



نوشین نفیسی، ۱۳۹۰، علم‌های
پرنندگان، معدن-معدن نمک، اصفهان،
ارتفاع: حدود ۲،۵-۳ متر، عکاس: فراز
اخوت، نمک، اصفهان، ارتفاع: حدود
۲-۲،۵ متر، عکاس: احسان تحویلین،
مأخذ: مجموعه شخصی نوشین
نفیسی.

بررسی نقش زوایای عکاسی در درک و دریافت مفهوم هنر محیطی

فرزانه نجفی*

تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۴/۱۳

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۸/۶/۱۲

صفحه ۸۳ تا ۹۹

چکیده

هنرمندان هنر محیطی برای خلق آثارشان ظاهر، ساختار و مواد موجود در طبیعت و محیط پیرامونشان را تغییر می‌دهند. در این صورت، ارائه این نوع از آثار در مفهوم واقعی هنر محیطی برای نمایش در فضای بسته گالری غیرممکن است. بنابراین، رسانه عکاسی در کنار ویدئوهای ضبط شده از روند شکل‌گیری آثار هنر محیطی همواره در کنار هنرمندان بوده است و گواهی بر اثبات وجود آثار اجرا شده توسط آنان است. هدف این پژوهش بررسی نقش عکاسی به عنوان رسانه‌ای مهم در ثبت هنر محیطی در بین دانشجویان هنر است. سؤال‌های اصلی پژوهش پیش رو عبارتند از: ۱- آیا عکاسی، به عنوان یک رسانه، می‌تواند عملکرد مناسبی برای معرفی آثار هنر محیطی به مخاطب داشته باشد؟ ۲- کدام زاویه عکاسی می‌تواند بیشترین تأثیر را در درک و دریافت مفهوم پیام اثر هنر محیطی و نشانه‌های موجود در اثر، در بیننده ایجاد کند؟ ۳- آیا در دریافت مبانی، مفاهیم و نشانه‌های تصویری در آثار هنر محیطی از طریق عکاسی در بین دانشجویان دختر و پسر رابطه معناداری وجود دارد؟ روش تحقیق در این پژوهش به صورت توصیفی-تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات از نوع پیمایشی است. محقق، برای پاسخ به سؤال‌های تحقیق به جمع‌آوری اطلاعات از دانشجویان دختر و پسر چهار دانشگاه از دانشگاه‌های دولتی در رشته گرافیک در تهران اقدام نموده است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که در پروژه‌های هنر محیطی تنها دیدن یک فریم عکس ثبت شده از پروژه هنرمند، برای درک و دریافت مخاطب، کافی نیست. بنابراین، نمایش عکس‌هایی با هر دو زاویه باز و بسته و حتی نمایش عکس‌هایی با زوایای بیشتر و در موقعیت‌های جوی متفاوت و نیز ساعات مختلفی از شبانه‌روز، به مخاطبان این اجازه را می‌دهد تا برای شناسایی و درک کاملتر نشانه‌ها و مفاهیم موجود در عکس‌های نمایش داده شده، کمتر دچار سردرگمی شوند. همچنین، نتایج این پژوهش نشان داد که در درک، دریافت مفهوم و شناخت نشانه‌های تصویری و پیام‌های موجود در عکس‌های نمایش داده شده در آثار هنر محیطی بین دانشجویان دختر و پسر رشته گرافیک، تفاوت معناداری وجود دارد، بدین معنی که دانشجویان دختر قادر به درک و تشخیص ویژگی‌های اثر و دریافت پیام هنرمند با دیدن هر یک از دو فریم عکس ارائه شده بصورت جداگانه بوده‌اند. در صورتی که، دانشجویان پسر بر خلاف دانشجویان دختر، بر اساس ساختار ذهنی و شناختی خود برای شناخت مفاهیم ارائه شده در عکس‌های هنر محیطی نیازمند دیدن عکس‌های نمایش داده شده از هر دو زاویه باز و بسته بصورت همزمان بوده‌اند.

واژگان کلیدی

هنر محیطی، زاویه باز، زاویه بسته، عکاسی، دانشجویان هنر، هنر معاصر ایران

مقدمه

کدام زاویه عکاسی (زاویه باز ۱، زاویه بسته ۲ و یا ترکیب هر دو زاویه باز و بسته ۳) می‌تواند بیشترین تأثیر را در درک و دریافت مفهوم پیام اثر هنر محیطی و نشانه‌های موجود در اثر، در بیننده داشته باشد؟ آیا در دریافت مبانی، مفاهیم و نشانه‌های تصویری در آثار هنر محیطی از طریق عکاسی در بین دانشجویان دختر و پسر رابطه معناداری وجود دارد؟

روش تحقیق

پژوهش پیش رو بر اساس تئوری گشتالت^۴ (۱۹۸۸) در بحث عکاسی شکل گرفته است. روش تحقیق در این پژوهش، توصیفی-تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات به صورت پیمایشی انجام شده است. جامعه آماری انتخاب شده شامل ۱۲۰ دانشجوی ۶۰ دانشجوی دختر و ۶۰ دانشجوی پسر (سال‌های سوم و چهارم رشته گرافیک است که از چهار دانشگاه دولتی در رشته هنر در تهران انتخاب شده است. روش نمونه‌گیری در این پژوهش انتخابی است و شیوه تجزیه تحلیل داده‌ها به صورت کمی انجام شده است. برای دست‌یابی به اهداف پژوهش و سؤالات تحقیق، دو نوع پرسشنامه (باز پاسخ^۵ و بسته پاسخ^۶ یا چهار گزینه‌ای) به عنوان ابزار سنجش این پژوهش طراحی شده است. تحلیل نتایج بدست آمده توسط تکنیک‌های مختلف آماری مانند، One-way ANOVA، kurtosis، test Tukey، Skewness انجام شده است و داده‌های بدست آمده در این پژوهش از طریق نرم افزار SPSS ۲۰ مورد تجزیه و تحلیل آماری قرار گرفته است. متغیرهای وابسته شامل پیام هنرمند، شناسایی و تفسیر نشانه‌های بکار گرفته شده در آثار هنرمندان هنر محیطی است. متغیرهای غیر وابسته این پژوهش، شامل ده عکس انتخاب شده با زاویه باز، بسته و ترکیب هر دو زاویه باز و بسته، است. علاوه بر این، متغیرهای مداخله‌گر^۷ شامل جنسیت و سطح دانش هنر دانشجویان است که بر اساس سرفصل تعریف شده در مقطع کارشناسی رشته گرافیک توسط وزارت علوم، تعریف شده‌اند.

محقق برای بدست آوردن نتایج دقیق‌تر، پاسخ بدست آمده از دانشجویان در پرسش‌نامه نوع باز پاسخ را بر اساس جدول روبریک^۸ که بین عدد یک تا پنج ارزش‌گذاری شده تنظیم کرده است. پرسشنامه بسته، شامل سؤال‌های عمومی در ارتباط با بررسی سطح دانش عمومی هنر دانشجویان رشته گرافیک با توجه به سرفصل‌های تعریف شده در دروس اختصاصی تاریخ هنر که توسط وزارت علوم ارائه شده است، طراحی شده است. پرسشنامه بسته پاسخ، شامل دو سؤال اختصاصی در ارتباط با پیام اثر هنرمند و نیز بررسی نشانه‌های فرهنگی موجود در آثار انتخاب شده است (دانشجویان در این رشته و مقطع طبق سر فصل دروس خود، با تعریف‌ها و معانی واژه‌های نشانه،

هنر زمینی یکی از شاخه‌های هنر محیطی است که در آغاز شکل‌گیری با تمرکز بر اکولژی و آگاهی دادن نسبت به خطرات و آلودگی‌های ناشی از زندگی صنعتی و مدرن موجود در محیط پیرامون زندگی ما شکل گرفت. برخی از هنرمندان این جنبش هنری از این طریق سعی کردند تا توجه عموم را به خطرات ناشی از بحران‌های موجود در محیط زیست، جلب کرده و موجب توجه و احترام بیشتر مخاطب به طبیعت شوند. همین مسئله جهانی حفاظت از محیط زیست از مهمترین دغدغه‌های محقق است در چگونگی آرایه و آموزش این جنبش هنری خصوصاً برای دانشجویان هنر. یکی از مهمترین مسائلی که در این بخش از هنر مطرح می‌شود و منتقدین و هنرمندان فعال بسیاری در حیطه هنر محیطی به آن اشاره کرده اند، این است که آثار هنر زمینی میرا هستند و معمولاً در مقیاس‌های بسیار بزرگ و با استفاده از مواد طبیعی در فضاهایی غیر از فضاهای بسته گالری و در مناطق دور افتاده مانند بیابان‌ها، دریا، مزارع و مکان‌های مشابه طبیعی اجرا می‌شود، بنابراین، کمتر قابل دسترسی، دیدن و لمس کردن هستند. این خود دلیل بسیار محکمی است که عموم مردم، حتی بسیاری از هنرمندانی که در رشته‌های دیگری از هنر فعالیت دارند، همچنین دانشجویان هنر کمتر با این بخش از هنر معاصر، آشنایی کافی داشته باشند. این مسئله باعث کم توجهی به آموزش و ارائه این بخش از هنر، طبق سرفصل دروس ارائه شده توسط وزارت علوم در برنامه درسی تاریخ هنر معاصر در دانشکده‌های هنر ایران، شده است. همچنین بررسی مسئله زاویه دید در عکاسی با توجه به تفاوت جنسیتی دانشجویان در درک و دریافت مفهوم آثار هنر محیطی با در نظر گرفتن نشانه‌های تصویری که ریشه در فرهنگ و دانش افراد یک جامعه دارد از موارد مهم دیگر در این پژوهش است که نیاز به بررسی جدی دارد. پاسخ به همه موارد ذکر شده برای محقق به عنوان یک مدرس در رشته هنر برای بررسی و یافتن پاسخ به این مسئله مهم، موضوعی است که کمتر مورد توجه هنرمندان و منتقدین هنر محیطی قرار گرفته است.

با توجه به اینکه تنها راه ثبت آثار خلق شده توسط هنرمند زمینی از طریق عکاسی و یا در مواردی از طریق فیلمبرداری، تنها برای ارائه در گالری‌ها و یا فضاهای مجازی است عکاسی به عنوان یکی از مدیوم‌های موثر در ارائه و آموزش این بخش از هنر به مخاطب، می‌تواند تأثیر به‌سزایی در درک و دریافت بهتر مفهوم اثر، داشته باشد. بنابراین، سؤال‌هایی که محقق در پژوهش پیش رو به دنبال پاسخگویی آنها است عبارتند از:




عکاسی به تنهایی به عنوان یک رسانه می‌تواند عملکرد مناسبی برای معرفی آثار هنر محیطی به مخاطب، داشته باشد؟

1. long-shot
2. Close-up
3. Mixed Shot
4. Gestalt Theory
5. Open- ended
6. close- ended
7. Moderator Variables
8. Rubric

در مجموع به ۲۰ سؤال پاسخ داده است. این در حالی است که دانشجویان گروه ج بر خلاف دانشجویان دو گروه ذکر شده بطور هم زمان، هر دو فریم عکس‌هایی با زاویه باز و بسته را مشاهده کرده‌اند. برای دوری از ایجاد اشتباه در مخاطب طبق تعاریف ارائه شده در منابع مختلف، واژه هنر محیطی و هنر زمینی در این پژوهش بصورت همسان در نظر گرفته شده است و سعی شده برای دانشجویان و سایر مخاطبان از واژه هنر محیطی که حالت کلی تر و عمومی تری دارد استفاده شود. این پژوهش مانند بسیاری از پژوهش‌های دیگر دارای

نماد و آیکون، آشنا می‌شوند). دانشجویان سال سوم و چهارم رشته گرافیک برای این تحقیق با این فرض انتخاب شده‌اند که آنها با مبحث هنر محیطی در سرفصل دروس هنر معاصر خود آشنا شده‌اند. عکس‌های انتخاب شده از آثار هنر محیطی در بین دانشجویان در شش گروه، که هر گروه شامل ۲۰ دانشجو به تفکیک جنسیتی انتخاب شده‌اند، نمایش داده شده است. دانشجویان گروه الف و ب که هر کدام فقط عکس‌هایی با زاویه باز و یا با زاویه بسته را مشاهده کرده‌اند برای مشاهده ۱۰ تصویر انتخابی توسط پژوهشگر (جدول شماره ۱) و پاسخ به سؤالات مربوط،

جدول شماره ۱۰.۱ فریم عکس انتخاب شده با زاویه‌های باز و بسته از شش هنرمند هنر محیطی در ایران، مأخذ: نگارنده.

ردیف	تصویر با زاویه باز	تصویر با زاویه بسته	عنوان اثر	نام هنرمند	محل اجرا	تاریخ اجرا	نام عکاس
۱			ماهی	احمد نادعلیان	مجارستان	۲۰۰۷ (۱۳۸۶ش)	احمد نادعلیان
۲			زندگی و باروری	احمد نادعلیان	ایتالیا	۲۰۰۶ (۱۳۸۵ش)	----- -----
۳			علم‌های پرندگان	نوشین نفیسی	معدن نمک، اصفهان	۱۳۹۰	احسان تحویلیان - فراز اخوت
۴			از مجموعه پیشکش	تارا گودرزی	جزیره هرمز، خلیج فارس	۱۳۸۸	راحله زمردی نیا
			از مجموعه پیشکش	تارا گودرزی	خرم آباد	۱۳۹۷	اصغر نیازی
۵			من یک سیاسی نیستم	محمود مکتبی	نوشهر، مازندران	۱۳۸۸	راحله زمردی نیا

فرشته عالمشاه	۱۳۸۸	جزیره هرمز، خلیج فارس	فرشته عالمشاه	زن، ماهی			۶
عاطفه خاص	۱۳۹۵	جزیره هرمز، خلیج فارس	عاطفه خاص	از مجموعه باکره			۷
عاطفه خاص	۱۳۹۵	جزیره قشم، خلیج فارس	عاطفه خاص	از مجموعه حوا			۸
راحله زمردی نیا	۱۳۸۸	پلور، مازندران	راحله زمردی نیا	مرگ طبیعت، مرگ انسان			۹
فرزانه نجفی	۱۳۹۵	معدن نمک، جرقویه حسن آباد، اصفهان	فرزانه نجفی	اسپیرال نمکی			۱۰

صرفاً برای دانشجویان هنر در ایران اغلب قابل شناخت و درک است، به این دلیل نتایج این تحقیق صرفاً در ایران قابل بررسی و تعمیم است. سومین محدودیت این پژوهش در این است که محقق تنها ده عکس با زاویه باز و بسته، از آثار هنرمندان به نام و فعال در حیطه هنر محیطی در ایران را انتخاب کرده است، بنابراین پژوهش محدود است به عکس‌های انتخاب شده. اگر پژوهشگر برای مقایسه بین عکاسی و ویدئوهای ضبط‌شده از یک اثر واحد بصورت همزمان می‌توانست علاوه بر عکس‌های انتخاب شده، ویدئوهایی از روند شکل‌گیری خلق اثر و اثر نهایی را حتی در فصول مختلف به مخاطب نشان دهد، قطعاً نتایج تحقیق می‌توانست تفاوت‌های چشمگیری داشته باشد.

پیشینه تحقیق

مطالعات انجام شده بر اساس منابع موجود علمی فارسی و لاتین، نشان می‌دهد که مقالات و پایان‌نامه‌های مختلفی

محدودیت‌هایی است. اولین محدودیت این پژوهش در این است که جامعه آماری انتخاب شده محدود شده است به ۱۲۰ دانشجوی سال‌های سوم و چهارم رشته گرافیک در چهار دانشگاه از دانشگاه‌های دولتی تهران. بنابراین، نتایج این پژوهش را نمی‌توان بسط داد به همه دانشجویان رشته گرافیک و یا سایر رشته‌های هنر، مقاطع بالاتر و نیز در شهرهای دیگر ایران که از نظر فرهنگی، سطح اطلاعات تاریخ هنر، دانش بصری و سواد نشانه‌شناسی و حتی فضاهای آموزشی و سایر عوامل تأثیرگذار دیگری که می‌توانند بر سطح دانش هنری دانشجویان تأثیرگذار باشد، متفاوت است. دومین محدودیت مهم این پژوهش این است که عکس‌های نمایش داده شده برای دانشجویان، صرفاً از بین آثار هنر محیطی هنرمندان ایرانی انتخاب شده است که اغلب این آثار بر اساس نشانه‌ها و سمبول‌هایی که ریشه در فرهنگ غنی ایران دارد، اجرا شده‌اند. بنابراین، این نشانه‌ها و سمبول‌هایی که اغلب ریشه در فرهنگ دارند،

نشانه‌شناسی فرهنگی و لایه‌های زیرین معنایی اثر، به مطالعه می‌پردازد.

پایان‌نامه کارشناسی ارشد داود میرزائی (۱۳۹۰)، تحت راهنمایی ویدا نوروز برانجانی در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز با عنوان «بررسی نسبت انسان با طبیعت و تکنولژی در هنر محیطی»، به بررسی زمینه‌های فلسفی این جنبش‌های معاصر متمرکز شده است. پژوهشگر بعد از ارائه مقدمه‌ای توصیفی از گذشته فکری و فلسفی میان انسان با طبیعت از دیدگاه سنت‌گرایان از سه منظر دین، فلسفه و علم، به بررسی حرکت‌هایی پرداخته است که در حیطه نظری در قالب علمی مثل زیباشناسی محیط زیست و سواد زیست محیطی و در حوزه عملی عمدتاً در قالب هنرهای محیطی صورت پذیرفته است. احمد نادعلیان (۱۳۹۰)، در شماره اول پژوهشنامه «هنرهای دیداری»، در پژوهشی با عنوان «تجلی نقش مایه‌های بدوی و کهن در هنر زمین»، ضمن تعاریف مربوط به هنر زمین و تاریخچه آن، به عناصر و نقش مایه‌هایی چون اسپیرال و دایره اشاره می‌کند که این نقوش به نوعی ریشه در جوامع بدوی و فرهنگ‌های کهن دارند. او ضمن بررسی ریشه‌های کهن الگوها در هنرهای زمینی و نحوه ارائه آن‌ها در بستر طبیعی و ارتباط آنها با هنر جوامع بدوی، معتقد است که نقش مایه‌های وابسته به آیین‌های بدوی و شرقی حضوری فراگیر در هنر زمین دارند. زینب حدادی (۱۳۹۰)، در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «باغ ایرانی، نمونه‌الایی از هنرهای محیطی ایران» که با راهنمایی حبیب‌الله آیت‌اللهی در دانشکده هنر شاهد، انجام شده است، ضمن پرداختن به مولفه‌های مختلف باغ ایرانی در عرصه فرهنگ و تمدن سرزمین ایران در دوران‌های تاریخی، در پی یافتن پلی ارتباطی بین باغ ایرانی و هویت ایرانی از طریق سه وجه اصلی فرهنگ، تمدن و دین، است. او ضمن اشاره به این نکته مهم که باغ ایرانی به عنوان یک اثر هنری تاکنون از دیدگاه هنرهای محیطی مورد بررسی قرار نگرفته است، در پژوهش خود پیرامون ارتباط باغ ایرانی و هویت ایرانی و نیز وجود شباهت‌ها و تفاوت‌ها بین باغ ایرانی و هنر محیطی، پرداخته است. حدادی، در نتایج پژوهش خود به این نکته اشاره می‌کند که باغ ایرانی، نمونه ارزشمندی است از هنرهای محیطی ایران و میان باغ ایرانی و هویت ایرانی ارتباط تنگاتنگی وجود دارد.

اینگون سولبرگ^۲ (۲۰۱۶)، مقاله خود را تحت عنوان «هنر زمین در مدارس پیش دبستان. یک تمرین هنری عملی» در شماره ۱۷ مجله «هنر و آموزش»، بر اساس طرح چهارچوب ملی که کشور نروژ برای آموزش در مقطع پیش دبستانی در نظر گرفته است، انجام داده است. او در کار تحقیقاتی خود، متمرکز شده است بر این موضوع که چگونه یک پروژه مشارکتی هنر زمینی می‌تواند

در حیطه هنر محیطی و زیر شاخه‌های آن انجام شده است که بر خلاف موضوع مورد نظر پژوهش به بحث عکاسی در هنر محیطی پرداخته‌اند. اکثر پژوهش‌های فارسی به صورت توصیفی و تحلیلی به معرفی این بخش از هنر از جهت تاریخی، رویکردهای زیست محیطی و یا مصاحبه‌هایی نه چندان علمی و دقیق با هنرمندان ایرانی پرداخته‌اند. منابع لاتین در سالهای اخیر (اکثر پایان‌نامه‌ها) نیز در بیشتر موارد اشاره دارند بر ارتباط هنر محیطی و یا جنبه‌های زیست محیطی این بخش از هنر با تأکید بر بخش آموزش در مقاطع پیش دبستانی و دبستان در کشورهای مختلف و نیز مباحث مرتبط با موضوع اکولوژیک ال آر ت^۱. این در حالی است که نه تنها جای این رویکرد آموزشی در مدارس ایران بر خلاف سایر کشورهای خصوصاً اروپایی و امریکایی که پیشینه بسیار قوی در بخش تاریخ هنر معاصر دارند، بسیار خالی است، بلکه در دانشکده‌های هنر نیز در بخش آموزش و معرفی هنر محیطی مانند سایر بخش‌های هنر معاصر، بسیار قوی عمل نشده است. تنها معرفی هنر محیطی و هنرمندانش برای بالا بردن سطح دانش علمی جامعه خصوصاً جامعه دانشگاهی کافی نیست و بهتر است با توجه به بحران‌های زیست محیطی و اکولوژیک که در سال‌های اخیر دغدغه پژوهشگران و هنرمندان بسیاری در ایران است، بر روی نحوه آموزش این بخش از هنر که در ایران سابقه کوتاهی حدود دو دهه دارد، تمرکز بیشتری شود.

به صورت خلاصه چند مورد از مطالعات انجام شده اخیر عبارتند از: عاطفه خاص (۱۳۹۳)، در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود به راهنمایی زهرا رهبرنیا که در دانشگاه الزهرا با عنوان «هنر محیطی در دهه اخیر در ایران» انجام شده است به بررسی چپستی هنر محیطی در نگاهی کلی و سپس به بررسی مهمترین دلایل رشد این جنبش هنری و گسترش آن در ایران، پرداخته است. زهرا ترکی باغیادارانی (۱۳۹۳)، در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود «نقش هنر محیطی در بهبود سطح فرهنگی تعامل با محیط (مطالعه موردی: ایران)» که زیر نظر رضا افهمی در دانشگاه تربیت مدرس و با هدف بررسی نقش آثار هنر محیطی در افزایش توسعه فرهنگ زیست محیطی در درون جوامع معاصر، صورت گرفته است، به معرفی هنرمندان ایرانی و جمع‌آوری نمونه‌هایی از آثار آنها پرداخته است. آسیه محمدیان (۱۳۹۲)، نیز در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود تحت عنوان «بررسی هنر محیطی با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی؛ مورد مطالعه: احمد نادعلیان، کریس دری»، با راهنمایی محمد رضا شریف زاده در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، در خصوص رابطه موجود بین «فرهنگ، طبیعت و آثار هنر محیطی» به بررسی نشانه‌ها در آثار دو هنرمند محیطی از دو فرهنگ متفاوت و نیز بررسی نشانه‌ها در هنر محیطی از طریق رویکرد

1. Ecologic al Art
2. Ingumn, Solberg
3. Yang, Jing
4. Jyvaskyla

موضوع عکاسی و نقش آن در هنر زمینی می‌پردازد و در ادامه به مصاحبه با برخی از هنرمندان پیشکسوت و مطرح در حیطه هنر محیطی و زمینی پرداخته است و نظر آن هنرمندان را در ارتباط با نقش و رسالت عکاسی در معرفی این بخش از هنر مورد ارزیابی قرار داده است. در ارتباط با تصاویر ۱ و ۲ باید به این نکته اشاره شود که هر دو تصویر مربوط به تمدن نازکا در پرو است و در هر دو تصویر، تصویر ریاضی دان و محقق آثار نازکا ها «ماریا ریچی» مشاهده می‌شود که از سن ۳۶ سالگی تا پایان عمرش را به جستجو و کشف علائم ترسیم شده توسط قوم نازکا، گذراند. اشاره شده است که او همواره توسط یک جارو و یک وسیله اندازه‌گیری در صحرا پرو، مشغول اندازه‌گیری و کشف خطوط و تصاویر ترسیم شده توسط این قوم بوده است (رضازاده، ۱۳۸۹).

متأسفانه، با توجه به ضرورت وجود عکاسی در ثبت هنر محیطی و تأثیر آن بر درک مخاطب به عنوان رسانه‌ای که همواره در کنار هنرمندان این بخش از جنبش هنر معاصر، بوده است پژوهش‌های جدی و علمی، انجام نشده است. در اغلب کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌های ذکر شده، تنها به پاراگراف کوتاهی در مورد رسانه عکاسی در ثبت آثار هنر محیطی، اشاره کرده‌اند که این موضوع خود بیانگر عدم توجه پژوهشگران و حتی هنرمندان این شاخه نسبت به اهمیت لزوم این رسانه برای درک و دریافت بهتر مخاطب، است. بنابراین، این مسئله باعث شده است تا منابع علمی معتبری در اختیار محقق وجود نداشته باشد، به جز بخش کوتاهی از رساله دکتری آمیزلف، با وجود نسبتاً قدیمی بودن مطالب، توانست کمک شایانی در شکل‌گیری روند این پژوهش در مبحث کاربرد عکاسی در هنر محیطی داشته باشد.

تئوری گشتالت در عکاسی

تئوری گشتالت اولین بار بوسیله مدرسه برلین بر اساس ساختار مغز و ذهن انسان مطرح شد (Gordon, ۲۰۰۴). کریستین فون ارنفلز (۱۹۸۸)، تئوری گشتالت را در روانشناسی و فلسفه معاصر نیز معرفی کرده است. این تئوری با تئوری درک بصری گلن^۶ که در ۱۹۲۰ مطرح شد نیز مرتبط است. (Chang, Dooley & Tuovinen, 2002) روانشناسان در اوایل قرن بیستم شیوه‌ای را برای شناسایی معیاری برای دست یابی به یک ترکیب بندی خوب، در مکتب فکری گشتالت دنبال کرده‌اند. گشتالت، در حقیقت کلمه گشتالت در زبان آلمانی به معنی "شکل" است (Fulks, 1997). هدف آنها دست یابی به شیوه‌ای برای دریافت و پردازش عناصر بصری توسط ذهن و کیفیت گرایش افراد برای سازماندهی و طبقه بندی عناصر بصری بوده است. تئوری گشتالت در مبحث عکاسی مهم و کاربردی است، خصوصاً در بخش ترکیب بندی و

فرصت‌هایی را برای کودکان به عنوان یک کار گروهی عملی معنا دار برای شناخت بیشتر طبیعت پیرامون زندگی شان که ارتباط نزدیک دارد با سطح آگاهی طبیعی آنها، فراهم نماید. او در این پروژه، تعامل کودکان با زمین، با اشکال دانش و با یکدیگر را نیز مورد مشاهده قرار داده است.

یانگ جینگ^۳ (۲۰۱۶)، در مقاله خود تحت عنوان «افزایش آگاهی زیست محیطی در هنر معاصر چین: تحلیل محیط فرهنگی» که در شماره اول مجله تاهیتی: تاریخ هنر در دانشگاه بیواسکیلا^۴ در فنلاند، انجام شده است تأثیر اکولوژیک آرت در افزایش سطح آگاهی اجتماعی از طریق هنر معاصر را از اوایل دهه ۱۹۹۰ به مدت سه دهه، در چین مورد بررسی قرار داده است. او در این پژوهش، عوامل فرهنگی مختلفی را که در آگاهی دادن نسبت به مسائل زیست محیطی تأثیر داشته‌اند را بررسی کرده است. پژوهشگر معتقد است که افزایش سطح آگاهی زیست محیطی در چین در طی این سه دهه در نتیجه تغییرات ایدئولوژیکی است که هم در سیاست اجتماعی و هم در هنر اتفاق افتاده است. در پژوهشی دیگر هونگ کیوکوه^۱ (۲۰۱۳)، در رساله دکتری خود با عنوان «نقد هنری و دورنمای زیست محیطی: توصیه‌هایی برای آموزش هنر» که در دانشگاه ایالتی پنسیلوانیا انجام شده است، به نقد هنر محیطی در کره جنوبی می‌پردازد. او از طریق مصاحبه‌های انجام شده در طی روند کار پژوهشی خود و آنالیز مدارک جمع آوری شده، متمرکز شده است به صورت خاص بر نقد هنر اکولوژیک در آثار دو گروه هنری معاصر در کشورش (گروه هنری باجت^۲ و انجمن هنر طبیعت کره^۳). نتایج این پژوهش اشاره دارد بر این موضوع که برنامه آموزش هنر در کشور کره غالباً بر اساس نگاه فرمالیستی است که بیشتر تأکید دارد بر ویژگی‌های بصری مثل رنگ و روابط نسبی درون آثار هنری تا معنای بافتی.

ایریس آمیزلف^۴ (۲۰۰۱)، در رساله دکتری خود «هنر زمین: لایه‌هایی از خاطرات، استفاده از منابع ما قبل تاریخ در هنر زمین»، که در دانشگاه مونترال کانادا انجام شده است به رابطه بین هنر زمین و ما قبل تاریخ می‌پردازد. او در پژوهش خود به این نکته اشاره می‌کند که منتقدین هنر معتقد هستند که برخی از کارهای هنرزمین، به خطوط نازکا در پرو (تصویر ۱ و ۲) و نیز استون هنج در انگلستان شباهت زیادی دارند و ریشه این جنبش هنری شاید به آثار ماقبل تاریخ باز گردد (ص ۴). آمیزلف، علاوه بر ذکر خصوصیات رایج هنر زمینی به این نکته مهم اشاره می‌کند که یکی از ویژگی‌های هنر زمینی و محیطی غیرقابل جابجایی بودن این آثار است. به این معنی که نمی‌توان آنها را از مکان خلق اثر جدا کرد و برای ارائه و نمایش به داخل گالری و موزه حمل کرد. در اینجا است که اهمیت نقش عکاسی در ثبت این قبیل آثار مشخص می‌شود. او در انتهای فصل دوم رساله خود به صورت گسترده به

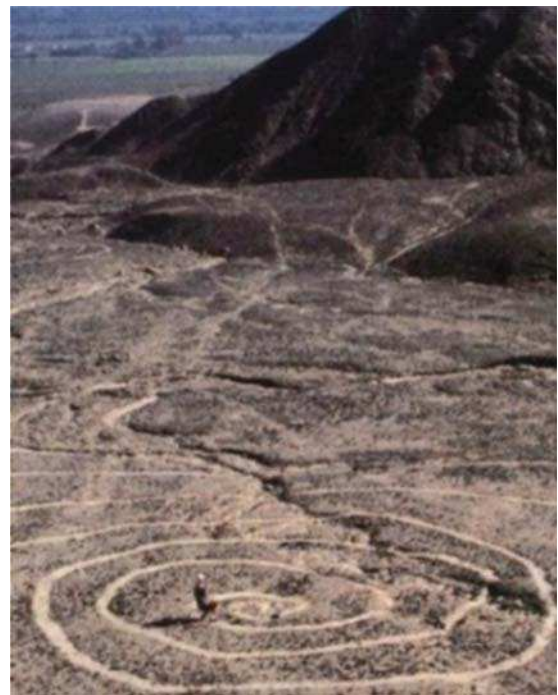
1. Hong, Kyu Koh
2. Baggat Art Group (BAG)
3. Korea Nature Art Association (KNAA)
4. Amizlev
5. Christian Van Ehrenfeles
6. Gelman

نقش کاربرد عکاسی در هنر محیطی

در مفهوم عمومی عکاسی می‌توان اظهار داشت که دو نوع متفاوت از عکاسی وجود دارد: عکس‌هایی که گرفته می‌شوند و عکس‌هایی که ساخته می‌شوند. این به این معنی است که عکاسی رسانه عجیبی است، از آن جهت که برای مقاصد گوناگونی بکار گرفته می‌شود. مقاصدی چون روزنامه نگاری، تبلیغات، هنرهای زیبا، هنرهای معاصر، ثبت لحظات روزمره زندگی و غیره که عکاسی در همه این موارد مورد استفاده قرار می‌گیرد، هدف عکاسی در این موارد بسته به کاربردی که از آن تصویر ثبت شده خواهد داشت، متفاوت خواهد بود (Long, 2014:13). بنابراین، همان گونه که پارامترهای مختلفی در ایجاد یک تصویر موثر هستند، کنترلی هم برای دستکاری این پارامترها وجود دارد که شگردهای عکاسی نامیده می‌شود. با توجه به این مسئله عکاسان می‌توانند ادراک بصری خود را پیروراندند تا دریافت گسترده تری از محیط اطراف خود داشته باشند. اشاره به این نکته ضروری است که اشکال مختلف عکاسی مشکلات مختلفی با خود به همراه دارند به عنوان مثال، عکاس خبری به طور معمول در حال انجام مأموریت خاصی است برای ثبت لحاظات خاصی که ارزش خبری مهمی دارند، در حالی که عکاس منظره به صورت معمول در جستجوی مکان ویژه‌ای است برای عکاسی و نیز علایم عکاسی از آنچه که مربوط به طراحی و نقاشی است کاملاً متفاوت است با عکاسی خبری، اجتماعی، طبیعت و یا سایر ژانرهای مختلف هنری (Sontag, 2014:177-178).

از این رو، عملکرد عکاسی به عنوان ابزاری برای هویت سازی و وسیله‌ای برای ارتباط با دنیایی جدی و گاه ساختمانی به جای خود ستودنی است، با این حال همیشه در جایگاه دوم پس از هدف ذهنی اولیه آن قرار می‌گیرد. در حقیقت، موضوع عکاسی از جهت کمینه گی توصیف آن در تحلیل سیستم و تا حدی در مطالعات تجربی که تا امروز به آن پرداخته شده است موضوعی عجیب و پیچیده است. (Van Dijk, 2008) برخی نشانه شناسان پیشگام، همانند بارتز ۱ و مولز ۲ پیوندی محکم و انگیزشی را بین دو جنبه نشانه‌های تصویری، موجود می‌دانند که آنها را به هم گره می‌زند و از این رو احساس نیاز به اثبات خصیصه قوی و استثنایی این انگیزش در مورد عکاسی داشته‌اند. از سوی دیگر، اکو ۳، عکاسی را برابر با دیگر جنبه‌های تصویری می‌داند و لیندکنز ۴، چنین بحثی را بوضوح، حتی با بکارگیری آزمایشهایی برای اثبات آن، قاعده مند ساخته است. اخیراً جنبش سومی مشخصاً بر این مدعاست که ویژه بودن عکاسی شاخص ماهیتی آن است. (Sonesson, 1989: 5)

اما در این مقاله هدف اصلی تمرکز بر روی مفهوم عکس یا



تصویر ۱ و تصویر ۲. خطوط طراحی شده توسط نازک‌ها، پرو، مأخذ: Amiziev, 1999. (ش. ۱۳۷۸)

عکاسی و بکارگیری زاویه باز و بسته برای بدست آوردن نتایج بهتر در درک و تفهیم یک عکس یا تصویر. هنگامی که مخاطب عکسی را که با زاویه بسته گرفته شده است را مشاهده می‌کند، این فریم از تصویر او را تشویق می‌کند که بیشتر تمرکزش بر روی موضوع یا فرم مورد نظر باشد تا قاب تصویر. (Gorden, 2004) این نشان می‌دهد که ترکیب بندی برای معرفی یک تصویر و مفاهیمی که تصویر ارائه شده در بر دارد بسیار حائز اهمیت است. یک ترکیب بندی خوب چشمان مخاطب را برای جستجوی مفاهیم مطلوب و مورد نظر در عکس تشویق می‌کند. در مبحث عکاسی و کاربرد ترکیب بندی بهتر است عکاسان با این شاهرکار تئوری و عملکردهایش آشنایی بیشتری داشته باشند.

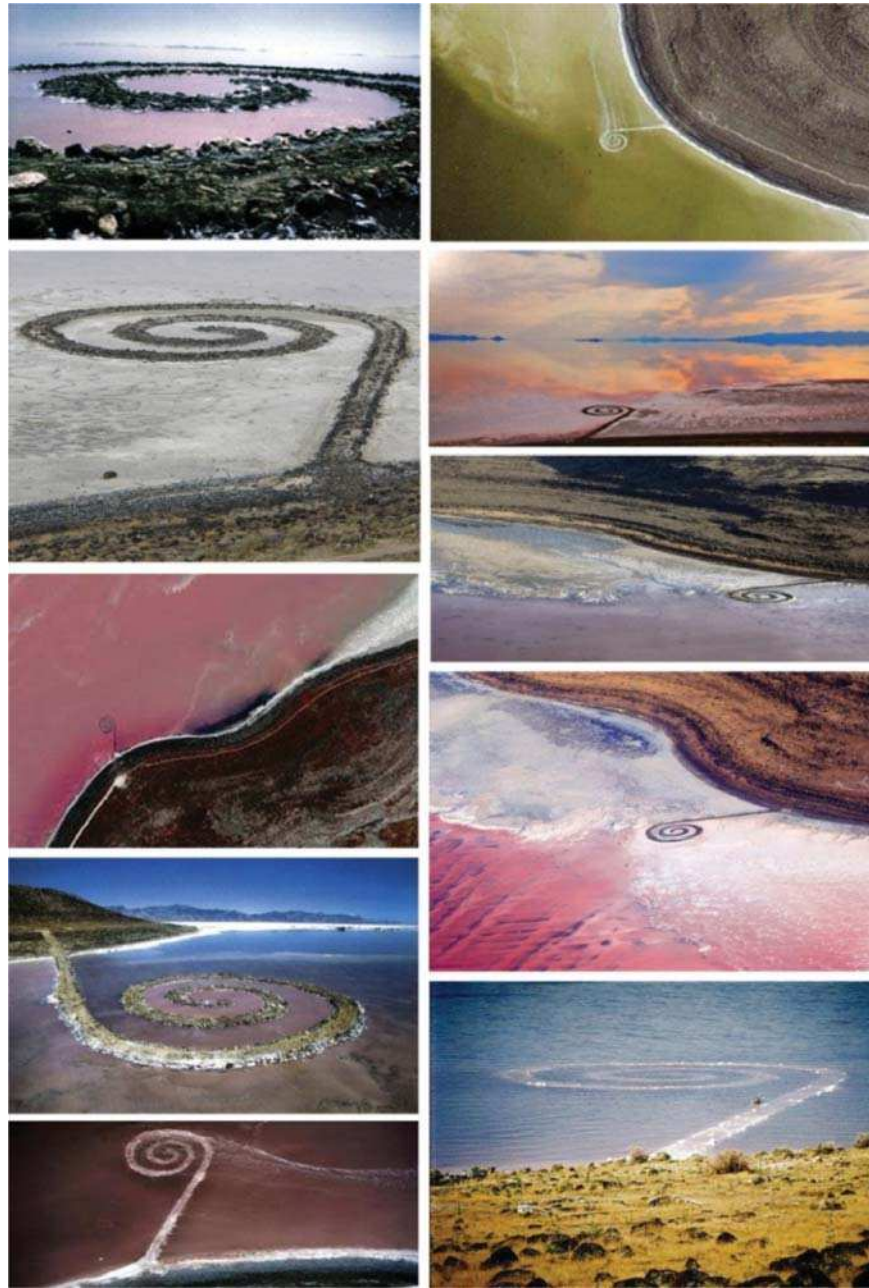


تصویر ۳ (زاویه بسته). نوشین نفیسی، ۱۳۹۰، علم‌های پرندگان، تصویر ۴ (زاویه باز). نوشین نفیسی، ۱۳۹۰، علم‌های پرندگان، معدن - معدن نمک، اصفهان، ارتفاع: حدود ۳-۲،۵ متر، عکاس: فراز اخوت، نمک، اصفهان، ارتفاع: حدود ۳-۲،۵ متر، عکاس: احسان تحویلپان، مأخذ: آرشیو شخصی هنرمند. مأخذ: آرشیو شخصی هنرمند.

سپس بعد از در (Bate, 2009: 66). چه چیزی را می‌بینیم نظر گرفتن وضعیت و موقعیت سوژه در کادر، توجه به معانی نشانه‌های نهفته در تصویر برای رمزگشایی نمودن عکس از اهمیت بالایی برخوردار است، که بیننده عکس با استفاده از دانش تصویری و بسته به فرهنگ خود این بازخوانی تصویر را انجام خواهد داد. نیاز به ثبت آثار هنر محیطی، زمینی، خاکی، هنر اجرا و غیره، برای ارائه به بینندگان و علاقمندان هنرهای معاصر از سوی هنرمند، ممکن است اولین علائم ظهور گرایش نوینی در عکاسی باشد که به عبارت دیگر تحت عنوان هنر «بین رسانه ای» و «یا» دو جانبه قرار می‌گیرد. بین رسانه‌ای از آن جهت که عکاسی گاهی به عنوان ابزاری برای توصیف هنر دیگری به کار می‌رود، هنری که برای ارائه شدن به بنابراین، (Edwards, 2006: 24). عکاسی نیازمند است صحبت کردن و نوشتن در مورد عکاسی هنر محیطی هم مانند آنچه که امروزه هنر معاصر محسوب می‌شود کاری بس دشوار است. چرا که معمولاً برداشتهایی که عکاس هنر زمینی و یا خود هنرمند از اثرش ثبت می‌کند ممکن است از نظر مفهومی با آنچه که هنر عکاسی نامیده می‌شود متفاوت باشد. رسانه عکاسی در کنار ویدئوهای رکورد شده از روند شکل‌گیری آثار هنر محیطی همواره در کنار هنرمندان بوده است و گواهی بر اثبات وجود آثار اجرا شده توسط آنان است. عکاسی در کنار کاربردها و قابلیت‌های متفاوت و گسترده اش به عنوان مدیوم ثبت هنر و وقایع اجتماعی، تاریخی، سیاسی و ...، در حیطه هنر محیطی ابزاری است استنادی که هنرمندان این جنبش هنری با آمیزه‌ای از بی‌اعتنایی و بی‌اعتمادی، بی‌تفاوتی و واقع‌گرایی به آن نگاه کرده‌اند. اما در حقیقت، ارائه آثار هنرمندان محیطی برای ثبت شدن در کتاب‌ها، مجلات، نمایش در گالری‌ها و هر نوع اثبات وجودی بدون حضور

دقیق‌تر بگوییم تحلیل عکس گرفته شده نیست، بلکه تمرکز پژوهش بر تفاوت بین عکس گرفته شده به عنوان یک اثر هنری و عکسی است که از آثار هنر محیطی گرفته شده است. برای پاسخ دادن به این مسئله این سؤال اساسی مطرح می‌شود که تمرکز بر روی کدام زاویه عکاسی در کارهای هنر محیطی می‌تواند تأثیر بیشتری بر بیننده در دریافت مفهوم اثر، نشانه‌های بکار برده شده در تصویر و نیز هدف هنرمند داشته باشد؟ در این زمینه باید اشاره کرد که هنرمند محیطی یا عکاس هنر محیطی است که تصمیم می‌گیرد از چه جهتی و یا با تمرکز بر کدام زاویه، دوربین خود را تنظیم کند و اثر را ثبت نماید. حال این مهم که زاویه انتخاب شده برای ثبت اثر توسط عکاس بهترین زاویه‌ای است که می‌تواند ماهیت اثر را به بیننده منتقل کند یا خیر، مسئله‌ای است که نیاز به پژوهش و بررسی دریافت مخاطبان اثر و مقایسه آن با آنچه که نقطه نظر هنرمند بوده است، دارد (تصویر ۳ و تصویر ۴). بنابراین، در هنر محیطی مانند سایر بخش‌های دیگر هنر معاصر مانند هنر اجرا، چیدمان و غیره، معمولاً موضوع اثر خود بهترین جهت را به عکاس پیشنهاد خواهد داد.

اما در عکاسی با دید صرفاً عکاسانه، موضوع کمی متفاوت خواهد بود به عنوان مثال اگر شیء مورد نظر قرار گرفته شده در کادر دوربین عکاس، پهن باشد در بهترین حالت، باید عکس را بصورت افقی گرفت و اگر شیء دیگر حالت افقی نداشته باشد عکاسی با زاویه عمودی مناسب تر است. زیرا عکس‌های عمودی با تکیه بر عمق یا ارتفاع، احساس قدرت ایجاد می‌کنند در حالی که عکاسی با کادر افقی با تکیه بیشتر بر پهنا نسبت به ارتفاع، ایجاد احساس آرامش و ثبات می‌کند. چون هنگامی که ما عکسی را مشاهده می‌کنیم در اولین گام، می‌توانیم از خود پرسیم که آنجا در تصویر چه چیزی است و یا اینکه در تصویر



تصویر ۵. رابرت اسمیتسون (۱۹۷۰)، اسپیرال جتی، دریاچه بزرگ نمک یوتا، ابعاد: ۶۰،۶،۴ متر، مأخذ: (Najafi, 2014).

شدن این نوع از آثار هنری و نیز معرفی هنرمند، شود. این در حالی است که هم اکنون وب سایت‌های هنرمندان یا نمایشگاه‌های مجازی، شیوه‌ای آسان‌تر برای دیدن این گونه آثار هنری را فراهم ساخته‌اند. در این خصوص او می‌گوید: با توجه به این نکته که تعداد اندکی از مردم دارای این فرصت هستند که در شرایط اجراء آثار هنر زمینی، در محل اجرای اثر قرار بگیرند و بتوانند ابعاد، مواد تشکیل دهنده و شرایط جوی که بر شکل‌گیری اثر تأثیر می‌گذارند یا موقعیتی که اثر به درستی در فضای پیرامونش دارد را

دوربین عکاسی و تصویربرداری امکان پذیر نمی باشد (Lailach, 2014: 452007:32). در بخشی از پژوهش خود عنوان کرده است که عکاسی عملکردی اساسی در نشر هنر زمینی دارد و این امر مدیون دسته‌ای از عوامل مرتبط به هم هستند که ریشه در بخش‌های مختلف این هنر دارند. بنابراین، برای معرفی این بخش از هنر به مخاطبان، باید عکاسی را به خدمت گرفت. علاوه بر این، ثبت بصری این هنر در مجله‌ها، کتاب‌ها و تعدادی از فیلم‌ها می‌تواند منجر به بهتر شناخته



تصویر ۶. تاراگودری، از مجموعه پیشکش، جزیره هرمز (۱۳۸۸)، عکاس: راحله زمردی نیا، مأخذ: آرشیو شخصی هنرمند.

زمینی چهره‌های منفی دارند زیرا دس یابی به همه اطلاعات در مورد نوع اثر محیطی و شرایط اجرا و نحوه قرار گیری آن در محیط چیزی بسیار فراتر از مستندسازی بصری است. زیرا تصاویر ثبت شده از اثر تنها می‌تواند بخشی از آنچه را که مد نظر هنرمند بوده است را به تصویر بکشند و مهمتر از همه نمی‌توانند همه ابعاد و ویژگی‌های اثر را به طور واقعی به مخاطبان خود، نشان دهند. در نتیجه، یک فریم عکس به تنهایی نمی‌تواند در بر گیرنده مفهوم و احساس واقعی اثر به مخاطب باشد. به عبارتی دیگر، از آنجایی که مخاطبان نمی‌توانند آن حسی را که اثر در محیط واقعی و با مقیاس دقیق با خود به همراه دارد را مستقیماً درک کنند، مجبور هستند به همان اطلاعاتی که عکس ثبت شده در اختیار مخاطب قرار می‌دهد، بسنده کنند. بنابراین، عکاسی به تنهایی رسانه صادقی برای درک کامل اثر خلق شده نخواهد بود.

در جایی دیگر آندره ولف در نقد صحبت‌های آمیزلف، می‌گوید که تصاویر ثبت شده از هنر محیطی مانع نافذ بودن این هنر می‌شوند. در حقیقت او بر این عقیده است که عکس‌ها دروغ محض هستند. او می‌گوید متأسفانه بیشترین ارتباط با این بخش از هنر از راه مجلات و اسلایدها است و عکس‌ها منابع مناسبی برای انتقال کامل پیام به بیننده نیستند. زیرا که عکاسی در ارائه این بخش از هنر می‌تواند تنها سایه‌ای از اثر هنری را به مخاطب خود منتقل کند. از نقطه نظر ولف، عکس‌ها تنها به عنوان وسیله‌ای برای

بینند و درک کنند، عکاسی شاید تنها رسانه‌ای باشد که این فرصت را تا حدودی در اختیار بیننده اثر قرار می‌دهد (Najafi, 2014: 80).

بنابراین، در ارائه آثاری با ابعاد بسیار عظیم که بیننده در محل اجرا و شکل‌گیری اثر حضور ندارد تنها تمرکز بصری مخاطب متکی است به زاویه دید عکاس. عکاس که در بسیاری از موارد خود هنرمند است و در موارد خاصی در کنار هنرمند، عکاس تخصصی برای این کار تربیت شده است و حضور دارد، با توجه به فاصله‌ای که عکاس نسبت به اثر قرار گرفته است و یا با زاویه‌ای که از دید او اثر را در بهترین وضعیت می‌بیند و ثبت می‌کند، می‌تواند تنها نمایی ناچیز از آن همه عظمت و زیبایی را که در اثر نهفته است، به مخاطب منتقل کند. زیرا در نهایت برای هنرمند این نکته بیشترین اهمیت را دارد که برای ادعا اثر انجام شده بتواند اثرش را ثبت کند و مخاطبان بتوانند آن اثر را به درستی، آنطوری که مد نظر او بوده است، ببینند. بنابراین، تنها هدف هنرمند از خلق اثر نفع و بهره مندی شخصی نیست. آنها اغلب آثارشان را در نمایشگاه‌ها در معرض دید عموم قرار می‌دهند و در حقیقت اجازه می‌دهند که این عکس‌ها صفحات کتاب، مجلات و روزنامه‌ها را زینت دهند.

در دیدگاه دیگری در مصاحبه انجام شده با و. جئون^۱ (در ۳۰ آوریل، ۲۰۱۳) در ارتباط با نقش و تأثیر عکاسی در ارائه هنر محیطی، او معتقد است که متأسفانه عکس‌های هنر



تصویر ۷. تاراگودرزی (۱۳۸۸)، از مجموعه پیشکش، دریاچه ارومیه، عکاس: شهرناز زرکش، مأخذ: آرشیو شخصی هنرمند.

کمی که ثبت اثر مفید هستند و غیر از این کارایی چندانی ندارند. بیننده با نگاه کردن به عکس اثر در صورتی که قبلاً رویداد یا هر چیز دیگری را در ارتباط با این اثر دیده باشد به راحتی می‌تواند، پروژه اجرا شده را به خاطر بیاورد و در این موارد عکس تنها به عنوان سند ثبت اثر موثر بوده است. با این وجود، ثبت اثر از طریق عکاسی در هنر محیطی خصوصاً زمانی گمراه کننده خواهد بود که برای بیان مفهوم اثر هنری به شخصی که قبلاً مستقیماً پروژه را ندیده باشد و در محل اجرای اثر حضور نداشته و موقعیت زمانی و مکانی اثر را درک نکرده باشد، به کار گرفته شود. همچنین ولف، معتقد است که اگر بتوان اثر زمینی را با رشته‌ای از عکس‌هایی که از فواصلی دور از پروژه گرفته شده‌اند و بتوانند همه وجوه اثر را با زاویه ۳۶۰ درجه به بیننده منتقل کنند، ثبت کرد، در این صورت بیننده می‌تواند تصویر کاملی از اثر را ببیند که این مسئله خود کمک بزرگی به درک بهتر اثر محیطی خواهد داشت. (Amizlev, 2001: 57-59)

آنچه که در تصویر ۳ و ۴ مشاهده می‌شود. واضح است که چنین گزینه‌ای در همه موارد به علت نامانای در مواردی نیز به علت غیر قابل دسترسی بودن بیشتر آثار محیطی قابل اجرا نیست، بنابراین، مخاطبان در نهایت محدود به دیدن یک تصویر یا تعداد اندکی از عکس‌های ثبت شده از پروژه مد نظر، خواهند بود. مورد دیگری که در ثبت تصاویر پروژه‌هایی با ابعاد و مقیاس بزرگ بهتر است در نظر گرفته شود، قرار دادن شخصی در کنار پروژه است تا بتواند از این طریق کمکی به درک بهتر مقیاس و ابعاد اثر به مخاطب داشته باشد. زیرا اغلب تصاویر ثبت شده و ارائه شده به مخاطب بدون در نظر گرفتن ابعاد واقعی اثر، ثبت و ارائه شده‌اند. بنابراین، تصور اندازه و مقیاس واقعی بدون قرار دادن شاخصی برای اندازه گیری در برابر اثر کاری بس دشوار است. (Amizlev, 2001: 63-64)

در تصویر شماره ۵، سعی شده است چند نمونه از عکس‌های بسیاری که در طی فصول مختلف و در نیز ساعات متفاوت شبانه روز و در شرایط جوی مختلف در سالهای متعددی و از زوایای متفاوت توسط عکاسان، از یکی از معروفترین آثار تاریخ هنر محیطی تحت عنوان اسپیرال جتی^۱ (۱۹۷۰)، که توسط رابرت اسمیتسون^۲ در دریاچه بزرگ نمک در منطقه یوتا^۳ در آمریکا اجرا شده است، ارائه شود. در این تصویر، هر آنچه که راجع به گذشت زمان، زاویه عکاس، تأثیرات عوامل جوی و هر

علاوه بر این اگر هنرمند یا عکاس پروژه بتواند عکس‌هایی از زوایای مختلف از پروژه را ثبت کنند و یا بتوانند فریم‌هایی از پروژه را در شرایط جوی و فصول متفاوت و یا در زمان‌های مختلفی از شبانه روز ثبت کنند قطعا تأثیرپذیری بیشتری در دریافت و درک پیام هنر محیطی و مکان و شرایط اجرای آن به مخاطب خواهد داشت مانند

1. Spiral Jetty
2. Robert Smithson
3. Uta

جدول شماره ۲. میانگین ها، انحرافها و نتایج آزمونهای آنالیز واریانس برای دو فاکتور پیغام هنرمند و نشانه‌های موجود در عکس‌های نمایش داده شده بر اساس نمایش زوایای مختلف عکاسی به دانشجویان دختر. مأخذ: نگارنده.

جنسیت	متغیر وابسته	زاویه دید	تعداد	میانگین	انحراف استاندارد	نتایج تست آنالیز واریانس	مقایسات زوجی
دانشجویان دختر	پیغام هنرمند	زاویه بسته	۲۰	۳۲.۵۵	۴.۸۷	$F(۲, ۵۷) = ۸۷۹.۰ = p = ۰.۰۰۰۱$	غیر معنی دار
		زاویه باز	۲۰	۳۲.۲۰	۵.۰۳		
		ترکیب هر دو زاویه	۲۰	۳۴.۱۰	۴.۵۵		
	نشانه‌های موجود در تصاویر	زاویه بسته	۲۰	۳۵.۹۵	۴.۳۹	$F(۲, ۵۷) = ۲۹۳۲.۰ = p = ۰.۰۰۰۱$	غیر معنی دار
		زاویه باز	۲۰	۳۴.۵۵	۵.۵۶		
		ترکیب هر دو زاویه	۲۰	۳۸.۱۵	۴.۱۳		

هنر اجرا در ایران انجام شده است، ارائه شده است. نکته قابل توجه در ارتباط با تصاویر شماره ۶ و ۷، این است که آثار هنرمندان هنر محیطی در ایران از نظر ابعاد اثر به علت عدم وجود سازمان یا سازمان‌هایی برای حمایت مالی و اجرایی از پروژه‌های آنها، به طور معمول در ابعاد بسیار کوچک و بصورت پروژه‌هایی میرا و با صرف هزینه توسط خود هنرمند انجام می‌شود. بنابراین، از نظر ابعاد و ماندگاری اثر به هیچ وجه قابل مقایسه با برخی از پروژه‌های قول آسا و پر هزینه در تاریخ هنر معاصر نیستند. تصاویر ارائه شده، تنها روند اجرای پروژه‌ای از آثار هنر محیطی را که در غالب هنر اجرا توسط تارا گودرزی با عنوان «پیشکش» در موقعیت‌های مکانی و زمانی مختلف و با استفاده از متریال‌هایی چون خاک، آب و... اجرا و ارائه شده است را نشان می‌دهد.

عامل بیرونی دیگری که بتواند بر اثر و نیز درک مخاطب تأثیرگذار باشد، تا حد زیادی قابل مشاهده است. قطعاً تعداد اندکی از آثار هنر محیطی مانند اسپیرال جتی در تاریخ هنر آنقدر پر اهمیت و تأثیر گذار بوده‌اند که بعد از گذشت سال‌ها هنوز مخاطبان علاقمند و عکاسان بسیاری که امکان حضور در محل خلق اثر را دارند، تمایل به ثبت این اثر خارق العاده از زاویه دید متفاوتی دارند. در این مورد شاید بهتر است گفته شود، به همان تعداد مخاطبی که در موقعیت فیزیکی اثر حضور پیدا می‌کنند، زاویه‌های مختلف عکس ثبت شده از اثر، نیز وجود دارد.

در ادامه مطالب نه در مقام مقایسه با پروژه‌های بزرگ و مطرح در تاریخ هنر محیطی چون اسپیرال جتی و غیره، تصاویری از روند یک پروژه از آثار هنر اجرا با رویکرد به هنر محیطی که توسط یکی از هنرمندان فعال در حیطه

جدول شماره ۳. میانگین ها، انحرافها و نتایج آزمونهای آنالیز واریانس برای دو فاکتور پیغام هنرمند و نشانه‌های موجود در عکس‌های نمایش داده شده بر اساس نمایش زوایای مختلف عکاسی به دانشجویان پسر. مأخذ: نگارنده.

جنسیت	متغیر وابسته	زاویه دید	تعداد	میانگین	انحراف استاندارد	نتایج تست آنالیز واریانس	مقایسات زوجی
دانشجویان پسر	پیغام هنرمند	زاویه بسته	۲۰	۳۱.۸۵	۴.۸۲	$F(۲, ۵۷) = ۸۶۵.۰ = p = ۰.۰۰۰۱$	ترکیب هر دو زاویه < $p = ۰.۰۳۳$
		زاویه باز	۲۰	۳۲.۲۰	۵.۵۶		
		ترکیب هر دو زاویه	۲۰	۳۶.۱۵	۴.۰۰		
	نشانه‌های موجود در تصاویر	زاویه بسته	۲۰	۳۶.۰۵	۴.۵۸	$F(۲, ۵۷) = ۱۱.۱۴۱ = p = ۰.۰۰۰۱$	ترکیب هر دو زاویه < $p = ۰.۰۰۰$
		زاویه باز	۲۰	۳۳.۶۵	۶.۵۲		

شده از پروژة هنرمند، حال با زاویه باز و یا بسته نسبت به موقعیت قرارگیری اثر در طبیعت و یا با توجه به ابعاد پروژة و سایر فاکتورهای دیگری که بر روی اثر و نیز درک و دریافت مخاطب تأثیر خواهد گذاشت، کافی نیست. بنابراین، عکاسی به تنهایی آن هم با نمایش تنها یک فریم از عکس‌های ثبت شده از اثر هنر محیطی، نمی تواند کمک شایانی در درک مفهوم اثر به مخاطب خود داشته باشد. نتایج بدست آمده با یافته‌های آمیزلف (۲۰۰۱)، همسو است زیرا او معتقد است که مخاطبان آثار هنر محیطی با دیدن تنها یک فریم عکس ارائه شده از اثر بدون نمایش جزئیات و ابعاد و تأثیرات جوی و ...، خواه عکس با زاویه باز و یا با زاویه بسته ثبت شده باشد، دچار سردرگمی خواهند شد. بنابراین، نمایش عکس‌هایی با هر دو زاویه باز و بسته و حتی نمایش عکس‌هایی با زوایای بیشتر و در موقعیت‌های جوی متفاوت به مخاطبان این اجازه را می‌دهد تا برای شناسایی و درک کاملتر نشانه‌ها و مفاهیم موجود در عکس‌های نمایش داده شده، کمتر دچار سردرگمی شوند.

همچنین، نتایج نشان داد که دانشجویان با وجود مشاهده عکس‌های ارائه شده با زاویه باز که جزئیات و عناصر بیشتری را نسبت به زاویه بسته و یا مدیوم شات در بر دارد، به تنهایی نتوانستند به درستی درک و تفسیر کاملی از مفهوم اثر و نشانه‌های تصویری موجود در عکس‌های ارائه شده با این زاویه را دریافت کنند (جدول ۴). زیرا عکس‌هایی با زاویه باز برخلاف عکس‌هایی با زاویه بسته میدان دید گسترده تری را در بر می‌گیرند که شامل پیش زمینه و وجود جزئیات بیشتری از موضوع است. بنابراین، عکس‌های با زاویه باز به تنهایی برای نمایش تصاویر، رویدادها و موضوعاتی با جزئیات و نشانه‌های تصویری، بیشتر مناسب است. (Mc Cain & Driver, 1973: 22) بنابراین، اگرچه عکس‌هایی با زاویه باز، جزئیات و نشانه‌های بیشتری را به مخاطب نشان می‌دهد ولی به این دلیل که این نوع کادر از عکاسی نشانه‌ها و عناصر غیرضروری را نیز در بر دارد معمولاً عدم تمرکز بیشتری را برای مخاطب در شناخت مفهوم اصلی اثر، ایجاد می‌کند. در این صورت، مخاطب نمی تواند تمرکز کافی نسبت به موضوع اصلی تصویر داشته باشد زیرا ممکن است جزئیات موجود در فریم عکسی که توسط عکاس ثبت شده است برای انتقال مفهوم اثر، مد نظر هنرمند نبوده است و این خود باعث گمراهی بیشتر مخاطب از درک پیغام و مفهوم صحیح اثر هنری خواهد شد (Long, 2014: 33).

اما در مورد عکس‌هایی با زاویه بسته که تمرکز تصویر بر نشان دادن جزئیات موضوع یا عنصر اصلی تصویر است، باعث می‌شود تا بدون پرداختن به المان‌های ناکارآمد موجود در اثر هنری، این اثر بصورت بزرگتر در تصویر ظاهر شود و پس زمینه و سایر نشانه‌هایی که از درجه دوم

توانایی دانشجویان دختر در درک و دریافت یکسان تصاویر ارائه شده از هر یک از زوایای عکس‌های مورد نظر این پژوهش نیز با مطالعه بلنکی^۱ و همکارانش (۱۹۸۶)، نیز همسو است. آنها بیان می‌کنند که زنان رویکردهای متفاوتی به یادگیری و دانستن نسبت به مردان دارند. رویکرد زنان به یادگیری، پردازش محور، حسی و شخصی است در تقابل با مردان که دارای رویکردی هدفگرا و منطقی هستند. اکثر آثار هنری با سطوحی از نشانه‌ها و نمادهای انتزاعی از طریق فرایند حسی هنرمند ساخته شده و شکل گرفته اند، این به نفع زنان است تا آنها را از طریق حواس حسی خود پردازش کنند (ص ۶۵). همچنین، نتایج پژوهش نشان داده است که دانشجویان پسر بر خلاف دانشجویان دختر، بر اساس ساختار ذهنی و شناختی خود برای شناخت مفاهیم ارائه شده در عکس‌های هنر محیطی و نیز درک تصویر ارائه شده و دریافت پیام هنرمند نیازمند دیدن عکس‌های گرفته شده از هر دو زاویه باز و بسته بصورت همزمان بوده اند (جدول شماره ۳). بر اساس نظریات پژوهشگران، عوامل محیطی مانند خانواده، مدرسه، مذهب و ساختار حاکم بر اجتماع، از آغاز به گونه‌ای با عوامل زیست شناختی مانند تفاوت در ساختار مغز در تعامل هستند که مردان و زنان را در شکل دادن به مهارت‌ها و قابلیت‌های ویژه در پاسخگویی به احساسات به گونه‌ای متفاوت هدایت می‌کنند. بنابراین، توانایی‌ها و قابلیت‌های جنسیتی به شکل مهارت‌ها و قابلیت‌های شناختی و احساسی از آغاز بین این دو جنسیت وجود داشته است و به مرور زمان تفاوت‌های بیشتری یافته است. (Zikmund, 2013: 87)

در این راستا، نتایج بدست آمده در این پژوهش با یافته‌های مطالعه بوش-دومنکا^۱، براناز-گارزا^۲ و اسپین^۳ (۲۰۱۴)، همسو است. آنها بیان کرده‌اند که مردان به صورت تحلیلی و انعکاسی می‌اندیشند و تلاش ذهنی بیشتری برای درک و حل مسائل موجود دارند. دیدن عکس‌هایی با نمای بسته برای مردان، جزئیات نشانه شناختی کافی را فراهم نمی‌کند، در حالی که عکس‌هایی با زاویه باز جزئیات گمراه کننده بسیاری را برای تفکر تحلیلی و انعکاسی آنها فراهم می‌کند که به تنهایی مانع عملکرد مناسب و رسیدن به نتیجه مطلوب خواهد شد (صص ۴-۷). تنها دیدن همزمان تصاویر با زاویه باز و بسته برای دانشجویان پسر بر اساس ساختار ذهنی و شناختی آنها در پردازش تحلیلی و انعکاسی تصاویر می‌تواند به آنها کمک کند تا آنها بتوانند به درستی اطلاعات مورد نظر را از عکس‌های ارائه شده از پروژه‌های محیطی به درستی دریافت کنند.

جدا از مسئله تفاوت جنسیتی دانشجویان، در درک تصاویر ارائه شده از هنر محیطی و نشانه‌های موجود در عکس‌ها، بخش دیگری از نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که در پروژه‌های هنر محیطی تنها دیدن یک فریم عکس ثبت



مانند نشان دادن سایز و ابعاد واقعی اثر و یا سایر تأثیرات عناصر جوی و المان‌های محیطی تأثیر گذار بر درک بهتر مخاطب. بنابراین، در این نوع از کادر، همه نشانه‌ها و نمادهای موجود در هر اثر هنری به درستی دیده نخواهند شد. در انتها باید اشاره کرد که نتایج پژوهش با تئوری گشتالت همسو است. (Kragas, 2005:58)

اهمیت برخوردار هستند در تصویر حذف شود (Long, 2014: 11). در این پژوهش عکس‌های نمایش داده شده با زاویه بسته از یک اثر هنر محیطی باعث شده است تا عکس متمرکز شود بر نشانه‌ها و جزئیات خاصی از اثر، اما برخی از نشانه‌های مربوط به درک و دریافت مفهوم اثر در این نمای بسته از تصویر به کلی حذف شده‌اند

نتیجه

نتایج نهایی این پژوهش نشان می‌دهد تفاوت معناداری در نمایش عکس‌هایی با زاویه باز و با زاویه بسته و نیز نمایش همزمان هر دو زاویه از عکس‌های انتخاب شده به دانشجویان وجود دارد. به این مفهوم که نمایش عکس‌هایی با زاویه باز و بسته هر کدام به تنهایی نمی‌توانند درک درستی از مفاهیم و نشانه‌های موجود در اثر هنرمند را به مخاطب خود ارائه دهند. علاوه بر این، نمایش فریم عکس‌های انتخاب شده با هر دو زاویه باز و بسته به صورت همزمان به مخاطب اجازه می‌دهد تا درک کامل تری از مفاهیم تصویری و نشانه‌های موجود در اثر ارائه شده نسبت به مشاهده هر فریم از عکس‌ها با زاویه باز و یا با زاویه بسته به تنهایی داشته باشند. همچنین، نتایج نشان داد که عکس‌های باز زاویه باز اگرچه در برگیرنده جزئیات، المان‌های موجود در اثر، نمایش فضای بیشتری از اثر و نیز موقعیت جغرافیایی قرارگیری اثر در طبیعت و ... است، در مقایسه با نمایش همزمان هر دو زاویه از عکس‌ها به گروه سوم از دانشجویان، به تنهایی نتوانسته درک درستی از پیغام هنرمند و نشانه‌ها و یا نمادهای موجود در اثر را به مخاطب خود منتقل کند.

علاوه بر مطالب مطرح شده، بخش دیگری از نتایج پژوهش در بحث تفاوت‌های جنسیتی در نشانه‌های موجود در اثر و نیز درک مفاهیم زوایای عکاسی نشان داد که تفاوت معناداری بین درک و دریافت دانشجویان دختر و پسر وجود دارد. به این معنی که دانشجویان دختر نسبت به دانشجویان پسر، بیشتر قادر بوده‌اند که پیغام و نیز نشانه‌های موجود در اثر را به تنهایی با مشاهده هر کدام از فریم عکس‌های نمایش داده شده، درک و دریافت کنند. این در حالی است که دانشجویان پسر بر خلاف دانشجویان دختر نیاز به دیدن همزمان هر دو زاویه از عکس‌ها با باز و بسته، داشته‌اند. همچنین اشاره به این نکته ضروری است که عکاسی به تنهایی، خصوصاً نمایش تعداد محدود فریم از عکس‌های ثبت شده از اثر هنرمند بدون نمایش موقعیت قرارگیری اثر، شرایط جوی، موقعیت جغرافیایی و همه عوامل محیطی مانند نور، صدا و تأثیرات مستقیمی که محیط پیرامون اثر می‌تواند در درک مفاهیم و شناخت بیشتر مخاطب نسبت به وضعیت و شرایط قرارگیری اثر در محیط ارائه دهد، کافی نیست. در واقع، عکاسی به عنوان یک رسانه می‌تواند اثبات محکمی بر ادعای هنرمند بر خلق اثر باشد. همچنین، بسته به نمایش فریم‌های متفاوت از عکس‌ها، مخاطب می‌تواند برداشت نسبی نسبت به درک مفاهیم و نشانه‌های موجود در اثر داشته باشد.

منابع و مأخذ

ترکی باغ بادرانی، زهرا، ۱۳۹۳، نقش هنر محیطی در بهبود سطح تعامل با محیط (مطالعه موردی: ایران)، پایان نامه کارشناسی ارشد، تهران، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر و معماری.
حدادی، زینب، ۱۳۹۰، باغ ایرانی، نمونه‌های الایی از هنرهای محیطی ایران، پایان نامه کارشناسی ارشد، تهران: دانشکده هنر، دانشگاه شاهد.
خاص، عاطفه، ۱۳۹۳. هنر محیطی در ایران در دهه اخیر، پایان نامه کارشناسی ارشد، تهران: دانشگاه الزهراء.

رضا زاده، میثم. ۱۳۸۹. معمای گمشده قسمت دوم- راز تمدن ها(قوم مایا و صحرای نازکا)، تاریخ دسترسی:
۵ تیر ۱۳۹۸، <http://antimasonic.blogfa.com/post/18>.

صدیق اسکویی، اعظم؛ مراثی، محسن. ۱۳۸۷. بررسی عملکرد عکاسی در هنرهای جدید ایران، فصلنامه تحلیلی
پژوهشی نگره، شماره ۸ و ۹، ۸۳-۹۵.

محمدیان، آسیه. ۱۳۹۲. بررسی هنر محیطی با رویکرد نشانه شناسی فرهنگی (مورد مطالعه: احمد نادعلیان،
کریس دراری)، پایان نامه کارشناسی ارشد، تهران: دانشکده هنر و معماری، واحد تهران مرکزی.

میرزایی، داود. ۱۳۹۰. بررسی نسبت میان انسان با طبیعت و تکنولوژی در هنر محیطی، پایان نامه کارشناسی
ارشد، تهران: دانشکده هنر و معماری، واحد تهران مرکزی.

نادعلیان، احمد. ۱۳۹۰. تجلی نقش مایه های بدوی و کهن در هنر زمین، پژوهشنامه هنرهای دیداری، (۱)،
۶۵-۵۷.

Amizlev, Iris. (2001). Land art: Layers of memory, The use of prehistoric references in
land art. Doctoral dissertation, Montreal, Canada.

Bate, David. (2009). Photography: The Key Concepts, UK: Berg.

Belenky, Mary Field., Blythe McVicker Clinchy, Nancy Rule Goldberger, and Jill Mat-
tuck Tarule.(1986). Women's ways of knowing: the development of self, voice, and
mind. New York: Basic Books.

Bosch-Domènech, A., Brañas-Garza, P., Espín, Antonio M.(2014). Can exposure to pre-
natal sex hormones (2D:4D) predict cognitive reflection?. Psychoneuroendocrinology,
Vol (43), pp.1-10.

Chang, , Dempsey., Dooley, Laurence., & Tuovinen, Juhani. E. (2002). Gestalt theory in
visual screen design: A new look at an old subject. Paper presented at the Proceedings of
the Seventh world conference on computers in education, Australian topics, Vol (8), pp.
5-12.

Edwards, Steve. (2006). Photography: A very short introduction, New York: Oxford Uni-
versity Press.

Fulks, Michael.(1997). Gestalt Theory and Photographic Composition. Retrieved April
19, 2013, from <http://www.apogeephoto.com>.

Gordon, Ian. E. (2004). Theories of visual perception (3rd ed.). New York: Psychology
Press.

<http://www.nooshinnaficy.com>.

Jing, Yang.)2016. (Rising Ecological Awareness in Chinese Contemporary Art : An
Analysis of the Cultural Environment, Tahiti: taidehistoria tieteenä, University of Jyvas-
kyla: Finland.

Koh, Hong Kyu. (2013). Art Critiques and Ecological Perspectives of Contextuality, Eq-
uity, and Harmony: Recommendations for Korean Art Education, Doctoral dissertation.
School of Visual Arts, The Pennsylvania State University.

Krages, Bert.P. (2005). Photography: The art of composition. New York: Skyhorse Pub-
lishing Inc.



- Lailach, Michael. (2007). Land Art, Cologne: Taschen.
- Long, Ben. (Ed.). (2014). Complete Digital Photography (8th ed.), Boston: Cengage Learning.
- Lucie-Smith, Edvard. (2002). Art tomorrow, Michigan: Terrail ,University of Michigan.
- McCain, Thomas A., & Divers, Lawrence.(1973). The effect of body type and camera shot on interpersonal attraction and source cerdibility, paper presented at the annual meeting of the speech communication assosiation, New York: State Univercity, pp.1-27.
- Miller, David I., & Halpern, Diane F. (2014). The new science of cognitive sex differences. Trends in cognitive sciences, 18(1), pp. 37-45.
- Najafi, Farzaneh. (2014). The Effects of Photographic Presentation Modes on Semiotic Understanding of Land Art among Iranian Art Students, Doctoral dissertation. University of Since Malaysia, Penamg, Malaysia.
- Rapoport, Tamar. (1991). Gender-Differential Patterns of Adolescent Socialization in Three Arenas. Journal of Youth and Adolescence, 20(1), pp.31-51.
- Reeves, Joy. B., & Boyette, Nydia. (1983). What Does Children's Art Work Tell Us About Gender? . Qualitative Sociology, 6(4), pp.322-333.
- Solberg, Ingunn. (2016). Land Art in Preschools. An Art Practice, International Journal of Education & the Arts, 17 (21) , pp.
- Sonesson, Goran. (1989). Semiotics of photography: On tracing the index. In Pictorial Meanings in the Society of Information, Lund University: Sweden.
- Sontag, Susan. (Ed.). (2014). On Photography (3rd ed.), London: Penguin Group.
- Tufnell, Ben.)2006(. Land art, London: Tate.
- Van Dijck. Jose.)2008(. Digital photography: Communication, identity, memory, Visual Communication, 7(1), pp.57-76.
- Zikmund, William G. (2013). Business research methods(6nd ed.). USA: Harcourt.



- Arts, The Pennsylvania State University.
- Krages, Bert.P. (2005). *Photography: The Art of Composition*. New York: Skyhorse Publishing Inc.
- Lailach, Michael. 2007. *Land Art*, Cologne: Taschen.
- Long, Ben. (Ed.). 2014. *Complete Digital Photography* (8th ed.), Boston: Cengage Learning.
- Lucie-Smith, Edvard. 2002. *Art Tomorrow*, Michigan: Terrail ,University of Michigan.
- McCain, Thomas A., & Divers, Lawrence.(1973). The Effect of Body Type and Camera Shot on Interpersonal Attraction and Source Credibility, Paper Presented at the Annual Meeting of the Speech Communication Association, New York: State University, pp.1-27.
- Miller, David I., & Halpern, Diane F.. (2014). The New Science of Cognitive Sex Differences. *Trends in Cognitive Sciences*, 18(1), pp. 37-45.
- Mirzaei, Davoud.(2011). *A Study on the Relationship Between Human with Nature and Technology in Environmental Art*. MA. Thesis. Central Tehran unit, Faculty of Art and Architecture, Tehran, Iran.
- Mohammadian, Asieh.(2013). *A Survey in Environmental Art with Cultural Semiotic Approach (case study: Ahmad Nadalian, Chris Drury)*. MA. Thesis, Central Tehran unit, Faculty of Art and Architecture, Tehran.
- Nadalian, Ahmad.(2011). Manifestation of Primitive and Old Motifs in Earth Art. *Journal of Visual Arts*, 1(1), PP. 57-65.
- Najafi, Farzaneh. 2014. *The Effects of Photographic Presentation Modes on Semiotic Understanding of Land Art among Iranian Art Students*, Doctoral dissertation. University of Science Malaysia, Penang, Malaysia.
- Rapoport, Tamar. (1991). Gender-Differential Patterns of Adolescent Socialization in Three Arenas. *Journal of Youth and Adolescence*, 20(1), pp.31-51.
- Reeves, Joy. B., & Boyette, Nydia. (1983). What Does Children's Art Work Tell Us About Gender? . *Qualitative Sociology*, 6(4), pp.322-333.
- Reza Zadeh, Meysam. (2010). *The Lost Enigma (Part two), The secret of Civilizations(Mayans and Nazca Desert)*, Access Date: 27/06/2019, From: <http://antimasonic.blogfa.com/post/18>.
- Seddigh Oskouei; Marasy, Mohsen.(2008). A study on the Function of Photography in Iranian New arts. *Negareh Analytic-Research Journal*. 3(8,9), PP. 83-95.
- Solberg, Ingunn. 2016. *Land Art in Preschools. An Art Practice*, *International Journal of Education & the Arts*, 17 (21) , pp.
- Sonesson, Goran. 1989. *Semiotics of Photography: On Tracing the Index*. In *Pictorial Meanings in the Society of Information*, Lund University: Sweden.
- Sontag, Susan. (Ed.). 2014. *On Photography* (3rd ed.), London: Penguin Group.
- Torki Baghdarani, Zahra. (2014). *The Role of Environmental Art in Improving the Interaction Level with Environment (case study: Iran)*. MA. Thesis, Faculty of Art and Architecture, Tejarat-e Modarres University, Tehran, Iran.
- Tufnell, Ben. (2006). *Land art*, London: Tate.
- Van Dijck. Jose.(2008). *Digital Photography: Communication, Identity, Memory, Visual Communication*, 7(1), pp.57-76.
- Zikmund, William G. (2013). *Business Research Methods*(6nd ed.). USA: Harcourt.



were total of ten photos that displayed the prominent works of six famous Iranian land artists. Moreover, the analyses were accomplished through various statistical techniques, for instance the one-way analysis of covariance (one-way ANOVA), Tukey test and Skewness & kurtosis. The data were treated statistically using SPSS software (Version 20). The results revealed that the mixed presentation method produced significantly better results for Total Overall scores and sub-factors of message understanding, identifying and interpreting symbols. The results also showed that there were significant differences by gender and modes of presentation for the sub-factors of understanding of messages, identifying and interpreting symbols. It means, the result of research indicated that there is a significant difference in perception, concept realization and knowing pictorial symbols embedded in environmental art photos between female and male students. Female students were able to perceive and identify features of artworks and receive artist's messages, observing every single photo separately, while unlike them, based on their mental and cognitive structure, male students needed to look at both of the photographs in both close-up and long-shot modes simultaneously to identify the concepts within photographs of environmental artworks. The research findings also show that looking at only a single recorded photography frame is not sufficient to perceive and recognize an environmental artwork. Therefore, showing photos in both close-up and long-shot modes and even photos from more angles and in different weather conditions as well as different times of the day, is most influential in preventing the viewers from getting misled in identifying and perceiving signs and concepts which are embedded in photos shown to them.

Keywords: Environmental Artwork, Photography, Close-up, Long-Shot, Art Students, Iranian Contemporary Art

References: Amizlev, Iris.)2001(. Land Art: Layers of Memory, The Use of Prehistoric References in Land Art. Doctoral dissertation, Montreal, Canada.

Bate, David. 2009. Photography: The Key Concepts, UK: Berg.

Belenky, Mary Field., Blythe McVicker Clinchy, Nancy Rule Goldberger, and Jill Mattuck Tarule.(1986). Women's ways of knowing: the development of self, voice, and mind. New York: Basic Books.

Bosch-Domènech, A., Brañas-Garza, P., Espín, Antonio M.(2014). Can Exposure to Prenatal Sex Hormones (2D:4D) Predict Cognitive Reflection?. *Psychoneuroendocrinology*, Vol (43), pp.1-10.

Chang, , Dempsey., Dooley, Laurence., & Tuovinen, Juhani. E. (2002). Gestalt theory in visual screen Design: A New Look at an Old Subject. Paper Presented at the Proceedings of the Seventh World conference on computers in education, Australian topics, Vol (8), pp. 5-12.

Edwards, Steve.(2006). Photography: A very short introduction, New York: Oxford University Press.

Fulks, Michael.(1997). Gestalt Theory and Photographic Composition. Retrieved April 19, 2013, from <http://www.apogeephoto.com>.

Gordon, Ian. E. (2004). *Theories of Visual Perception* (3rd ed.). New York: Psychology Press.

Haddadi, Zeinab.(2011). Iranian Garden, a Prominent Piece of Iranian Environmental Art. MA. Thesis, Art Faculty, Shahed University, Tehran, Iran.
<http://www.nooshinnaficy.com>.

Jing, Yang.)2016 (.Rising Ecological Awareness in Chinese Contemporary Art : An Analysis of the Cultural Environment, Tahiti: taidehistoria tieteenä, University of Jyväskylä: Finland.

Khas, Atefeh.(2014). Iranian Environmental Art During the Recent Decade. MA. Thesis, Az-zahra University, Tehran, Iran.

Koh, Hong Kyu. 2013. Art Critiques and Ecological Perspectives of Contextuality, Equity, and Harmony: Recommendations for Korean Art Education, Doctoral dissertation. School of Visual

The Effects of Modes of Photographic Presentation on Understanding of Environmental Art

Farzaneh Najafi, Assistant Professor of Visual Communication, Golestan University, Gorgan, Golestan, Iran

Received: 2019/09/03 Accepted: 2019/07/04



Environmental art is the leading comprehensive impression of the numerous global manifestations of new type of art, and the philosophical, geographical, and cultural settings from which it arose. The environmental artist tries to escape from the dark, noisy and small environments of the galleries. They are interested in seeking refuge and protection in the earth and nature and to be able to make a link and a dialogue with it. So, photography has a crucial function in the dissemination of environmental art. It is owing to an assortment of interrelated parameters, which are all originating from the detachment of land works. Thus, for introducing environmental art to the people, photography should be used. Furthermore, visual records in magazines, books, and a few films can lead to its publicity. This research seriously explores the role of photography as a significant medium to record environmental art. Since environmental artists make changes in structure and the materials existing in their surroundings to create their works; it's impossible to move these works into enclosed gallery spaces. Thus, photography medium accompanied by videos recorded from the process of forming environmental artworks has always been beside artists as a proof for the work implemented. The objectives of the present research are to answer these significant questions that: 1. Could photography as a medium have a good performance to introduce environmental artworks to the audience? 2. Which photography angle can have the highest influence on viewer to receive and realize the messages and signs embedded in environmental artwork? 3. Is there any significant difference in perception, concept realization and knowing pictorial symbols embedded in environmental art photos between female and male students? This research is based on Gestalt theory (1988) in photography. The method of this research was quantitative and a random sampling method was used to select the technical and vocational art universities, so that all students in the universities have the same possibility of being selected. Randomly two universities have been selected from the four public art universities in Iran, Tehran with a sample of 120 graphic art students in the third or fourth year. The instrumentation comprises a set of multiple choice test questions for the respondents and the open-ended questionnaire due to the varied nature of the artworks and to avoid prompting students to the possible answers and responses. The open-ended questionnaire consists of six questions and one photo for group A and group B. The photos given to each of the group A and B members were different in terms of the angles (close-up & long shot). While the questionnaires offered to group C included both photo types (close-up & long shot) of the selected projects which were the same as the ones given to group A and B. There