تاملی پدیدارشناسانه بر تجربه زیباشناختی در هنر زیست محیطی معاصر (مطالعه موردی: پروژه آب و هوا)

نوع مقاله: پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۰۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۱۰

محبوبه طاهری
(نویسنده مسئول)
پژوهشگر پسادکتری، بنیاد ملی علم ایران (INSF)، تهران، ایران.
Email: Taheri1365ma@yahoo.com

عفت‌السادات افضل طوسی
استاد دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران.
Email: Afzaltousi@alzahra.ac.ir

DOI: شناسه دیجیتال
10.22051/jtpva.2023.40526.1422

چکیده:
بحران دنیای معاصر، مساله آب‌وهوا در همه ابعاد است که جنبه‌های مختلف پدیده‌های طبیعی را دربرمی‌گیرد. هم‌سو با مخاطرات محیط زیست و پدیده‌های طبیعی، مضامین انتخابی هنر معاصر همراه با دستاوردهای رد شی هنری، تعریف و تغییر ارایه اثر هنری، عرصه حضور مخاطب با تجربه و درک ابژه هنری، توجه به پدیده‌های طبیعی و مسایل مرتبط با آن است. از سوی دیگر، دانش فلسفه -که در پی شرح اصل پدیده‌ها است- با رویکرد پدیده شناسی به مطالعه پدیده‌ها از هر نوع و توصیف آن‌ها و نحوه بروز و ظهورشان در زمان و مکان که توسط شناسنده درک می‌گردد، متعلقات ادراک پدیده‌ها را مورد توجه قرارمی‌دهد؛ در این میان، قرائت میکل دوفرن از پدیدارشناسی، تبیین ابژه و تجربه زیبایی شناختی (درک ابژه زیبایی شناختی از طریق تجربه) و ادراک زیبایی شناختی در هنر است. طبق این قرائت، ابژه و تجربه زیبایی شناسی، جدایی ناپذیرند و با حضور مخاطب برمبنای تجربه حسی، تجربه زیبایی شناختی میسر می‌گردد و از طریق آن، گرایش پرداختن به پدیده‌های طبیعی در هنر معاصر را می‌توان تشریح نمود. از همین رو، این پژوهش در تلاش است تا با روش توصیفی-تحلیلی و به صورت کیفی، تجربه پدیدارشناختی را در محتوای تجربه هنری در «پروژه آب و هوا» که با پدیده‌های فراگیر طبیعی اجرا شده است، مورد مداقه قرار دهد. نتیجه آن‌که، پروژه آب و هوا با ایجاد تداعی بدون واسطه از وضعیت آب و هوا، زمان و مکانی را عینیت می‌بخشد که تکامل یافته وضعیت عموم در فضای شهری به‌عنوان امر همگانی است و بازدیدکنندگان درنهایت، با کیفیت احساسی و تاملی در تجربه ابژه زیبایی شناسی، رویکردی هم‌دلانه را دنبال می‌کنند.

واژگان کلیدی: پدیدارشناسی، تجربه زیبایی شناختی، هنر معاصر، هنر چیدمان، میکل دوفرن، پروژه آب و هوا

*این مقاله برگرفته از طرح پسادکتری نگارنده اول با عنوان «رویکرد *انتقادی هنر معاصر به عدالت زیست محیطی*» (شماره: ۹۸۰۱۷۴۷۷) است که با حمایت صندوق حمایت از پژوهشگران و فناوران کشور (INSF) انجام یافته است.

مقدمه

هنر معاصر با کشف مرزهای ارایه آثار هنری و فراخ نمودن تعریف اثر هنری، امکان دریافت آن برحسب تجربه در فرم‌های چیدمان‌های سه‌بُعدی را فراسوی افق تجربه حسی در پیوندی ملموس با جهان مادی رقم زده‌است؛ از دیگرسو، پرداختن به پروبلماتیک اجتماعی، رسالتی است که هنر معاصر در بُعد نگرانی زیستی با تکیه بر محسوس نمودن مخاطرات آن برای مخاطبین، عمل‌گرایانه دنبال می‌کند. از همین رو، هنر معاصر جولان‌گاه انتخاب مضامین اجتماعی با تمرکز بر دریافت حسی و قالب ادراکی برای مخاطب است. تفسیر جنبه‌های ادراکی پدیده‌ها، پیش‌تر در فرم فلسفی پدیدارشناسانه تبیین گشته بود که آرای میکل دوفرن[1] در این حوزه، شرح تجربه اثر هنری است و از این حیث که به تجربه شدن ابژه و تجربه ناظر به‌مثابه تجربه‌زیبایی‌شناختی توجه دارد، برای خوانش آثار هنر معاصر -که امکان تجربه حسی مخاطبین را ایجاد می‌کند- اهمیت دارد؛ چراکه پدیدارشناسی در بیان فلسفی، بر تجربه تمرکز دارد و ادراک جهان و مولفه‌های وابسته به آن در آثار هنری معاصر از طریق درک مجدد در شیوه‌ای تعاملی و تجربی توسط مخاطب دوباره کشف می‌گردد. به‌این ترتیب، با فرض این‌که، امکان ادراک حاصله از تجربه حضور مخاطبین در آثار چیدمان هنر معاصر که بر اساس فوریت زیستی شکل‌گرفته منجر به تاثیرگذاری، کنش احساسی و توجه به تغییرات پدیده‌های طبیعی می‌گردد، به مطالعه ادراک تجربه‌پدیدارشناسی در چیدمان پروژه آب‌وهوا[2] که بر کیفیات این پدیده‌ها متمرکز است، پرداخته می‌شود. بر این مبنا پژوهش پیش‌رو با تعریف پدیدارشناسی، ادراک تجربه ابژه زیبایی‌شناسی در پدیدارشناسی و جایگاه شی هنری در هنر معاصر، به تبیین نمونه چیدمانِ متکی به تجربه پدیده‌های فراگیر، که صورت خاص آگاهی جوی و مکانی را در التفات مخاطب ایجاد می‌کند، می‌پردازد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر با شیوه توصیفی-تحلیلی مراحل سه‌گانه ادراک تجربه زیبایی‌شناختی را به‌صورت کیفی در اینستالیشن پروژه آب‌وهوا در بستر هنر معاصر با فلسفه پدیدارشناسی هنر در قرائت دوفرن مورد مطالعه قرار می‌دهد.

پیشینه پژوهش

در تبیین پدیدارشناسی تجربه زیبایی‌شناختی مطالعات متنوعی به خوانش این مبحث و مولفه‌های وابسته به آن در آرای میکل دوفرن در تشریح کتاب وی در این حوزه پرداخته‌اند. بنویدی (۱۳۹۳)، در مقاله‌های «پدیدارشناسی ادراک زیبایی‌شناختی از دیدگاه میکل دوفرن» و «نقش قوه خیال در پدیدارشناسی ادراک زیبایی شناختی از دیدگاه میکل دوفرن مطالعه‌موردی: نقاشی شارل هشتم» با شرح ادراک زیبایی‌شناختی در آرای دوفرن، بر جنبه فلسفی تفاوت ابژه زیبایی‌شناختی و اثر هنری و هم‌چنین، شرح خیال در مقام ادراک در تجربه زیبایی‌شناختی و این‌که خیال در فرایند ادراك زیبایی‌شناختی مقدمه‌ای برای فهمیدن است، تمرکز دارد که وجه تمایز پژوهش حاضر با این مقالات در مطالعه قرابت و هم‌خوانی شی و تجربه هنری در عصر حاضر به‌عنوان مصداق عینی با شرح ادراک پدیدارشناسی تجربه زیبایی‌شناسی در قرائت دوفرن است. علیا (۱۳۹۵)، در پژوهش «جایگاه امر حسی در پدیدارشناسی هنر دوفرن» به تبیین تجربه زیبایی‌شناسانه که ناظر به ادراک حسی به‌صورت مقوله‌ای درون ماندگار در امر حسی در آرای پدیدارشناسانه دوفرن است، می‌پردازد. از نمونه مقالاتی که به شرح اینستالیشن پروژه آب‌وهوا پرداخته‌اند مقاله هورنبای (۲۰۱۷)، با عنوان «تطبیق آب‌وهوا: اولافور الیاسون و کنترل آب‌وهوا» است که اینستالیشن‌های الیاسون خصوصا، پروژه آب‌وهوا را معرف بازنمایی مالکیت آب‌وهوا و نظامی‌گری درنتیجه انسان‌محوری یا آنتروپوسن و تسلط انسان بر محیط مهندسی‌شده می‌داند. هم‌چنین، استارک (۲۰۰۹)، در مقاله «بازنمایی آب‌وهوا در سالن توربین: پروژه آب‌وهوای اولافور الیاسون» اینستالیشن پروژه آب‌وهوا را بازنمایی پدیده طبیعی با استفاده از فضای موزه برای ایجاد حس بیننده از زمان و مکان و تجربه لحظه اکنون قلمداد می‌کند و به این نتیجه اذعان دارد که، استفاده از فضای موزه برای تعریف مجدد جهت‌گیری زمانی فردی بیننده است. وانگ (۲۰۱۸)، نیز در مقاله «طراحی اتمسفر و تجربه با مطالعه نمونه‌ای از آثار اولافور الیاسون «پروژه آب و هوا» برپایی انستالیشن پروژه آب‌وهوا را ایجاد فضای جوی خاص برای توسعه درک غوطه‌وری و چندحسی بینندگان از محیط اطراف معرفی می‌کند. پژوهش پیش‌رو با شرح دستاوردهای هنر معاصر در تلاش است، هنر اینستالیشن با موضوعات زیست‌محیطی و رویکرد پدیدارشناسی را در پروژه آب‌وهوا با پدیدارشناسی تجربه زیبایی‌شناختی مطالعه‌کند.

چارچوب نظری

۱) پدیدارشناسی

اصطلاح پدیدارشناسی از معادل یونانی «جلوه» یا نمود، نخست در سده هجدهم و در اطلاق به «نظریه توهم» وضع شد؛ در قرن بیستم، اما جنبش فلسفی است که ویژگی آن تمرکز بر توصیفاتی از تجربه بوده و «معناها»یی را -که چیزها برای انسان‌ها دارند- برتاویل نظری مقدم می‌شمارد (کوپر، ۱۳۹۴: ۱۷۹). مارتین هایدگر این تعبیر را این‌گونه بیان می‌کند: «پدیدارشناسی به این معناست که، اجازه دهید چیزی که خود را نشان می‌دهد از خودش به همان شکلی که خودش را نشان می‌دهد، دیده شود» (Heidegger, 1962: 58). این طرز تلقی -که خاستگاه فلسفی این جنبش است- در رهیافت‌های روان‌شناختی فرانتس برنتانو[۳] در حیث التفاتی[۴] (۱۹۹۵) برای شناخت بنیادین از عالم ارایه شد که نقطه عزیمت ادموند هوسرل[۵] برای تبیین بنیان معرفت در سوبژکتیویته استعلایی (Husserl, 1962: 161) و تعلیق پیش‌فرض‌ها یا در پرانتزگذاری[۶] است که بر مجموعه‌ای از ره‌یافت‌ها در پژوهش‌های فلسفی، جامعه‌شناختی و هنری اشاره دارد (ادگار و سج‌ویک، ۱۳۸۷: ۷۴).

رویکرد پدیدارشناسی به معنای تحت‌اللفظی آن، شناخت و یا بررسی «پدیدارها» است[۷]؛ در واقع، شناخت نمود[۸]های (یا ظهورات) چیزها، یا چیزها آن‌چنان‌که در تجربه ما نمودار می‌شوند، یا انحایی که ما چیزها را تجربه می‌کنیم (اسمیت، ۱۳۹۸: ۸). این بدان معناست که، فلسفه پدیدارشناختی برخلاف متافیزیک سنتی، در پی ساخت نظریه‌ای که جهان متعلق تجربه ما را تبیین کند، نیست. هم‌چنین، ناهم‌سو با هواداران تجربه‌گرا یا پوزیتیویست متافیزیک، وجود تبیینی علمی از تجربه ما را مسلم فرض نمی‌گیرد و سعی نمی‌کند تجربه را بر پایه آن تحلیل کند؛ بلکه صرفا، تلاش می‌کند تا بدون پیش‌فرض‌های علمی و متافیزیکی به توصیف خودِ تجربه انسانی بپردازد، تجربه‌ای که هرچه باشد آن چیزی است که به همه ساخت‌های علمی و متافیزیکی معنایی را می‌بخشد که بتوانند برای ما داشته باشند (متیوز، ۱۳۹۷: ۱۶). چنان‌چه مفهوم محوری این است که، بر جهان چیزهای نمایان، آگاهی حاکم است و به آن نظم می‌بخشد (مکاریک، ۱۳۹۳: ۳۵۰)؛ پس می‌توان اذعان داشت پدیدارشناسی مطالعه ساختار تجربه و آگاهی است.

از عرصه‌هایی که به توصیف ذات پدیده می‌پردازد و موجب ظهور پدیده در آگاهی می‌شود و حتی فرصت توصیف و تجربه زیست جهان را فراهم می‌کند، پدیدارشناسی در حوزه هنر و زیبایی‌شناسی است که در قرائت میکل دوفرن تبیین گشته‌است. بر همین اساس، با شرح پدیدارشناسی تجربه زیبایی‌شناسی نزد دوفرن، به تبیین ساختارهای عینی در هنر معاصر پرداخته می‌شود که با هدف تجربه مخاطبین ارایه گشته‌است.

۲) پدیدارشناسی میکل دوفرن

مهم‌ترین دستاورد پدیدارشناسی امر هنری، تبیین تجربه زیبایی‌شناسی است که در بیان میکل دوفرن (۱۹۱۰-۱۹۹۵م.) به منصه ظهور می‌رسد. پدیدارشناسی در افادات دوفرن، در قالب شرح ابژه و زیبایی‌شناسی تجربه اثر هنری، با کتاب *پدیدارشناسی تجربه زیبایی‌شناختی* (۱۹۵۳) ارایه شده‌است. این کتاب هم مفصل‌ترین و نیز جامع‌ترین اثر پدیدارشناسی در زیبایی‌شناسی است (اسپیگلبرگ، ۱۳۹۲: ۸۷۸). طبق آرای دوفرن «اثر هنری شالوده ساختاری دایمی برای ابژه زیبایی‌شناختی است. وجودی ثابت دارد که وابسته به تجربه‌شدن نیست؛ درحالی که، ابژه زیبایی‌شناختی فقط به‌صورت ظهور وجود دارد؛ یعنی فقط آن‌گونه که تماشاگر تجربه می‌کند» (Du-frenne, 1974: xxiii)؛ به این دلیل که استتیك شناختِ حسانی است[۹]؛ تجربه زیبایی‌شناختی با توجه به لایه‌های عینی و جسمانی تجربه و ظهور آگاهی از این طریق، جلوه‌گر می‌شود. به‌این‌ترتیب، «ابژه زیباشناختی شیئی است که اساسا، ادراک می‌شود. این بدان معناست که مقدر است که ادراک شود و تنها در ادراک کامل می‌شود» (Du-frenne, 1974: 218). طبق این قرائت با تکیه بر تحلیل مرلو-پونتی از لایه‌های اولیه و ثانویه در ادراک، ادراک تجربه زیبایی‌شناسی در هنر در سه سطح ترسیم می‌شود: حضور بدنی محض، بازنمایی (بیش‌تر به‌عنوان تخیل) و احساس (منتهی به بیان) (Casey, 2010: 81).

بر این اساس، الف) مرحله حضور: درک، همان‌گونه که مرلو-پونتی توصیف می‌کند، اتفاق می‌افتد (حضور، بدنی است)؛ از مهم‌ترین نظریه‌پردازان عرصه پدیدارشناسی ادراک، موریس مرلو-پونتی است که در فلسفه او دوگانگی سوژه و ابژه رنگ می‌بازد. از دستاورد اصلی مرلو-پونتی، طرح نوعی اونتولوژی ادراک مبتنی بر مفهوم «بدن-سوژه» در تقابل با دوگانه‌گرایی جسم-نفس دکارتی بود. در نگرش مرلو-پونتی جهان، آگاهی و بدن انسان به‌مثابه موجودی ادراک‌کننده به‌گونه فشرده درهم‌تنیده و درگیرند و باید آن

را تحلیل ادراک به‌حساب آورد. نخستین سطر *ساخت رفتار* این است: «هدف ما درک رابطه آگاهی و طبیعت است: ارگانیک، روان‌شناختی یا حتی اجتماعی» (Merleau-Ponty, 1967: 3). از همین‌رو به‌مثابه جهانی است پیشاتاملی و در فرد به‌صورت بدنی نمایان می‌شود.[10] چنانکه مرلو-پونتی مدافع تصوری از جسم است که برحسب آن آگاهی به‌صورتی محتوم در بطن جهان تجسد می‌یابد (استاینر، ۱۳۹۴: ۶۰۹). این‌گونه که: «همه شناخت‌ها توسط یک «زمینه» از فرضیه‌ها و درنهایت، توسط ارتباط ما با جهان به‌عنوان تن‌یافتگی[11] اولیه عقلانیت حفظ می‌شوند» (Merleau-Ponty, 2005: 247). براین‌اساس طبق نظر دوفرن، این‌جا است که ما نیروی غیرقابل انکار حس را تجربه و خود را از طریق عاملیت بدن به این نیرو تسلیم کنیم. ب) سطح بازنمایی: در سطح بازنمایی و خیال، ادراک تمایل به عینیت‌بخشیدن دارد و محتوای نامشخص حضور درک‌شده را به‌صورت موجودیت و رویدادهای قابل‌تشخیص شکل می‌دهد. تخیل در عملکرد متعالی خود حوزه مکانی-زمانی را فرامی‌گیرد که در آن ابژه و حالت‌های امور خاص ممکن است در اعمال معین تخیل تجربی ظاهر شوند.[12] ج) سطح احساس: آخرین مرحله در رشد کامل ادراک، مرحله تامل و احساس است. هنگامی که ادراک مسیر عادی خود را دنبال می‌کند، با تبدیل شدن به شکلی از بازتاب عینی، به درک و دانش سرازیر می‌شود. اما ادراک هم‌چنین، می‌تواند به‌سمت نوع دیگری از بازتاب منحرف شود که به‌جای عینی‌سازی، «هم‌دلانه» بوده و بیش‌تر با احساس مرتبط است تا درک. چنین بازتابی احساس را روشن و حمایت می‌کند و با آن وارد رابطه دیالکتیکی می‌شود. در این فرآیند ادراک زیبایی‌شناختی صورت می‌پذیرد. زیرا از طریق احساس ابژه زیبایی‌شناختی قابل‌دسترس می‌شود. به این صورت‌که، احساس که از عمق سوژه درک‌کننده نشات می‌گیرد و به تماشاگر اجازه می‌دهد تا به عمق ابژه زیبایی‌شناختی، یعنی به جهان بیان‌شده، پاسخ داده‌شود. این پاسخ صرفا یک واکنش احساسی نیست؛ بلکه شامل درک یا «خوانش» کیفیت عاطفی منحصربه‌فردی است که جهان بیان‌شده را مشخص می‌کند. پس از طریق احساس، ما با بیان ذاتی ابژه زیبایی‌شناختی ارتباط برقرار می‌کنیم. دوفرن نتیجه می‌گیرد که، اوج ادراک زیبایی‌شناختی در احساسی است که بیانگربودن اثر را آشکار می‌کند (Dufrenne, 1974: xxviii-xxix). درنتیجه، می‌توان گفت نظریه دوفرن، ادراک را بین سه لحظه ادراک متوالی -که متمایز است- شرح می‌دهد: «حضور، بازنمایی و بازتاب. این لحظات با سه عنصر ابژه زیبایی‌شناختی موازی می‌شوند: حسی، ابژه بازنمایی‌شده، جهان بیان‌شده» (Ibid: 333).

هنر بی‌قاب معاصر

زمانی پیش‌بینی می‌شد معضل هنر پیش‌رو، جست‌وجو برای تازگی یا «پیشرفت» زیبایی‌شناسی نخواهدبود؛ بلکه ایجاد مجموعه آثاری باشد که بتواند با گروهی عظیم ارتباط برقرار سازد. ازهمین‌رو، تماشاگر امروز، در سهیم شدن با هنرمند در کشف شیوه‌های تازه اندیشه و احساس و برداشت، مشتاق‌تر از پیش شده‌است (اسماگولا،۱۳۸۱: ۱۰). این روند با تاکید برایده هنری از سوی هنرمندان مفهومی که لوسی لیپارد آن را فرار از سندرم قاب و پایه هنری[13] می‌نامد (Lippard, 1997: viii)، تا به‌کارگیری تعبیر غیرمادی‌شدن شی[14] در نوشتار «غیرمادی شدن هنر» (Lippard & Chandler, 1968: 49)، با برهم‌زدن عوام‌فریبی مخاطب و طرح شی هنری مستقل به تکامل رسید؛ چنان‌چه بیننده منفعل، به‌عنوان یک شرکت‌کننده فعال تغییر جایگاه داد و ماهیت هنر کاملا متفاوت گشت (Randerson, 2018: 1). در میانه این تغییرات، اطلاق اثر هنری به ابژه‌های هنری مرزهای گسترده‌ای را پیمود؛ چنان‌که یک اثر هنری در یک پیوستار گسترده از روابط ظاهر می‌شود که این زمینه با روابط، یک میدان بازی برابر است: هیچ رابطه‌ای بر دیگری مقدم نیست، سلسله مراتبی وجود ندارد. دست‌ساز یا ماشینی تولید شده، با دقت کشیده شده یا این‌که نتیجه شانس باشد، با استفاده از کنایات مبتذل یا هنر خالص باشد، دایمی یا زودگذر، چه برای هدف نمایش به یک تماشاگر یا فرد خاص حتی میلیون‌ها نفر باشد. همه این روندها به یک اندازه معتبر است که هنرمند در اختیار دارد و همه آن‌ها ابزاری برای ساخت یک اثر هنری هستند. چنان چه همه آن‌ها اشکال بالقوه روابطی هستند که یک اثر هنری را مجسم، تقویت، تحریف یا حذف می‌کنند (Van Weelden, 2016: 71).

از نمونه گرایش‌های ارایه اثر هنری در این تغییرات، آثار چیدمان یا اینستالیشن‌آرت است؛ که علاوه‌بر تاکید بر موضوع و ارایه در مکانی خاص، به‌گونه‌ای سه‌بُعدی خلق می‌شوند تا ادراک بیننده را در فضا دگرگون کنند. به همین‌واسطه، مخاطب را به‌طور فیزیکی در درونِ خود جای می‌دهد. بنابراین، این اصطلاح معمولا، با صفاتی

چون «تئاتری»، «فروبرنده» یا «تجربی» همراه است (بیشاپ، ۱۳۹۶: ۱۳)؛ از سوی دیگر، برای پرکردن فضاهای معماری داخلی طراحی شده‌اند و در مقابلِ هنری که در یک قاب محدود شده یا روی پایه قرارمی‌گیرد که می‌تواند موقتی یا دایمی باشد و یا این‌که در مکان‌های هنری یا فضاهای غیرهنری ارایه‌شود که به‌طور معمول شامل طیف گسترده‌ای از مواد است و معمولا، با تولید هنر[شی هنری متعارف به سیاق گذشته] مناسبتی ندارد (Weintraub, 2012: xxi). شاید بتوان سرآغاز هنر چیدمان را مارسل دوشان و استفاده او از اشیا حاضرآماده در خلق آثار هنری دانست (مانند اثر چشمه ۱۹۱۷[۱۵]). اما در اواخر دهه ۱۹۶۰-۱۹۷۰م.، هنر چیدمان به‌عنوان یک جریان در کارهای مارسل برودرز[۱۶]، هانس هاکه[۱۷]، دنیا برن[۱۸]، میخائیل اشر[۱۹]، و نیز گروه گوتای[۲۰] در ژاپن و آلن کاپرا[۲۱] در امریکا شکل گرفت. درواقع، این هنر نوعی جدایی از پیکرسازی کلاسیک با تمرکز بر فرم را ارایه نمود که می‌توان ریشه‌های آن را در هنر مفهومی جست‌وجو کرد (رشیدیان، ۱۳۹۳: ۷۷۴). به همین دلیل، ساختار هنر چیدمان و روش کار آن، مرتبا، بر حضور ناب مخاطب تاکید می‌ورزد و اصرار دارد تا در نهایت، دوباره سوژه را برقرار کند. به‌عبارتی، سوژه را به‌عنوان مولفه‌ای قطعی برای اثر در نظر می‌گیرد و این امر در نقطه مقابل هنر بدنی، نقاشی، فیلم و... است که اصراری بر حضور فیزیکی مخاطب در فضا ندارند (بیشاپ، ۱۳۹۶: ۲۱۸)؛ بلکه کاملا، بر دیدگاه سوبژکتیو بیننده در تجربه اثر چیدمانی تکیه می‌کند و به‌جای عرضه ایدئالی خاص، خواستار ظهور مستقیم اثر برای بیننده در چارچوب ادراک حسی است؛ یعنی قراردادن بیننده در سیستمی مصنوعی با فراخواندن ادراک سوبژکتیو او به‌عنوان هدف نهایی (رشیدیان، ۱۳۹۳: ۷۷۴). به‌این واسطه، می‌توان گفت هرقدر هنر بیش‌تر به شیوه ادراک لمسی توسل جوید، یعنی رابطه‌اش با جهان در سطح ارزش‌های تماسی باشد، کم‌تر به شیوه‌ای انتزاعی بر ارزش‌ها تامل می‌ورزد (انگلیس و هاگسون، ۱۳۹۵: ۱۳۸). بنابراین، فراهم‌آوردن فضای دریافت ادراکی در قالب اثر هنری امری فراتر از نمایش اثر هنری است؛ تا تداعی‌ها و واقعیت کنونی پدیده را برای تجربه بدن مخاطبین به‌عنوان شناسنده ایجاد نماید. در این رابطه، ژنه یانگ بلاد آمریکایی، منتقد فیلم و ویدئو معتقد است، «هنر تماما یا تجربی است و یا هنر نیست» (راش، ۱۳۸۹: ۷).

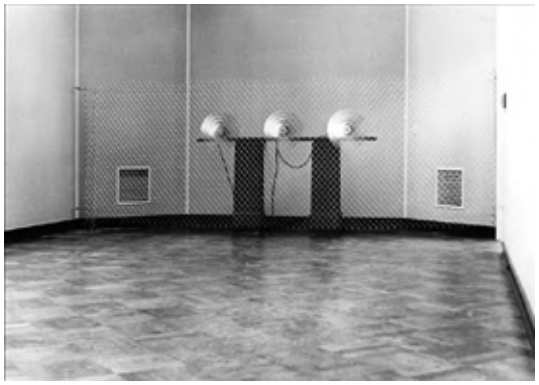
از نمونه‌های تغییرات شی هنری و تجربه‌های مفهومی، که همراه با مضامین اجتماعی و سیاسی زمینه‌ساز مفاهیم هنر معاصر شدند، ژانرها و اندیشه‌های زیست‌محیطی است که در هنر محیطی و پیش از آن در هنر مفهومی به استقلالی در فرم و محتوا رسیده بود و همراه با جامعه مدنی موضوعات پیرامون بحران اجتماعی را در رویکردی چندوجهی برای به‌تصویر کشیدن روابط متقابل انسان با محیط زیست و جایگاه طبیعت در زندگی انسان، ژست انتزاعی مضامین هنر را درنوردید و تلاقی هنر و واقعیت پدیده‌ها و تعامل بی‌واسطه را برای مخاطبینی که از جایگاه منفعل خود خارج شده‌بودند، با ایجاد فرصت تجربه فراهم‌آورد.

هنر زیست‌محیطی جوی

پرداختن به موضوعات زیست‌محیطی از گفتمان‌های غالب در نیمه‌دوم سده بیستم و سده جدید تحت‌عنوان جنبش موسوم به هنر اکولوژیک[۲۲] یا اکولوژی[۲۳] (Gilmurray, 2018: 32) است که، در دهه ۱۹۹۰م. بر اساس شیوه‌هایی که از اواخر ۱۹۶۰م. به بعد ظهور یافت، به مجموعه‌های متنوعی از اعمال هنری از نظر فرم و محتوا اطلاق می‌شود که نمونه‌های هنر در موزه تا هنر عمومی و هنر رسانه‌های اجتماعی و ابعاد تاثیرگذاری بر زندگی روزمره و... را در پرداختن به محیط زیست و طبیعت دربرمی‌گیرد؛ از معاصرترین نمونه‌های هنر موضوع‌گرای این ژانر توجه به موضوعات بحران‌های اقلیمی تحت‌عنوان هنر اقلیمی[۲۴] در فرم‌های آوانگارد هم‌چون چیدمان است.

از مهم‌ترین عناصر طبیعت که وضعیت ادراکی را در ارتباط با تخریب زیستی نشان می‌دهد، کیفیات جوی است؛ چنان‌چه در دهه‌های گذشته، موضوع جو از محدوده فیزیک-هواشناسی فراتر رفته و به مفهوم جدیدی از زیبایی‌شناسی تبدیل شده‌است. همان‌طور که واقعیت معقول اولیه از درک و جسم درک شده، جو، نه یک حالت صرفا ذهنی و نه یک چیز عینی است که در اصل شبه‌شی فراگیر شده توسط یک کیفیت عاطفی خاص و پدیده‌ای است که همه‌جا بوده و پایه و اساس تجربه زندگی ما را شکل می‌دهد. از این لحاظ، عامل تعیین‌کننده آن چیزی نیست که ما درک می‌کنیم بلکه چگونگی ادراک ما است (Wang, 2018). از نمونه‌های اولیه پرداختن به کیفیات جو نمایشگاه بین‌المللی و جنجال‌آفرین شرکت فیلیپ ماریس[۲۵] در سال‌های ۱۹۶۹ و ۱۹۷۰ است. تفکربرانگیزترین و خیالی‌ترین این نمایشگاه‌ها در هنر معاصر، نمایشگاهی با عنوان ساده «هوا» بود. این نمایشگاه

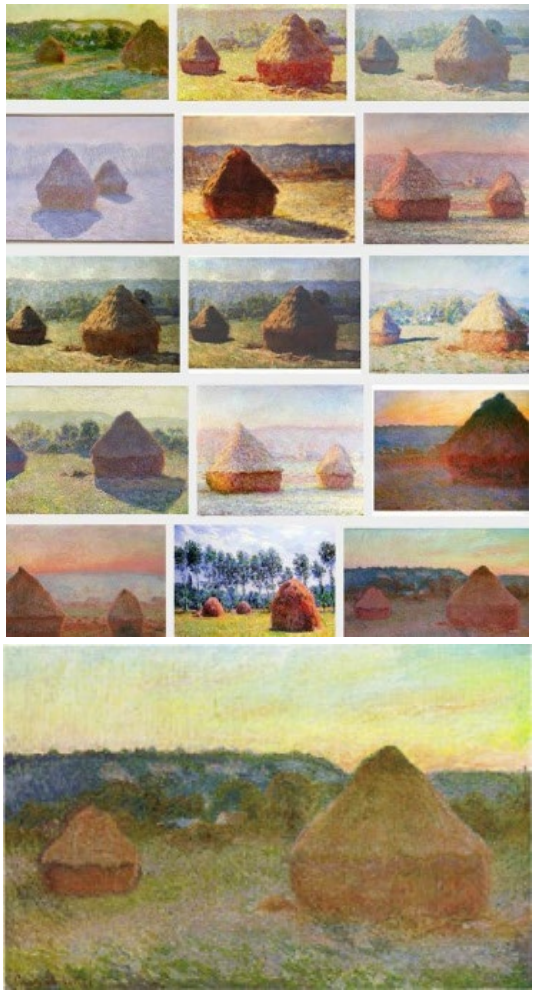
نسبتا، کوچک از آثار یازده هنرمند، برای نخستین بار در استرالیا و تحت سرپرستی بازرگانان محلی فیلیپ ماریس در آن کشور افتتاح و سپس، به گشت بین‌المللی رهسپار شد. هم‌چنان‌که، از عنوان این نمایشگاه برمی‌آید، همه حوادث و آثار هنری آن با حضور نامریی عنصری که صورتی نامحسوس از زمان تولد، ما را دربر می‌گیرد و روند حیات جسمی ما را فراهم می‌آورد در ارتباط بود. استفاده هنرمندان از هوا-که نامریی و لمس ناشدنی است-این باور را بیان می‌داشت که هنر باید بیش از تجربه‌ای صرفا، بصری ارایه شود؛ هم‌چنین، باید ادراک مفهومی و دریافتی ما را از عجایب طبیعی جهان گسترش بخشد. در این میان هانس هاکه[۲۶] هنرمندی که با نظام‌های اطلاعاتی و پدیده‌های طبیعی کار می‌کرد، اتاق باد مخصوصی ساخت که به‌صورت مکانیکی احساس اثرات جوی می‌آفرید (اسماگولا، ۱۳۸۱: ۲۸-۲۹) (تصویر۱). به‌همین‌دلیل استفاده از جو به‌عنوان شی اثر هنری، در واقع، استفاده از موقعیت‌های درک فضایی، هم‌چون جو در جنبه ادراکی بوده که متکی به رویکرد پدیدارشناسانه است و به ادراک حسی و تفسیر مخاطبین اثر وابسته است؛ به این ترتیب، با نحوه تجربه و تصور طبیعت پیوند می‌خورد. از همین‌رو، روشی جای‌گزین برای مباحث مربوط به تغییرات آب‌وهوایی -که حاوی مقادیر زیادی از آمار و داده‌های انتزاعی و گاه متناقض است- خواهد بود؛ چراکه این امکان وجود دارد عموم مردم را از خود دور کرده و آن‌ها را در برابر چنین مشکلات طاقت‌فرسایی درمانده‌کند. از این‌رو، روش متفاوت برای عقلانیت علمی و تحلیل‌ها، سیستمی تجربی[۲۷] سریع و شهودی است، روشی طبیعی برای پاسخ به خطر با تکیه بر تصاویر و ارتباطاتی که تجربه و احساسات را به‌هم پیوند می‌دهند (Duxbury, 2010: 294-295). بنابراین، توجه بر برهم‌زدن عادت‌های مخاطبین در امر



تصویر۱- اتاق باد، هانس هاکه، ۱۹۶۹م. (Haacke, 2016: xlvii).

آگاهی زیست‌محیطی، انتقال مفاهیم تخریب زیستی و درک شرایط بحرانی آب‌وهوایی از مهم‌ترین رویکردهای انتقادی هنر معاصر است و عرصه پدیدارشناسی -که بر دیگرگونه نگریستن و درک پدیده‌ها تمرکز دارد- گستره این گرایش در هنر معاصر است. از سویی، عرصه تکاملی ارایه اثر هنری در بستر اینستالیشن، تجربه ناظر اثر هنری را فراهم می‌کند که درحقیقت، ایجاد و ارتقا کیفیات ادراکی است.

پیش‌تر حتی در آثار هنری دوبُعدی هنرمندان در نمایش ادراک از طبیعت و تاثیرات جوی بر پدیده‌ها گام‌های بلندی برداشته شده‌بود که موقعیتی برای درک سوژه را فراهم می‌آورد؛ کلود مونه[۲۸] نقاش امپرسیونیست فرانسوی از این دست هنرمندان است که سوژه‌ای را تحت نورپردازی متفاوت و آب‌وهوای مختلف به‌تصویر کشید؛ تا ادراک مخاطبین از یک سوژه واحد در برابر تغییرات جوی را حساس نماید. مجموعه خرمن علف[۲۹] اولین نمونه از این نوع نگاه به طبیعت است که از زوایای متفاوت و در ساعات مختلف روز



تصویر۲- خرمن علف، کلود مونه، ۱۸۹۰-۱۸۹۱م. (URl1).

و فصول متفاوت سال ترسیم شده‌اند (تصویر۲). هم‌چنین، کلیسای جامع روئن با مطالعه تصویری مونه در بیش از ۲۶ تابلو به بررسی اوضاع جوی و نور در طول روز و نیز فصول مختلف سال بر معماری می‌پردازد. از هنرمندان معاصر نیز اولافور الیاسون[۳۰] هنرمند ایسلندی-دانمارکی نیز در بسیاری از کارهای خود با پدیده‌های طبیعت مانند هوا، آب، نور، بخار و مه رویکردهای پدیدارشناسانه به ادراک زیستی دارد. در میان آثار این هنرمند، پروژه آب‌وهوا در شرایط اضطراری آب‌وهوای کره زمین، نمونه تمرکز بر میدان تجربه جوی و درک جزییات پدیده‌های طبیعی در ذیل آب‌وهوا است که با مجموعه‌ای از «شرایط جوی» در یک منطقه شامل عناصر هوا از جمله دما، بارندگی، رطوبت و باد، به انتقال مفاهیم بی‌واسطه برای مخاطبین می‌پردازد.

طبق مفاهیم بیان شده، هم‌سویی ارایه اثر به‌صورت عنصری فراگیر و حسی با حضور و تجربه مخاطب دلیلی بر خوانش محتوایی پروژه آب‌وهوا -که با تکیه بر سوژه و تجربه انسانی، تماشاگر را به تجربه دوباره فضاها و محیط‌ها فرامی‌خواند- با رویکرد پدیدارشناسی دوفرن است؛ چنان‌چه دوفرن بیان می‌کند: «دو شرطی که به ابژه زیبایی‌شناختی اجازه ظاهرشدن می‌دهد، از یک‌سو، اثر باید کاملا، حضور داشته باشد؛ به‌این معنا که باید اجرا شود. به‌ویژه، در مورد هنرهای خاص و به یک معنا برای همه. از سوی دیگر، یک تماشاگر یا بهتر است عموم، باید در مقابل آن حضور داشته باشد» (Dufrenne, 1974: 17)؛ که هر دو شرط برای خوانش ابژه زیبایی‌شناختی در تجربه زیبایی‌شناختی در پروژه آب‌وهوا تحقق یافته است.

- **پروژه آب‌وهوا**: تمام تمدن‌ها بسته به توانایی آن‌ها در پیش‌بینی و سازگاری با تغییرات آب‌وهوایی فروپاشیده یا شکوفا شده‌اند (Eliasson & Tate Modern, 2003: I)؛ این نطق الیاسون همراه با سخنرانی در مجمع جهانی اقتصاد ۲۰۱۶ است که ضمن دریافت جایزه کریستال، به دلیل «تعهد مثال‌زدنی در بهبود وضعیت جهان»، اظهار داشت: «هنر به ما کمک می‌کند تا با یک دیگر شناسایی و مفهوم «ما» را از محلی به جهانی گسترش دهیم» (URL4). در پی اعتراض و اعلام وضعیت اضطراری (تغییر آب‌وهوا) از سوی گروه فرهنگ و برندگان جایزه ترنر[۳۱]، مدیران تیت مدرن متعهد شدند که گالری‌های آن را به سیستم‌های الکتریکی سازگار با محیط زیست تغییر دهند. این پیامد به‌دنبال افتتاحیه نمایشگاه الیاسون در تیت بود که این نهاد وضعیت اضطراری آب‌وهوا[۳۲] را که بازتاب زندگی در شرایط اضطراری آب‌وهوایی است، اعلام نمود؛ این امر از سوی نهاد هنری همانند تیت به بیانیه مدیران خود در تعهد این موسسه برای کاهش ردپای کربن «حداقل ۱۰ درصد تا سال ۲۰۲۳» اشاره دارد (Judah, 2018). کمیسیون سالانه سری Unilever در تیت مدرن از الیاسون دعوت کرد تا اثر هنری ویژه‌ای برای تالار توربین هال ارایه نماید. الیاسون در طرح اینستالیشن آب‌وهوا (۲۰۰۳) با هنربانی سوزان می[۳۳] در گرایشی مینی‌مالیستی با به‌کارگیری علم در تلاش برای ایجاد تعاملات و تجربیات فضایی مخاطبین، به بازسازی شرایط و کیفیات ویژه‌ای از آب‌وهوا در قالب نور، جو و رطوبت می‌پردازد؛ تا با بازبینی تجارب بدیهی و آشکارساختن معانی جدید و یا مغفول مانده آن، فیلتری که بر روی آب‌وهوا احساس می‌شود را بازآفرینی کند (تصویر۳)؛ از این طریق با کاوش در مرزهای ادراکی، تجربه چندحسی بدنی و تعامل با طبیعت در ایجاد، بیداری، تغییر و تعلیق تجربه زیسته، رابطه بدن و ذهن بازدیدکنندگان را پیرامون مساله آب‌وهوا پیوند دهد. نگرشی که در پدیدارشناسی حول ساختار تجربه و آگاهی مطالعه می‌شود. همانی که هوسرل به‌عنوان تامل انتخابی از زیست‌طبیعی در عرصه اپوخه[۳۴] در وجود فی‌نفسه[۳۵] به وجود برای من[۳۶] و نگرش طبیعی به پدیدارشناسی مطرح می‌کند. به این ترتیب، تسری محتوای تجربیات هم‌چون ادراک و احساسات در پروژه آب‌وهوا اصل شکل‌گیری اینستالیشن است. چراکه در اثر هنری، «احساسِ زیبایی‌شناختی آن چه به‌وسیله حواس ادراک می‌شود، خودش را به شکل یک تجربه زیسته عرضه می‌کند. از همین‌رو، رابطه سوژه با اثر هنری سرمنشای پیدایش کل تجربه زیبایی‌شناختی است» (دوفرن، ۱۳۹۶: ۵).

تصویر۳- پروژه «آب‌وهوا»، اولافور الیاسون، اکتبر۲۰۰۳ الی مارس ۲۰۰۴، چراغ‌های تک فرکانس، دستگاه‌های تولید مه، فویل آینه، ۲۲،۵×۲۲،۳×۱۵۵،۴mm، سالن توربین، تیت مدرن، لندن (URl5).

پروژه آب‌وهوا در فضای توربین هال با تکیه بر فراگیری کیفیات آب‌وهوا، با دستگاه‌های ایجاد رطوبت، غرق در مه رقیقی می‌شود که همراه با خورشیدی که در انتهای سالن توسط صدها لامپ تک فرکانسی زرد که در پشت یک نیم‌دیسک نیمه‌شفاف به‌صورت نیم‌دایره نصب شده، درک جدیدی از مقوله آب‌وهوا را با توهم نزدیکی به خورشید و آسمان ایجاد می‌کند؛ تا بدین‌وسیله با تعلیق پیش‌تجربه‌ها، به برانگیختن تجسم حضور در موقعیت زمانی و بازتعریف از مکان، چگونگی نگرش مخاطبین را از زیست در جهان تغییر دهد. چراکه «نحوه ظاهرشدن چیزها در تجربه آگاهانه ممکن است بسیار متفاوت از شکل واقعی چیزها باشد» (Gallagher, 2012: 8). همان‌گونه که راندرسون در تجربه حضور در پروژه آب‌وهوا، در کتاب *آب‌وهوا به مثابه مدیوم: به سوی هنر هواشناسی*[۳۷] بیان می‌کند، وقتی در زیر آفتاب کاذب ساخته‌شده از قطعات صنعتی در سالن توربین قرار می‌گرفتم، متوجه شدم که خورشید هیچ گرمایی ندارد (Randerson, 2008: 570).

نور کمِ ساطع‌شده خورشید با ایجاد سایه‌های سیاه به دور از گرما، هر رنگ دیگری را در خود فرومی‌برد و منظره و محیط را به دوتُن رنگی کاهش می‌دهند. رنگی که اشاره به آلودگی‌های صنعتی دارد؛ تاریخچه هوای زرد و آلوده لندن به ایستگاه برق بانک ساید[۳۸] ارجاع دارد که از سال ۱۹۵۲ تا ۱۹۸۱ برق تولید می‌کرد و هم‌اکنون، خانه تیت مدرن است و پروژه آب‌وهوا را در خود قرار داده است. جایی‌که سوزاندن زغال‌سنگ باعث تبدیل توربین‌ها به منبع گازهای گلخانه‌ای شد و درنهایت، به گرم‌شدن کره‌زمین و تغییرات آب‌وهوایی منجرگشت. «معروف‌ترین و کشنده‌ترین مه اخیر لندن در دسامبر ۱۹۵۲ رخ داد که به نام «دود بزرگ» نیز شناخته می‌شود، مه بیش از یک هفته طول کشید و منجربه کشته‌شدن حداقل چهار هزار نفر در ماه دسامبر و هزاران نفر دیگر در نتیجه آن شد» (Hornby, 2017: 78).

الیاسون با به‌کاربردن آینه‌ای در سقف، فضای سقف موزه را به بازتابی از نمای کف سالن مبدل می‌کند؛ تا فضا را عمودی گسترش داده و بُعد دیگری به‌صورت مکمل برای انعکاس فضا ایجاد کند. آینه نور زرد و سایه‌های سیاه را بازمی‌تاباند که هم سازه معماری را تحت تاثیر چیدمان خود قرار می‌دهد و هم جنبه‌های تجربه (غوطه‌وری در پدیده)، آگاهی ادراکی و تداعی‌ها را از موقعیت آن ایجاد می‌نماید که نوعی زیستن و تجربه همراه با مشاهده خود در محیط را برای مخاطبین به همراه دارد؛ ایجاد درکی از حضور بدون رنگ در برابر نور همراه با نگریستن خود از نمایی دیگر در نزدیک‌ترین فاصله به خورشید (تجسم وضعیت مکانی و زمانی خاص). موقعیتی که محدودیت‌های دیوارها و سقف گالری جای‌گزین تجربه در فضای باز می‌شود؛ تا بازدیدکنندگان با تماشای خود به ارزیابی وضعیت حضور خود در مکان بپردازند (تصویر۴). به‌این‌ترتیب، پروژه در ایجاد تداعی بی‌واسطه از پدیده‌های طبیعی، انعکاس و درک محیط پیرامون که در لحظه‌ای خاص ثابت شده‌اند، تجربه را برای ارتقای درکی زیست‌محور[۳۹] از جهان هدایت می‌کند.

از اوایل دهه ۱۹۶۰ و سراسر دهه ۱۹۷۰، تعداد چشمگیری از هنرمندان، آینه را به آثار خود پیوند دادند. در آن زمان، بیش‌ترین مورد استفاده از آینه به‌منظور ارتقای ادراک پدیدارشناسانه بود. سطوح منعکس‌کننده، متریال مناسبی برای «بازتاب» واقعیت در روند ادراک مخاطب بودند (بیشاپ، ۱۳۹۶: ۱۴۴). براین‌اساس هنرمندان آینه را به یک رسانه جدیدی تبدیل کردند که از طریق آن می‌توانستند ادراک بینندگان را در مواجهه با بازتاب خود، فعال کنند همانند جان جوناس[۴۰] و یایویی کوساما[۴۱] و دن گراهام[۴۲] (De-mere, 2014: 8). بنابراین، با تماشای بازتاب عملکرد کنشی مخاطبین از خود در پی تجربه پدیده‌های فراگیر یا به‌عبارتی

تصویر۴- انعکاس حضور بازدیدکنندگان در آینه سقف در پروژه آب‌وهوا (URI2).

بازشناسی مساله آب‌وهوا از دریچه امکانات مفهومی و تجربی در زمانی بیش‌تر از زمان در محیط برای بدن شناسای تماشاگر، آگاهی مخاطب از وجود خویشتن در فضا را ارتقا می‌دهد.

با در نظر داشتن پیشینه شهر لندن -که با زمینه مه آلوده زرد رنگ شناخته می‌شود- ایده شکل‌گیری پروژه برای الیاسون زمانی شکل گرفت که در روز گرمی در لندن با این‌که روز قبل برف باریده بود، مردم درمورد گرم شدن کره زمین صحبت می‌کردند (URL6). اظهارنظر درمورد آب‌وهوا و تاکید بر تجارب مبنی بر این‌که آب‌وهوا یک عنصر پویا است، انگشت اشاره‌ای است به سوی دخالت و فعالیت‌های انسانی در تغییرات زیستی. الیاسون برای نیل به تحت‌تاثیر قراردادن بازدیدکنندگان از مقوله آب‌وهوا به‌عنوان بخشی از پروژه، بین کارمندان موزه نظرسنجی ترتیب داد؛ پرسش‌هایی مانندِ آیا پدیده‌های آب‌وهوایی تاکنون مسیر زندگی شما را به‌طرز چشمگیری تغییر داده‌است؟ و آیا شما فکر می‌کنید که ایده آب‌وهوا در جامعه ما بر اساس طبیعت است یا فرهنگ؟ و آیا فکر می‌کنید آب‌وهوا یا شرایط آب‌وهوایی بر حقوق شما تاثیر می‌گذارد؟ و...؛ پرسش‌نامه‌ها، آماری را در مسیر آزمایش علمی ارایه نمود، که برای تبلیغ نمایشگاه، در تاکسی‌ها و بیلبوردهای اطراف لندن و مجلات استفاده می‌شد. به‌این‌ترتیب، شبکه‌ای از پاسخ‌های متصل به یک‌دیگر و مشارکتی در حوزه عمومی فراهم‌آمد (Duxbury, 2010: 297). نتایج این پرسش‌نامه در کاتالوگی، در کنار بحث میزگرد درمورد ارتباط هنر، گزارش‌های هواشناسی از رویدادهای تغییرات آب‌وهوایی، آمار آب‌وهوا و مقالات سوزان می، برونو لاتور[۴۳]، اسرائیل روزنفیلد[۴۴]، دورین مسی[۴۵] و اولافور الیاسون درمورد آب‌وهوا، زمان و فضا، منتشر شد (URL3)؛ که در این ارتباط و در شرح پروژه، جغرافیدان جان‌ای تورنس[۴۶] آن را به‌عنوان اثری از «اقلیم‌شناسی فرهنگی» برای نمایاندن دیالکتیک جدید بین جامعه و جو، دارای ارزش ابزاری می‌داند (Thornes, 2008: 577). به‌این‌ترتیب، طرح این پرسش‌نامه، به‌عنوان پیش‌درآمد اینستالیشن بصری الیاسون، مفهوم اثروی را تایید می‌کند که نمی‌توان تجربه آب‌وهوا را همانند درک طبیعت برای همه مشترک دانست؛ چنان‌چه می‌توان بر تفاوت در ادراک جسمانی و منحصربه‌فرد برای هر شخص در پدیدارشناسی اثر هنری صحه‌گذاشت و با ایجاد حساسیت هر فرد نسبت به آن اقدامی جهت آگاهی از تغییر وضعیت آب‌وهوا ایجاد نمود.

در مطالعه پروژه آب‌وهوا باید توجه داشت که این پروژه از چندین قسمت بین هنر، ادراک، فناوری و علم عبور می‌کند و خود اهمیت و ارزش یک اثر هنری چندرشته‌ای را نشان می‌دهد؛ از این جهت که، شاید مخاطبین با آمار و ارقام

تصویر۵- مشارکت فعال بازدیدکنندگان پروژه «آب‌وهوا» (URl7).

درک پدیده‌های طبیعی در علوم تجربی آشنا نباشند، ولی با امکان حضور در اینستالیشن آب و هوا قادر به درک پدیده‌های هواشناسی خواهند بود که بر بازاندیشی نحوه سکونت در جهان متمرکز بوده و در تلاش است تا مخاطبین نقش خود را در آلودگی محیط زیست زیرسوال ببرند. چنان چه با تمرکز بر تجربه، تماشاگر به مشاهده دوباره پدیده‌های طبیعی دعوت می‌شود، تا معنادار بودن تجربه‌گرایی در بستری دیالکتیکی از محیط و واکنش برای دریافت حسی حاصل گردد. همان‌گونه که مرلو-پونتی (۱۹۶۴) در «چشم و ذهن» به گفته جاکومتی[۴۷] مجسمه‌ساز اشاره می‌کند که آثار هنری اصیل قادرند، تا اساسا شیوه‌های نگریستن ما به جهان و تجربه‌کردن آن را تحت تاثیر قرار دهند (استاینر، ۱۳۹۴: ۶۰۹) (تصویر۵).

در پروژه آب و هوا، هنر همه جانبه الیاسون متکی بر این فرض است که اگر مردم از نقش خود در شکل دادن به آب و هوا آگاه شوند، در فضاهای متفاوتی زندگی خواهند کرد (Hornby, 2017: 64). از این رو پدیده‌های جوی که الیاسون آن‌ها را دستکاری می‌کند، فراتر از اثرات سطحی حرکت می‌کنند و شکل‌های جدیدی از جنبه‌های اجتماعی را مطرح می‌نمایند (Frichot, 2008: 32). هم‌چنین، این فرصت ایجاد می‌شود تا بینندگان از طریق مواجهه فیزیولوژیکی و روان‌شناختی، شکاف بین انتظار منطقی پدیده‌ها و ارتباط آن با تجربه بدنی از محیط اطراف خود را زیرسوال ببرند. بر این اساس، الیاسون با درگیرکردن گفتگوی مجسم، ادراکی و تعاملی بین هنرمند، بیننده و محیط پیرامون، هدف این اثر هنری را نه تنها ارتقای تجربه زیبایی‌شناسی و افزایش آگاهی از بدن در فضا و عمل تعریف می‌کند، بلکه از طریق ابزارهای هنری با افزایش آگاهی تجسم‌یافته و زیست‌محیطی برای مخاطبین، بهره‌مندی بیش‌تری از زندگی را فراهم می‌آورد (Bukdahl, 2018: 160). به‌این‌ترتیب، رابطه تک‌سویه و فاصله‌دار اثر و مخاطب در جهان ادراکی در پروژه آب و هوا درهم می‌شکند و کیفیت و خصیصه‌ای که سراسر با وجهه تجربی آمیخته است، با قسمی از دامنه خودآگاه همراه می‌شود؛ چنان چه در بازدید از پروژه، بازدیدکنندگان روی زمین پراکنده یا برخی متحد می‌شوند تا شکل‌ها بزرگی را تشکیل دهند؛ برخی دیگر به گونه‌ای دراز کشیدند که گویی در ساحل درحال آفتاب‌گرفتن هستند، درحالی‌که کودکان با هیجان در حال دویدن می‌باشند. به‌همین واسطه، ابژه زیبایی‌شناختی در نظر دوفرن این‌گونه است که، فقط در آگاهی تماشاگر کامل می‌شود و به‌منظور کامل‌کردن آن نمی‌توان منفعل باقی ماند: «هنر تامل محض نیست. ما باید فعالانه درگیر خود ابژه شویم» (Dufrenne, 1974: 231-232). بنابراین، تماشاگر فعالانه تلاش می‌کند تا در موقعیت مکانی و شرایط متفاوت نور و انعکاس با محیط ارتباط برقرار نماید.

بحث و بررسی

اولین مرحله از پدیدارشناسی تجربه‌زیبایی‌شناختی در بیان دوفرن، مرحله حضور است که متعلق آن حضور حسی و در تجربه اثر هنری، حضور به‌عنوان بدن و آگاهی هنری هم‌چون ادراکی از بدن است. اثر هنری در برابر بدن قرار دارد و بدن آن را هم‌چون چیزی که در ساحت حضور اوست، ادراک می‌کند (دوفرن، ۱۳۹۶: ۱۷۰). همانگونه که مرلو-پونتی پدیدارشناسی ادراک را در پدیدارشناسی جهان آن‌چنان‌که به ادراک می‌آید، نه پدیدارشناسی فعلِ ادراک، تبیین می‌کند (اسپیگلبرگ،۱۳۹۲: ۸۲۵)؛ چنان‌که تَن، افق ادراکی زیسته تقلیل‌ناپذیری است که در برخورد ما با جهان قطعا، نقش اساسی دارد (مکاریک، ۱۳۹۲: ۶۰۸). با این اوصاف پروژه آب و هوا با ارایه به‌صورت چیدمان و بهره از فراگیری کیفیات جوی که اساسا، با بدن دریافت شود بر حضور و دریافت به‌واسطه حواس جسمانی[۴۸] منحصرا، بر ادراک مخاطب بنا شده و تلاقی اثر هنری و بدن نقطه آغازین ادراک هنری این اثر است. ازاین‌رو، انطباق شیوه ارایه اثر در قامت چیدمان با تمرکز بر جایگاه مخاطبین در هنر معاصر، و شناسایی و اطلاق ابژه زیبایی‌شناختی در خوانش دوفرن که بر تجربه ناظر اصرار می‌ورزد، پروژه آب و هوا هم تحقق مرحله حضور را فراهم می‌کند و هم شناسایی ابژه زیبایی‌شناختی: «تجربه زیبایی‌شناختی [تجربه ناظر] که می‌خواهیم توصیف کنیم [...] تجربه تماشاگر است و نه تجربه خود هنرمند» (Dufrenne, 1974: xlv). هم‌چنین، دوفرن اذعان دارد: «هدف زیبایی‌شناختی فقط برای ادراک است، نه برای استفاده یا دانش. در نتیجه، فرد باید یک یا چند برداشت ممتاز از آن داشته باشد. اما این بدان معناست که ادراک نه تنها حضور شی را فراهم می‌کند، بلکه حقیقت آن را نیز فراهم می‌کند و این حقیقت، حقیقت شی ادراک شده‌است [...]. [بنابراین] وجود ابژه زیبایی‌شناختی، وجود دلالت مجرد نیست. بلکه وجود امری حسی است که فقط در ادراک تحقق می‌یابد» (Ibid: 218). به‌همین

دلیل، فلسفه پدیدارشناسی تجربه زیبایی‌شناسی با تکیه بر «تجربه» در تبیین ابژه زیبایی‌شناسی بر حضور و دریافت ابژه از طریق حس صحه می‌گذارد: «این ابژه در درجه اول، اگرچه نه منحصرا، اثر هنری است که در تجربه زیبایی‌شناختی درک شده‌است» (Ibid: 3). بر این اساس، ابژه زیبایی‌شناختی اول خود را به بدن می‌نمایاند و بی‌واسطه، بدن را به ارتباط با نیروهایی دعوت می‌کند (دوفرن، ۱۳۹۶: ۱۴۳). بنابراین، ابژه زیبایی‌شناسی در پروژه آب‌وهوا، همان اصل شکل‌گیری اثر یعنی کیفیات جوی و بازنمایی‌های پدیده‌های طبیعی است.

دومین جنبه ادراک زیبایی‌شناسانه دوفرن، حاضرسازی دوباره یا بازنمایی و یا تخیل است که «به‌نوعی ارتباط بین ذهن و بدن را ایجاد می‌کند» (Dufrenne, 1974: 345). «ظهور بازنمایی با افزایش فضا و زمان اتفاق می‌افتد. درواقع، آن چیزی که تخیل از طریق بسط و جان‌بخشیدن به ظواهر، به ادراک کمک می‌کند، از همان ابتدا ایجاد نمی‌شود. تخیل، بازنمایی را با شیوه‌های دانش ضمنی که قبلا، در تجربه‌های زیسته ساخته شده بود، تغذیه‌می‌کند [...]. تخیل تداعی‌هایی را تشکیل می‌دهد که تفسیر ضروری برای برداشت‌های کنونی بوده و ما را قادر می‌سازد یک شی را بشناسیم (Ibid: 347). برای مثال، اگر از سردبودن برف آگاه باشیم، این سردی را تجربه می‌کنیم؛ اما با دیدن برف با توجه به آگاهی که از سرد بودنش داریم، سردی آن را تجربه می‌کنیم. بنابراین، هنگامی که حافظه شکلی از تصویر را در خود دارد، خاطره را پیش‌بینی می‌کند. درنهایت، تصویر به ادراک در تداوم ابژه متصل است (دوفرن، ۱۳۹۶: ۲۲۸). از این‌رو، بازنمایی واسط میان حضور و تامل خوانده می‌شود که عمدتا، به‌شکل تخیل است؛ دوفرن این تخیل را در رابطه بسیار نزدیک‌تری با ادراک قرار می‌دهد که ژان پل سارتر کوشیده بود به‌وضوح، تخیل را از آن متمایز سازد؛ وظیفه خیال گستردن حضور مدرک و جان‌بخشیدن به آن است (اسپیگلبرگ، ۱۳۹۲: ۸۸۴). در پروژه آب‌وهوا نیز وضعیت جوی در زمان و مکانی به‌صورت ثابت بازنمایی می‌گردد که عموم با آن مواجه هستند؛ یعنی، زمان بر اساس نور و بازنمایی خورشید و حضور مه ایجاد می‌شود و ادراک رنگ نور تعیین‌کننده لحظه خاص برای مخاطبین بوده و بازنمود مکانی از طریق تجسم نزدیکی خورشید و گسترش مکان به‌وسیله آیینه نصب‌شده که وسعت سطوح را افزایش می‌دهد و از سویی، موقعیتی از انعکاس را ایجاد می‌کند، فراهم می‌شود. درواقع، همان ایجاد خاطرات از مه، همراه با رطوبت و نور زرد رنگ است که آلودگی هوای لندن را با مرکزیت تیت مدرن برای مخاطبین تداعی می‌کند و علی‌رغم نبود آلودگی در سالن، خاطره حضور در چنین فضایی برای آن‌ها پیش‌بینی می‌شود؛ در این راستا، دوفرن بیان می‌کند: «من فقط زمانی می‌توانم نشانه‌ها را رمزگشایی کنم که قبلا، تجربه دلالت را داشته باشم» (Dufrenne, 1974: 335).

فرایند ادراک در مرحله سوم، با تامل و احساس و نظم‌بخشیدن به خیال پیش‌می‌رود که به‌صورت دیالکتیکی و هم‌زمان، منجربه تجربه زیبایی‌شناختی می‌شود (Ibid: 372). از آن جایی‌که، تخیل اجازه می‌دهد بازنمایی به‌وجودآید، تامل به‌معنای محدود کردن حداقل به‌طور موقت تخیل بوده که سرچشمه تجربه زیسته است. برهمین‌اساس، فهم بدون تخیل نمی‌تواند کاری انجام دهد و شناخت بدون بازتولید نمی‌تواند موثر باشد (Ibid: 370). ازهمین‌رو، فاهمه «قوه قاعده‌هاست»؛ قوه‌ای که ابژه بازنمودشده از طریق آن‌ها به ابژه‌ای تبدیل می‌شود برای «من می‌اندیشم» (دوفرن، ۱۳۹۶: ۲۶۱). و در ادامه، «تامل در یک ادراک معین به‌معنای بازیابی مالکیت خود و نگاه دقیق‌تر است، یعنی بازیابی ظاهر برای کشف دلالت‌های جدید» (Dufrenne, 1974: 370). پس هر ادراک کامل مستلزم درک یک معنی است. بنابراین، این ادراک ما را درگیر کنش یا تامل می‌کند و در مسیر زندگی ما ادغام می‌شود. ادراک به‌معنای ثبت ظواهر به‌صورت منفعلانه نیست. ادراک یعنی دانستن (کشف) معنایی در درون یا فراتر از ظواهری که آن‌ها به کسی ارایه می‌کنند که می‌داند چگونه آن‌ها را رمزگشایی کند. درک نیز به‌معنای استخراج پیامدهایی است که با هدف هدایت‌کردن رفتار ما مطابقت دارد (Ibid: 335). بنابراین، این‌گونه تعمق تجربه در فرایند سه‌گانه ادراک حاصل می‌شود که درنهایت، به ادراک زیبایی‌شناسی تعبیر می‌شود. پس تجربه زیبایی‌شناسانه به پاسخ هستی ما به هستی عین زیبایی‌شناسانه مدرک می‌انجامد که دوفرن برای آن تعبیر «احساس» را به‌کار می‌برد و آن را از عاطفه صرف متمایز می‌سازد. ما از طریق نظم‌ونسق بخشیدن به تخیلمان و نیز از راه گشودن خودمان به روی آن هستی که هستی خود ما بدین‌سان نسبت به آن عمیقا، حساس می‌شود، می‌توانیم به آن تجربه دست پیدا کنیم (اسپیگلبرگ، ۱۳۹۲: ۸۸۴). در پروژه آب‌وهوا نیز بیننده در فرآیند پدیدارشناختی به تدام خاطره آلودگی

آب‌وهوا، فرصت دیدن خودِ در حال دیدن در آیینه سقف را دارد؛ در پروژه آب‌وهوا مخاطبین این فرصت دارند، تا فارغ از زندگی روزمره و با تعلیق پیش‌فرض‌هایی که در ارتباط با آب‌وهوا احساس می‌کنند، کیفیت بازنمایی شده را تجربه نمایند. کنش مخاطبین در قالب احساس، درواقع، پاسخ به فرایند تجربه ابژه زیبایی‌شناختی است چنان چه بازتاب آیینه تکمیل فرایند ادراک در تجربه زیبایی‌شناختی است که در برخورد با پدیده‌های جوی و موقعیت مکانی و زمانی رویکردی هم‌دلانه در واکنش به تصویر در آینه مخاطبین دارد. برهمین‌اساس، الیاسون در ارتباط با جنبه‌های ادراکی آثارش، بیان می‌کند: «عموما، درک به‌عنوان تشخیص بازتاب حقیقت یا واقعیت تلقی می‌شود، تلفیقی از اطلاعات قبلی و جدید به‌منظور درک محیط فیزیکی خود. با این حال، واقعیت به ادراک‌کننده بستگی دارد، این یک نهاد ثابت نیست؛ بلکه ساختاری از روان ما است که از طریق الگوهای رفتاری و مبادله با محیط اطراف به جهان بازمی‌گردد. همان طور که لیف فینکل[۴۹] عصب‌شناس خاطرنشان کرده است، «بسیاری از قوام و منطق رویدادهای خارجی، درنتیجه خاصیت درک‌کننده است نه شی درک شده» (Eliasson & Tate Modern, 2003: 20). هدف الیاسون تشویق بینندگان برای درک و تامل از جهان فیزیکی اطراف‌شان از طریق آثاری است که جنبه‌های زودگذر جهان طبیعی را به تصویر می‌کشد که جنبه روحانی و عاطفی را برمی‌انگیزد (Duxbury, 2010: 297)). بنابراین، می‌توان گفت با توجه به جنبه‌های پدیدارشناسانه چیدمان‌های زیست‌محیطی، اثر هنری هرگز کامل نمی‌شود، تا زمانی که بیننده کیفیت‌های خاص آن را تجربه و تفسیر کند و اثربخشی آن از طریق ادراک جسمانی و درنهایت، تامل در آن رخ خواهد داد. چنان چه گرانیگاه توصیف پدیدارشناسانه را معناهایی شکل می‌دهند که ما از طریق آن‌ها با دنیای خود ارتباط برقرار می‌کنیم (کوپر، ۱۳۹۴: ۱۷۹). از همین‌رو، در این رویکرد، اثر هنری نوعی سازمان‌دهی ادراک به مدد و میانجی ابزاری‌های حسی است که می‌تواند بدن سوژه را برسازد و روابط و حقایق ادراکی تعیین می‌کنند، چه نوعی از سازمان‌دهی ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی در این اثر هنری قابل تحقق است (انگلیس و هاگسون، ۱۳۹۵: ۱۳۵). درواقع، هنر تجربی پدیدارشناسی با تعبیه استعاره‌ها با مجموعه‌ای از دال‌ها که شامل تخیل است، می‌تواند واکنش بینندگان را در حالت بازتاب پس از خود تغییر دهد و با این تاثیرگذاری به تامل در زمینه‌های مورد نظر هم چون درک وضعیت طبیعت دست یافت؛ هم چون عرصه تجربه‌گرایی هنر معاصر که تجربه تغییر آب‌وهوایی و دیگر مشکلات تخریب زیستی به جای دانستن داده‌های علمی به‌کار گرفته می‌شود، تا با توسل به قدرت تاثیرگذاری هنر، این مساله برای عموم ملموس‌تر گردد.

نتیجه‌گیری

پدیدارشناسی تجربه زیبایی‌شناسی، تبیینی است از اجرای اثر و دریافت حسی ابژه اثر هنری که با تجربه از سوی مخاطب حاصل می‌گردد که دوفرن با طرح نظریه ادراک ساختار تجربه آگاهانه اثر هنری، تحقق اثر هنری را در آگاهی تماشاگر تعریف می‌کند. هم‌چنین، نظریه تجربه زیبایی‌شناختی می‌خواهد تحلیلی توصیفی از جهان عینی آن‌سان که بر سوژه ظاهر می‌شود، به‌دست دهد. در قامت هنر معاصر دستاوردهای انقلاب مفهومی در گستره تعریف متفاوت از شی هنری، هنر بی‌قاب و حضور مخاطبین در چیدمان‌های هنری، دست‌مایه ارتباطی در قالب پدیدارشناسی است. پدیدارشناسی ادراک این امکان را به هنرمند می‌دهد که قیاسی از تجسم جهان و ارتباط و کشف مجدد پدیده‌های طبیعت را در برابر مخاطبین قرار دهد و از رهگذر دستاوردهای ادراکی به انتقال مفاهیم بی‌واسطه بپردازد. بر این اساس، رویکرد پدیدارشناختی تجربه زیبایی‌شناسی در فلسفه منطبق بر گرایش‌های چیدمان در هنر معاصر بوده و با تعریف ابژه زیبایی‌شناختی و تجربه زیبایی‌شناختی در هستی بدن‌مند و قوام بخشیدن به دریافت حسی که به ایجاد احساس در مواجهه با اثر هنری منجر می‌گردد، هم‌سو است. این روند، عرصه تکاملی ارایه اثر هنری در بستر اینستالیشن را با مادیت‌زدایی از شی هنر در قالب ظهورات جوی، پدیده‌های طبیعت و تاکید بر حضور مخاطب که تجربه ناظر اثر هنری شرط تحقق ارایه اثر هنری هست، فراهم می‌کند؛ همان‌گونه که در فلسفه پدیدارشناسی زیبایی‌شناختی، ابژه زیبایی‌شناختی تنها به‌واسطه تماشاگر تجربه می‌شود. به این ترتیب، رهیافت‌های اخیر هنرمندان در آگاهی‌رسانی در امر زیست‌محیط (هم‌سو با رشد فزاینده بحران‌های زیستی)، استفاده از رویکردهای پدیدارشناسی در ادراک طبیعت است؛ چراکه این ژانر سعی بر آن دارد تا مخاطبین را مجدد در فضای تجربه‌شده قرار دهد تا با عمق بیش‌تری از کیفیات هستی‌شناسانه پدیده طبیعی

-آن‌گونه که ظاهر می‌گردند- به درک از وضعیت موجود دست یابند و رابطه خود با آن را در قالب کلیت جسمانی جهان طبیعت و عدم قطعیت بازتعریف نمایند. بنابراین، آثار و سازه‌های هنری تعاملی و مشارکتی با استفاده از حوزه‌های پدیدارشناسی در گرایش تجربه زیبایی‌شناختی با تاکید بر اصل بازشناسی و شناخت حسی مجدد از پدیده‌های طبیعت در پی بازاندیشی رابطه انسان معاصر با طبیعت است. از این رو اینستالیشن «پروژه آب و هوا» تحت عنوان رویکرد هنر اقلیمی نیز تجسمی از بازنمایی فضا و تجربه مشارکتی در تقویت ادراک و حساس نمودن مکانیسم‌های روان‌شناختی در پدیده‌های مرتبط با آب‌وهوا برای مخاطبین معاصر فراتر از هنر در قاب است.

پی‌نوشت

1. Mikel Dufrenne.
2. Weather Project.
3. Franz Brentano.
4. Intentionallity.

۵. ادموند هوسرل (Edmund Husserl)، بنیان‌گذار جنبش فلسفی پدیدارشناسی (۱۹۳۸-۱۸۵۹).

6. Bracketing.

۷. پروراندن تجربه شهودی (بدون محدود ماندن به سرچشمه‌های حسی) و بررسی شهودی ذوات (اسپیگلبرگ، ۱۳۹۲: ۴۸).

8. Appearances.

۹. در این موقعیت ارجاع به آرای مرلو-پونتی در تبیین نظریه دوفرن اهمیت می‌یابد.

۱۰. عمق تاثیر پدیدارشناسی ادراک مرلو-پونتی بر دوفرن این‌گونه بود که به جرات می‌توان بیان کرد، پدیدارشناسی تجربه زیبایی‌شناختی نشان‌دهنده بسط تز مرلو-پونتی در مورد «تقدم ادراک» (primacy of perception) به حوزه تجربه زیبایی‌شناختی است (Dufrenne, 1974: xxviii).

11. Embodiment.

۱۲. از نظر دوفرن، تخیل مهم است، اما نقش اصلی در تجربه زیبایی‌شناختی ندارد. دوفرن حتی تا آن جا پیش می‌رود که پیشنهاد می‌کند تخیل باید در تجربه زیبایی‌شناختی مهار شود [...] حتی اگر تخیل برای آفرینش هنری ضروری باشد، رابطه این عمل خلق‌کردن با درک تماشاگر از ابژه زیبایی‌شناختی ضعیف است و در هر صورت، هیچ تخیل قابل مقایسه‌ای از سوی تماشاگر لازم نیست (Dufrenne, 1974: xxix).

13. frame-and-pedestal syndrome of art.
14. Dematerialization of the art object.
15. Fountain.
16. Marcel Broodthaers.
17. Hans Haacke.
18. Danie Buren.
19. Michael Esher.
20. Gutai group.
21. Allan Kaprow.
22. Ecological.
23. Eco.

۲۴. هنر اقلیمی (Climate change art)، هنر موضوع‌گرایی که فارغ از رسانه اثر هنری، مباحث و مفهوم برگرفته از تغییرات اقلیمی و نیز کاوش در آن، حتی موضوعات سیاسی و شهری را دست‌مایه خلق و بازتولید اثر هنری قرار می‌دهد و با شدت‌گرفتن مصرف سوخت‌های فسیلی در دهه ۱۹۹۰م. همگام با نهادهای مدافع محیط زیستی مورد توجه قرار گرفت.

25. Philip Morris.
26. Hans Haacke.
27. experiential system.
28. Claude Monet.
29. Haystacks.
30. Olafur Eliasson.

۳۱. آنتونی گورملی (Antony Gormley)، ریچل وایترد (Rachel Whiteread)، آنیش کاپور (Anish Kapoor)، جیلیان وارینگ (Gillian Wearing) و مارک والینگر (Mark Wallinger).

32. climate emergency.
33. Susan May.
34. Epoche.
35. Beiny in itself.

36. Beiny for me.
37. Weather as Medium: Toward a Meteorological Art.
38. Bankside.
39. Biocentric.
40. Joan Jonas.
41. Yayoi Kusama.
42. Dan Graham.

۴۳. برونو لاتور (Bruno Latour)، فیلسوف، انسان‌شناس و جامعه‌شناس فرانسوی که به خاطر فعالیت در زمینه مطالعات علم و فناوری شناخته می‌شود.

44. Israel Rosenfield.

۴۵. دورین مسی (Doreen Massey)، دانشمند علوم اجتماعی و جغرافی‌دان بریتانیایی که با تمرکز بر فضا، مکان و قدرت، شهرت دارد.

46. John E. Thornes.
47. Alberto Giacometti.

۴۸. پدیده‌ها حواس لامسه، بویایی و بینایی مخاطبین را درگیر می‌گیرند و به تجربه درمی‌آیند.

49. Leif Finkel.

کتاب‌نامه

- ادگار، اندرو و سجویک، پیتر (۱۳۸۷). ***مفاهیم بنیادین نظریه فرهنگی***، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
- اسپیگلبرگ، هربرت (۱۳۹۲). ***جنبش پدیدارشناسی در آمدی تاریخی***، ترجمه مسعود علیا، تهران: مینوی خرد.
- استاینر، گری (۱۳۹۴). ***«مرلو-پونتی، موریس»***، فرهنگ اندیشه انتقادی: از روشنگری تا پسامدرنیته، ویراستار میکل پین، ترجمه پیام یزدانجو، چ. پنجم، تهران: مرکز.
- اسماگولا، هوارد جِی (۱۳۸۱). ***گرایش‌های بصری در هنرهای معاصر***، ترجمه فرهاد غبرایی، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- اسمیت، دیوید وودراف (۱۳۹۸). ***پدیدارشناسی (دانش‌نامه فلسفه استنفورد۱)***، ترجمه مسعود علیا، تهران: ققنوس.
- انگلیس، دیوید و هاگسون، جان (۱۳۹۵). ***جامعه‌شناسی هنر شیوه‌های دیدن***، ترجمه جمال محمدی، تهران: نی.
- بنویدی فاطمه (۱۳۹۳). ***«نقش قوه خیال در پدیدارشناسی ادراک زیبایی شناختی از دیدگاه میکل دوفرن مطالعه موردی: نقاشی شارل هشتم»***، هنرهای تجسمی (هنرهای زیبا)، دوره ۱۹، شماره ۴، ۵-۱۴.
- بنویدی، فاطمه (۱۳۹۳). ***«پدیدارشناسی ادراک زیبایی‌شناختی از دیدگاه میکل دوفرن»***، شناخت، دوره ۷، شماره ۱، ۶۹-۱۰۶.
- بیشاپ، کلر (۱۳۹۶). ***هنر چیدمان (ایستالیشن آرت)***، تهران: مهرنوروزی.
- دوفرن، میکل (۱۳۹۶). ***پدیدارشناختی تجربه زیبایی‌شناختی (گزارشات و ملاحظات)***، ترجمه فاطمه بنویدی، تهران: ورا.
- راش، میکل (۱۳۸۹). ***رسانه‌های نوین در قرن بیستم***، ترجمه بیتا روشنی، تهران: نظر.
- رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹۳). ***فرهنگ پسامدرن***، تهران: نی.
- علیا، مسعود (۱۳۹۵). ***«جایگاه امر حسی در پدیدارشناسی هنر دوفرن»***، پژوهش‌های فلسفی، دوره ۱۰، شماره ۱۸، ۹۵-۱۰۹.
- کوپر، دیوید ای (۱۳۹۴). ***«پدیدارشناسی»، فرهنگ اندیشه انتقادی: از روشنگری تا پسامدرنیته***، ویراستار میکل پین، ترجمه پیام یزدانجو، چ. پنجم، تهران: مرکز.
- متیوز، اریک (۱۳۹۷). ***موریس مرلو-پونتی: پدیدارشناسی ادراک***، ترجمه محمود دریانورد، تهران: زندگی روزانه.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۳). ***دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر***، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
- Brentano, F. (1995). ***Psychology from an Empirical Standpoint***. Publisher: Routledge.
- Bukdahl, E. M. (2018). "Olafur Eliasson, Art as Embodied and Interdisciplinary Experience: In Dialogue with Else Marie Bukdahl. " ***Aesthetic Experience and Somaesthetics***. 59-70. Brill.
- Casey, Edward S. (2010) Mikel Dufrenne (1910–1995). In: ***Handbook of Phenomenological Aesthetics. Contributions To Phenomenology*** (59). Sepp H., Embree L. (eds) Springer, Dordrecht.
- Demere, Claire H. (2014)."The Viewing Self: A Reflection on Mirrors as Medium from the 1960s to the Present". ***Senior Projects Spring.***
- Dufrenne, M. (1974 [1953]). ***The phenomenology of aesthetic experience***. Translated by Casey, Edward. Northwestern University Press.
- Duxbury, L. (2010). "A Change in the Climate: New Interpretations and Perceptions of Climate Change through Artistic Interventions and Representations. " ***Weather, Climate, and Society*** 2(4): 294-299.
- Eliasson, O. & Tate Modern. (2003). ***Olafur Eliasson The Weather Project***. Publisher: Tate.
- Frichot, H. (2008). "Olafur Eliasson and the circulation of affects and percepts: in conversation. " ***Architectural Design***, 78(3): 30-35.
- Gallagher, Sh. (2012). "What Is Phenomenology?. " In: ***Phenomenology***, 7-18. Palgrave Philosophy Today. Palgrave Macmillan, London.
- Gilmurray, J. (2018). ***Ecology and Environmentalism in Contemporary Sound Art***. PhD thesis, University of the Arts Lon-

don.
- Judah, H. (2018). “Was Olafur Eliasson Bringing 30 Icebergs to London a Sustainability Own Goal?.” ***Frieze***. https://www.frieze.com/article/was-olafur-eliasson-bringing-30-icebergs-london-sustainability-own-goal.
- Haacke, H. (2016). ***Working conditions: the writings of hans haacke***. ed. by alexander alberro. MIT Press Writing ART series.
- Heidegger, M. (1962). ***Being and Time***. Translated by Macquarrie, John & Robinson, Edward trans. Oxford: Basil Blackwell.
- Hornby, L. (2017). “Appropriating the Weather: Olafur Eliasson and Climate Control. “ ***Environmental Humanities*** (1): 60–83.
- Husserl, E. (1962). ***Idea: General Introduction to Pure Phenomenology***, trans. Boyce-Gibson, William. New York: Collier.
- Thornes, J. E. (2008). “Cultural Climatology and the Representation of Sky, Atmosphere, Weather and Climate in Selected Art Works of Constable, Monet and Eliasson. “ ***Geoforum*** 39 (2): 570–580.
- Lippard, d, Lucy R. (Ed.). 1997. ***Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*** (Vol. 364). Univ of California Press.
- Lippard, Lucy. and Chandler, John. 1968. “The dematerialization of art”. ***Art international***, 12(2): 46-50.
- Merleau-Ponty, M. (2005). ***Phenomenology of Perception. Trans. Smith***, Colin. Publisher: Routledge London and New York.
- Merleau-Ponty, M. (1964). ***The primacy of perception: And other essays on phenomenological psychology, the philosophy of art, history, and politics.*** Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1967). ***The Structures of Behavior***. Translated by Alden L. FISHER. Boston: Beacon Press.
- Randerson, J. (2018). ***Weather as Medium: Toward a Meteorological Art***. MIT Press.
- Starck, Julia. (2009). “Representing the Weather in the Turbine Hall: Olaf Eliasson’s Weather Project.” ***University of Toronto Art Journals***.
- Van Weelden, D. (2016). Black coffee. “Marcel Duchamp’s pataphysical sensism”, ***RELIEF-Revue électronique de littérature française***, 10(1). 70-76.
- Wang, Zh. (2018). Atmospheric Design and Experience with an Exemplary Study of Olafur Eliasson’s “The Weather Project”. ***Contemporary Aesthetics***, 16(1). https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol16/iss1/15/
- Weintraub, L. (2012). ***To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet***. University of California Press.

URLs:
- URL1. https://en.m.wikipedia.org/wiki/Haystacks_(Monet_series), date access: 18/4/2022.
- URL2.https://www.futurelearn.com/info/courses/visualizing-womens-work/0/steps/239059, date access: 6/4/2022.
- URL3.https://olafureliasson.net/archive/publication/MDA105072/the-weather-project, date access: 1/3/2020.
- URL4.https://mygobe.com/explore/climate-change-art.HC
- URL5.https://publicdelivery.b-cdn.net/wp-content/uploads/2017/02/Olafur-Eliasson-The-Weather-Project-2003-Tate-Modern-London-1.jpeg, date access: 22/5/2022.
- URL6.https://publicdelivery.org/olafur-eliasson-the-weather-project/
- URL7.http://www.wilderutopia.com/wp-content/uploads/2015/07/Olafur-Eliasson-The-weather-Project-768x1024.jpg, date access: 16/5/2022.

A phenomenological Reflection on the Aesthetic Experience in the Contemporary Environmental Art
(Case Study: The Weather Project)

Abstract:

The main issue of the contemporary world is the crisis regarding the climate in all its dimensions, which also involves various aspects of natural phenomena. Aligned with the environmental issues and natural phenomena, preferred themes of contemporary art, coupled with the achievement of rejecting the art object, are related to the definition and alteration of the artwork's presentation, the presence of the audience with the experience and understanding of the aesthetic object, along with focusing on the natural phenomena and matters concerning them. By discovering the limits of artwork's presentation and by broadening its definition of them, contemporary art has established the possibility of perceiving them in terms of experience in the form of three-dimensional installation beyond the horizon of sensory experience and in a tangible connection with the material world. On the other hand, addressing social problems is a mission that contemporary art pursues pragmatically, in the dimension of biological concern, and by relying on making its dangers tangible for the audience. Therefore, contemporary art is a wide area for choosing social themes with a focus on sensory perception and perceptual forms for the audience. The knowledge of philosophy, which seeks to explain the essence of all phenomena, while studying any kind of them and their description, along with the manner in which they appear in the time and place which the knower perceives, focuses on the appurtenances of the perception of phenomena using a phenomenological approach; meanwhile, Mikel Dufrenne's reading of phenomenology is to elucidate the object and cognitive aesthetic experience (understanding the aesthetic object through experience) and aesthetic perception in art. According to Dufrenne, the perception of aesthetic experience in art is drawn on three levels: pure physical presence, representation (mostly as imagination); and feeling (leading to expression). The description of the experience of the work of art in this reading is important for the reading of the works of contemporary art, which creates the possibility of sensory experience for the audience, in that it focuses on the experience of the object and the experience of the observer as a cognitive aesthetic experience. Since phenomenology, in philosophical terms, focuses on the experience and perception of the world, and its dependent components in contemporary works of art are rediscovered by the audience through renewed understanding and in an interactive and experimental way. According to this reading, the object and aesthetic experience are inseparable, and with the presence of the audience based on sensory experience, the cognitive aesthetic experience becomes possible, and through that, the inclination to deal with natural phenomena in contemporary art can be explained.

Document Type: Case-study
Receive Date: 29 May 2022
Accept Date: 30 January 2023

Mahboubeh Taheri
(Corresponding Author) Postdoctoral Researcher, Iran National Science Foundation (INSF), Tehran, Iran.
Email:
Taheri1365ma@yahoo.com

Effatolsadat Afzaltousi
Professor, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.
Email: Afzaltousi@alzahra.ac.ir

DOI:
10.22051/jtpva.2023.40526.1422

* This article is based on the first authors Postdoctoral research project entitled "*Critical Approach of Contemporary Art to Environmental Justice*" (Code number: 98017477) at Iran National Science Foundation (INSF), Tehran, Iran.

By relying on the study of the weather qualities and using humidification devices, the weather project by Olafur Eliasson in the space of Turbine Hall, immersed in a thin fog, which, together with the sun, is reflected at the end of the hall by hundreds of single-frequency yellow lamps that are installed in the form of a semi-circle behind a semi-transparent semi-disc, which creates a new understanding of the category of weather with the illusion of being close to the sun and the sky, so by suspending the lived experiences, stimulates the visualization of presence in the time situation and redefines the place, and changes the audience's attitude towards living in the world.

The first stage of the phenomenology of aesthetic experience in Dufrenne's terms is the stage of presence, which includes sensory presence. In the experience of the work of art, presence is as a body, and artistic awareness is as a perception of the body. The weather project, which was presented in the form of an installation, by benefiting from the atmospheric qualities that are basically perceived with the body, is inclusively based on the presence and perception through the physical senses of the audience (phenomena includes the senses of touch, smell, and sight and activates them), and the meeting of the work of art and the body is the starting point of the artistic perception of this work. Therefore, by adapting the way of presenting the work in the form of installation, focusing on the position of the audience in contemporary art, and identifying and applying the aesthetic object in Dufrenne's reading, which insists on the observer's experience, the weather project provides both the fulfillment of the stage of presence and identification of the aesthetic object. Therefore, the aesthetic object in the weather project is the very same principle of the formation of the work of art, which is the atmospheric qualities and representations of natural phenomena.

The second aspect of Dufrenne's aesthetic perception is reappearance or representation or imagination, which is called the intermediate representation between presence and reflection, which mainly appears in the form of imagination. In the weather project, the atmospheric condition in time and place is represented in a fixed way that everyone is facing (time is created based on the light and the representation of the sun and the presence of fog, and the perception of the color of the light determines the specific moment for the audience and the spatial representation is provided by visualizing the proximity of the sun and the expansion of the place by means of a mirror that increases the size of the surfaces, and on the other hand, creates a situation of reflection). In fact, it is the creation of memories of fog, along with humidity and yellow light, which evoke London air pollution with the centrality of Tate Modern for the audience, and despite the absence of pollution in the hall, the memory of being in such an atmosphere is predicted for them.

In the third stage, the process of perception proceeds with reflection, feeling, and organizing the imagination, which dialectically and simultaneously leads to an aesthetic experience. In the weather project and through a phenomenological process, the spectator has the opportunity to see their reflection in the ceiling mirror to perpetuate the memory of air pollution; In the weather project, the audience apart from daily life and by suspending the assumptions they feel about the weather is presented with the opportunity to experience the representation quality. The audience's action (in the form of feeling) is actually a response to the process of experiencing the aesthetic object as if the mirror reflection is the completion of the perception process in the aesthetic experience, which is an empathetic approach in response to the image of the audience in the mirror in dealing with atmospheric phenomena and spatial and temporal location. Therefore, according to the phenomenological aspects of environmental settings, the work of art will never be complete until the spectator experiences and interprets its specific qualities; and its effectiveness will take place through physical perception, and eventually, reflection on it.

The result is that the weather project, by creating an unmediated reminder of the weather, objectifies the time and place, which is the evolution of the state of the public in the urban space as a collective matter, and the visitors ultimately experience the aesthetic object with an emotional and reflective quality, following an empathetic approach. Therefore, the recent approaches of artists in raising awareness about the environment (in line with the increasing growth of biological crises) are the use of phenomenological approaches in the perception of nature; since this genre tries to put the audience back in the experienced space, so they could get a deeper understanding of ontological qualities of natural phenomena (as they are), and to understand the current situation and their own relation to it in the form of redefining the physical totality of the natural world and uncertainty.

Keywords: Phenomenology, Aesthetic Experience, Mikel Dufrenne, Contemporary Art, The Weather Project.

References

- Benvidi, F. (2014). Role of Imagination in the Phenomenology of Aesthetic Experience on Mikel Dufrenne Case Study: Paintings of Charles VIII. ***Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Tajassomi***. Spring and Summer. 4. 4-14.
- Benvidi, F. (2014). Role of Imagination in the Phenomenology of Aesthetic Experience on Mikel Dufrenne Case Study: Paint-

ings of Charles VIII. ***Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Tajassomi***. November. 4. 4-14. doi: 10.22059/jfava.2014.55415.
- Bishop, C. (2017). ***Installation Art: A Critical History.*** (Translated by V. Khatami Muqaddam). Tehran: Matn.
- Bukdahl, E. M. (2018). Olafur Eliasson, Art as Embodied and Interdisciplinary Experience: In Dialogue with Else Marie Bukdahl. ***Aesthetic Experience and Somaesthetics***. 59-70. Brill.
- Casey, E. S. (2010) Mikel Dufrenne (1910–1995). In: ***Handbook of Phenomenological Aesthetics. Contributions To Phenomenology*** (59). Sepp H., Embree L. (eds) Springer, Dordrecht.
- Cooper, D. E. (2014). ***Phenomenology***. In A Dictionary of Cultural and Critical Theory. (Translated by P. Yazdanjo). Tehran: Markaz.
- Demere, Claire. H. (2014). The Viewing Self: A Reflection on Mirrors as Medium from the 1960s to the Present. ***Senior Projects***. Spring. 28.
- Dufrenne, M. (1974 [1953]). The ***Phenomenology of Aesthetic Experience***. (Translated by C. Edward). Northwestern University Press.
- Dufrenne, M. (2017). ***Phenomenology of Aesthetic Experience***. (Translated by F. Benvidi). Tehran: Vara.
- Duxbury, L. (2010). A Change in the Climate: New Interpretations and Perceptions of Climate Change through Artistic Interventions and Representations. Weather, Climate, and Society. October. 4. 294-299.
- Edgar, A., and Sedgwick, P. eds. (2008). ***Cultural Theory: The Key Concepts***. (Translated by Mohajer, M. Nabavi, M). Tehran: Agah.
- Eliasson, O. & Tate Modern. (2003). ***Olafur Eliasson The Weather Project***. Tate.
- Frichot, H. (2008). Olafur Eliasson and the Circulation of Affects and Percepts: In Conversation. ***Architectural Design***. May/June. 3. 30-35.
- Gallagher, Sh. (2012). What Is Phenomenology?. ***Phenomenology***, 7-18. Palgrave Philosophy Today. Londodn: Palgrave Macmillan.
- Gilmurray, J. (2018). ***Ecology and Environmentalism in Contemporary Sound Art***. PhD Thesis, London: University of the Arts.
- Haacke, H. (2016). ***Working conditions: The Writings of Hans Haacke***. (Editted by A. Alberro). MIT Press Writing ART series.
- Heidegger, M. (1962). ***Being and Time***. (Translated by J. Macquarrie& E. Robinson). Oxford: Basil Blackwell.
- Hornby, L. (2017). Appropriating the Weather: Olafur Eliasson and Climate Control. ***Environmental Humanities***. May. 1. 60–83.
- Husserl, E. (1962). ***Idea: General Introduction to Pure Phenomenology***. (Translated by W. Boyce-Gibson). New York: Collier.
- Inglis, D., Hughson, J. (2016). ***The Sociology of Art: Ways of Seeing***. (Translated by J. Mohammadi). Tehran: Ney.
- Judah, H. (2018). "Was Olafur Eliasson Bringing 30 Icebergs to London a Sustainability Own Goal?." ***Frieze***. (Retrieved from https://www.frieze.com/article/was-olafur-eliasson-bringing-30-icebergs-london-sustainability-own-goal).
- Lippard, Lucy. and Chandler, John. 1968. The Dematerialization of Art. ***Art international***. April. 2. 46-50.
- Makaryk, I. (2014). ***Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms (Theory / Culture)***. (Translated by M. Mohajer, and M. Nabavi). Tehran: Agah.
- Matthews, E. (2018). ***The twentieth century: Moore to Poppe***. In Central works of philosophy. (Translated by M. Daryanvard). Tehran: Zendegie Rozaneh.
- Merleau-Ponty, M. (1964). ***The Primacy of Perception: And Other Essays on Phenomenological Psychology, The Philosophy of Art, History, And Politics***. Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1967). ***The Structures of Behavior***. (Translated by A. L. Fisher). Boston: Beacon Press.
- Olya, M. (2016). ***The Place of the Sensuous in Dufrenne's Phenomenology of Art.*** Journal of Philosophical Investigations. August. 18. 95-109.
- Randerson, J. (2018). ***Weather as Medium: Toward a Meteorological Art***. MIT Press.
- Rashidian, A. K. (2014). ***Postmodern Culture***. Tehran: Ney.
- Rush, M. (2010). ***New Media in Late 20th-Century Art***. (Translated by B. Roshni). Tehran: Nazar.
- Smagula, H. (2002). ***Currents: Contemporary Directions in the Visual Arts***. (Translated by K. Ghabraei). Tehran: Daftar Pajoohesh Haye Farhangi.
- Smith, D. W. (2019). ***Phenomenology (Stanford Encyclopedia of Philosophy 1).*** (Translated by M. Olya). Tehran: Qoqnoos.
- Spiegelberg, H. (2013). ***The Phenomenological Movement: A Historical Introduction***. (Translated by M. Olya). Tehran: Minooye Kherad.
- Starck, J. (2009). Representing the Weather in the Turbine Hall: Olaf Eliasson's Weather Project. ***University of Toronto Art Journals***. August. 2. Retrieved from https://utaj.library.utoronto.ca/index.php/utaj/article/view/6657.
- Steiner, G. (2014). ***Merleau-Ponty, Mauritius. In A Dictionary of Cultural and Critical Theory***. (Translated by P. Yazdanjo). Tehran: Markaz.
- Thornes, J. E. (2008). Cultural Climatology and the Representation of Sky, Atmosphere, Weather and Climate in Selected Art Works of Constable, Monet and Eliasson. ***Geoforum***. March. 2. 570–580.
- Van Weelden, D. (2016). Black Coffee. Marcel Duchamp's Pataphysical Sensism. ***RELIEF-Revue électronique de littérature française.*** June. 1. 70-76.
- Wang, Zh. (2018). Atmospheric Design and Experience with an Exemplary Study of Olafur Eliasson's "The Weather Project". ***Contemporary Aesthetics***. 16(1). https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol16/iss1/15/.

- Weintraub, L. (2012). ***To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet***. University of California Press.

URLs:
- URL1. https://en.m.wikipedia.org/wiki/Haystacks_(Monet_series), date access: 18/4/2022.
- URL2.https://www.futurelearn.com/info/courses/visualizing-womens-work/0/steps/239059, date access: 6/4/2022.
- URL3.https://olafureliasson.net/archive/publication/MDA105072/the-weather-project, date access: 1/3/2020.
- URL4.https://mygobe.com/explore/climate-change-art.HC
- URL5.https://publicdelivery.b-cdn.net/wp-content/uploads/2017/02/Olafur-Eliasson-The-Weather-Project-2003-Tate-Modern-London-1.jpeg, date access: 22/5/2022.
- URL6.https://publicdelivery.org/olafur-eliasson-the-weather-project/
- URL7.http://www.wilderutopia.com/wp-content/uploads/2015/07/Olafur-Eliasson-The-weather-Project-768x1024.jpg, date access: 16/5/2022.