمومی با رویکردی اغلب فرمال (اعم از بصری، هنرمندانه، باز و در دسترس عموم بودن) ارائه کرده و مرزهای این فعالیت را با دیگر موضوعات مرتبط با فضای عمومی مبهم باقی گذاشته‌اند. این تعاریف و تبیین اهداف، زمانی قابل فهم و ادراک خواهند بود که با رجوع به فرآیند تحول هنر عمومی در بستر زمان، ابعاد مختلف مورد مناقشهٔ آن در ادوار مختلف مورد بررسی قرار گرفته، مرزهای نظری آن را با دیگر زمینه‌های مرتبط با عرصه عمومی تا حدودی روشن گردد. هنر عمومی معاصر، با آغاز دهه ۱۹۶۰ میلادی پا به عرصه مباحث مربوط به عرصه عمومی اعم از فضاهای شهری، منظرهای طبیعی و طراحی‌شده گذاشت و از آن زمان تاکنون تحولاتی در مبانی نظری آن رخ داده که با رجوع به این تحولات، می‌توان به گوشه‌هایی از موضوعات کنونی مورد مناقشهٔ آن پی برد.

۱.بررسی سیر تحول مفهوم هنر عمومی

۱.۱. حضور هنر در فضاهای عمومی

در نوشتارهایی که به بررسی هنر عمومی معاصر پرداخته‌اند، کمتر نوشته‌ای به کامیلو زیته و کتاب ارزشمند او، *ساخت شهر بر اساس مبانی هنری* که در اواخر قرن ۱۹م. منتشر شد، اشاره کرده است. اگر چه زیته در این کتاب به‌طور مستقیم به موضوع هنر عمومی به مفهوم معاصر آن نپرداخته، اما جایگاه شاخص هنر در فضاهای شهری را مورد توجه قرار داده و به ارائه اصول هنری در شهرسازی پرداخته است. موضوع مهمی که زیته در اواخر قرن ۱۹م. در مورد آن اعلام خطر می‌کند، شکل‌گیری فضاهای شهری نوگرایی است که در آنها باید از ایجاد کارهای هنری چشم‌پوشی کرد،

ART University e-Journals www.art.ac.ir

فضاهایی که بر اساس شکل منظم شبکه‌های ارتباطی شکل گرفته‌اند و هرگز نمی‌توانند اهداف هنری را تأمین کنند.

با ورود به قرن ۲۰م. و با گرایش شاخه‌های مختلف طراحی و برنامه‌ریزی محیطی – که برنامه‌ریزی شهری و معماری را نیز شامل می‌شد – به سبک بین‌الملل، تغییرات عمیقی در تلفیق تزئینات سنتی، نقاشی و مجسمه با محیط پیرامون انسان اعم از معماری و محیط شهری پدیدار گشت؛ همانگونه که زیته در قرن ۱۹م. اعلام خطر کرده بود، این دوره گرایش به دور شدن محیط از هنرهایی را تجربه کرد که تا آن زمان به‌طور معمول با آن تلفیق شده بودند. اگرچه مدرسه معماری باوهاس در ابتدای شکل‌گیری سبک بین‌الملل داعیه تلفیق هنرهای مختلف با یکدیگر و با صنعت را تحت عنوان واژه «همکاری» سر می‌داد، اما نه تنها این موضوع تحقق نیافت بلکه چهره‌های تأثیرگذار این سبک خود را بیزار از تزئینات الحاقی به بنا معرفی می‌کردند و در بعضی موارد تزئینات را تا حد «جنایت» می‌دانستند (مزینی، ۱۳۷٦)؛ چنانکه لوکوربوزیه در آن زمان اعلام می‌کند: «معماری در ذات خود یک واقعه است، می‌تواند به‌طور کاملاً مستقل باقی بماند و هیچ نیازی به مجسمه یا نقاشی ندارد ... هنرهای بصری فرع بر معماری هستند» (Petherbridge, 1987,10).

در کنار رویکرد سبک بین‌الملل، در عمل دو دلیل عمده دیگر نیز مانع به‌کارگیری تزئینات هنری در طراحی و ساخت محیط‌های پیرامون شدند. عامل اول، بی‌میلی سازندگان برای اضافه کردن عناصر گران‌قیمت و غیرعملکردی بود که اندیشهٔ عملکردگرایی مطلق معماران نوگرا از آن حمایت می‌کرد. عملکردی که خود بر مبنای تعریف ناقصی از انسان و خواسته‌های او شکل گرفته بود؛ چنانکه در این تعریف از خواسته‌ها، انسان تنها به‌عنوان موجودی با ابعادی استاندارد و فارغ از مسائل فرهنگی، محیطی و روانشناختی مد نظر قرار می‌گرفت، و بر این مبنا تنها باید به نیازهای فیزیکی او پاسخ داده شود (لنگ، ۱۳۸۱). این بی‌میلی که با مفاهیم «صداقت» و «عملکرد» منشعب از تفکرات نوگرایی نیز توجیه می‌شد، باعث ایجاد جوی شده بود که در آن «سایر منافع، به‌ویژه منافع اقتصادی بر تزئینات در توسعه‌های شهری تقدم یافت» (Moughtin *et al*, 1995, 147). عامل دوم مصالح به‌کار رفته از قبیل شیشه، بتن و آهن در معماری، به‌عنوان عاملی مؤثر بر کیفیت عرصه‌های عمومی بود که الحاق تزئینات را به آنها محدود می‌کرد. نتیجهٔ کلی این دو عامل را می‌توان به شکل عرصه‌های عمومی عاری از عناصر هنری مشاهده نمود.

با درک خلأ کیفیت در عرصه‌های عمومی از جانب منتقدان، شهروندان و اداره‌کنندگان شهرها، جستجوی سازوکارهایی برای تزریق هنر به محیط زندگی انسان مورد توجه بسیاری از دولت‌ها و شوراهای محلی قرار گرفت. یکی از سازوکارهای تأثیرگذار در وارد نمودن هنر به فرآیندهای توسعه شهری در اوایل دهه ۱۹۵۰م.، اتخاذ سیاست «درصدی برای هنر»[۱] در شهرهای اروپایی و آمریکایی بوده است که بر مبنای این سیاست، درصدی از بودجه هر طرح ساختمانی و شهری به انجام کارهای هنری اختصاص می‌یابد و در کشورهای مختلف این درصد متفاوت و بین ۰/۵ تا ۲ درصد متغیر بوده است [۲].(Hamilton *et al*, 2001, 288) به‌کارگیری این سیاست در شهرهای اروپایی و آمریکایی نقش مؤثری در تشکیل نطفه‌های اجرایی هنر عمومی داشت.

از طرف دیگر و در کنار شکل‌گیری این سیاست‌های اجرایی، با درک توانایی هنر در ارائه مفاهیم سیاسی، فرهنگی و اجتماعی، ریشه‌های مفهومی هنر عمومی نیز در گالری‌ها و موزه‌های ملی هنر نوگرا از سال‌های دهه ۱۹٤۰م. در حال شکل‌گیری بود، یعنی همان زمانی که این نهادها عمیقاً بر فرهنگ مسلط جامعه تأثیرگذار بودند. برای مثال می‌توان از به‌کارگیری هنر به‌عنوان ابزاری برای

ART University e-Journals www.art.ac.ir

رسیدن به اهداف سیاسی در آلمان یاد کرد، به طوری که به اعتقاد برخی منتقدان (Miles, 1997, 86) گالری‌های هنری در آلمان فدرال، مأموریت‌های ضدفاشیستی را به عهده داشتند، که از نمونه‌های آن باید به نمایش نقاشی‌های جکسن پالاک[۳] در دوران جنگ سرد یاد کرد. از نظر فولر اگرچه آثار این هنرمند در واقع هیچ چیزی برای گفتن نداشت (Fuller, 1980, 102). اما نمایش آنها در موزه‌های هنر معاصر و در معرض دید تورهای گردشگری بین‌المللی بیشتر به این دلیل بود که آزادی هنرمندان غربی را در مقابل فقدان آزادی هنرمندانی که در کشورهای سوسیالیستی زندگی می‌کردند نشان دهد. از این رو می‌توان دید که اگر چه هنر این دوره در فضای بسته گالری‌ها قرار گرفته بود، اما برای ارائه توانمندی‌های خود به‌عنوان ابزاری مناسب جهت دستیابی به اهداف عمومی، فضایی آزادتر و در دسترس‌تر را طلب می‌کرد.

۲.۱. دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ میلادی و آغاز رسمی فعالیت هنر عمومی

به‌کارگیری سیاست اجرایی *درصدی برای هنر* در دهه ۱۹۵۰م.، تأثیرگذاری خود را بر روند نفوذ هنر به عرصه‌های عمومی در دهه ۱۹٦۰م. آغاز کرد؛ چنانکه ظهور مجسمه‌های بزرگ در پیوند با معماری و عرصه‌های عمومی در این دهه را می‌توان تلاشی جهت ورود دوباره تزئینات و عناصر هنری به فضای عمومی به حساب آورد که تا آن روز از آن بیرون رانده شده بود (Senie & Webster, 1989). بعدها ورود هنر به عرصه‌های عمومی در این دهه، به‌عنوان مبنای آغاز هنر عمومی معاصر معرفی گشت و به‌طور دقیق‌تر برخی محققان سال ۱۹٦۷م. را به‌عنوان سرآغاز هنر عمومی معاصر معرفی می‌کنند و معتقدند «فعالیت‌های معاصر هنر عمومی از تأسیس برنامه هنر در مکان‌های عمومی[٤] در اداره موقوفات ملی برای هنر در ایالات متحده آمریکا در سال ۱۹٦۷م. آغاز شد» (Lacy, 1995, 21).

مقارن با این تحولات، در دیگر زمینه‌های مرتبط با فضای شهری و عرصه عمومی نیز تحولاتی در حال پدیدار شدن بود که از جمله مهمترین آنها تولد رشته طراحی شهری بود. بیان این موضوع در کنار سیر تحول هنر عمومی از آن جهت قابل ذکر است که هر دو فعالیت با هدف کیفیت بخشیدن به فضاهای عمومی و شهری به‌جا مانده از رویکردهای نوگرای نیمه اول قرن بیستم، پا به عرصه فعالیت‌های رسمی و حرفه‌ای نهادند. بنابراین در حقیقت دهه ۱۹٦۰م. دهه آغاز توجه به فضای شهری و عرصه عمومی با هدف کیفیت‌بخشی به آنهاست.

در کنار اهمیت یافتن حضور هنر در عرصه‌های عمومی و تأثیر آن بر کیفیت این عرصه‌ها در دهه ۱۹٦۰م.، شکل‌گیری نطفه همکاری بین معماران و هنرمندان را برای تلفیق آثار هنری با محیط‌های ساخته شده نیز باید در همین دهه و بلوغ آن را در دهه ۱۹۷۰م. جست‌وجو کرد؛ چنانکه فهم صحیح‌تری از شعار باوهاس را مبنی بر «همکاری»[٥] بین معمار و هنرمند، می‌توان در طراحی ساختمان‌ها در این دهه مشاهده نمود. به‌عنوان مثال باید به فرآیند طراحی ساختمان ویزنر [٦] دانشگاه ام.آی.تی [۷] در سال ۱۹۷۹م. اشاره نمود، جایی که هنرمندانی از قبیل اسکات بورتن[۸]، کنس نولند[۹] و ریچارد فلیشنر[۱۰]، آی. ام. پی[۱۱] و پسرش سندی را در طراحی و ساخت بنا همراهی کردند.[۱۲]

با رویگردانی از رویکرد نوگرایی و بی‌اعتقادی آن به رنگ و تزئینات در طراحی محیطی، نیاز به بازاندیشی جایگاه هنر در فضای شهری و عرصه عمومی رشد نمود. رویکرد فرانوگرایی در بسیاری از جنبه‌های نظری و عملی بازگشتی به آرمان‌های «جنبش هنرهای زیبا»[۱۳] به‌ویژه به‌کارگیری رنگ و تزئینات را پیشنهاد می‌نمود. علاقه احیاء شده به این سنت تاریخی را می‌توان در نمایشگاه ۱۹۷۷م. تحت عنوان " Architecture of the Ecole des Beaux Arts " مشاهده کرد که در موزه هنرهای نوگرای

Art University e-Journals
www.art.ac.ir

نیویورک برپا شده بود.

با وجود این، نباید این تغییر از گرایشی به گرایش دیگر را در معماری و برنامه‌ریزی شهری به‌عنوان تنها عامل شکل‌گیری و رشد هنر عمومی در دهه‌های ۱۹۶۰م. و ۱۹۷۰م. دانست. اما موضوع قابل تأمل در این دوره، اهمیت یافتن حضور هنر در عرصه‌های عمومی است. علاوه بر این، عامل قدرتمند دیگری با عنوان «حمایت عمومی» نیز در این دوره در شکل‌گیری هنر عمومی مؤثر بود. از اولین حمایت‌کنندگان این حرکت می‌توان به اداره پیشرفت امور[۱۴] در ایالات متحده آمریکا اشاره کرد که با تأثیری که از جنبش «دیوارنگاری‌های مکزیکی» [۱۵] گرفته بود به حمایت از هنرهای عمومی مرتبط با تاریخ محلی و آرمان‌های ملی پرداخت.

۳.۱. دهه ۱۹۸۰م.، دهه اوج انتقادات

دهه ۱۹۸۰م. نقش تعیین کننده‌ای بر روشن کردن جایگاه هنر عمومی معاصر داشت، چنانکه هال و رابرتسن معتقدند دفاع از مداخلات هنری در قلمرو همگانی در دهه ۱۹۸۰م. با تغییری بنیادی همراه بود (Hall & Robertson,2001, 5).

در دهه ۱۹۸۰م. شعار «همکاری» بین معمار و هنرمند به شعار روز تبدیل شد و به‌عنوان تلاشی برای نفوذ هنرمندان به فرآیند طراحی محیطی و معماری مورد توجه قرار گرفت (Senie & Webster, 1989) و نوشته‌های فراوانی نیز در این زمینه در مجلات هنری و معماری به چاپ رسید که از آن جمله می‌توان به مقالهای تحت عنوان «همکاری‌ها: هنرمندان و معماران بر سایت‌های عمومی» (Marter, 1989) در *Art Journal* اشاره نمود که در آن به متغیرها و نتایج گوناگون این همکاری پرداخته شده بود. پتربریج درباره این موضوع چنین می‌نویسد:

هم‌نشینی معماران و هنرمندان همیشه دوره‌ای از پویایی خلاق را در تاریخ فرهنگی غرب به‌وجود آورده است. این چنین همکاری‌ای محور رنسانس ایتالیا بود و نشانش را بر بافت شهری، به اندازه غنایی که به میدان‌ها و کلیساها بخشید، برجای گذاشت (Petherbridge, 1987, 2).

اما موضوعی که باید در اینجا به آن توجه داشت این است که افتراق موجود بین «هنرمند» و «معمار» ویژه دوران نوگرایی بوده و همگرایی بین هنرمند و معمار با ظهور سبک بین‌الملل خدشه‌دار شده بود (Miles, 1997).

در مورد عناصر هنری شکل گرفته در فضاهای عمومی از ابتدای ۱۹۶۰م. که هنرمندان هنوز ایده‌ها و مفاهیم نوگرایانه خود را در هنر حفظ کرده بودند مشکلاتی وجود داشت، این عناصر هنری در قالب فرم‌هایی تجریدی در عرصه عمومی طراحی و ساخته می‌شدند، اما این گرایش به فرم‌های تجریدی در آثار هنری این دوره بر خلاف انتظاری است که از یک اثر هنری قرار گرفته در فضای عمومی می‌رود، فضایی که بینندگان بسیاری با سطح ادراکی، اصول فرهنگی و خواسته‌های متفاوتی در طول زمان در آن قرار می‌گیرند. چنانکه آرگن (Argan, 1983) در انتقاد از این آثار در آن سال‌ها اظهار می‌کند که «هنوز وظیفه هنر – چه به‌صورت بناهای یادمانی و چه به صورت اشیاء متحرک – اصلاح بافت محیط زندگی امروزین است» (به نقل از Casanovas, 2001). اما اکثر عناصر هنری در فضاهای عمومی که از دهه ۱۹۶۰م. شکل گرفته بودند نه دارای محتوای یادمانی بودند و نه از لحاظ عملکردی کاملاً تزئینی به حساب می‌آمدند، چنانکه آثار هنرمندان مشهوری از قبیل پیکاسو[۱۶]، مور[۱۷] و کالدر[۱۸] فرم نسخه‌های بزرگ مقیاسی از کارهای هنری تجریدی‌شان در گالری‌های هنر نوگرا را به یاد می‌آورند (Senie & Webster, 1989). در حقیقت هنرمندانی که تا قبل از این آثار خود را بر دیوار

ART University e-Journals www.art.ac.ir

سفید و در فضای نورپردازی شده گالری‌ها و موزه‌های معاصر به نمایش می‌گذاشتند، حالا فضایی وسیع‌تر را برای به نمایش گذاشتن آثار خود در اختیار داشتند. آثاری که اگر چه از نظر مقیاس نسبت به قبل متفاوت بودند، اما در اغلب موارد با تغییر شرایط و محل عرضه آثار هنری، تغییری در محتوا و عملکردشان رخ نداده بود. این فرصت ارائه در عرصه عمومی نیز، همانگونه که اشاره شد، از افزایش توجه عموم و متخصصان به کیفیت این عرصه نشات می‌گرفت.

به‌عنوان مثال، یکی از نمونه‌های بی‌توجهی هنرمندان این دوره به فضای شهری و ابعاد مختلف آن، که تعیین کننده نوع برخورد با عناصر هنر عمومی است، مجسمه *Hammering Man* اثر جاناتان بورفسکی[۱۹] است که با تغییراتی اندک در اندازه‌اش، در فرانکفورت و سیاتل – که به‌طور حتم دارای زمینه‌های مختلف اجتماعی- مکانی هستند – نصب شده است (تصویر ۱ و ۲).

تصویر ۱: *Hammring Man*، جاناتان بورفسکی، فرانکفورت (مأخذ تصویر: www.wikipedia.org)

تصویر ۲: *Hammring Man* ، جاناتان بورفسکی، جلو ورودی موزه هنرهای سیاتل (مأخذ تصویر: Miles, 1997)

در واقع، در اغلب موارد، هنر نوگرا و زیباشناسی فرمال آن در این دوره یک «عموم» خالی شده از مفاهیم اجتماعی، اعتقادی و نظام‌های ارزشی را به‌عنوان مخاطب هنر عمومی فرض کرده و آثاری هنرمندمدار، مینیمال و ساخته شده بر اساس مفروضات و ایده‌های شخصی را به نمایش گذاشته، هویت هنر عمومی را که در تعامل با عموم بر مبنای برخی انگاره‌های مشترک به دنبال گشودن زوایای جدیدی است که می‌توان از آن زوایا ساختار اجتماعی هنر را مشاهده کرد، نادیده می‌گیرد (مرادی، ۱۳۸٦، ۸۳). این موضوع تا حدی است که «مکان‌محور بودن»[۲۰] هنر این دوره بیش از آنکه

ART UP Journals www.sid.ir

بر مبنای معانی ضمنی باشد، بر اصول فضایی و معماری استوار است و با مرگ محتوا، عناصر هنری به اشیائی واقع شده در فضای عمومی تبدیل می‌شوند (Hein, 1996).

دهه ۱۹۸۰م. را باید سال‌های رشد کمّی تعداد آثار هنری دانست که با عنوان آثار هنر عمومی و با پایبندی به دیدگاه‌های هنر نوگرا و فضاهای مفهومی آن در عرصه عمومی ساخته می‌شدند. این رشد کمّی آثار هنری، فرصتی را برای منتقدان این هنر به‌وجود می‌آورد تا به بررسی تأثیرات و نیازهای نظری آن بپردازند، چنانکه نقدهای صورت گرفته در این دوره به اوج خود می‌رسد. از این طریق هنر عمومی در این دوره خود را برای رسیدن به یک دوره تحول ساختاری در مفاهیم پایه‌ای آماده می‌کرد. یکی از این نمونه انتقادات که انعکاس این روند تحول ساختاری را می‌توان در آن مشاهده نمود، مناقشه *Titled Arc* است که در سطور زیر به‌طور خلاصه به آن پرداخته شده است.

مناقشه *Titled Arc* و سرگذشت هنر عمومی

در سال ۱۹۸۱م. اثر هنری ریچارد سرا[۲۱] با عنوان *Titled Arc* به سفارش اداره خدمات عمومی در میدان عمومی مجموعه‌ای از ساختمان‌های اداری ایالتی در مرکز منهتن نیویورک برپا شد. این اثر هنری به شکل قوسی ملایم بود که تقریباً ۳۹۵ سانتیمتر ارتفاع و ۳۹۵۰ سانتیمتر درازا داشت و از فلز استیل مشکی ساخته شده بود (تصویر ۳). زمان زیادی از برپایی این اثر هنری نگذشته بود که وجود این عنصر به دلیل طول و ارتفاع بیش از اندازه‌اش، که باعث کاسته شدن استفاده عموم از این میدان می‌شد، مورد مخالفت افرادی قرار گرفت که در پیرامون این میدان کار یا زندگی می‌کردند. در پی این اعتراضات، دادگاهی با حضور نماینده اداره خدمات عمومی در سال ۱۹۸۵م. برای بررسی موضوع آغاز به‌کار نمود.

پس از برپایی تعداد زیادی جلسات محاکمه و دادرسی، بالاخره در سال ۱۹۸۹م. با توجه به «سنگینی وزن قانونی خواسته‌های عموم که در اطراف این میدان زندگی یا کار می‌کنند نسبت به خواسته هنرمند» (Kelly, 1996, 15) حکم نهایی دادگاه مبنی بر انتقال این اثر هنری از میدان به محلی دیگر صادر گردید. این واقعه باعث شد ریچارد سرا که آثار زیادی از وی در نقاط مختلف جهان ساخته شده بود از طراحی و ساخت کارهای هنری در عرصه عمومی کناره‌گیری کند. از آن زمان تا کنون سرنوشت این اثر بیش از هر اثر دیگری در حوزه هنر عمومی اذهان منتقدان و نویسندگان را به خود مشغول کرده و درباره آن تعداد زیادی نوشته ارائه گشته است.

تصویر ۳: *Titled Arc* قبل از جابجایی، اثر ریچارد سرا، ۱۹۸۱م.، نیویورک (مأخذ تصویر: www.pbs.org)

ART University e-Journals art.ac.ir

اهمیت بررسی سرنوشت اثر ریچارد سرا در سال‌های پایانی دهه ۱۹۸۰م. این است که این اتفاق در دهه‌ای رخ می‌دهد که نوعی گسترش توجهات عمومی و تخصصی به هنر عمومی در سطح جوامع و دوره‌ای از تحولات بنیادی در مفاهیم اجتماعی- مکانی مرتبط با این هنر به‌عنوان یکی از عوامل مؤثر بر فضاهای عمومی در حال شکل‌گیری است. علاوه بر این، مناقشه*Titled Arc* توجه بسیاری از هنرمندان نوگرایی که اعتقاد داشتند «کار هنری فریادی از آزادی است» را به خود جلب کرد، چنانکه سوزی گبلیک[۲۲] با رجوع به سرنوشت *Titled Arc* معتقد است:

چیزی که مناقشه *Titled Arc*ما را به تفکر در مورد آن وادار می‌کند این است که آیا هنری که بر مبنای آزادی مطلق و خودمختاری افراطی [هنرمند] بوده و سپس بدون توجه به رابطه‌اش با مردم، اجتماع، یا هیچ ملاحظه دیگری بجز پیگیری هنر، به قلمرو عمومی وارد می‌شود، می‌تواند به صلاح همگانی باشد؟ (Gablik, 1995, 79)

اما سازنده این اثر هنری در دفاع از اثرش با رجوع به مبانی مفهومی هنر نوگرا ادعا می‌کند که *Titled Arc* با ارتباطی که با عرصه باز میدان پیدا می‌کند، «عموم را در گفتمانی که می‌تواند باعث بهبود ارتباطش با کلیت میدان از لحاظ ادراکی و مفهومی گردد درگیر می‌کند» (به نقل از: Hein, 1996, 3). اما بر خلاف نظر سرا، از نظر کلی[۲۳]:

Titled Arc بیش از آنکه یک اثر هنر عمومی برای یک سایت عمومی ویژه باشد، مجسمه‌ای صرفاً خصوصی است که در فضای عمومی قرار گرفته است، سرا به‌جای آنکه مجسمه‌ای عمومی برای فضای عمومی خلق کند، این فضا را خصوصی کرده است. (Kelly, 1996, 16)

در این جملات می‌توان نشانه‌هایی را از شکل‌گیری معیارهایی برای هنر عمومی مشاهده کرد، معیارهایی که ندای تفاوت بین «مجسمه عمومی» و «مجسمه خصوصی»، و بین فضای «عمومی» و «خصوصی» را - هر چند در اینجا از لحاظ عملکردی - سر می‌دهند و می‌توان حس کرد که دوره‌ای از قرن بیستم که در آن «هنر و عموم دو مفهومی بودند که به سختی در کنار یکدیگر جای می‌گرفتند و تعریف هنر عمومی نیز مملو از تناقضات بود» (Miles, 1997, 85) در حال خاتمه یافتن است.

در پایان دهه ۱۹۸۰م. پاتریشیا فیلیپس[۲٤] در مقاله‌ای تحت عنوان «بیرون از نظم: ماشین هنر عمومی» در مجله *Art Forum* به مخالفت با ادعاهایی می‌پردازد که در عین فقدان مبانی نظری مورد نیاز هنر عمومی، در پی معرفی آن به‌عنوان یک شاخه تخصصی هستند. این موضع‌گیری را می‌توان یکی از نقاط اوج انتقادات در مورد هنر عمومی در زمان خود دانست و اظهار دلواپسی از فقدان مبانی نظری لازم برای این حوزه را در آن مشاهده نمود. از نظر فیلیپس فعالان عرصه هنر عمومی در این دوره درک خود را به این موضوع که هر آنچه در فضای عمومی قرار گیرد الزاماً عمومی محسوب می‌شود محدود می‌کنند:

فرض بنیادینی که بسیاری از بیانیه‌های هنر عمومی را تأیید می‌کند این است که این هنر عمومیت خود را از مکانی که در آن قرار گرفته به‌دست می‌آورد ... ایده عموم یک ایده مشکل، ناپایدار و شاید تا حدودی شکننده است ... (Philips, 1988, 93).

به بیان دیگر در این دوره برای ایجاد اثر هنری، هنرمندان به مفاهیم و معیارهای «هنر» اهمیت داده بودند و از مفاهیم «عموم» بازمانده و تنها معیار سنجش آنها برای «عمومی» بودن آثار هنری‌شان، قرار گرفتن این آثار در فضایی باز و در دسترس عموم است.

ART University e-Journals www.art.ac.ir

۳.۱. آغاز دهه ۱۹۹۰م. و شکل‌گیری رویکردی جدید

با توجه به این که سازنده *Titled Arc* آن را ویژه سایت معرفی کرده بود و در دفاع از اثرش در دادگاه بر این نکته پافشاری می‌کرد، انتقال *Titled Arc* از مکان اصلی‌اش در سال ۱۹۸۹م. از نظر بسیاری منتقدان به معنای از بین رفتن آن بود. این موضوع در آن زمان پیام‌های مختلفی را از ورود به دوره‌ای جدید از زندگی هنر در عرصه عمومی با خود دارد. اما این دوره حاصل کنش‌ها و واکنش‌های صرف میان هنر و عرصه عمومی نیست، بلکه متعلق به جریانی وسیع‌تر است، جریانی که طی آن نحوه برخورد با قلمرو عمومی تغییر کرده و رویکردهای جدیدی به عوامل سازنده فضای عمومی در حال شکل‌گیری هستند.

طراحی شهری نیز، به‌عنوان فعالیتی مرتبط با کیفیت عرصه عمومی که تا سال‌های اولیه دهه ۱۹۹۰م. حدود سی سال از عمرش می‌گذرد، در این دهه شاهد رواج نوشتارهای جدیدی است که بر نقش عوامل اجتماعی در شکل‌گیری فضاهای شهری تأکید می‌کند. این موضوع را باید نتیجه تغییر و تحولاتی دانست که در طول دهه ۱۹۸۰م. در زمینه نظریه‌های اجتماعی رخ داده و هنوز به خوبی شناخته نشده است (Cuthbert, 2007, 20). از جمله نوشته‌های تأثیرگذاری که در زمینه طراحی شهری در این دوره منتشر شد می‌توان به کتاب مفاهیم ظاهر شونده در طراحی فضای شهری[۲۵] (Broadbenet, 1990) اشاره کرد. در حقیقت این کتاب نمادی از آغاز عصری تازه در مفاهیم طراحی شهری است (Cuthbert, 2007, 19). از دیگر نوشته‌هایی که با عمقی بیشتر به مقوله فرایندهای اجتماعی- مکانی می‌پردازد، کتاب طراحی فضای شهری[۲۶] (Madanipour, 1996) است که به‌طور ویژه‌ای به اهمیت فرایندهای اجتماعی در طراحی فضاهای شهری توجه می‌کند.

بنابراین، موضوع قابل مشاهده در سال‌های میانی دهه ۱۹۹۰م. آغاز قطبشی اساسی در زمینه هنر عمومی است که نتیجه آن شکل‌گیری دو شاخه کاملاً مجزا از این هنر است. شاخه اول با گرایش به «مفهومی کردن»[۲۷] فرهنگ، فضا و شهر، ایده‌های هنر نوگرا را دنبال می‌کرد که در آن اثر هنری بر زمینه شهری، به مثابه زمینی فارغ از ارزش، قرار می‌گیرد. شاخه دیگر شاخه‌ای از هنر عمومی با اهداف اجتماعی است که هدفش بازتعریف ارزش‌های اجتماعی هنر و ارتقاء کیفیت عرصه‌های عمومی است.

۲.شکل‌گیری پارادایم جدید هنر عمومی

رای دادگاه مبنی بر انتقال *Titled Arc* در پایان دهه ۱۹۸۰م.، شکست هنر نوگرا در برقراری ارتباط با جامعه را به وضوح نشان داد. با ورود به دهه ۱۹۹۰م.، هنر عمومی دوره‌ای انتقالی از هنر هنرمندمدار به هنر مخاطب‌مدار را که مخاطبش شهروندان و عموم جامعه هستند، پشت سر گذاشت و در حقیقت تغییر پارادایمی در هنر عمومی رخ داد. گبلیک (Gablik, 1991) نیز تأکید می‌کند که هنر عمومی در این دوره نیاز به تغییر پارادایمی را حس می‌کرد که زمینه را برای ایجاد مشارکت‌های عمومی در آن مهیا نماید:

... به عقیده من، چیزی که ما در سال‌های آینده شاهد آن خواهیم بود، پارادایم تازه‌ای بر اساس تفکر مشارکت خواهد بود که هنر عمومی از طریق آن به بازتعریف رابط خود با جامعه خواهد پرداخت (Gablik, 1991, 27).

این تغییر پارادایم، شکل‌گیری نوع جدیدی از هنر عمومی را موجب گشت که گرایش به موضوعات اجتماعی- محلی، زیربنای تشکیل دهنده مبانی نظری آن بود. سوزان لسی[۲۸] معتقد است

ART University e-Journals www.art.ac.ir

اگر چه این نوع جدید هنر عمومی ریشه در اتفاقات دهه ۱۹۶۰م. دارد، اما مباحثات جدیدتر مارکسیسم، فمینیسم و بوم‌شناسی آن را اصلاح کرده‌اند (Lacy, 1995). این نوع جدید هنر عمومی تناقضاتش را از طریق بازتعریف «عموم» به‌عنوان «فضایی» برای موضوعات عمومی رفع کرد (Miles, 1997, 102) که این تغییر در مفهوم «عموم» از «مخاطب» اثر هنری به «فضا»یی برای شکل‌گیری رخدادهای هنری حاکی از نوع تازه‌ای از زمینه‌گرایی در هنر عمومی است.

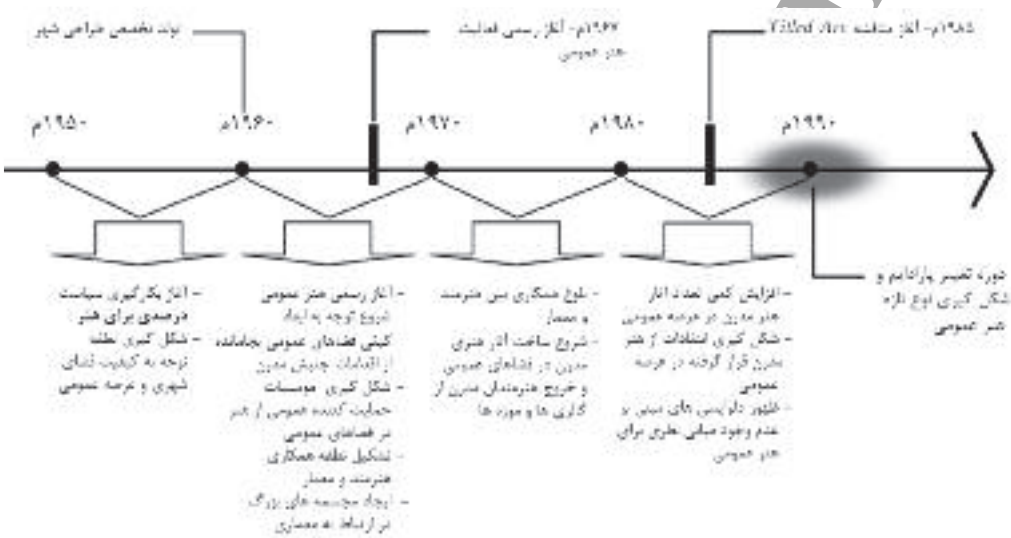
تا پیش از ورود به دهه ۱۹۹۰م.، یک اثر هنر عمومی تمایل داشت به‌عنوان یک عنصر واجد معیارهای زیباشناختی تجریدی با مکان فیزیکی که آن را در بر می‌گرفت رابطه برقرار کند. این درحالی بود که هنر عمومی دهه ۱۹۹۰م. با گرایشی کاملاً متفاوت، به مفهوم عرصه عمومی توجه دقیق‌تری نموده و در آن دوشادوش اجتماعی کردن مکان‌ها، اجتماعی کردن فرآیندها را هم در بر می‌گرفت و بالاخره این مهم درک شد که «ایجاد مکانی برای هنر در شهر با ایجاد هویتی مکانی برای شهر به‌عنوان یک کل همراه خواهد بود» (Zukin, 1996, 45). زمینه‌گرایی[۲۹] هنر عمومی این دوره با زمینه‌گرایی دوران قبل، که در آن بیشتر به خصوصیات زمینه کالبدی و عینی محیط پیرامون پرداخته می‌شد، متفاوت است؛ به‌طوری که هنرمند در حد اعلای خود، خاطرات عموم و استفاده‌کنندگان از فضا را در عین حال که زمینه‌ای برای تولید کار هنری معرفی می‌کند، جزئی از مصالح ایجاد اثر هنری به حساب آورده و این موضوع نقطه قوتی است که هنر عمومی با اتکاء بر آن به تحکیم هویت بومی جامعه می‌پردازد و بی‌همتایی[۳۰] فضاهای عمومی و شهری شکل گرفته در بستر هویت و سنت‌های مردم محلی را تضمین می‌کند. اتکای هنر عمومی این دوره بر نوعی اثر متقابل با عموم جامعه بر مبنای برخی انگاره‌های مشترک اجتماعی، فرصتی بسیار مناسب جهت احیای این انگاره‌ها و تلاش برای باززنده‌سازی جامعه و روابط اجتماعی را به دست می‌دهد (مرادی، ۱۳۸۶، ۸۸).

از دیگر ارزش‌های هنر عمومی این دوره باید به توانایی آن در ارائه نقدهای اجتماعی و همراه شدن با موضوعات اجتماعی از قبیل بی‌خانمان‌های بازمانده از حوادث طبیعی، پیامدهای ناشی از خشونت‌های خانوادگی، ایدز، حقوق زنان در جامعه و بیان داستان‌هایی از گذشته و افتخارات جامعه اشاره کرد (تصویر ٤).

تصویر ۳: *Forward*، اثر ریموند ماسون (۱۹۹۱م.)، میدان صد ساله، بیرمنگهام. این مجسمه روایتگر داستان‌های کوتاهی از تاریخ بیرمنگهام در یکی از میادین شهری است. (مأخذ تصویر:Hall & Robertson, 2001, 15)

ART-University e-Journals www.art.ac.ir

با مرور تاریخی و تحلیلی که در این مقاله ارائه شد می‌توان سیر تحول هنر عمومی را در غالب نموداری به شکل زیر جمع‌بندی کرد



نمودار سیر تحول و تکامل مفهوم هنر عمومی معاصر از ابتدای شکل‌گیری تا تغییر پارادایم آن در آغاز دهه ۱۹۹۰م.

در این مقاله به هنر عمومی و سیر تکامل آن در عرصه همگانی پرداخته شد. اگر چه هدف این مقاله پرداختن به دیگر عوامل سازنده فضای عمومی نبود، اما همان‌طور که در این سیر تکامل دیده شد، تحول مفاهیم هنر عمومی با تأثیر پذیرفتن از روند تغییر مفاهیم در مورد عرصه عمومی همسو و همراه بوده است. بنابراین سیر تکامل هنر عمومی در آینده نیز از سرگذشت عرصه عمومی جدا نخواهد بود.

در میان نوشتارهای ارائه شده در سال‌های اخیر در مورد فضای عمومی و عوامل سازنده آن، نوعی نگرانی از آینده عرصه‌های عمومی و عوامل سازنده آن در حال شکل‌گیری است که مهمترین جنبه این نگرانی‌ها گرایش به سمت شخصی‌سازی فضاهای عمومی است. در این خصوص منتقدان بر پیامدهای منفی ناشی از خصوصی‌سازی فضاهای عمومی به شکل فضاهای وابسته به مالکیت خصوصی و کنترل رفتار افرادی که در این فضاها قرار می‌گیرند، تأکید میکنند (Day, 1999; Gottdeiner, 1997, 137; Amin & Graham, 1997, 412). چنانکه از دیدگاه آنها، تمرکز بر ایجاد فضاهای مصرفی شخصی‌شده اغلب می‌تواند باعث فراموشی و غفلت از زمینه‌های اجتماعی‌ای شود که این فضاها در آنها شکل گرفته‌اند و نتیجهٔ این غفلت، جداسازی اجتماعی- مکانی، کنترل و نظارت اجتماعی خواهد بود. حرکت عرصه‌های عمومی و فضاهای شهری به سمت مصرف‌گرایی، امتیازپروری و پالایش شهروندان براساس خصوصیات مختلف از قبیل خصوصیات قومی، اقتصادی، طبقاتی، اجتماعی و حتی در مواردی مذهبی، باعث ایجاد عرصه‌هایی خالی از تنوع فرهنگی، به‌عنوان لازمهٔ برخوردهای سازندهٔ یکپارچگی اجتماعی- فرهنگی شده و تأثیری مخرب و افتراق‌آفرین بر عرصه‌های عمومی به‌عنوان تبلور تفکرات و آرمان‌های یک جامعه خواهد گذاشت. این فرآیند افتراق و وحدت‌زدایی اجتماعی، امکان شکوفایی خصوصیات بالقوه فضاهای عمومی را به‌عنوان مکان ایجاد تعاملات

ART University www.art.ac.ir

اجتماعی جهت دستیابی به یکپارچگی اجتماعی از آن می‌زداید. از این رو بزرگترین چالش پیش روی هنر عمومی به‌عنوان یکی از ابزارهای بیان معانی مشترک، اصلاح و تقویت نمادهای فرهنگی و تحرکات اجتماعی، تغییر ماهیت قلمروهای همگانی به عرصه‌های خصوصی‌سازی شده‌ای است که مورد استفاده عموم قرار می‌گیرد و اینکه هنر عمومی که در فضایی با چنین خصوصیاتی شکل می‌گیرد باید بازگو کننده آرمان‌های چه گروهی باشد.

نتیجه‌گیری

هنر در تمام طول تاریخ تمدن بشر نقش مهمی در ایجاد نمادهای فرهنگی و تحرکات اجتماعی داشته است. در قرن ۲۰م. عوامل مختلفی از قبیل جنبش‌های هنری، رشد شهرها و فضاهای عمومی و بی‌کیفیت شدن آنان در اثر بی‌توجهی جوامع حرفه‌ای، و شکل‌گیری دیدگاه‌های تخصصی در زمینه‌های مختلف علوم و حرفه‌ها باعث شکل‌گیری هنر عمومی شد. اگر چه در ابتدا هنر عمومی با هدف کیفیت‌بخشی به محیط‌های عمومی به‌وجود آمد، اما به مرور زمان و با رشد نقدها، متون، ارائه مفاهیم جدید و شناخت توانایی هنر عمومی در رسیدن به اهدافی فراتر از اهداف زیباشناختی، در کنار تغییراتی که در بستر جوامع شکل گرفت و بر اهمیت عرصه‌های عمومی و فرآیندهای اجتماعی شکل‌دهنده آن تأکید داشت، نوع تازه‌ای از هنر عمومی در سال‌های پایانی قرن ۲۰م. شکل گرفت. ظهور هنر عمومی در سال‌های دهه ۱۹۶۰م. با شکل‌گیری آثار هنری هنرمندمدار و پایبند به مفاهیم هنر نوگرا در فضای عمومی همراه بود؛ چنانکه این آثار هنری بیش از آنکه بازگو کننده ارزش‌ها و آرمان‌های جامعه باشد، بیان کننده تمایلات فردی هنرمند بود و با استفاده از اصول هنرهای تجریدی و نوگرا ایجاد شده، در عرصه عمومی قرار می‌گرفتند. در سال‌های دهه ۱۹۸۰م. نقدهای وسیعی در زمینه این‌گونه هنر عمومی – که بدون توجه به ابعاد اجتماعی در فضای همگانی شکل می‌گرفتند – صورت گرفت که رسمی‌ترین این انتقادات، انتقال *Titled Arc* از میدانی در منهتن نیویورک بود.این موضع هنرمندمدارانه در خلق آثار هنر عمومی تا سال‌های ابتدای دهه ۱۹۹۰م. که تغییر پارادایمی در مبانی نظری هنر عمومی رخ داد، ادامه داشت و موجب تغییر موضع هنر عمومی به سمت ایجاد هنر جامعه‌مدار، هنر مخاطب‌مدار و هنر تلفیق‌شده با عوامل اجتماعی و رویدادهای جوامع محلی شد. با شکل‌گیری این پارادایم، هنر عمومی به هنری تبدیل شد که در فرآیندهای اجتماعی شکل می‌گرفت و عناصر هنری به صرف قرارگیری در فضا و عرصه عمومی به یک اثر هنر عمومی تبدیل نمی‌گردید. این پارادایم هنر عمومی تا زمان حال ادامه داشته و منتقدان و متخصصان این رشته و رشته‌های مرتبط با عرصه‌های عمومی در حال سنجش و بررسی ابعاد مختلف آن در جوامع مختلف هستند. در کنار این بررسی‌ها و انتقادات، دامنه مفاهیم مرتبط با هنر عمومی در زمینه‌های نظری و عملی همچنان در حال گسترش است.

تشکر و قدردانی

در اینجا وظیفه خود می‌دانم از دکتر مهیار عارفی، استاد طراحی و برنامه‌ریزی شهری دانشگاه سینسیناتی که با داشتن تجربه فراوان پژوهشی در زمینه هنر عمومی و مبانی نظری فضای شهری، در تصحیح و تکمیل این مقاله من را راهنمایی نمودند، تشکر نمایم.

ART University e-Journals www.art.ac.ir

پی‌نوشت‌ها

1. A Percent for Art

۲. سیاست "A Percent for Art" در سال ۱۹۳٦م. در فرانسه ابداع شد. با وجود این، اغلب کشورهای غربی در اوایل دهه ۱۹۵۰م. به‌کارگیری این سیاست را در دستور کار خود قرار دادند. چنانکه این سیاست پس از فرانسه، در سال ۱۹٤۹م. در آلمان غربی به تصویب رسید، در ایالات متحده در سال ۱۹۵۱م. تصویب گردید و در شهر فیلادلفیا به اجرا درآمد. اجرای این سیاست در سیاتل، که عنوان The USA's Most Livable City را دارد، پس از ۲۰ سال تأثیرات عمیقی بر تجدید حیات محیطی و اقتصادی این شهر داشته است. دیگر کشورهای اروپایی نیز این قانون را سال‌های دهه ۱۹٦۰م. به‌کار گرفتند. تنها استثنا بین این کشورها انگلیس بود که تا سال ۱۹۸۰م. در تصویب این قانون تردید داشت. برای اطلاعات بیشتر رجوع کنید به: Hamilton *et al*, ۲۰۰۱.

3. Jackson Pollock
4. Art in Public Places Program
5. Collaboration
6. Wiesner
7. MIT
8. Scott Burton
9. Kenneth Noland
10. Richard Fleischner
11. I.M. Pei

۱۲. برای اطلاعات بیشتر رجوع کنید به:
Artists and Architects Collaborate: Designing the Wiesner Building, Cambridge, MA, 1985.

13. Beaux Art Movement
14. Works Progress Administration (WPA)
15. Mexican murals movement
16. Pablo Picasso
17. Henry Moore
18. Alexander Calder
19. Jonathon Borofsky
20. Site-Specifity
21. Richrd Serra
22. Suzi Gablik
23. Michael Kelly
24. Patricia Philips
25. Emerging Concepts in Urban Space Design
26. Design of Urban Space: : An Inquiry into a Socio-Spatial Process
27. Conceptualization
28. Suzanne Lacy
29. Contextualism
30. Uniqueness

ART University e-Journals www.art.ac.ir

فهرست منابع

- زیته، کامیلو (۱۳۸۵) ساخت *شهر بر اساس مبانی هنری*، ترجمهٔ فریدون قریب، انتشارات دانشگاه تهران، تهران.
- گلکار، کورش (۱۳۸۲) «از تولد تا بلوغ طراحی شهری»، *نشریه صفه*، دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه شهیدبهشتی، شماره ۳۶، صص. ۹-۲۳.
- مرادی، سلمان (۱۳۸۶) «هنر عمومی و تلفیق آن با فضای شهری»، *مجله باغ نظر*، مرکز تحقیقات نظری، شماره ۸، پاییز و زمستان، صص. ۸۱-۹۰.
- مزینی، منوچهر (۱۳۷۶) *از زمان و معماری*، انتشارات مرکز مطالعات و تحقیقات شهرسازی و معماری ایران.
- لنگ، جان (۱۳۸۱) *آفرینش نظریه معماری*، ترجمهٔ علیرضا عینی‌فر، انتشارات دانشگاه تهران، تهران.

- Amin, A. and Graham, S. (1997) "The Ordinary City", *Transactions of the Institute of British Geog raphers*, New Series, Vol. 22, No. 4., pp. 411-429.
- Broadbent, G. (1990) *Emerging Concepts in Urban Space Design*, New York: Van Nostrand.
- Casanovas, M. (2001) "Public Art and its integration in the Urban Environment", in (ed.) Casano vas, M. (2001) *Urban Regeneration, A challenge for Public Art*, university of Barcelona.
- Cuthbert, Alexander R. (2007) "Urban design: requiem for an era - review and critique of the last 50 years", *URBAN DESIGN International* (2007), pp. 1-47.
- Day, Kristen (1999) "Introducing gender to the critique of privatized public space", *Journal of Urban Design*, Vol. 4, No. 2, pp. 155-178.
- Eaton, T. (1990) "Art in the environment", *The Planner*, No. 23, February, pp. 71-74.
- Fuller, Peter (1980) "Beyond the Crisis in Art", London, Readers and Writers Cooperative.
- Gablik, Suzi (1995), "Connective Aesthetic: art after individualism", in (ed.) Lacy, 1995, pp. 74-87.
- Gottdeiner, M. (1997) *The theming of America: dreams, visions, and commercial spaces,* West-view Press, Boulder, CO.
- Hall, T. & Robertson, I. (2001) "Public art and urban regeneration: advocacy, claims and critical debates", *Landscape Research*, Vol. 26, No. 1, pp. 5-26.
- Hamilton, Juliet, Forsyth, Leslie and De longh, Daniel (2001) "Public Art: A Local Authority Per spective", *Journal of Urban Design*, Vol. 6, No. 3, pp. 283-296.
- Hein, Hilde (1996), "What Is Public Art? Time, Place, and Meaning", *the Journal of Aesthetics and Art Criticism,* Vol. 54, No. 1, pp. 1-7.
- Hubbard, Phil, Faire, Lucy and Lilley, Keith (2003) "Memorials to Modernity? Public art in the city of the future", *Landscape Research*, Vol. 28, No. 2, pp. 147-169.
- Kelly, Michael (1996) "Public Art Controversy: The Serra and Lin Cases", *the Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, No.1, pp. 15-22.
- Lacy, Suzzane (ed.) (1995) *Mapping the Terrian*, Seattle, Bay Press.
- Madanipour, A. (1996) *Design of Urban Space: An Inquiry into a Socio-Spatial Process* (Chiches-ter, Wiley).
- Marter, Joan (1989) "Collaborations: Artists and Architects on Public Sites", *Art Journal*, Vol. 48, No. 4.
- Miles, Malcolm (1997) *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*, London: Routledge.
- Miles, Malcolm (1989) *Art for Public Places: Critical Essays*, Winchester, Winchester School for Art Press.
- Moughtin, J. C., Oc, T. & Tiesdell, S. (1995) *Urban Design: Ornament and Decoration* (Oxford, Butterworth).
- Petherbridge, D. (1987) *Art for Architecture* (London, Department of the Environment).
- Philips, Patricia (1988), *Out of order: the public Art machine*, Art Forum, December, pp. 93-6.
- Senie, Harriet and Webster, Sally (1989) "Critical Issues in Public Art", *Art Journal,* Vol. 48, No. 4, Winter, pp. 287-290.
- Zukin, Sharon (1996) "Space and Symbols in Age of Decline", in (ed.) King, 1996, 43-59.

ART University e-Journals
www.art.ac.ir