Sublime Reproduction in Olafur Eliasson's Light Installations

Abstract

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

Received: 14 Feb 2024
Received in revised form: 24 Feb 2024
Accepted: 9 Mar 2024

Razieh Mokhtari Dehkordi iD (Corresponding Author)
Assistant Professor و Department of Graphics,, Faculty of Arts and Humanities, Shahrekord University, Shahrekord, Iran.
E-mail: razieh.mokhtari@sku.ac.ir

Majid Asadi Farsani[2] iD
Assistant Professor و Department of Graphics,, Faculty of Arts and Humanities, Shahrekord University, Shahrekord, Iran.
E-mail: majid.asadi@sku.ac.ir

Doi: https://doi.org/10.22059/jfava.2024.372641.667247

Keywords
Light installations, Light art, Sublime, Olafur Eliasson

Citation: Mokhtari Dehkordi, Razieh; Asadi Farsani, Majid (2024). Sublime reproduction in olafur eliasson's light installations, *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 29(2), 111-122. (*in Persian*)

© **The Author(s)**
Publisher: University of Tehran

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی ● دوره ۲۹ ● شماره ۲ ● تابستان ۱۴۰۳

باززایش والایی در چیدمان های نوری اولافور الیاسون*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۲۵
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۲/۰۵
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۱۲/۱۹

راضیه مختاری دهکردی (نویسنده مسئول): استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر و علوم انسانی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران.
E-mail: mokhtari_razieh@yahoo
مجید اسدی فارسانی: استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر و علوم انسانی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران.
E-mail: majid.asadi@sku.ac.ir

Doi: https://doi.org/10.22059/jfava.2024.372641.667247

چکیده

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

واژه‌های کلیدی
چیدمان های نوری، هنر نوری، والایی، اولافور الیاسون

مختاری دهکردی، راضیه؛ اسدی فارسانی، مجید (۱۴۰۳)، باززایش والایی در چیدمان های نوری اولافور الیاسون، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۹(۲)، ۱۱۱-۱۲۲.

© نگارنده(گان)
ناشر: دانشگاه تهران

مقدمه

اولافور الیاسون[۱]، هنرمند معاصر دانمارکی- ایسلندی است که بیشتر به‌واسطه آثارچیدمان و مجسمه‌های بزرگش شناخته شده‌است. او در چیدمان‌ها و مجسمه‌های هنری‌اش با بکارگیری عناصری نظیر نور، آب و دمای هوا مخاطبینش را نسبت به پروژه‌های خود آگاه‌تر می‌سازد. اولافور الیاسون فضاهای غوطه‌وری را ایجاد می‌کند که در آن تجربهٔ حسی و عاطفی بازدیدکننده تعیین‌کننده می‌شود. چنین آثاری که حس سرگردانی را تشدید می‌کند، به کسانی که وارد آن‌ها می‌شوند این امکان را می‌دهد که از احساس و نحوهٔ حس کردنشان بپرسند. آثار الیاسون بازدیدکنندگان را با تغییر مداوم وضعیت خود به سمت مذاکره مجدد در تعادل خود سوق می‌دهند، تنها با میدان‌های رنگی که آن‌ها را به‌طور شهودی در محیط متراکم هدایت می‌کند.

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

استفاده‌های هنری از نور هویت مادی آثار الیاسون را دگرگون می‌کند و شخصیتی پرانرژی به آن می بخشد. پژوهش حاضر با استفاده از چارچوب‌های نظری گذشته دربارهٔ امر والا، از برک تا کانت، در کنار نوشته‌های نظری پدیدارشناسانه موریس مرلوپونتی، چیدمان های الیاسون را مورد مطالعه قرار می‌دهد و با هدف شناسایی والایی معاصر در آثار الیاسون بر آن است تا پتانسیل‌های متفاوت نور در آثار هنرمند را شناسایی کند و در این راستا به سؤالات زیر پاسخ دهد,

۱. مخاطب مدرن چگونه مفهوم والایی را در چیدمان های اولافور الیاسون درک می‌کند؟

۲. چگونه الیاسون به بازسازی پدیده های طبیعی برای ایجاد حس والایی در آثارش می پردازد؟

روش پژوهش

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

پیشینه پژوهش

پیش از این در تبیین چیدمان‌های نوری الافور الیاسون تاکنون پژوهشی در داخل و خارج از ایران انجام نگرفته است. با این حال پژوهش های مرتبط با هنر چیدمان و یا معرفی آثار الافور الیاسون به زبان انگلیسی وجود دارد. چارلی مولسورث[۲] در مقاله «اولافور الیاسون و شارژ زمان» در سال ۲۰۰۹ به توصیف و معرفی یکی از آثار الیاسون با عنوان *وقت خود را بگذرانید* می‌پردازد. هم چنین در راستای والایی در هنر معاصر استفن زیک[۳] در سال ۲۰۱۱ مقاله با عنوان «شرایط والایی هنر معاصر» به چاپ رسانیده است به ارتباط والایی در تفکر ایمانوئل کانت[۴] و ژیل دلوز[۵] می‌پردازد و مباحث فلسفی هنر مدرنیسم را از دیدگاه این دو اندیشمند بررسی می‌کند. هر چند حتی در پژوهش های انگلیسی زبان نیز نوشتارهایی به صورت پراکنده درباره الیاسون و آثار چیدمانی‌اش در وبگاه‌ها وجود دارد، ولی در خصوص مسئله مقاله حاضر موردی یافت نشد.

مبانی نظری پژوهش

موریس مرلوپونتی به عنوان یکی از شاخص‌ترین فیلسوفان قرن بیستم شناخته می‌شود. مرلوپونتی خاطرنشان می‌کند که «یکی از دستاوردهای بزرگ هنر و فلسفه مدرن این بوده است که به ما امکان کشف دوبارهٔ جهانی را که در آن زندگی می کنیم و در عین حال همیشه مستعد فراموش کردن آن هستیم، می‌دهد» (Merleau-Ponty, 2004, 7). جهانی که ما مستحق کشف دوباره آن هستیم، «دنیای ادراک» است، که همان جهانی است که ما آن را درک می کنیم. مرلوپونتی در رساله‌اش در مورد پدیدارشناسی ادراک می‌نویسد که «بدن، وسیله‌ی بودن در جهان است، و داشتن بدن، برای موجود زنده، گرفتارشدن و درگیرشدن در آن است. یک محیط مشخص، برای شناسایی خود با پروژه‌های خاص و متعهدبودن مداوم به آنها» (Merleau-Ponty, 1962, 82). از نظر مرلوپونتی، دانش ما از بدن به عنوان یک چیز فیزیکی بر اساس غوطه‌ورشدن کامل بدن ما در یک محیط می‌باشد. این به‌آن معناست که تنها به این دلیل این‌که ما در جهان غوطه ور هستیم، می توانیم خودمان را جدا از آن تصور کنیم. بنابراین، بدن نه شیء است و نه ابزار، بلکه موضوع ادراک است.

تجربهٔ دنیای روشن ما از طریق «فرآیند بی‌انتها و دو طرفهٔ تعامل بین درک کننده و محیط او» میسر است(Ingold, 2002, 257). بنابراین، پدیده نور در این پیوند ایجاد می‌شود و «پدیده‌ای از تجربه، همان درگیری در جهان را تشکیل می‌دهد که پیش‌شرط لازم برای انزوای ادراک‌کننده به‌عنوان سوژه‌ای با ذهن، و محیطش به‌عنوان یک دامنه اشیایی که باید درک شوند، است» (Ibid.). مرلوپونتی شناسایی کرد که بینایی فقط یک ماده یا دیدن چیزها نیست، بلکه تجربهٔ نور است. درواقع، نور معادل تجربه است که در بینایی، به عنوان دریچه‌ای از بدن به روی دنیایی که ما را احاطه کرده است، می باشد. اینگولد توضیح می‌دهد که «حواس به‌عنوان دستگاه‌های ثبت‌های مجزا که تأثیرات جداگانه آن‌ها فقط در سطوح بالاتر پردازش شناختی ترکیب وجود ندارد، بلکه به عنوان جنبه‌هایی از عملکرد کل بدن در حرکت هستند که در عمل درگیرشدن در یک محیط گرد هم

آمده‌اند» (Ingold, 2002, 262). بنابراین «بینایی، لامسه و تمام حواس دیگر من با هم قوای یک بدن هستند که در یک عمل واحد ادغام شده‌اند» (Merleau-Ponty, 1962, 317).

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

وظیفه پدیدارشناختی شناسایی جنبه‌های پدیده‌ها است که در واقع می‌تواند ما را به درک پدیده‌ی واقعی نزدیک‌تر کند (Ebbensgaard, 2013, 50). مادی‌بودن یک شی با ادراک آن ارتباط تنگاتنگی دارد، زیرا ادراک همیشه به عنوان یک کل عمل می‌کند و نمی توان آن را به بخش هایی از احساس و روابط علی تجزیه کرد (Merleau-Ponty, 1964, 11). بنابراین، ما نه تنها به فضا متصل هستیم - بلکه در آن ساکن می‌شویم و قطعاً بخشی از فرآیند فضا می‌شویم. به همین دلیل است که جسمانیت بدن و مادیت جهان دائماً در یک بین جسمانی رابطه‌ای تا می‌شوند (Ebbens-gaard, 2013, 50). با شرکت در فضا، بدن در فضا ساکن می‌شود و در نتیجه به فضا تبدیل می‌شود (Ingold, 2000, 10). پدیدارشناسی ادراک مرلوپونتی بر اهمیت جسم-سوژه ها و بُعد تجربی زندگی تأکید می کند. این به قدری درست است که بدن تبدیل به «ظرفی» برای تجربه می‌شود و اندام های واقعی خود را حس می‌کند. بنابراین، طرح‌های فضایی تنها زمانی معنادار می‌شوند که درک و تجربه شوند.

والایی

مفهوم والایی[۶] بیشتر از اینکه پاسخ دهد سؤال ایجاد می کند و امروزه واژه والا غالباً در محاوره به‌عنوان واژه‌ای نامشخص استفاده می‌شود، و با این حال، دارای تاریخ پیچیده و غنی در زمینه‌های تاریخ هنر، فلسفه و نقد ادبی است که به بحث‌های زیبایی‌شناختی و نظری ادامه داده است. بر سر تجربه هپسوس[۷]، به معنای والا ودن (Longinus, 1991, 18)، که پاسخی ذهنی برای فرد است، هنوز اختلافات زیادی وجود دارد و اجماع کمی بر سر معنای واقعی آن وجود دارد. «امر والا» خواه با یک شی، رویداد، احساس یا حالت ذهنی نشان داده شود، به چیزی والاتر و دور از دسترس درک کامل اشاره می‌کند. توماس ویسکل[۸]، مورخ هنر بیان می‌کند، «ادعای اساسی امر والا این است که انسان می‌تواند در احساس و گفتار، از انسان فراتر رود. اگر چیزی فراتر از انسان باشد - خدا یا خدایان، دیمون یا طبیعت - موضوعی برای اختلاف نظر بزرگ است» (Weiskel, 1976, 3).

از زمان اولین تلاش برای بیان امر والا، این اصطلاح معانی دیگری فراتر از جایگاه خود در ادبیات به دست آورده است. بسیاری از تعاریف کانت از والایی به عنوان لذت ناشی از نارضایتی که در آن والایی عقلانی ذهن ما وجود دارد، توافق دارند (Kant, 2007, 114-115). کانت متأثر از لونگینوس[۹] که بر این باور بود که والایی با بر انگیختن احساسات شدید، شکوه و ابهت را پدید می‌آورد، به نوعی بر تأثیر حیرت، خلسه و قدرت انتقالی ادراک حسی تأکید می‌کند. برای کانت هر ابزار احساس و عاطفی که وحشت را بر می انگیزد منبع والایی است. «کانت در تحلیل امر والا آن را به دو شاخه امر والای ریاضی و امر والای پویا تفکیک می‌کند که به ترتیب به وسعت و قدرت طبیعت وابسته می‌شوند» (کانت، ۱۳۹۲، ۱۵۶). برخی دیگر آن را نیروی احساسی می‌دانند که از «عجله» عمیق لذت زیبایی شناختی در مواجهه با وسعت طبیعت ناشی می‌شود که به‌طور متناقضی از یک «نوع وحشت دلپذیر» (Addison, 1718, 261) ناشی می‌شود. رمانتیک‌ها با پیوند دادن این اصطلاح با لحظات متعالی انسان وردزورث، زمانی که اومانیسم و منیت بر جهان طبیعی غلبه دارند، دیدگاهی جایگزین نسبت به والایی کانتی داشتند. والایی حتی ممکن است «در لحظه اینجا و اکنون برخورد مستقیم خود را به بیننده نشان دهد» (Newman, 1990, 103).

ارتباط نور و فضا

رابطهٔ بین انسان و اشیا در اکثر تحقیقات فرهنگ مادی، هسته اصلی است. در واقع، اشیا بخشی از سکونت و تجربهٔ انسانی صمیمی در جهان هستند (Bille, 2007, 2) .نور در انگلیسی قدیم «leoht»، به معنای درخشان، از هندواروپایی«leuk»، درخشیدن، دیدن در نظر گرفته شده است (Classen, 1993, 68) .به‌طور کلی نور به عنوان لومن (نور به عنوان عینی، ماده خارجی) و لوکس (نور به عنوان ذهنی، ماده درونی؛ به عنوان بینایی و احساس ذهنی) می باشد (Jay,1993, 29). به‌طور طبیعی، این پژوهش نمی‌تواند به مطالعهٔ جامع نور و فضا بپردازد، اما مروری بر برخی از ادبیات و مفاهیم این تحقیق ضروری است.

اهمیت نور در زندگی ما به عنوان انسان به‌طور کلی نادیده گرفته می‌شود. همانطور که اولافور الیاسون می گوید:

> *ما ساختمان، آسمان یا مگس را نمی بینیم. ما نوری را می بینیم که از ساختمان، آسمان یا مگس به ما می رسد. ما از این نور برای تصور یک ساختمان، یک آسمان یا پرواز استفاده می‌کنیم. ما فکر می‌کنیم واضح است که آنچه می‌بینیم خانه یا مگس است. اما آنچه ما می‌بینیم فقط نور خانه یا مگس است.* (Eliasson, 2015, 21)

در واقع، ادراک بصری توسط نور هدایت می‌شود. حتی اگر همهٔ چیزهایی که به چشم ما وارد می‌شود توسط نور تشکیل شده است، ما تمایل داریم نورها، صداها، بوها و هر چیزی را که حس می کنیم فراموش کنیم زیرا ما معمولاً بیشتر نگران چیزی هستیم که از آن احساسات دریافت می کنیم. ما در واقع اشیاء را به جای نور فقط به عنوان نور خالص می‌بینیم. نور، دید را ممکن می‌کند. جهان اطراف ما از طریق نور آشکار می‌شود و متقابلاً نور اجازه می‌دهد تا بینایی ما نفوذ کند و جهان را نشان دهد. اما نور به خودی خود برای ما نامرئی می‌ماند. هنگامی که ما یک غروب زیبا را تحسین می کنیم، در واقع بیشتر از نوری که دیده می‌شود، قدردان صحنه هستیم موونگ ون[۱۰] استدلال می‌کند که «نور به عنوان یک عنصر اولیه و فراگیر وجود دارد که به‌طور کلی از دید پنهان است. نور دید را ممکن می‌سازد، اما به‌طور متناقضی فراتر از دید ما از زمان باقی می‌ماند» (Adorno, 2011, 65). «تنها چیزی که ما احساس می‌کنیم چیزی است که به عنوان دیدن آن را تجربه نمی‌کنیم, نور. تنها چیزی که ما تجربه می‌کنیم چیزی است که در واقع نمی‌بینیم, خود اشیا. یا بهتر بگوییم, تصورات ما از آنها» (.Ibid). هم چنین تیم اینگولد[۱۱] خاطرنشان می‌کند که در جست‌وجوی دانش در مورد دیدن، «به‌طور مؤثر ارتباط خود را با تجربه نور از دست داده‌ایم» (Ingold, 2000, 253). با پیروی

از نظریه‌های مرلوپونتی، اینگولد استدلال می‌کند که «نور تجربهٔ سکونت در جهان مرئی است و اینکه کیفیت‌های آن - درخشندگی، سایه، رنگ، رنگ، اشباع - تغییراتی بر این تجربه است» (Ibid.).

هنرمندان معاصری که از نور استفاده می‌کنند مانند اولافور الیاسون فضایی را هدف گرفته اند که در وهله اول توسط نور پدید آمده است. در واقع نور، مجسمه ساز فضا و وسیله ادراک است. «فضا، روشن‌سازی است, فرآیندی ادراکی که در آن فرد می‌تواند یاد بگیرد که شاهکارهایی را که توسط نور انجام می‌شوند متوجه، مشاهده و حس کند که نور، فضا و ادراک را به هم پیوند می‌دهد - پیوندی که معمولاً در زندگی روزمره ما فراموش می‌شود» (Weibel & Jansen, 2006, 466). معمار چینی ما یانسانگ[۱۲] خاطرنشان می‌کند که «فضا و نور زندگی را به وجود می آورند. هیچ فضایی وجود ندارد، مگر اینکه نور و مرز داده شود. فضا هرگز وجود نداشته است، بلکه فقط در احساسات خاصی که القا می‌کند، وجود دارد. فضا در واقعیت، فقط در نفسانیات وجود دارد» (Shi Jian et al., 2010, 10). آثار چیدمانی الیاسون کیفیت منحصربه‌فردی دارند که نور و فضا در آن‌ها نقش کلیدی دارد و مخاطب در مورد روابط متقابل نور و فضای پیرامون آن به تفکر وا داشته می‌شود.

چگونگی والایی چیدمان های نوری اولافور الیاسون

پیشرفت‌های فناوری در دهه‌های اخیر یک تغییر پارادایم در ایده‌های هنرمندان در مورد والایی ایجاد کرده است. قدرت طبیعت توسط فناوری جانشین شده است، و در نتیجه فناوری دوم برای نحوه تلقی ما از والایی ضروری است. سایمون مورلی[۱۳] اشاره می‌کند که در ابتدا، «این والایی بر اشراف کلاسیک گرایی، هیبت طبیعت رمانتیک و وحشت گوتیک تأکید کرده است. در نیم قرن گذشته، امر والا انتزاع پس از جنگ را تحت‌الشعاع قرار داده است، از سرکوب فرمالیسم نظری بازگشته است، و به واژه ای کلیدی در بحث‌های انتقادی درباره غیریت انسان و قلمروهای پساانسانی طبیعت و فناوری تبدیل شده است» (Morley, 2010, 19). مورلی ظهور و سقوط و حضور والایی در هنر را تصدیق می‌کند و دگردیسی آن را از والایی بلاغی فلسفه باستان، به والایی طبیعی قرن هجدهم م.، تا والایی صنعتی- کلان‌شهری مدرنیته، تا آنچه که او می‌داند و تا آخرین شکل امر والا یعنی والایی تکنولوژیک ردیابی می‌کند.

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

پروژه آب‌وهوا

اولافور الیاسون از نمایش خورشید به عنوان ابزاری برای برانگیختن بحث در مورد آب‌وهوا و چگونگی تأثیر آن بر تعاملات بیننده استفاده می‌کند. او این موضوع همه جا را که هم به‌طور جهانی قابل دسترسی است و هم به زندگی روزمره انسان مرتبط است، اختصاص می‌دهد تا به بررسی رابطه بیننده با آن و واکنش آن‌ها به آن بپردازد. *پروژه آب‌وهوا* نقطه اوج تقریباً یک دهه محیط‌های غوطه ور نوری الیاسون بود. *پروژه آب و هوا* الیاسون از اکتبر ۲۰۰۳ تا مارس ۲۰۰۴ م. در تالار توربین تیت مدرن[۱۴] در لندن به نمایش گذاشته شد. الیاسون برای این پروژه، سالن را به یک پدیده طبیعی مصنوعی تبدیل کرد, در انتهای سالن، یک قاب نیم‌دایره به قطر ۱۵/۲۴ متر که توسط دویست چراغ زرد سدیم تزئین شده بود که ۲۷/۴۳ متر از زمین آویزان بود و یک صفحه نمایش بر روی قاب دوم کشیده شده بود که بر روی قاب اول قرار گرفته بود و درخشش زرد پراکنده‌ای ایجاد می‌کرد. الیاسون سقف سالن را با سیصد پانل آینه‌ای که تقریباً ۹۷۳۵ مترمربع را پوشانده بود، پوشانده بود. نیم دایره در ترکیب با آینه‌ها جلوه دایره ای از نور زرد را ایجاد کرد. علاوه بر این، مه مصنوعی از شانزده نازل پراکنده در سراسر سالن پمپ شد. مکانیسم تمام این اثرات از مکان های مختلف سالن به وضوح قابل مشاهده بود که در نهایت اولافور الیاسون، فضا را با نور خورشید مصنوعی غول پیکر پر کرده بود و در نهایت نور نارنجی توهم غروب خورشید را تداعی می‌کرد (تصویر ۱).

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

یک رمپ بتنی شیب‌دار به طول ۱۵۰ متر بیننده را به سمت این خورشید طلوع هدایت می‌کند و فوراً به دلیل مقیاس عظیم آن کوتوله می‌شود و با آینه‌های سقفی که حجم درک شده از فضا را دو برابر می‌کند، اغراق آمیزتر می‌شود. بزرگی این پدیده طبیعی مصنوعی، احساساتی از حیرت و هیبت را القا می‌کند، احساساتی با پیوندهای عمیق با امر والا. مورتون این ارتباط در تشریح والایی را این‌گونه توضیح می‌دهد:

از بین دو نظریه غالب دربارهٔ والایی، ما بین اقتدار و آزادی، بین ظاهر و باطن، حق انتخاب داریم. اما هر دو انتخاب همبسته هم هستند. به این معنا که هر دو نظریه امر والا به دسترسی ذهنی انسان به اشیا مربوط می‌شود. از یک طرف ما ادموند برک را داریم که برای او والا بودن شوک و هیبت است، تجربه اقتدار وحشتناکی که باید تسلیم آن شوید. از سوی دیگر، امانوئل کانت را داریم که برای او والایی تجربه ای از آزادی درونی است که مبتنی بر نوعی شکست شناختی موقت است. سعی کنید تا بی نهایت بشمارید. شما نمی توانید. اما این دقیقاً همان چیزی است که بی نهایت است. قدرت ذهن شما در شکست آن در جمع‌کردن بی نهایت آشکار می‌شود. (Morton, 2011, 217)

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

برک[15]، که موضوع والایی را در رساله خود در ۱۷۵۷م. ارائه کرد، این ایده را بسط می‌دهد و می گوید، «اشتیاق ناشی از طبیعت بزرگ و والایی... شگفتی است. و حیرت آن حالت روح است که تمام حرکاتش معلق است... در این حالت، ذهن کاملاً از ابژه خود پر می‌شود که نمی تواند دیگری را سرگرم کند» (Burke, 1998, 58). برک *لذت* طبیعی و غریزی را که انسان‌ها در زیردستان خود به کار می‌برند، تشخیص داد (Kompridis, 2014, 5) این *لذت* از احساس بی‌اهمیت‌بودن در برابر شگفتی‌های طبیعت ناشی می‌شود - دقیقاً همان چیزی که تماشاگران الیاسون هنگام قدم‌زدن در ورودی «سالن توربین» تجربه می‌کنند. اگرچه این شکل از طبیعت کاملاً ساخته شده است، اما به همان اثر عمل می‌کند و بیننده را با مقیاس عظیم خود گیج می‌کند.

کانت در *نقد داوری* (۱۷۹۰) دیدگاه دیگری داشت که دو شکل امر والا را متمایز می‌کند، ریاضی و پویا. هر دو مفهوم به ایده کانتی مرتبط هستند که اگرچه انسان ممکن است تابع *غیرقابل اندازه‌گیری طبیعت* باشد (Kant, 2007, 81). قدرت عقل او یا *قابلیت مافوق محسوس* به او نوعی برتری بر طبیعت می‌دهد (.Ibid). تعالی ریاضی را می توان از طریق *پروژه آب و هوا* درک کرد، زیرا به لحظه‌ای اشاره می‌کند که ما با چیزی بسیار فراتر از مقیاس انسانی روبه‌رو می‌شویم که بر حواس ما غلبه می‌کند و برای درک آن باید به عقل روی آوریم. الیاسون «تأثیری از سرگردانی ایجاد می‌کند که در عین حال رهایی‌بخش و آزاردهنده بود»، در مواجهه با آن، ما باید از ذهن خود استفاده کنیم تا با بی‌حجمی طبیعت، تخیل و بی‌نهایت استدلال کنیم» (Birnbaum & Irwin, 2007, 131).

اگرچه خورشید در مقیاس انسانی پایین آمده است، بیننده معتقد است که نشان دهندهٔ یک شیء غول پیکر است که اندازه آن تقریباً غیرممکن است. احتمالاً او این را تشخیص می‌دهید که «...تخمین بزرگی چیزهای طبیعی برای ایده‌ی والایی لازم است» (Birnbaum & Irwin, 2007, 81). بیننده‌ی چیدمان می‌تواند این مفهوم را برای غلبه بر مفهوم بی‌نهایت با استفاده از عقل برای مشاهده آن به عنوان یک کل اعمال کند. بدین ترتیب متوجه می‌شود که «والایی... صرفاً ظرفیت تفکر است که نشان می‌دهد واقعیت ذهن فراتر از هر معیار حواس است» (.Ibid). تماشاگر معاصر می‌تواند با تشخیص ناتوانی حواس خود در درک بزرگی خورشید فراتر از این مقیاس کوچک، والایی را از چشم کانت تجربه کند و از عقل برای غلبه بر آن استفاده کند. در رابطه با کار الیاسون، منتقد هنری جیمز مایر[16] در سال ۲۰۰۴ م. استدلال می‌کند که «اتفاقی غیرمنتظره برای تماشاگران *پروژه آب‌وهوا* می‌افتد. ما دراز می‌کشیم - و خودمان را گم می‌کنیم، بخشی از آن می‌شویم، در واقع تبدیل به منظره پیش روی ما می‌شویم...*پروژه آب‌وهوا* مخاطبان انبوهی را ارائه می‌دهد که نمی‌توانند شکست بخورند. از بزرگی خود چیدمان غرق شوید» (Meyer, 2004, 222).

این اثر با محیط موزه ای و تماشایی خود سازگار است و از مقیاس خود برای شگفت‌زده کردن مخاطب استفاده می‌کند و با تحت‌الشعاع قراردادن بدن انسان با عظمتش، بی‌اهمیت‌بودن انسان را برجسته می‌کند. «منظره» در والایی تعبیه شده است و الیاسون می‌داندکه مقیاس عظیم اثر این قدرت را دارد که احساس والایی را در مخاطب القا کند.

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

پروژه آب و هوای الیاسون روح این جنبش را تداعی می‌کند، به‌دلیل تجلیل هنرمند از خورشید، که فرد ممکن است زیر نور آن را پرستش کند و شکنندگی آن‌ها را در مقایسه با شکوه آن تشخیص دهد. احساساتی که در پروژه آب و هوا بوجود می آیند را می توان با آثار هنرمندان رمانتیک مقایسه کرد، مانند *زن قبل از طلوع خورشید*[17] (۱۸۱۸) اثر کاسپار دیوید فریدریش (تصویر ۲) و *غروب خورشید بر فراز یک دریاچه*[18] ویلیام ترنر (۱۸۴۰) (تصویر ۳). هر دو هنرمند، احساسات عمیق ناشی از لذت زیبایی‌شناختی را به تصویر می‌کشند. الیاسون این تصویر رمانتیک از تجربهٔ عالی را با برداشتی معاصر از این موضوع به روز می‌کند و مخاطب خود را از طبیعت واقعی دور می‌کند و به سالنی صنعتی می‌کشاند. جایی که چهره‌های جنازه مانند در فضای مصنوعی نسخه مکانیکی یک پدیده بیرونی غوطه‌ور می‌شوند. این چیدمان از شهرنشینان گرسنه طبیعت صحبت می‌کند؛ پایبندی کامل آن‌ها به این پدیده ساختگی که نشان دهندهٔ اتکای آن‌ها به فناوری است، و اینکه بینندگان امروزی چگونه جهان و طبیعت را در سطحی با واسطه بیشتر تجربه می‌کنند. مانند قرن نوزدهم، ماورایی والایی در اینجا به جای نقاشی روی بوم، به شکل ۲۰۰ لامپ و مه جعلی نشان داده شده است.

تصویر ۲. کاسپار دیوید فردریش ، *زنی در حال خیره‌شدن به غروب خورشید*، ۱۸۱۸م. مأخذ: (URL2)

تصویر ۳. ویلیام ترنر، *غروب خورشید بر فراز یک دریاچه*، ۱۸۴۰م. مأخذ: (URL3)

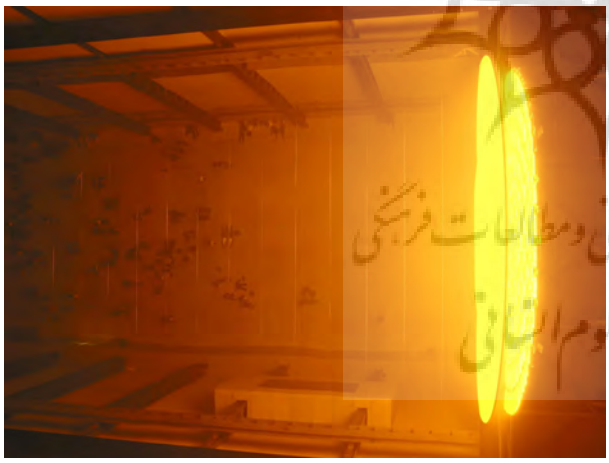
خلأ فروزانی که ترنر ایجاد می‌کند، تابش نور نارنجی گسترده ای است که به شدت فراتر از لبه بوم می‌چرخد. غروب ترنر مانندِ الیاسون، نسخه به‌روزشده این چشم‌انداز رمانتیک است؛ با آینه‌های بالای سقف سالن توربین که نشان دهنده بی اهمیتی تماشاگر در برابر طبیعت است. تلاطم رنگ ترنر توسط نور شبیه‌سازی‌شده الیاسون به تصویر کشیده می‌شود و به مخاطب این امکان را می‌دهد تا به بازتاب خود خیره شود و خودش را در میان دریایی از تماشاگران که از درخشندگی اثیری آن نیز لذت می‌برند گم شده ببیند. این اثر «... به انگیزه باستانی ما برای پرستش ستاره مادرمان ... در حالی که با ارتباط روانی ما با جهان طبیعی بازی می‌کنیم» (Jones, 2015) متوسل می‌شود. اما همان‌طور که در کنار همسایه خود که به‌همین ترتیب اسیر است می‌ایستیم، از شکنندگی انسان در زمین در مقایسه با وسعت خورشید آگاه می‌شویم.

هم الیاسون و هم نقاشان رمانتیک اوج فردی و احساساتشان را به تصویر می‌کشند که وقتی در برابر شگفتی و عظمت طبیعت انگاشته می‌شوند، احساسات والا پدیدار می‌شود. خواه مقصود الیاسون باشد یا نه، او با آوردن یک ویژگی از منظره رمانتیک در فضای داخلی یک موزه برای تماشاگران معاصر با تمام درخشش آن، زمینه اجتماعی والای رمانتیک را شکل می‌دهد. در عوض می‌توان الیاسون را به‌عنوان یک «پست‌مدرن پست‌رومانتیک...» توصیف کرد، زیرا او «... هنرمند چیدمانی است که از نور، معماری و بسیاری از رسانه‌های دیگر برای بازآفرینی احساسات والایی که هنرمندان دو قرن پیش به دنبال آن بودند، استفاده می‌کند. با این حال، اثرات الیاسون آشکارا و اغلب با ساده ترین ابزار به دست می آیند. او اشاره می‌کند که *پروژه آب‌وهوا* فقط فویل پلاستیکی و لامپ های زرد بود. واقعاً چیز زیادی نبود» (Gayford, 2015, 46).

الیاسون بر سادگی مونتاژ چیدمان تأکید می‌کند و تقریباً تأثیرات ماورایی را که برای اولین بار روی آن می‌بینید برای مخاطب ایجاد می‌کند، تضعیف می‌کند. یک احساس اساسی از «تعجب» برک (Burke, 1998, 58) از آنچه در مقابل تماشاگر می‌درخشد وجود دارد، بیننده تنها با رسیدن به انتهای سالن متوجه می‌شود که این چیدمان ساخته شده است (تصویر ۴). سوزان می[۱۹] در مورد این جنبه این‌گونه نظر می‌دهد:

> *(اثر) در ابتدا به نظر می‌رسد که احساسات روحی و عاطفی رمانتیسیسم را تسخیر کند. با این حال، دلالت تجربه والایی در هسته سنت در کار او با افشای عمدی دستگاه ارائه دهنده این ماده خارق العاده مختل می‌شود. شواهد واضح پمپ ها، لوله کشی ها و لامپ ها عمداً توجه را به جنبه حیاتی عمل الیاسون جلب می‌کند.* (May, 2003, 17)

مِی خاطرنشان می‌کند که هرگونه واکنش والا رمانتیک به دلیل ساخت و ساز توسط هنرمند خفه می‌شود و تأکید می‌کند که «... با آگاه ساختن ما از ساخت و ساز به‌طوری که ما صحنه‌های پشت بازنمایی را درک کنیم، او هم‌چنین ما را نسبت به کنش ادراک، گرفتارشدن در لحظه آگاهی، آگاه می‌کند» (Ibid.). او استدلال می‌کند که مکاشفه ساخت آن، به تماشاگر اجازه می‌دهد «خودت را در حال دیدن ببینید» و این افشاگری توسط الیاسون، فلسفه ادراک را به چالش می‌کشد و ما را از میزان ساخته‌شدن جهان آگاه می‌کند.



تصویر ۴. اولافور الیاسون، *پروژه آب‌وهوا*، ۲۰۰۳-۲۰۰۴، نمایش از زاویه بالا. مأخذ: (URL4)

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

اگرچه ممکن است این نکته در مخالفت با والایی متعالی رمانتیک ها به نظر برسد، این دیدگاه سوم شخص ممکن است به عنوان برداشتی

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

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

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

منتقد هنری تام هولرت[۲۰] در سال ۲۰۰۵ م. با ادعای الیاسون که کار صرفاً یک توهم نبوده مخالفت می‌کند. توضیح می‌دهد که «...احساس بزرگ غروب خورشید که در داخل نیروگاه سابق جابجا شده است بر اساس حیله، هنر و تکنیک پیچیده است.» او استدلال می‌کند که اگرچه ساخت آن برای مخاطبان آشکار شد، اما فقط «...برای هرکسی که توجه داشت قابل مشاهده بود». والایی خیلی قبل از رسیدن به انتهای سالن در ذهن بینندگان وارد شده است. آن‌ها از قرار گرفتن در یک محیط مجازی و ساخته شده آگاه هستند، اما در عین حال تقریباً آن را به عنوان یک خورشید واقعی با تمام مزایای آن می‌پذیرند. مردم همانطور که اگر واقعی بود زیر نور خورشید دروغین دراز می‌کشیدند (Hemming, 2005, 246) و به مخاطب این امکان را می‌دهد که لحظاتی از والایی داشته باشد، همانطور که در طبیعت دارد.

شناخت عظمت طبیعت از طریق این بازآفرینی با واسطه خورشید نه تنها به والای طبیعی بلکه به والای تکنولوژیکی اخیر نیز اشاره دارد که توسط دیوید نای[۲۱] در سال ۱۹۹۴ م. ارائه شده است.[۲۲] بازتولید مکانیکی به بیننده یادآوری می‌کند که ما در ظهور فناوری هستیم و به‌طور فزاینده ای جهان را از طریق دیجیتال تجربه می‌کنیم. گیلبرت رولف این را با ذکر این نکته بیشتر می‌کند که بی حد و مرزی که زمانی در طبیعت یافت می‌شد، در فناوری، جای خود را به بی حد و مرزی می دهد که از ایده ای به وجود آمده است که علاقه‌ای به ایده طبیعت‌بودن ندارد، بلکه ایده ای است که جایگزین ایده طبیعت می شود (...). (Gilbert-Rolfe, 1999, 67).

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

الیاسون این اثر قدرتمند و نمادین را خلق کرد و مقیاس، شگفتی و منظره‌ای که این پروژه را احاطه کرده است، بی‌انتها به نظر می‌رسد. این یک بهره برداری از طبیعت است که فناوری را مهار می‌کند. به نظر می‌رسد ما در ذات خود موجوداتی هلیوفیل[۲۳] هستیم، و ازاین‌رو الیاسون لحظات والا و گذرا شبیه به سنت رمانتیک را تداعی می‌کند. الیاسون معتقد است که این تعالی با قرارگرفتن در معرض ساختار قطع می‌شود و در ابتدا یک توهم ایجاد می‌شود تا آن را درهم بشکند. مشاهده اولیه توهم باعث ایجاد احساسات زیرپوستی می‌شود و الیاسون با ارائه دیدگاهی مصنوعی از امر والا، شاید ناخواسته به ما اجازه می دهد آن را واقعی بپذیریم.

مسافر نابینای تو[۲۴]

الیاسون اثر *مسافر نابینای تو* یا *مسافر نابینای دین*[۲۵] (۲۰۱۰-۲۰۱۱ م.) را در مجموعه نمایشگاه های اتوپیا خلق می‌کند. این هنرمند یک تونل تخته سه لا به طول ۹۰ متر با فضای داخلی مخفی برای شرکت کنندگانی که خارج از سازه ایستاده بودند، ساخت (تصویر ۵). پس از ورود به تونل، فوراً توسط مه غلیظی احاطه می‌شوند که دید فقط ۱/۵ متر است (تصویر ۶). با حرکت در فضا، مه تولید شده مصنوعی به تدریج رنگ خود را از سفید به سیاه، به نور تک‌فرکانس زرد تغییر می‌دهد و سپس به رنگ سفید فلورسنت باز می‌گردد. آن‌ها در حالی که در تلاش برای جهت یابی خود در فضایی هستند که در آن محصور شده‌اند، راه خود را از طریق ساخت و ساز قدم می‌زنند. در این چیدمان، مونتاژ اثر، قبل از ورود به فضا آشکار می‌شود، و با این حال شرکت‌کننده همچنان احتمالاً با ورود یک واکنش والایی را تجربه می‌کند.

تصویر۵. سازه بیرونی چیدمان *مسافر نابینای دین* (*مسافر نابینای تو*)، اولافور الیاسون، ۲۷ نوامبر ۲۰۱۰ - ۲۷ نوامبر ۲۰۱۱. مأخذ: (URL5)

تصویر۶. درون چیدمان *مسافر نابینای دین* (*مسافر نابینای تو*)، اولافور الیاسون، ۲۰۱۱. مأخذ: (URL5)

مسافر نابینای تو به عنوان یک آزمایش و تمرین برای الیاسون عمل می‌کند و این سؤال را برای او مطرح می‌کند که آیا استانداردهای سنتی موزه را می توان معکوس کرد، جایی که بیننده صرفاً به یک اثر نگاه نمی‌کند، بلکه به بخشی فیزیکی از آن تبدیل می‌شود. همانطور که مارتین گیفورد در مورد الزامات تجسمی چیدمان اشاره می‌کند، «بیننده» شاید برای کسانی که هنر الیاسون را تجربه می‌کنند، کلمه مناسبی نباشد. «شرکت‌کننده» توصیف دقیق‌تری خواهد بود (Gayford,2015, 46). او می‌خواهد که ناظر به جای تبدیل‌شدن به یک ناظر منفعل، پرس و جو کند و با آن درگیر شود؛ نه تنها احساس هیبت و والایی را بشناسد، بلکه از چرایی و چگونگی به وجود آمدن آن‌ها نیز سؤال کند. الیاسون توضیح می‌دهد, «من گاهی در مورد والایی کاربردی صحبت می‌کنم، که در آن باید چیزی از خودتان بدهید، باید کمی کار کنید تا به شما اجازه دسترسی داده شود. چیزی والا برای من چیزی در آنجا نیست، چیزی است که با رفتن به آنجا ایجاد می‌شود».

بدیهی است که تجربه شرکت‌کننده در تمرین او نقش اساسی دارد و این در ضمیر ملکی «تو» در بسیاری از عناوین او آشکار می‌شود. او استعداد یک موضوع «خنثی» را ریشه‌کن می‌کند و بیننده را مستقیماً به عنوان یک فرد در عناوینی مانند, *مسیر غیرقابل پیش‌بینی تو*[۲۶] (۲۰۱۶) یا *ماشین خورشید تو*[۲۷] (۱۹۹۷) خطاب می‌کند. همانطور که بیشاپ[۲۸] توضیح می‌دهد, «الیاسون بر *فردیت* غیرتوصیفی تأکید می‌کند و "تو" دلالت بر اولویت (و منحصر به فرد بودن) تجربه فردی شما دارد - برخلاف پیش سازهای الیاسون، که نوع خاصی از بیننده تجسم یافته (و پاسخ تجربی) برای آن‌ها پیشدستی شده بود» (Bishop, 2005, 76) اهمیتی که او برای شرکت‌کننده به‌عنوان سازنده یا «تولیدکننده مشترک» اثر می‌گذارد، به انتظاراتی است که او از مخاطب معاصر دارد.

الیاسون این‌گونه می‌گوید که من به محرومیت از حس علاقه‌مند بودم... سعی می‌کردم مطالعه کنم که حواس تا چه حد به مرزهای فضا در معماری بستگی دارد. ایده من این است که برای مدتی احساس می‌کنید گم شده‌اید، سپس سیستم‌های حسی جدید در جای خود کلیک می‌کنند تا شما را نجات دهند. طول تونل تقریباً با زمانی که طول می‌کشد تا خود را گم کنید، تردید کنید، دوباره خود را پیدا کنید و با آن سازگار شوید، هماهنگ است (Gayford, 2015, 49).

الیاسون «...طرفدار بزرگ تصور گم‌شدن، رهاکردن کامل یا ناپدیدشدن نیست» (Ibid., 46) و جای تعجب ندارد، زیرا او می‌خواهد شرکت‌کننده به‌هنگام ورود به چیدمان آگاهانه آگاه شود، و شگفت‌آور است که این دقیقاً همان چیزی است که برای فرد در این کار اتفاق می‌افتد. نیت او برای این چیدمان در تضاد با امر والا است، از آنجایی که احساسات مربوط به والایی را برمی انگیزد، که الیاسون سعی می‌کند بر آن حاکم شود تا شرکت‌کننده بتواند محیط اطراف خود را بهتر درک کند. در مقابل، او رویکرد عملگرایانه تری را در بحث با تجربه شرکت کننده اش از امر والا اتخاذ می‌کند, «شما هم می توانید تجربه‌ای داشته باشید و هم خودتان را در حال تجربه در یک زمان ببینید. این یک دیدگاه دوگانه است. شما می توانید خود را در موقعیتی عالی غوطه ور کنید، و - این بسیار مهم است- در عین‌حال می‌توانید همان تجربه را ارزیابی، ساختارشکنی، نقد کنید» (Ibid.).

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

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

«الیاسون مایل است آگاهی تماشاگر را در لحظه حال، به دور از دیدگاه والایی پیشینیان قرن نوزدهم تشخیص دهد. این تفسیر احتمالاً به دلیل احیای چیدمان های "پدیدارشناسانه" در دهه ۱۹۹۰م. است که مربوط به هنرمندان مفهومی مانند الیاسون است که کار او را "خودنگاره تماشاگر" می‌داند» (Bishop, 2005, 76). پدیدارشناسی یا «علم پدیده‌ها» مطالعه فلسفی و ساختار تجربه و آگاهی است که در اوایل قرن بیستم توسط ادموند هوسرل پایه گذاری شد. در پایان قرن، موریس مرلوپونتی نظریه‌های پیشینیان خود (پدیدارشناسی استعلایی هوسرل و مارک پدیدارشناسی وجودی مارتین هایدگر) را توسعه داد تا نسخه خود را از پدیدارشناسی تجسم یافته شکل دهد (Merleau-Pon-ty, 2004, 18). او در پدیدارشناسی ادراک خود (۱۹۴۵)، ایده هوسرل در مورد خود استعلایی[۲۹] را رد کرد، که پیشنهاد می‌کرد خود[۳۰] ما جهان را ترک می‌کند، و علاوه بر این، باور هایدگر مبنی بر اینکه خودآگاه از قبل در جهان حضور دارد. او مدعی است که والابودن در پدیدارشناسی وجودی حفظ می‌شود و بیننده باید نقطه شروعی بی‌طرفانه داشته باشد و ادعاهایش درباره جهان را کنار بگذارد تا ذهنش باز شود. الیاسون با مرلوپونتی موافق است که «خود صرفاً حضوری مجسم در زمان حال نیست، بلکه موجودی روان‌شناختی است که "از طریق سردرگمی، خودشیفتگی..." وجود دارد. یک "خود"، بنابراین، گرفتار چیزهایی است که دارای جلو و عقب، گذشته و آینده است» (Bishop, 2005, 76). هر دو معتقدند که وجدان ما می‌تواند جهان را به صورت وجودی درک کند و ما باید قبل از اینکه بدن تجسم یافته ما با فضایی که با آن مواجه می‌شود «ارتباط» را آغاز کند، درگیری پیشین خود را با آن آشکار کنیم.

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

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

اگرچه ساختار و مکانیک اثر قابل مشاهده است، اما این مانع از توانایی تماشاگر برای فراتررفتن از اثر نمی‌شود، زیرا در بدو ورود، بدن او در مه غلیظ فرو می‌رود. همان «ورود» از یک در، آن‌ها را به یک محیط کاملاً جدید و غیرقابل تشخیص منتقل می‌کند، با پنهان‌کردن فضای داخلی، واکنشی شگفت انگیزتر از آنچه قبلاً توسط هنرمند فاش شده بود، ایجاد می‌کند. این قدم زدن به سوی بی‌نهایت در طول تاریخ والایی به‌طور گسترده ظاهر شده است. در رساله برجسته برک در مورد این موضوع، به سطح بی‌نهایت اشاره می‌کند زمانی که چشم نمی‌تواند مرزهای یک شی را درک کند، و باعث عدم قطعیت وحشتناک چیز می‌شود (Burke, 1998, 58). برک اظهار می‌دارد که «بی‌نهایت تمایلی دارد که ذهن را با آن نوع وحشت لذت‌بخش پر کند، که اصیل‌ترین اثر، و واقعی‌ترین آزمون امروالایی است» (.Ibid). برخلاف حس شگفتی که هنگام مشاهده *پروژه آب و هوا* و تماس مشاهده می‌شود، احساسات در این فضا شدیدتر احساس می‌شود زیرا ما کاملاً در بی نهایت غوطه ور می‌شویم.

نتیجه

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

جهان طبیعی همچنان منبع اصلی برای والایی بوده است و الیاسون قدرت زیبایی شناختی خود را در ترکیب بازنمایی‌های خود از طبیعت با فناوری گسترش داده است. او با درهم‌آمیختن این‌ها با هم، فضایی ایجاد می‌کند که می‌تواند در برابر چشمان بیننده آن را بشکند. علیرغم تنظیم

کنترل ها، والا در ماهیت خود امری ذهنی است و الیاسون تأثیر کمی بر تجربه مخاطب دارد، که حتی او در تعیین عناوین خود با «تو» برجسته می‌کند، که دلالت بر منحصربه‌فردبودن تجربه بیننده دارد. در *مسافر نابینای تو* می‌توان دریافت کرد که کار از ابتدا ساخت و ساز است. با این حال، ایمنی این محیط ایجاد شده به بیننده اجازه می‌دهد تا با علم به اینکه هیچ خطری قریب الوقوع وجود ندارد، فراتر رود. حتی اگر افشای عمدی مکانیک‌های پشت این چیدمان برای الیاسون مرکزی باشد، نتیجه همیشه اثیری باقی می‌ماند.

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

پی‌نوشت‌ها

1. Olafur Eliasson.
2. Charlie Molesworth.
3. Stephen Zepke.
4. Immanuel Kant.
5. Gilles Deleuze.
6. Sublime.
7. Hepsus.
8. Thomas Weiskel.
9. Longinus.
10. Mowing Kwon.
11. Tim Ingold.
12. Ma Yansong.
13. Simon Morley.
14. Turbine Hall Tate Modern.
15. Edmund Burke.
16. James Meyer.
17. Woman before the Rising Sun.
18. Sunset Over Lake.
19. Susan May.
20. Tom Holert.
21. David Nye.

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

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

24. Your Blind Passenger.
25. Din Blinde Passager.
26. Your Unpredictable Path.
27. Your Sun Machine.
28. Bishop.
29. Transcendental Ego.
30. Ego.

فهرست منابع

کانت، ایمانوئل (۱۳۹۲) *نقد قوهٔ حکم*، ترجمهٔ عبد الکریم رشیدیان، چاپ هفتم، تهران: نشر نی.

Addison, J. (1718). *Remarks On Several Parts of Italy*. London: Tonson.

Adorno, Serena C. (2011). *James Turrell*. Minneapolis: Rizzoli International Publications.

Bille, Mikkel (2007). An Anthropology of Luminosity: The Agency of Light. In: *Journal of Material Culture*, (12)3, 263-284. https://doi.org/10.1177/1359183507081894

Birnbaum, D. Eliasson, O. Grynsztejn, M. (2002). *Olafur Eliasson.* London: Phaidon Press.

Birnbaum, D. Eliasson, O. Irwin, R. (2007). *Take your time*. London: Thames & Hudson.

Bishop, Claire (2005). *Installation Art*. 1st ed. New York: Routledge.

Burke, Edmund (1998) *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*. London: Penguin.

Classen, Constance (1993). *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and across cultures*, London: Routledge

Fitzgerald, M (2010) *Nature as culture: Olafur Eliasson and the idea of a contemporary sublime*, Art & Australia, 47, 404-405

Ebbensgaard, Casper Laing (2013). *Designed Urban Greens: A critical study of the experience of the High Line Park and Under the Crystal.* Roskilde University.

Eliasson, Olafur (2015). *Werke / Works 1994 -2015*, Berlin: Gestalten.

Gayford, M, (2015). *A New Romantic. Guardian*, Apollo Magazine Ltd, (181) 627, 46-50.

Hemming, L. (2005). *Postmodernity's Transcending*. London: SCM Press.

Holert, T. Fitzgerald (2015). *The Sunshine State.* (online) E-flux.com. http://www.e-flux.com/journal/61/60987/the-sunshine-state/

Ingold, Tim (2000). *Stop, look and listen! Vision, hearing and human movement*. London: Routledge.

Ingold, Tim (2002). *The Perception of the Environment*. London: Routledge.

Jay, Martin (1993). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*. Berkeley: University of California Press.

Jones, J. (2015). *Olafur Eliasson: why I'm sailing Arctic icebergs into Paris.* (online) https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2015/nov/17/olufar-eliasson-ice-watch-paris-icebergs-place-de-la-republique

Kant, Immanuel (2007). *Critique of Judgement*. Oxford: Oxford University Press.

Kompridis, N. (2014). *The Aesthetic Turn in Political Thought*. London: Bloomsbury.

Longinus (1991). *On Great Writing (On the Sublime)*. Hackett Publishing Company.

May, Susan (2003) *Meteorologica. In Olafur Eliasson: The Weather Project*. Exhibition catalogue. London: Tate Publishing.

Merleau-Ponty, Maurice (1962). *Phenomenology of Perception.* London: Routledge.

Merleau-Ponty, Maurice (1964). *The Primacy of Perception*. And Other Essays on IL: Northwestern University Press.

Merleau-Ponty, Maurice (2004). *The World of Perception*. Ox-

Stru. Light as a Medium in 20th and 21st cture and Psychology of

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

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

URL2: https://fineartamerica.com/featured/woman-gazing-at-a-sunset-caspar-david-friedrich.html (Access date: 18/08/2024)

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

URL4: https://olafureliasson.net/artwork/the-weather-project-2003/(Access date: 19/01/2024)

URL5: https://olafureliasson.net/artwork/din-blinde-passager-2010/ (Access date: 18/01/2024)

ford shire: Routledge.

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

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

Morton, T. (2011). *Sublime Objects.* Speculations1, 207-227, (online). https://www.academia.edu/934515/Sublime_Objects

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

Newman, Barnet (1990) *The Sublime is Now,* in Barnett Newman: Selected Writings and Interviews, New York: Alfred Knopf.

Gilbert-Rolfe, J. (1999). *Beauty and the Contemporary Sublime*. New York: Allworth Press.

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

Weibel, Peter and Jansen, Gregor (2006) *Century Art.* Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

Weiskel, Thomas. (1976) *The Romantic Sublime: Studies in the*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی