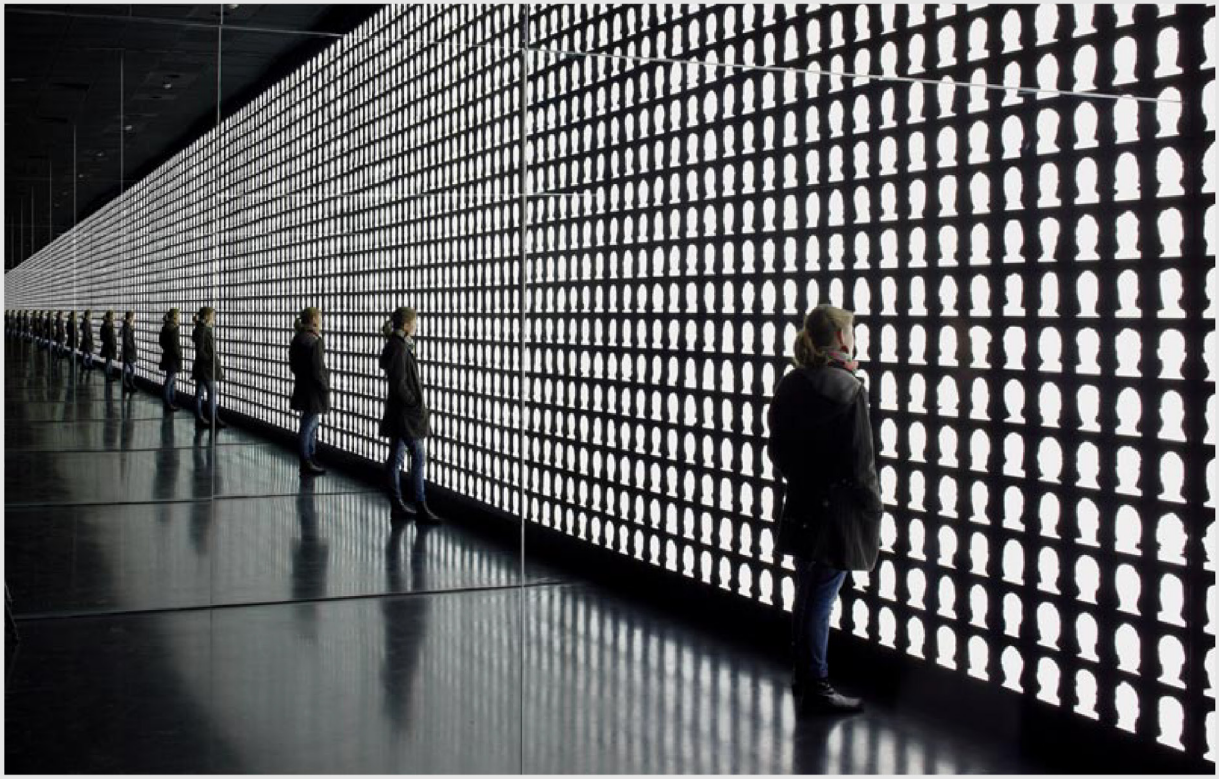
۱۴

کالوتیپ

نشریه‌ی تخصصی عکاسی دانشگاه هنر | عکاسی و امر نمایش | مرداد ۱۴۰۰



شماره ۱۴، مرداد ۱۴۰۰

به نام خدا

کالوتیپ

نشریه تخصصی عکاسی دانشگاه هنر

شماره ۱۴، مرداد ۱۴۰۰

- صاحب امتیاز: انجمن علمی عکاسی دانشگاه هنر
- استاد مشاور: مهدی مقیم نژاد
- مدیرمسئول و سردبیر: شکیب مجیدی
- طراح گرافیک: امید آرمات
- ویراستار: مرضیه احمدی
- ویراستار مطالب ترجمه‌شده: هدی کرمی
- روابط عمومی: مسیح یوسف‌زاده
- همکاران بخش گفت‌وگو و نمونه‌خوانی: کیمیا عسگریان، فاطمه فقیهی
- همکاران بخش فضای مجازی: نگار کریم‌پور، میترا افتخار، کیمیا عسگریان
- با سپاس از همراهی پویا کاظمی
- طراح لوگو: میلاد محمدی
- معاونت فرهنگی‌اجتماعی: دکتر مجید صالحی
- مسئول نشریات دانشجویی: فاطمه قزللو
- تصویر جلد: برگرفته از نمایشگاه آلفردو هار
- همکاران این شماره: مرضیه احمدی، پوریا جهانشاد، هدیه خزائی، بهزاد خسروی نوری، بهنام صدیقی، نسرین لاریجانی، هادی لزیری، آرام محمدی، رضا نیازی

CALOTYPE
MAGAZINE
The Specialized Journal
of Photography of Tehran
University of Art

Photography and Spectatorship
Vol. 14, Aug 2021

ارتباط با کالوتیپ

calotype@art.ac.ir
calotype.akkasee.com
calotypemag
calotypemagazine

فهرست

۱ **مقدمه**
عکاسی و امر نمایش
شکیب مجیدی

۵ **وظیفه‌ی هنر، عمومی‌کردن چیزها است**
گفت‌وگو با بهزاد خسروی نوری
شکیب مجیدی

۲۱ **نقش عکس در فضاهای آلترناتیو نمایش آثار هنری**
آرام محمدی

۲۷ **دوگانگی ناظر پساعکاسی**
هادی لزیری

۵۱ **بیرون، گُم شده است**
رضا نیازی

۵۷ **عکاسی، فضای عمومی و سیاست‌ورزی خلاقانه**
گفت‌وگو با پوریا جهانشاد و بهنام صدیقی
پویا کاظمی، محمد آشیانی

۷۳ **عکس‌هایی درباره‌ی شهر و برای شهر**
نگاهی به پروژه‌ی اعلان؛ حامد سوداچی
مرضیه احمدی

۸۱ **نمایش‌های بحث‌برانگیز: نمایشگاه‌های خیابانی اکتیو استیلز**
سایمون فاکنر
ترجمه و تلخیص: نسرین لاریجانی

۸۹ **متوجه شدم که داشتم به مردم صدایی می‌دادم**
ترجمه: هدیه خزائی

همکاران این شماره

مهدی مقیم‌نژاد (استاد مشاور)

هنرمند، پژوهشگر، عضو هیئت علمی دانشگاه هنر تهران با درجه استادیار، مؤلف و مترجم مقالات و کتاب‌های متعدد دربارهٔ هنر معاصر و مباحث نظری عکاسی

مرضیه احمدی

۱۳۶۷، رفسنجان، دانشجوی مقطع کارشناسی ارشد عکاسی دانشگاه هنر تهران.

پوریا جهانشاد

پژوهشگر مطالعات شهری انتقادی و هنر معاصر است و تمرکز عمده حوزه‌ی نوشتاری و آموزشی او طی سال‌های اخیر رابطه‌ی متقابل هنر، شهر و جامعه و مسئله‌ی سیاست ورزی و تغییر اجتماعی است. جهانشاد علاوه‌بر نگارش مقالات تحلیلی برای رسانه‌های مختلف پنج عنوان کتاب در حوزه‌ی سینمای مستند و تجربی به‌عنوان نویسنده‌ی همکار در کارنامه‌ی خود دارد و در حال حاضر نیز مسئولیت دبیری، گردآوری و نویسندگی مجموعه‌ای چهارجلدی تحت عنوان «بازخوانی انتقادی شهر» (نشر روزبهان) را برعهده دارد. جهانشاد در سمینارها و پنل‌های علمی و مطالعاتی مختلف در داخل و خارج از ایران به‌عنوان سخنران و مدرس حضور داشته است. او در حال حاضر مدیر گروه «رخداد تازه مستند» است که به‌همراه جمعی از جامعه‌شناسان و هنرمندان، به شکل تخصصی در زمینه‌ی بازخوانی انتقادی سازوکارهای مستندنگاری فعالیت دارند. این گروه تاکنون بیش از ۷۰ نشست پژوهشی برگزار کرده که محور موضوعی اغلب این نشست‌ها شهر و مناسبات شهری بوده است.

هدیه خزائی

کارشناسی صنایع دستی و کارشناسی ارشد عکاسی دانشگاه هنر.

بهزاد خسروی نوری

نویسنده، مدرس و هنرمند، دکتری هنر و تاریخ معاصر از دانشگاه سلطنتی تکنولوژی و کونسفک استکهلم، سوئد. خسروی نوری در پژوهش‌ها و تجربیات هنری علاقه‌مند به تاریخ معاصر هنر و سیاست در جغرافیای جنوب جهانی است و پژوهش‌های خود را با تمرکز به عمومیت هنر، فیلم و روایت‌گری انجام می‌دهد.

بهنام صدیقی

بهنام صدیقی (ساری ۱۳۵۸) عکاس مستند، مدرس عکاسی و دانش‌آموخته کارشناسی عکاسی در سال ۱۳۸۷ از پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران است. از صدیقی دو کتاب با عنوان‌های «اکباتان، غرب تهران» (۱۳۸۸ نشر ماه ریز تهران) و «یادآوری» (۱۳۹۳ نشر موتوبوکزلندن) منتشر شده است. او از سال ۱۳۸۸ به تدریس عکاسی در دانشگاه‌ها و موسسه‌های فرهنگی‌هنری پرداخته است.

نسرین لاریجانی

کارشناسی معماری و کارشناسی ارشد معماری داخلی از دانشگاه هنر.

هادی لزیری

کارشناس ارشد عکاسی دانشگاه سوره. مدرس دانشگاه.

آرام محمدی

دکتری پژوهش هنر. محمدی مقالاتی (اعم از ترجمه و تألیف) در نشریاتی مانند عکسنامه، تندیس، گلستانه، هنر و نظر و نامه‌ی هنرهای تجسمی بر موضوعات مرتبط با عکاسی منتشر کرده است. تازه‌ترین نوشته‌ی او کتابی است برگرفته از متن رساله‌اش درباره‌ی عکاسی ایران بعد از انقلاب با عنوان «تحول نگاه عکاسانه به واقعیت در عکاسی معاصر ایران (۱۳۹۰ ۱۳۵۷)» که به زودی منتشر خواهد شد.

رضا نیازی

کارشناس ارشد عکاسی از دانشگاه هنر تهران

مقدمه:
عکاسی و امر نمایش

شکیب مجیدی

۱ در یک تعریف کلی، اثر هنری زمانی می‌تواند عملی اجتماعی تلقی شود که در جریان امر نمایش ظهور پیدا کند؛ امری نمایشی که خود در ارتباط مستقیم میان جامعه و سیاست شکل می‌گیرد. زمانی‌که از امر نمایش صحبت می‌شود، سخن گفتن از فضای خاص آن نیز ناگزیر است. مسئله‌ی فضای نمایش، گویی همیشه به انحاء مختلف همبسته‌ی اثرهنری بوده است. اهمیت آن زمانی آشکار می‌شود که دریابیم فضای نمایش نه یک میانجی صرف برای ارائه، بلکه دلالت‌ها و

معانی خاصی را بر تصاویر سوار می‌کند. به همین جهت، نگریستن به شیوه‌های انتقادی و پرسش از کارکرد و معنای تصاویر ضرورتی دوچندان می‌یابد. تا جایی‌که پای فضای نمایش در میان است، گالری، موزه و دیگر نهادها نقشی عمده را در این میان برعهده دارند. این فضاها با بازتولید گفتمان مسلط و مفاهیمی چون «رسمیت» و «حرفه‌ای‌گری» در عرضه‌ی تولیدات هنری، جایگاه خود را تثبیت می‌سازند. در همین نقطه باید این مفاهیم را به پرسش کشید و درباره‌ی جنبه‌های مختلف آنها به بحث نشست. همچنین، از این طریق به جست‌وجوی دیگر امکان‌های موجود نمایش، یعنی فضاهای غیررسمی عرضه و ارائه پرداخت. باوجوداین، پرسش از گالری و فضاهای متعارف نمایش، نه به‌منزله‌ی نفی تمامیت آن، بلکه به‌جهت مواجهه‌ی انتقادی برای فهم ابعاد گوناگون این فضاها و کنکاشی در رویکردهای بدیل درنسبت با وضع موجود است.

دست‌کم در صد سال اخیر، هنرمندان مصرانه از ابزارهای گوناگون تولید و توزیع اثر هنری بهره برده‌اند تا هنر را هردم بیشتر در معرض دیدگان و ایضاً کنش عموم مردم قرار دهند. این مسئله نمایانگر همبسته بودن هنر با تحولات بنیادین معنایی و کارکردی در سده‌های اخیر است. یکی از فرازهای تاریخی این امر را می‌توان در خروج هنرمندان از حیطه‌ی نهادهای رسمی و مسلط هنری مشاهده نمود؛ نهادهایی که به میانجی رسمیت و حرفه‌ای‌گری اثر هنری را به چرخه‌ی توزیع و سازوکار «مبادله» در بازار هنر متصل می‌سازند. ازاین‌رو می‌توان گفت، فضاهای رسمی نمایش متضمن استانداردهای خاص خود هستند. حال، کنش خروج هنرمندان از چنین فضاهایی را باید به‌منزله‌ی به‌رسمیت‌نشناختن و سرباززدن از سیاست‌های درونی فضاهای رسمی و غالب ارزیابی کرد. این کنش‌ها با اهدافی همچون ازمیان برداشتن مناسبات نمایش و فروش اثر، ارتباط مستقیم‌تر با مخاطبان خود یا حتی فراتر از آن، پیوند اثر هنری و زندگی شکل گرفت و ازاین‌رو میان هنر و کنش‌گری اجتماعی همپوشانی‌هایی را پدید آورد.

۲ مسئله‌ی امروز دیگر شوریدن چریکی علیه نهادها و فضاهای هنر نیست. چه‌بسا که اساساً ایستادن در خارج از چنین فضاهایی دشوار باشد و راه به‌جایی نَبرد؛ بنابراین تحول باید از درون همین فضاها صورت گیرد. به بیانی دیگر، مسئله بر سر ساختن فضاهایی بدیل با مداخلات هنری در درون فضای غالب یا تغییر آن برای رهایی از تحمیل قانون و سلسله مراتب خاص آنها است. اما، علاوه‌بر اندیشیدنی انتقادی از درون، اندیشیدن به فضاهای بدیل که در حدود غیررسمیت قرار

دارند، نیز امری «ضروری» است. ضرورتی که از دل شرایط اجتماعی، اقتصادی و سیاسی موجود برخاسته است. درواقع همین ضرورت بود که ما را برآن داشت تا این مسئله را به‌میان آوریم و توأمان به فضای نمایش در درون مناسبات ارائه اثر هنری و بیرون از آن یعنی فضاهای غیررسمی بیاندیشیم. در شرایط اکنون و در نظر عده‌ای، نفس انجام کارهنری، پرسش برانگیز، حتی بی‌معنی به‌نظرمی‌رسد و تولیدات هنری را تنها می‌توان درمقام امری غیرضروری و سرخوشانه خوانش کرد. باوجوداین، ضروری است که هنر را در نسبت با لحظه‌ی اکنون محل پرسش قرار دهیم و به جستجوی بالقوگی‌ها و امکان‌های مستتر در آن بپردازیم. پرسش از اینکه چگونه می‌توان از دوگانه‌ی «تولید/عدم تولید» اثر فراتر رفت؟ وضعیت کنونی از چه بالقوگی‌هایی برای اندیشیدن به فرم‌های بیانی خاص خود برخوردار است؟ به‌بیانی دیگر آیا می‌توان به زیبایی‌شناسی خاصی درون این شرایط اندیشید؟ سرآخر، چگونه و با چه ابزاری باید به واسطه‌ی هنر با وضعیت جاری درگیر شد؟ این پرسش‌ها ما را به مسئله‌ی امر نمایش معطوف می‌سازد، اگر هنر در نسبت با امر اجتماعی و سیاسی مسئله‌ی ماست، باید به این پرسش‌ها بیاندیشیم.

۳ کالوتیپ چهاردهم بنا دارد تا به شناختی اجمالی از سازوکارهای نمایش و همچنین اشکال و نمونه‌های فضاهای غیررسمی و حاشیه‌ای بپردازد. فضاهایی که اکنون از فضای مجازی تا شهر را شامل می‌شود. در این میان این شماره قصد دارد تا محلی برای سخن‌گفتن از منازعات مفهومی برآمده از این اشکال گوناگون نمایش باشد.

در این شماره نیز همانند شماره‌های پیشین، با رویکردی میان‌رشته‌ای و با نگاهی انتقادی به مسئله‌ی عکاسی و امر نمایش پرداخته‌ایم. به‌علت فقدان پژوهش‌های جدی در این حوزه، ناگزیر نسبت‌هایی با هنر عمومی و هنر شهری نیز برقرار نموده و از آنها نیز وام گرفته‌ایم. مطالب این شماره را باید به دو دسته تقسیم کرد؛ دسته‌ی نخست به نسبت‌های میان عکس (به‌مثابه‌ی اثر هنری) و سازوکارهای گسترده‌ی نمایش اختصاص دارد و دسته‌ی دوم به فضاهای بدیل و غیررسمی ارائه، با تمرکز بر شهر و مخاطبان آن (یعنی شهروندان) می‌پردازد.

وظیفه‌ی هنر، عمومی‌کردن چیزها است

گفت‌وگو با بهزاد خسروی نوری

شکیب مجیدی

تصویر۱: Centre of Photography (CFF) Stockholm, 2018

؟ بهتر است از عبارتی که شما همواره بر آن تأکید دارید شروع کنیم؛ یعنی «وظیفه‌ی هنر عمومی کردن چیزها است». می‌توان از این عبارت این‌گونه برداشت کرد که اثر هنری اگر وارد سازوکار نمایش نشود، اساساً هنر نیست؟ ■

در ابتدا باید بین آنچه که ما به‌عنوان سازوکار نمایش شناسایی می‌کنیم و آنچه که به‌عنوان عمومیت‌سازی می‌شناسیم تفکیک قائل شویم. این دو الزاماً هم‌معنی نیستند، اما در هر صورت نسبت‌هایی با یکدیگر دارند. تا زمانی که ما تعریف سازوکار نمایش را به‌کار می‌بریم، تعریف جامعه‌ی نمایش در ذهنمان متبادر می‌شود و

همچنین تعریف جریان سرمایه‌دارانه‌ی تولید محتوا برایمان حضور پیدا می‌کند. اما چیزی که به آن باور دارم این است که چطور می‌توانیم بستری ایجاد کنیم برای تولید هنر در ارتباط با مشخصات اجتماعی، سیاسی و محیطی که در آن زندگی می‌کنیم. اما این به‌معنای این نیست که هنر آینه‌ایست در برابر اجتماع، این تعریف مارکس درباره‌ی هنر است که هگل هم به‌نوع دیگری آن‌را تعریف کرده که وظیفه‌ی هنر صحنه‌سازی برای فلسفه است. به باور من هنر می‌تواند تعریف دیگری هم در ارتباط با جامعه داشته باشد، اما الزاماً آینه‌ای در مقابل جامعه نیست که جامعه را نشان دهد.

آنچه که به‌نظر من اهمیت دارد، نسبت‌های من به‌عنوان یک هنرمند با تاریخ معاصر است. برای من این مسئله اهمیت خاصی دارد و همیشه به آن نگاه می‌کنم. به همین دلیل این تفکیک را قائل می‌شوم که عمومی‌سازی الزاماً وارد سازوکار نمایش نمی‌شود. اگر تعریف سازوکار را تعریف آپاراتوس بدانیم، به مسئله‌ی مکان‌های رسمی نزدیک می‌شویم. منظور از رسمی، منظرِ شناخته شده در مورد تولید و نمایش هنر است؛ فضاهایی مثل موزه‌ها، گالری‌های شناخته شده و خانه‌های فرهنگ، باید در اینجا این تفکیک را قائل شد. پس اگر بپرسیم هنری که خود را عمومی نکند، هنر نیست؛ پاسخ من مثبت است، زیرا وظیفه‌ی هنر عمومی کردن چیزها است. اگر هنری می‌خواهد در بستر خصوصی و شخصی باقی بماند، درواقع تعریفی از نظر محتوایی از «منظر اجتماعی» که در آن زندگی می‌کند ندارد. هنرمند برای دل خود کار می‌کند و ما برای دل خودمان کار می‌کنیم، اما درنهایت با این برای دل خود کار کردن باید چه کنیم؟ باید کاری کنیم و آن‌را به نمایش بگذاریم. این لفظ نمایش دادن پله‌ی اول برای عمومی‌سازی است. یعنی به‌عنوان یک هنرمند این عهد در نهادینه‌ی ما وجود دارد که می‌خواهیم کارمان را به کسی نمایش دهیم.

پس اگر بپرسیم هنری که خود را عمومی نکند، هنر نیست؛ پاسخ من مثبت است، زیرا وظیفه‌ی هنر عمومی کردن چیزها است. اگر هنری می‌خواهد در بستر خصوصی و شخصی باقی بماند، درواقع تعریفی از نظر محتوایی از «منظر اجتماعی» که در آن زندگی می‌کند ندارد.

مسئله‌ی دیگر من با هنرمندانی است که آثارشان را در نمایشگاه‌ها ارائه داده و می‌گویند: «این آثار، به‌صورتی بوده که من فکر کرده‌ام». خب، اساساً چرا آن‌را در جایی نمایش داده‌اید که بقیه هم ببینند؟ چه دلیلی دارد که این نگاه شخصی و

فردی و این تعریف استعاری برای هنرمند جالب بوده که به نمایش بگذارد؟ چه اهمیتی دارد که او به‌عنوان یک فرد چطور فکر می‌کند، اگر نتواند نسبت‌های خود را با دیگری، اجتماع، سیاست و محتوای ماهوی محیط اطراف تعریف کند؟ تمام تلاش من برای گزاره‌ای که به‌کار می‌برم، تلاش برای عبور از فردگرایی در منطق هنر است؛ این موضوع در ایران هم بسیار نهادینه است. به‌عبارتی این مسئله‌ی (لیبرال آرت) که یک جریان فردی، شخصی و درونی است و همیشه اثر را باید مانند گوهری نگهداری کنید. هنرمندی که فکر می‌کند باید این تعریف شخصی را داشته باشد، همان تعریف هنرمند به‌مثابه انسان فاضل، انسان برتر است؛ تعریفی که سربه‌سر غلط است. ما چالش‌هایی داریم که خود را درگیر آن می‌کنیم، خطا می‌کنیم و درنتیجه اگر من آدمی هستم که مشابه هر موجود اجتماعی دیگر همیشه در حال آزمون و خطا هستم، الزاماً نمی‌توانم آینه‌ای درمقابل جامعه باشم. منظور در اینجا مخالفت با برج عاج نشینی شخصیت هنرمند است.

؟ به‌طورکلی فضاهای متعارف نمایش همانند گالری و موزه چه کارکرد ویژه ای دارند و نمایش عکس در آنها چه معنی دارد و چگونه بر معانی عکس‌ها تأثیر می‌گذارند؟ ■

قبل از پاسخ دادن به قسمت اول این پرسش، ابتدا باید درباره‌ی یک مسئله صحبت کنیم. براساس پرسش شما، منظور از گالری و موزه، فضاهای شناخته شده ابراز هنرمندانه هستند. مکان‌هایی که قسمتی از آن از قرن نوزدهم آغاز شد، مکان‌هایی که امکان نمایش اثر هنری را در آن داریم، شکل گرفتن سالن‌ها و در دوران معاصر گالری‌ها و غیره.

آنچه برای من در اولویت است قسمت دوم پرسش است؛ یعنی نمایش عکس در آنها چه معنی دارد؟ منظور چه عکسی است؟ چه عکسی قرار است در کدام مکان شناخته شده‌ی هنری نمایش داده شود؟ با کنار هم قرار دادن این دو مسئله در هر صورت می‌توانیم به معانی دربرگیرنده پاسخ دهیم. برای مثال می‌توان مسئله‌ی فرادستی و فرودستی را فرض کنیم. یکی از موزه‌های مهم دنیا، نمایشی از کودکان آفریقایی را در یک مجموعه‌ی عکس دارد. (منظور از موزه‌ی مهم، ناخودآگاه غرب است و به غرب و شمال فکر می‌کنیم. زیرا هیچ موزه‌ی مهمی در دنیا در شرق و جنوب به این شکل وجود ندارد). آن عکس در آن جغرافیا چه معنایی دارد؟ چه کسی این عکس را گرفته است؟ چه اتفاقی افتاده است که آن موزه به‌عنوان یک فضای رسمی، تصمیم گرفته است عکس‌هایی از یک عکاس از یک جغرافیای دیگر، که محتوای

فرودستی دارد، در آن مکان نمایش دهد. درنهایت بازدیدکننده‌ی نمایشگاه کیست؟ و با دیدن این عکس‌ها چه تفسیری در ذهن او ایجاد می‌شود؟ حالا می‌توان به پرسش اول بازگشت. آیا ما باید تعریف گالری، موزه و فضاهای شناخته شده (از منظر تاریخی برای ارائه‌ی هنر) را سربه‌سر کنار بگذاریم و به مکان‌های دیگر بپردازیم؟ من تعریف هنر را آن‌قدر احساسی نمی‌کنم، زیرا فکر می‌کنم هنوز این گالری‌ها و موزه‌ها قابلیت‌هایی دارند و می‌توان به‌عنوان یک هنرمند در یک تعریف مستقل آنها را شناسایی کرد. تعریفی که من از آن دارم درواقع نقد مؤسسه نیست (که یک هنرمند مؤسسه‌ای را نقد می‌کند). من می‌گویم در همان سازوکار نمایش، هنرمند می‌تواند قابلیت‌هایی از نمایش را ابراز کند و شکل‌های دیگری را ارائه دهد، ولی الزاماً این شکل، تنها شکلی است که اتفاق می‌افتد. این مورد به‌نظر من از محدود و معدود شکل‌هایی است که می‌توانیم تجربه‌اش کنیم. در اینجا می‌توانیم به بستر نمایش، بازنمایی و عمومی کردن، خیلی گسترده‌تر نگاه کنیم.

در این تعریف موضوع دیگری اتفاق می‌افتد؛ اینکه من عکاسی را از هنر معاصر تفکیک نمی‌کنم و به‌عنوان یک هنر معاصر درباره‌ی آن بحث می‌کنم. یعنی به مختصات تجربیات عکاسانه، در امتداد هنر و تاریخ هنر معاصر نگاه می‌کنم. در اینجا به نظر من عکاسی، قابلیت های دیگری پیدا می‌کند. یعنی اگر فکر کنیم که درواقع یک عکس می‌تواند به چه صورت نمایش پیدا کند، تا کجا نمایش پیدا کند و چطور در فضاهای مختلف با آن بازی شود، آن‌زمان دیگر در یک تکنیک و یک اندازه بزرگ یا کوچک چاپ، تعریف نمی‌شود. مکان‌های نمایش وارد مسئولیت تولید تصویر می‌شوند، نگاه من به این شکل است.

من تعریف هنر را آن‌قدر احساسی نمی‌کنم، زیرا فکر می‌کنم هنوز این گالری‌ها و موزه‌ها قابلیت‌هایی دارند و می‌توان به‌عنوان یک هنرمند در یک تعریف مستقل آنها را شناسایی کرد.

بحث بسیار جدی که همیشه در کلاس‌هایم وجود دارد مربوط به مجسمه‌ی شهری و یادبودهای شهری است. مثالی که همیشه مطرح می‌کردم، مثال میدان فلسطین است که در وسط تهران تعریف کاملاً متفاوتی دارد. اگر این را بتوان در جای دیگری از دنیا نمایش داد، تعریف دیگری پیدا می‌کند. (که امکان ندارد، یعنی در جایی از دنیا نمی‌توان مجسمه‌ای برای یادبود ملت فلسطین ساخت.) در ایران هم وقتی ساخته می‌شود، دیگر معنای مقاومتی ندارد. درواقع ماهیت یک تصویر یا تعریف آنچه به‌عنوان

هنر رادیکال می‌شناسیم، نسبت‌های مشخص حقوق بشری دارد، وقتی درباره‌ی خاورمیانه صحبت می‌کنیم.

چه اتفاقی می‌افتد اگر من فیلمی، تصویری، هنری بسازم که محتوای حقوق بشری دارد و آن‌را در دنیای غرب نمایش دهم. اولاً مسئله‌ی دیگری‌سازی پیش می‌آید، دوماً لیبرال‌هایی که به این تصاویر نگاه می‌کنند، دلشان برای آنها می‌سوزد و درنهایت اصولاً یک تعریف نظامی‌گری جدی به‌دنبال آن است که همه از آن باخبر هستند و اصولاً این دیگری‌سازی اقلیت‌های فرودست، به‌دلیل توجیه نظامی‌گری است. آیا اکنون نباید تلاش کنیم این دیدگاه انتقادی را در محیطی که در آن اتفاق می‌افتد، نمایش دهیم؟ به‌نظر من باید تلاش کرد. یعنی چه‌بسا که این تعاریف حقوق بشری در مختصات ایران کنونی تعریف رادیکال پیدا می‌کند. ولی اگر در آمریکا یا مثلاً هر جایی در اروپای شرقی، غربی یعنی خارج از آن محدوده نمایش داده شود، اصولا تعریف محافظه‌کار دارد. تصویر هم جزئی از این ماجرا است، عکس هم جزئی از این ماجرا است. محتوای یک عکس باتوجه به مخاطب و مکانش، ماهیت کاملاً متناقضی پیدا می‌کند.

؟ چه نسبتی میان فضاهای هنری رسمی و شرایط اجتماعی برقرار است؟ به‌طور کلی شرایط جامعه بر رویکرد فضاهای رسمی تأثیر دارد یا خیر؟ ■

برای پاسخ به این پرسش بهتر است من ماجرایی را بازگو کنم. تصور کنیم به هیچ عنوان در رابطه با هنر صحبت نمی‌کنیم و به‌جای آن درمورد علوم انسانی صحبت می‌کنیم. در علوم انسانی، تاریخ آنچه که به‌نام مقاله‌ی دانشگاهی وجود دارد از یک تلاش شروع شد (در قرن هجدهم) به نام جمهوری نامه‌ها. جمهوری نامه‌ها قصدی بود که اندیشمندان اروپای غربی و آمریکای شمالی برای همراه کردن و مبادله‌ی نظرات و آراء در مورد فلسفه و جامعه‌شناسی و موضوعات مشابه با یکدیگر انجام دادند، آنها به یکدیگر نامه می‌فرستادند. حدود صد سال یا شاید بیشتر، این نامه‌نگاری‌ها ادامه داشت. در نامه‌های آنها بحث‌هایی مشابه بحث‌های امروزی وجود داشت که در کنفرانس‌ها و سمینارها مطرح می‌شود. تعریف آنها به این صورت بود که وارد سیاست و مذهب نمی‌شوند، پادشاه و کلیسا را انکار می‌کردند و مدعی بودند که تمام تعاریف‌شان عقل‌گرایانه است.

موضوع جالب‌توجه در این مورد این است که آنها تعریف انسان در بستر علوم اجتماعی را تعریف می‌کردند. نکته‌ی جالب برای من روند اتفاقات در زمان انقلاب فرانسه است. در فرانسه در طول

انقلاب این امکان وجود نداشته که شما سرهای بریده شده توسط گیوتین را در خیابان‌ها مشاهده نکنید. به‌عبارتی این تعریف فرانسه، در طول یک دوران تاریخی طولانی است. برای من جالب بود که بدانم آیا در این نامه‌ها یا اشاره‌ای به این جریانات اجتماعی داشته‌اند یا خیر. که تنها به یک یا دو مورد برخورد کردم. اساساً ارتباطی با این مسئله‌ی اجتماعی وجود نداشته است. اما آیا در هنر این ارتباط رخ می‌دهد؟ الزاماً خیر. یک تعریف به نام جاذبه‌ی رشته وجود دارد. برای مثال: جاذبه‌ای که یک هنرمند از خاورمیانه دارد این است که درباره‌ی حقوق بیشتر صحبت کند. ده سال پیش تعریف تماشاگر رهایی یافته ژاک رانسیر و جنب‌وجوش خروج از بستر گالری‌ها و ادغام هنر در فضاهای دیگر بسیار تعریف مهمی بود. در آن‌زمان بسیاری از افراد متونی مرتبط با ۱۹۶۸ را می‌خواندند. موقعیت‌گراها بسیار تاثیرگذار بودند و تعریف انقلاب بسیار مهم بود. سپس بهار عربی در مصر اتفاق اتفاد و همه‌ی افراد در مورد انقلاب صحبت می‌کردند، میدان التحریر مصر یکی از نمونه های بسیار جدی بود و بعد ناگهان جاذبه تغییر کرد و به چیز دیگری تبدیل شد.

هیچ وقت نفهمیدم چه اتفاقی افتاد که انقلاب جاذبه‌اش را از دست داد، آیا انقلاب تمام شد؟ آیا این جنبش‌های اجتماعی به‌ثمر رسید؟ آیا آنچه که در میدان تحریر اتفاق افتاد مصر را به مدینه‌ی فاضله تبدیل کرد؟ چه اتفاقی افتاد که این جاذبه، هیچ اشاره‌ی دیگری به مصر نکرد؟ چه شد که مصر دیگر برای هیچ کس جاذبه نبود؟ و ما به سمت موضوع دیگری رفتیم. یا حتی در بسیاری از موارد آن‌قدر این تفکیک آشکار است که موضوع دردناک می‌شود. مثلا جنبش دانشجویی لندن در اعتراض به شهریه‌ها که منجر به شورش و تظاهرات در خیابان‌ها شد. یکی از گالری‌های مهم شرق لندن دو خیابان آن طرف‌تر از محل تظاهرات، سمیناری درباره‌ی انقلاب داشت. عده‌ای با لباس فاخر حاضر شده بودند و در مورد انقلاب گفت‌وگو می‌کردند، درحالی‌که انقلاب دو خیابان آن‌طرف‌تر در جریان بود.

یعنی اگر فکر کنیم که درواقع یک عکس می‌تواند به چه صورت نمایش پیدا کند، تا کجا نمایش پیدا کند و چطور در فضاهای مختلف با آن بازی شود، آن‌زمان دیگر در یک تکنیک و یک اندازه بزرگ یا کوچک چاپ، تعریف نمی‌شود. مکان‌های نمایش وارد مسئولیت تولید تصویر می‌شوند، نگاه من به این شکل است.

در بسیاری از موارد حتی با رجوع دوباره به

نظریه‌ی مارکس، هنر اساساً آیینه‌ی مقابل جامعه نیست، هنر آیینه‌ای است در مقابل خودش. تصویر خودش را در خودش نشان داده و بازتاب می‌کند. اصطلاح فرانسوی آن، آینه در مقابل آینه است که درنهایت به مرگ می‌رسد. در بسیاری از موارد درواقع هنر همین کار را انجام می‌دهد و نسبتی با ساختارهای سیاسی اجتماعی ندارد و در حال تکرار خودش است. حتی اگر گاهی اوقات موضوع سیاسی و اجتماعی را وارد کار می‌کند برای تطهیر کردن خودش است، اگر نه هیچ ارتباطی با آنچه که در خیابان در حال وقوع است ندارد.

به‌طورکلی بسیاری از تعاریفی که در مورد هنر وجود داشته، نسبت‌های اجتماعی ندارند. آنهایی که ادعای نسبت‌های اجتماعی می‌کنند، مجدداً مسئله‌دار می‌شوند، زیرا پراکتیس اتفاق نمی‌افتد. براساس تعریفی از شانتال موفه: «هیچ شکلی از هنر وجود ندارد که منظرهای سیاسی نداشته باشد». من هم موافقم، چون اصولاً من به‌عنوان یک هنرمند جزئی از این جامعه هستم، به‌همین‌خاطر، به جامعه برنمی‌گردم. اگر من هنرمندی هستم که به‌سوی جامعه برمی‌گردم پس مسئله دارم، چون این سؤال مطرح می‌شود که پیش از این کجا بودی که الان در حال بازگشت به جامعه هستی؟ جای دیگری غیر از این جامعه برای من به‌عنوان هنرمند وجود ندارد که بخواهم به آن برگردم یا برنگردم.

بازهم تعاریف لیبرال وارد بحث می‌شود و این سؤال را مطرح می‌کند: پس استقلال هنرمند چه می‌شود؟ چه استقلالی؟ چه شد هنرمند فکر کرد دارای استقلال است؟ روی برگرداندن و چشم‌پوشی از وقایع و سربه‌زیر برف بردن باعث استقلال شما نمی‌شود. مثالی می‌زنم: مجلاتی وجود دارند که نقد هنر می‌کنند و بحث استقلال هنر را پیش می‌کشند. نقدشان به هنرمندانی مشابه من بوده است، که ما درواقع تحقیق هنرمندانه انجام می‌دهیم و برای کارهایمان وارد نظریه می‌شویم. تعریفشان این بود که هنرمندانی همانند من اصولاً به ذات هنر، که آن استقلال هنر است توجهی نمی‌کنند. درحالی‌که خود مجله به وزارت فرهنگ وابستگی‌های مالی دارد. آیا وزارت فرهنگ هیچ انتظاری از شما ندارد؟

خلاصه اینکه این نشانه‌ها می‌توانند نشانه‌های کاملاً تفکیک شده‌ای باشند، تعاریفی که در فضاهای رسمی و حرفه‌ای در حال شکل‌گیری است، می‌توانند هیچ نسبتی با رویکردهای اجتماعی نداشته باشد.

؟ به نظر شما نقش کیوریتورها در ارائه‌ی اثر در محیط‌های غیر رسمی چگونه است؟ آیا کیوریتور هم جزئی از سازوکار نهادی است؟ ■

کیوریتور هم می‌تواند جزئی از یک سازوکار نهادی

باشد و هم می‌تواند اثر را از گالری و موزه‌ها بیرون آورده و در جایی دیگر مانند خیابان به‌نمایش بگذارد. به‌نوعی کیوریتور نقش میانی و بسیار مهمی دارد و دقیقاً ارتباط دوگانه‌ای ایجاد می‌کند. در اینجا ما درباره‌ی فضایی خارج از فضای رسمی صحبت می‌کنیم؛ که نه‌تنها در موزه اتفاق نیفتاده بلکه در جایی اتفاق می‌افتد که به‌صورت تاریخی، فضای رسمی نمایش نیست. ولی تعریف دیگری نیز وجود دارد؛ همان فعالیتی که در خارج از فضای رسمی نمایش برگزار می‌شود، کیوریتور برای آن قابلیت زمینه‌سازی را دارد. این قابلیت را دارد که در رابطه‌ی با آن بنویسد، این قابلیت را دارد فضاهایی معرفی کند که نشانه‌های رسمی یا ارتباط‌های رسمی دارند. به‌همین دلیل می‌تواند یک ارتباط میانی بین فضاهای رسمی و فضاهای غیررسمی ایجاد شود. اگر کیوریتور را شخصیتی با کارکردی میان این دو مشخصه تعریف کنیم، آن‌زمان است که نقش کیوریتور بسیار مهم می‌شود. در اینجا باز به پرسش اول برمی‌گردیم و فرض بر این است که من به‌عنوان هنرمند الزاماً نباید نسبت‌هایم را با فضای رسمی نمایش از دست بدهم. حتی با اینکه من نقدهای بسیاری به موزه‌ی هنرهای معاصر دارم، بسیار علاقه‌مند هستم که آثارم را در آنجا به نمایش بگذارم، نه به‌این‌دلیل که موزه‌ی هنرهای معاصر فضایی است که اهمیت ویژه‌ای دارد. به هیچ وجه! (از نظر من بنیان‌هایی که در موزه‌ی هنرهای معاصر از ابتدای شکل گیری موزه که به قبل از انقلاب برمی‌گردد وجود دارد، قابل نقد است.) ولی به‌عنوان هنرمند حق من است که این امکان را داشته باشم و بتوانم در آن فضا کار کنم. چراکه آنجا فضایی است که اتفاقاً باید با بودجه‌ی دولتی، امکان ایجاد فضایی را برای هنرمند داشته باشد، وارد شدن به آنجا اهمیت دارد. اما آیا توان این را دارم که وارد بحث و گفت‌وگو شوم؟ خیر. بنابراین احتیاج دارم یک کیوریتور این کار را انجام دهد. در اینجا در واقع نقش کیوریتور نقشی دوگانه است.

یکی از گالری‌های مهم شرق لندن دو خیابان آن طرف‌تر از محل تظاهرات، سمیناری درباره‌ی انقلاب داشت. عده‌ای با لباس فاخر حاضر شده بودند و در مورد انقلاب گفت‌وگو می‌کردند، درحالی‌که انقلاب دو خیابان آن‌طرف‌تر در جریان بود.

؟ در کنار ارائه در کتاب و بر بستروب و اشکال دیگر، شکلی از ارائه در فضاهای عمومی و مشخصاً شهر است؛ با توجه به ساختار اجتماعی و سیاسی ایران به‌نظر ارائه در فضای عمومی مشکل‌آفرین است و بسیاری عقیده دارند امکان‌پذیر نیست. نظر شما در این رابطه چیست؟ ■

آنچه به نام هنر شهري شناخته مي‌شود با تعريف هنرعمومي متفاوت است و از هم تفكيك مي‌شوند. بسترهاي هنرهاي عمومي متنوع‌تر از آن است كه ما به‌نام هنر شهري مي‌شناسيم. آنچه در شهر اتفاق مي‌افتد هميشه مسئله دارد. درست است كه ايران محيط فراسياست‌زده است و انجام هرعملي كه نسبت رسمي نداشته باشد مسئله‌دار مي‌شود، اما از منظري ديگر اين مشكل در همه‌جا وجود دارد. بااين‌وجود، به‌نظر من هيچ‌گاه نبايد بستر شهر را به‌عنوان هنرمند فراموش كنيم. به‌شخصه، من براي خود نهادينه مي‌كنم كه هر زماني كه اين امكان وجود داشته باشد، من تمايل و تلاش دارم وارد شهر شوم. در ايران هم تعريف ورود اثر هنري به شهر بعد از انقلاب خيلي جدي اتفاق افتاد، هنگامي كه گالري‌ها بسته شد و هنرمندان شناخته‌شده ديگر آن‌چنان فضايي براي ارائه‌ی هنرشان نداشتند. هانيبال الخاص جمله‌ی معروفي در اين زمينه دارد، او مي‌گفت: «اتفاقاً چه خوب كه گالري‌ها بسته شده، حال تمام ديوارهاي شهر محل نمايش آثار ما است». در دوره‌ی كوتاهي در اين زمينه جنبشي ايجاد شد، مانند كارهای نيلوفر قادری‌نژاد كه برروی ديوارهای چند كارخانه در رابطه با جنبش كارگری، نقاشی ديواری انجام داد و از كارگرانی كه در آنجا كار می‌كردند برای مدل شدن دعوت كرد و تصوير كارگران داخل كارخانه را برروی ديوارها نمايش داد. البته كه خود هنرمندان هم ديگر اين كار را جدی نمی‌گيرند، چرا كه نمايش دادن اثر در گالری‌ها را بااهميت‌تر می‌دانند، اما به‌نظر من كاری جدی بود و شايد بهترين كار قادری‌نژاد همان‌كار بود.

به‌طورکلی بسیاری از تعاریفی که در مورد هنروجود داشته، نسبت‌های اجتماعی ندارند. آنهایی که ادعای نسبت‌های اجتماعی می‌کنند، مجدداً مسئله‌دار می‌شوند، زیرا پراکتیس اتفاق نمی‌افتد.

شهر را هيچ‌وقت نبايد فراموش كنيم. به‌عنوان هنرمند هميشه به خود يادآوری می‌كنم كاری كه در گالری‌ها و موزه‌ها انجام می‌دهم، اگر وارد شهر شود چه اتفاقی برای اثر می‌افتد. تعريف فضای نمايشگاهی برای من به‌عنوان هنرمند و در روش‌شناسی هنرمندانه‌ی كار من، مكانی برای تجربه‌ی ارائه‌ی چيزی به شهر است. به‌طور مثال برای پروژه‌ای كه با عنوان «يادبود برای شهروند نامرئی» انجام داده‌ام. برای اين مجسمه حدود شش الی هفت نمايشگاه انفرادی در سوئد، رمانی، زاگرب داشتم. اين حجم در ابتدا به فضاهای رسمی نمايش منتقل شد. اما درواقع در تمام فضاهايی كه من آثار را نمايش

دادم درپی این بودم که نسبت‌های ارتباطی اثر و شهر را پیدا کنیم. درنهایت، آخرین نمایشگاهی که در شهر زاگرب داشتم اعلامیه‌ای رسمی بود که می‌خواهیم آن‌را به شهر زاگرب هدیه بدهیم. آیا مؤسسه‌ای وجود دارد که بتواند از آن نگهداری کند؟ یک سری اصول هم وجود داشت که باید عمومی باشد، باید غیر تجاری باشد و غیره. حدوداً شانزده پروپوزال دریافت کردیم و درنهایت اثر را به یک مدرسه دادیم، که حیاط در جلوی مدرسه بود و به خیابان راه داشت.

من معتقد هستم شهر نباید فراموش شود و نکته‌ی دیگری که وجود دارد این است که با فضاهای شهر احساسی برخورد نکنیم. شهر یک فضای یکسان و یکدست نیست. مکان‌های مختلفی دارد که این مکان‌های مختلف طبقات اجتماعی مختلف را دربرمی‌گیرد. در کجای این شهر من می‌خواهم چه کنم. حتی امروز که امکان انجام اثر شهری وجود ندارد، ولی شاید این امکان فردا پدید آید. فکر و برنامه‌ریزی برای زمانی که رفتار شهری امکان‌پذیر است را

بااین‌وجود، به‌نظر من هیچ‌گاه نباید بستر شهر را به‌عنوان هنرمند فراموش کنیم. به‌شخصه، من براي خود نهادينه مي‌كنم كه هر زماني كه اين امكان وجود داشته باشد، من تمايل و تلاش دارم وارد شهر شوم. در ايران هم تعريف ورود اثر هنري به شهر بعد از انقلاب خيلي جدي اتفاق افتاد، هنگامی كه گالري‌ها بسته شد و هنرمندان شناخته‌شده ديگر آن‌چنان فضايي براي ارائه‌ی هنرشان نداشتند.

می‌توانیم از امروز شروع کنیم؛ تصور برای آینده‌ی شهر و جایی که در آن زندگی می‌کنیم.

؟ اما به نظر می‌رسد عکس به‌عنوان شیء مادی از محدودیت‌هایی برخوردار است، که همین موضوع، امر نمایش آن را نسبت به دیگر آثار هنری در فضای عمومی مشکل‌آفرین می‌کند. ■

الزاماً نه. قصد دارم به یک نوع از کارکرد عکس اشاره کنم. در پروژه‌ی «زندگی یک دوره‌گرد» که درباره‌ی عکاسی از جنوب شهر تهران و مهاجرینی است که بعد از جنگ جهانی دوم وارد تهران شده‌اند و پدربزرگ من هم یکی از آنها بوده و برحسب اتفاق عکاس شده است. او از دوربین‌های نسل اول پولاروید استفاده می‌کرد که به‌زبان اردو به آنها «روح‌کیچ یا روح‌گیر» می‌گفتند.

اگر نسبت عکاسی و فرودستی را در نظر داشته باشیم، عکس تنها ابزار نمایش فرودستی نیست، فکر می‌کنم نمونه‌ی کار من مثال خوبی است. چون وقتی ما در مورد عکاسی صحبت می‌کنیم فقط درباره‌ی عکس صحبت نمی‌کنیم، درباره‌ی دوربین عکاسی هم

تصویر ۲: Centre of Photography (CFF) Stockholm, 2018

صحبت می‌کنیم. درواقع این دو عنصر با هم نسبت دارند. دوربین عکاسی عضوی نامرئی در این اعتبار است؛ ما هیچ‌وقت از این صحبت نمی‌کنیم که با چه دوربینی، چه عکسی گرفته شده است. اما همین‌که چه صنعتی و به چه صورتی، در چه زمانی وارد چه محدوده‌ای شده است، نشان از ارتباط هایی دارد که این ارتباطات می‌توانند سیاسی، استعماری و غیره باشند.

بعد از جنگ جهانی دوم، جریان استقلال‌طلبی در قسمت‌های جنوبی دنیا به‌وجود می‌آید. کشورهای استعمارگر توان حکمرانی خود را به‌واسطه‌ی جنگ از دست داده بودند و از طرفی جنبش‌های آزادی‌خواه در مناطق جنوبی قدرت گرفته بودند و بنابراین بسیاری از

کشورهای استعماری ادعای استقلال کرده بودند، درحالی‌که قدرت‌های استعماری امکان مقاومت نداشتند. در آن بستر تاریخی جوامع جدیدی در آن مناطق شکل می‌گیرد که سعی در مستقل و مدرن شدن داشتند. این مدرن شدن همراه با احتیاج به عکس بود؛ به‌دلیل آنکه مدرن شدن از منظر کسی که در این جامعه زندگی می‌کند تا تبدیل شدن آن به یک شهروند و تفکیک بین این دو، احتیاج به عنصری دارد که آن عنصر کارت هویت است. کارت هویت اعتبار ندارد تا زمانی که عکس شخص برروی آن آورده شود. وقتی از این منظر به عکاسی نگاه کنیم در می‌یابیم عکس تعریف مشخصی در مدرن شدن شهرهای جدید داشته است که برگه‌ی هویت احتیاج داشته‌اند. حال در این شرایط، در تهران، که به عنوان مرکز ایران و اولین مکان برای این جریان و سپس تمام مناطق ایران، گروه‌هایی فرودست زندگی می‌کردند که امکان رفتن به آتلیه برای گرفتن عکس را نداشته‌اند؛ زیرا تا قبل از این عکاسی یک الزام نبوده بلکه عملی شیک برای ثبت خاطره بوده است. کسانی که تا قبل از این، امکان ثبت خودشان را داشتند آنهایی بودند که از توانایی مالی برخوردار بودند. در این زمان الزامی برای تمام گروه‌های اجتماعی اتفاق می‌افتد که باید برای شهروند شدن عکس داشته باشند. اما چون پولی برای این کار و خرید دوربین نداشتند، دست به ساخت دوربین زدند؛ دوربین‌های دست‌ساز «روح‌کیچ» یا «روح‌گیر». این‌ها در واقع، پولارویدهایی بودند که نگاتیو در داخل جعبه روی کاغذ عکس ظاهر می‌شده است. نگاتیو را نزد خود نگاه می‌داشتند و عکس پوزتیو به مشتری داده می‌شد. کیفیت آنها گاهی بی‌نظیر است. به نظر من اولین جنبش عکاسی اجتماعی، برای شهروند شدن، در جنوب دنیا شکل گرفته است که از آمریکای لاتین شروع شده و حتی به چین می‌رسد.

من معتقد هستم شهر نباید فراموش شود و نکته‌ی دیگری که وجود دارد این است که با فضاهای شهر احساسی برخورد نکنیم. شهر یک فضای یکسان و یکدست نیست. مکان‌های مختلفی دارد که این مکان‌های مختلف طبقات اجتماعی مختلف را دربرمی‌گیرد. درکجای این شهر من می‌خواهم چه کنم. حتی امروز که امکان انجام اثر شهری وجود ندارد، ولی شاید این امکان فردا پدید آید. فکر و برنامه‌ریزی برای زمانی که رفتار شهری امکان‌پذیر است را می‌توانیم از امروز شروع کنیم؛ تصور برای آینده‌ی شهر و جایی که در آن زندگی می‌کنیم.

تصویر ۳: Centre of Photography (CFF) Stockholm, 2018

ما هیچ نمونه‌ی دیگری نداریم که عکاسی از منظر خود فرودست، فرودستان را بازنمایی کند. مانند پدربزرگ من که خودش مانند دیگران دهقانی بوده که امکان کار روی زمین را نداشتند و به اجبار به تهران مهاجرت کردند. درواقع در آن زمان که عکاسی می‌کرده، جزئی از همان دهقانان دیگر بوده است. بنابراین گفتمان‌های ارتباط فرادستی و فرودستی و بازنمایی اصولاً در اینجا وجود ندارد. چون یکی در حال نگریستن خودش در آینه بوده است. (اینجا تعریف مارکس مصداق پیدا می‌کند) چرا این تعریف عظیم تولید عکس در تاریخ عکاسی وجود ندارد؟ زیرا پدربزرگ من و امثالهم نمی‌دانستند عکاس هستند. چه کسی هنر را تعریف می‌کند؟ و در اینجا گفتمان

دوباره از سوی فرادست می‌آید. حالا چه می‌شود که شخصی مانند من می‌تواند بگوید عکس‌های پدربزرگم، غلامرضا امیربیگی، هنر است؟ به‌دلیل اینکه من سرمایه‌ی فرهنگی دارم. من از طبقه‌ی فرودست، به واسطه تحصیلاتم، به طبقه میانی تبدیل شده‌ام، کسی حرف من را نقض نمی‌کند. برای اینکه هنر را به هنر تبدیل کنید، محتاج هستید ابتدا طبقه‌ی اجتماعی خود را تغییر دهید یا کسی از طبقه‌ی بالاتر شما را تشخیص دهد. برای مثال من، به‌عنوان اولین نفر از خانواده‌ی خودم، طبقه‌ی اجتماعی‌ام تغییر پیدا کرده است. می‌توانم بگویم پدربزرگ من هنرمندی بوده که نمی‌دانسته هنرمند بوده است. بعضی از عکس‌های او، باتوجه به تعریفی که از عکاسی هنرمندانه داشتیم، هنری است، اما خود او این مسئله را نمی‌دانسته است. چه می‌شود که ما اطلاعی از این‌چنین تاریخ عظیم عکاسی نداریم؟ این تاریخ فقط مربوط به ایران نیست. قسمتی از همین پروژه در پاکستان اتفاق می‌افتد که می‌بینیم جریان زندگی پرولتاریا براساس این تصویر چگونه شکل می‌گیرد.

؟ بالقوه‌گی‌های انتقادی عکاسی، چگونه توسط فضای عرضه تضعیف یا تقویت می‌شود؟ اساساً نقش فضاهای نمایش در نسبت با سویه‌های انتقادی چیست؟ چگونه می‌توان با بیرون کشیدن تصاویر عکاسی از دلِ فضاهای متعارف نمایش و ارائه‌ی آن در فضاهای بدیل، به آنها خصلتی انتقادی بخشید؟ ■

فکر می‌کنم این پرسش را به نوعی توضیح داده‌ایم. فضای نمایش به‌طورکامل می‌تواند تعریف انتقادی را زایل کند، کاملاً می‌تواند آن‌را از بین ببرد؛ مانند آنکه دونالد ترامپ از جنبش زنان در ایران دفاع کند، خب من می‌گویم غلط اضافی می‌کند! برای مثال من پروژه‌ای دارم به‌نام «دسترسی به یوتوپیا». این کار را چندین سال است با یکی از دوستانم به نام لئون روزالس انجام می‌دهیم. این کار مربوط به فضاهای حاشیه‌ای استکهلم و سپس یوتوگُریب است. نسل دوم یا سومی‌ها در این فضاهای حاشیه‌ای زندگی می‌کنند. منظور از نسل دوم و سوم یعنی کسانی که پدر و مادرانشان مهاجر بوده‌اند اما زبان اصلی آنها سوئدی است، در سوئد به مدرسه رفته‌اند و... نگاه انتقادی آنها را در ارتباط با جامعه سوئد درنظر گرفته‌ایم، درواقع با آنها مصاحبه می‌کنیم. بسیاری از آنها اکتیویست هستند و دیدگاه انتقادی بسیاری نسبت به مسائل دارند، به شدت ساختار نژادپرستانه‌ی جامعه‌ی سوئد را نقد می‌کنند، بعضی از آنها تصور می‌کنند سوئد نژادپرستانه‌ترین کشور دنیا است، اساساً بحث‌های آنها رادیکال هستند. دو فیلم و یک

اینستالیشن پنج ویدئویی با این ایده ساخته‌ام (این کار از سال ۲۰۱۲ شروع شد) من همیشه فکر می‌کردم که می‌توانم این فیلم‌ها را به شبکه‌های تلوزیونی ایران بفروشم که به‌شدت علاقمند هستند آرمان‌شهر غربی را نقد کند و نشان دهند که در آن چه منجلابی وجود دارد. حال این پرسش پیش می‌آید: اگر من این کار را به شبکه‌های ایران بفروشم، آیا دیگر آن ماهیت رادیکال را دارد؟

نقش عکس در فضاهای آلترناتیو نمایش آثار هنری

آرام محمدی

امروزه بیشتر آثار عکاسی را نه در گالری‌ها و موزه‌ها، بلکه در کتاب‌ها، مجلات، کاتالوگ‌ها، وب‌سایت‌ها و... می‌بینیم. تجربه‌ی عکس [به‌عنوان اثر هنری][1] در این فضاهای آلترناتیو نمایش چه نسبتی با دیدن اثر واقعی در فضای واقعی نمایشگاه دارد؟ در این مورد اثر و کپی آن از یک جنس‌اند، اما امروزه اشکال هنری دیگر نیز مانند نقاشی‌ها، مجسمه‌ها، پرفورمنس‌ها، آثار هنر زمین و ... را بیشتر از راه عکس‌هایشان تجربه می‌کنیم. این تجربه‌ها چه اعتباری دارند؟ زمانی بروس مک‌لین، هنرمند بریتانیایی گفته بود: «در دورانی که بیشتر مردم آثار هنری را در مجلات می‌بینند، درک نمی‌کنم چرا هنرمندان از همان اول کارهایشان را به صورت عکس تولید نمی‌کنند.» امروزه دانش و تجربه‌ی ما از آثار هنری، بسیار بیش از آنکه مستقیم و بی‌واسطه باشد، تجربه‌ای غیرمستقیم و دانشی دست دوم به‌واسطه‌ی مستندات و به‌ویژه عکس‌های آنها و از راه مجراهای توزیع و نمایشی غیر از گالری‌ها و موزه‌ها حاصل شده است: کتاب‌های تاریخ هنر، مجلات هنری، اینترنت (از جمله برای دیدن آنلاین تصاویر آثار هنری در گالری‌ها و موزه‌های سرتاسر دنیا)، کاتالوگ‌ها، پوسترهای آثار برجسته، فیلم‌های مستند از زندگی هنرمندان و رویدادهای هنری یا فیلم‌ها و عکس‌هایی که پرفورمنس‌ها و دیگر هنرهای نمایشگون و چیدمان‌های موقتی را مستند کرده‌اند. در دهه‌های اخیر به طور روزافزونی دنیای هنر دلبستگی خود را از اثر برگرفته و به‌سوی گونه‌های مختلف مستندات هنری و فضاهای جایگزین توزیع و نمایش هنری سوق داده است؛ که در این میان، زبان عکس بیشترین نقش را در انتقال و ترجمه‌ی تجربه‌ی اثر هنری دارد. این جابه‌جایی اکنون یک دگرگونی بسیار گسترده است و بر فضای ارتباطی دنیای هنر مسلط شده است. این مجراهای آلترناتیو خنثی نیستند و بنابه استطاعت و نقاط کور ذاتی خود، آنچه را که انتقال می‌دهند، تغییر داده‌اند.

به دلایل مختلف امکان تجربه‌ی مستقیم بخش عظیمی از آثار هنری برای مخاطبان هنر؛ بیننده‌ها، محققان و منتقدان هنر وجود ندارد. بخش عمده‌ای از شناخت ما از هنر از راه کتاب‌ها و به‌ویژه کتاب‌های تاریخ هنر شکل گرفته است. اما همان ابتدا، به لحاظ دیداری دیدن تابلویی بزرگ اندازه از مارک روتکو در یک گالری که تعمداً تمام گستره‌ی دید بیننده را اشغال می‌کند و عکس بسیار کوچکی از آن در یک کتاب، تجاربی متفاوت‌اند؛ هرچند که شرح همراه عکس‌ها و متن کتاب به منظور تقویت و احتمالاً بازآفرینی تجربه‌ی دیدن اثر واقعی در محیط واقعی باشند. علاوه‌بر تمایز میان نقاشی و پیکربندی مجدد آن در قالب عکس، این تجربه‌ی غیرمستقیم تا حدی به‌واسطه‌ی نظام‌های از پیش تعریف‌شده‌ی تاریخ هنر و تا اندازه‌ای تحت‌تأثیر افکار و ترجیحات مورخ هنر شکل می‌گیرد.

مک‌لین یکی از هنرمندان جنبش هنر مفهوم‌گرا در بریتانیا بود؛ جنبشی که خواست ماده‌زدایی از هنر در آن، راه‌گشای حضور گسترده‌ی هنر در مجلات شد. در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، مجله به‌عنوان یک فضای نمایش آلترناتیو برای کارهای ماده‌زدایی‌شده‌ی هنر مفهومی، تبدیل به مکان جدیدی برای فعالیت هنری شد. با ترک بوم‌ها، پایه‌های مجسمه‌ها و بیشتر آنچه هنر معمول به کار می‌گرفت، هنر مفهومی به شدت بر عکس‌ها و دیگر گونه‌های سند به همراه متن تکیه کرد. این هنر به مجلات، به‌عنوان یک مکان نمایش جدید وابسته بود؛ مکانی که نسبت به تعداد انگشت‌شماری که معمولاً بیننده‌ی اشیاء، ایده‌ها و اعمال موقتی در گالری‌ها و موزه‌ها بودند، امکان تجربه‌ی آثار را برای مخاطب بیشتری فراهم می‌کرد. مجله با امکاناتی یگانه به‌عنوان شکلی از ارتباط، برای هنری که بیشتر درگیر مفهوم، فرایند و اجرا بود تا محصول نهایی، یک وسیله‌ی بیانی ایده‌آل بود. هنرمندان مفهوم‌گرا به امکانات فرمی و مفهومی مجله به‌عنوان یک رسانه‌ی جدید آگاه بودند و آثاری متناسب با آن خلق کردند. حتی گاهی این مجلات تجربه‌ای یگانه را رقم می‌زدند، خلق آثار از همان ابتدا برای دیده شدن در گالری‌ها نبود و مجلات محل اول و آخر نمایش آنها بودند.

مجله با امکانات ویژه‌اش، با فراهم کردن شرایط تجربه‌ای دموکراتیک‌تر از موزه‌ها و گالری‌ها، فرم توزیعی و فضای نمایشی آلترناتیو برای گونه‌های سنتی هنر نیز هست. هنرمندانی که با مدیوم‌های سنتی کار می‌کنند، مجلات را به جهت ثبت و توزیع وسیع‌تر آثارشان برمی‌گزینند.

مجله با امکانات ویژه‌اش، با فراهم کردن شرایط تجربه‌ای دموکراتیک‌تر از موزه‌ها و گالری‌ها، فرم توزیعی و فضای نمایشی آلترناتیو برای گونه‌های سنتی هنر نیز هست. هنرمندانی که با مدیوم‌های سنتی کار می‌کنند، مجلات را به جهت ثبت و توزیع وسیع‌تر آثارشان برمی‌گزینند. برای بسیاری از هنرمندان گنجایش مجلات برای تأثیرگذاری و حتی تغییر بنیادین دریافت هنری و دلالت‌های اجتماعی و سیاسی امکان بازتولید هنر در آنها اهمیت ویژه داشته است. والتر بنیامین از نخستین کسانی بود که معتقد بود هنر وقتی از طریق رسانه‌های جمعی بازتولید و توزیع شود، به لحاظ کیفی تبدیل به شکل متفاوتی از ارتباط می‌شود، شکلی با بازتاب زیبایی‌شناختی و سیاسی ژرف.

فناوری اطلاعات تا حد زیادی به نوع بشر برای فائق آمدن بر محدودیت‌های زمانی و مکانی کمک کرده و حیطه‌ی فعالیت‌هایش را گسترش داده است. در مسئله‌ی هنر نیز اینترنت توانسته است ابزاری ارزشمند برای گشودن امکانات جدید در تجربه‌ی هنر برای شمار زیادی از مردم در فرهنگ‌ها و جوامع مختلف باشد. استفاده‌ی مؤثر از اینترنت در تجربه‌ی هنری، به ایجاد ارتباطی رهاتر و دموکراتیک‌تر در دنیای هنر کمک کرده است. اکنون وجود اینترنت و کامپیوتر در تجربه‌ی هنر اجتناب‌ناپذیر شده است. احتمالاً امروزه اکثر مردم از طریق اینترنت به استقبال آثار هنری می‌روند. اینترنت برای کاربر امکان دسترسی به آثار هنری را که در موزه‌ها و دور از بیننده واقع شده‌اند، فراهم می‌کند. اما تفاوت تجربه‌ی بصری عکس آثار بر صفحه‌ی مانیتور با تجربه‌ی واقعی دیدن مجسمه‌های مینیمال و چیدمان‌های محیطی همچنان یک مسئله است؛ آثاری که در تجربه‌ی آنها، کیفیت حضور برای درک کیفیت هستی‌شناسانه‌ی شیء نمایش شده و ایجاد یک پیوند موقعیتی میان بیننده و ابژه‌ی هنری بسیار مهم و اساسی است.

جایی‌که امکان تجربه‌ی مستقیم و دست اول آثار هنری در فرم فیزیکی آنها وجود ندارد، آثار هنری با امکانات و محدودیت‌های مجراهای دیگر نمایش متناسب می‌شوند. برخی هنرمندان از همان ابتدا چهارچوب‌ها و محدودیت‌های این کانال‌های نمایش را در نظر می‌گیرند. این فضاها برای آنان که کار خود را با آنها تطبیق بدهند، امتیاز ویژه‌ای محسوب می‌شود. گاهی خوانایی بصری بیشتر و امکان انتقال‌پذیری کامل‌تر پیام هنری در این مجراها، یک امتیاز مهم است. این فضاها و مجراها برای نمایش عکس [به‌عنوان اثر هنری]، که دلالت‌ها و ارزش‌هایش از این طریق بهتر از هر اثر دیگری انتقال پیدا می‌کند، یک

امکان جذاب‌تر هستند.

تجربه‌ی قدم زدن اطراف یک مجسمه و دیدن عکس آن از یک زاویه‌ی دید ثابت در یک کاتالوگ، تجاربی متفاوت‌اند، اما هر دو معتبر هستند. مستندات وجود مستقل خود را دارند؛ جدا از خود اثر یا به‌عنوان جایگزین آن. اساساً مستندسازی هرگز نمی‌تواند برای بیننده امکان تجربه‌ی همه‌جانبه‌ی مستقیم از گونه‌ی فیزیکی خود اثر فراهم کند و یا کاملاً شفاف باشد. عکس یک مجسمه، افزودن یک لایه و در واقع یک برگردان است. بیننده سعی می‌کند از نوع لایه‌ای که بین او و اثر قرار گرفته و تفاوتی که با ماهیت اثر ایجاد کرده است، آگاه باشد. عکس به عنوان سندی از کار هنری، عرصه‌ای متفاوت برای عمل فکری و هنری است و نظامی با حوزه و حدود بیانی خاص خود دارد. این مسئله به معنای توانایی بالقوه‌ای برای تغییر دلالت‌های آثار هنری در این تجربه‌ی غیرمستقیم است.

آثار هنری وابسته به بافت و زمینه‌اند. در مورد کپی کردن عکس [به‌عنوان اثر هنری] که کپی آن به لحاظ فیزیکی نزدیک به اصل است، و نمایش آن کپی در فضاهای آلترناتیو نمایش، موضوع تغییر زمینه‌ی اثر بیشتر به چشم می‌آید. برای بنیامین تمایز میان اصل و کپی منحصراً یک تمایز مکان‌شناختی یا توپولوژیک بود. اصل، یک مکان ویژه دارد که به‌واسطه‌ی آن در تاریخ به‌عنوان یک شیء یگانه ثبت شده است. کپی، بدون مکان و غیرتاریخی است و از همان ابتدا به عنوان چندگانگی بالقوه ظاهر می‌شود. بازتولید یک چیز جابه‌جا کردن آن از مکانش و بی‌مکان کردن آن است. صورت‌بندی بنیامین از این ایده‌ها شناخته‌شده است: «حتی کامل‌ترین بازتولید یک اثر هنری فاقد یک عنصر است: اینجایی و اکنونی آن، وجود یگانه‌ی آن در جایی که حادث شده است که باشد.» در مورد عکس [به‌عنوان اثر هنری] که کپی آن کامل‌ترین بازتولید است، تفاوت دریافت پیام هنری به‌واسطه‌ی تغییر موقعیت و توپولوژی اثر هنری شاید مهم‌ترین مسئله باشد، به‌ویژه آن‌که کپی‌ها، برخلاف اثر هنری یگانه، در آن واحد می‌توانند همه جا باشند.

برای بنیامین تمایز میان اصل و کپی منحصراً یک تمایز مکان‌شناختی یا توپولوژیک بود. اصل، یک مکان ویژه دارد که به‌واسطه‌ی آن در تاریخ به‌عنوان یک شیء یگانه ثبت شده است. کپی، بدون مکان و غیرتاریخی است و از همان ابتدا به عنوان چندگانگی بالقوه ظاهر می‌شود. بازتولید یک چیز جابه‌جا کردن آن از مکانش و بی‌مکان کردن آن است.

گاهی در موزه‌ها و گالری‌ها نیز عکس‌ها به‌عنوان شکلی از مستندات آثار هنری به نمایش گذاشته می‌شوند. مستندسازی در قالب این عکس‌ها، گاهی تنها شکل ممکن ارجاع به یک فعالیت هنری است. مسئله‌ی تجربه‌ی مستقیم و غیرمستقیم آثار موقتی و ناپایدار بیشتر توجه‌برانگیز است. اگر موضوع مستندسازی، پرفورمنس‌ها، هپنینگ‌ها و دیگر هنرهای نمایشگون باشند، به شیوه‌ی اجراهای تئاتری مستند می‌شوند که می‌تواند شامل عکاسی، ویدئو، ضبط صدا و اعمال ابتکاری باشد. در این موارد، مستندسازی اغلب مدرک و گواهی برای مخاطبانی فراهم می‌کند که شاهد رویداد زنده نبوده‌اند؛ رویدادی ویژه که واقعاً رخ داده است. اما هدف بیشتر مستندسازی‌های پرفورمنس علاوه بر این موارد و نیز قرار دادن اثر هنرمند در دسترس تعداد بیشتری تماشاگر، این است که مستندسازی در واقع برای معنا دادن و گسترش تأثیرات اثر هنری ضروری است. هنرمندان فعال در زمینه‌ی هنرهای نمایشگون، خیلی زود به ضرورت صحنه‌پردازی پرفورمنس‌ها برای دوربین، به همان‌گونه‌ی تماشاگر حاضر، واقف شدند. جینا پان، بادی آرتیست فرانسوی، نقش عکاسی را در کارهایش با این عبارات توصیف می‌کند: «... عکاس یک عامل بیرونی نیست، موقعیت او داخل فضای عمل و در کنار من است، فقط چند سانتی‌متر آن‌طرف‌تر. بارها او سد راه دید تماشاگر می‌شود.» در این پرفورمنس‌ها، رویدادها حداقل به اندازه‌ای که برای یک تماشاگر عرضه می‌شوند، برای مستندسازی نیز صحنه‌پردازی شده‌اند؛ حتی پان اظهار می‌کند که بعضی اوقات تماشاگر برای فرایند مستندسازی مزاحمت ایجاد می‌کند. با این ملاحظه، گاهی پرفورمنس بیشتر در سطح ماده‌ی خام برای مستندسازی بوده است؛ آن محصول نهایی که از طریق آن منتشر شده و به‌طور اجتناب‌ناپذیری با آن شناخته می‌شود. این ادعای دان سلاتر را تأیید می‌کند که «عکس سرانجام جانشین واقعیتی می‌شود که ثبت کرده است.»

در مورد عکس [به‌عنوان اثر هنری] که کپی آن کامل‌ترین بازتولید است، تفاوت دریافت پیام هنری به‌واسطه‌ی تغییر موقعیت و توپولوژی اثر هنری شاید مهم‌ترین مسئله باشد، به‌ویژه آن‌که کپی‌ها، برخلاف اثر هنری یگانه، در آن واحد می‌توانند همه جا باشند.

مجراهای آلترناتیو ارتباط، توزیع و نمایش هنری خنثی نیستند، اما فضاهای معمول نمایش نیز هرگز خنثی نبوده‌اند. این نهادها بر بافت و زمینه‌ی موضوعاتشان برتری دارند. «موزه‌ها ابتدا و قبل از هر چیزی با طبقه‌بندی اشیاء معنا را بر

آنها تحمیل می‌کنند. [...] در یک موزه‌ی هنر، طبقه‌بندی که استفاده می‌شود از نظام تاریخ هنر برگرفته شده است؛ بنابراین به‌طور نمونه آثار هنری براساس دوره، مکتب، سبک، جنبش یا هنرمند مرتب می‌شوند» (اِما بارکر). موزه، بافت اصلی را بازسازی نمی‌کند، بلکه به بافت جدیدی شکل می‌دهد. به‌عبارت دیگر، موزه یک اثر را از بافت اصلی آن جدا کرده و سپس داخل شبکه‌ی سنت خود جا می‌دهد؛ بدین‌گونه کیفیاتی که متفاوت از کیفیات اصلی خود اثر هستند، بر آن تحمیل می‌کند. عکس‌های آثار هنری در کتاب‌ها، مجلات و اینترنت و دیگر اشکال مستندات هنری، این امکان را برای نویسندگان و مورخان هنر فراهم آورده‌اند که درباره‌ی آنها بنویسند، بدون آنکه خود آثار هنری را به‌طور مستقیم تجربه کرده باشند. می‌شود نگران بود که اتکای بیش‌ازحد بر این مستندات، فرایندهای پیچیده‌ی تجربه‌ی اثر را به چهارچوب‌هایی آشنا و محدود تقلیل دهد یا تکیه بر این تجربه‌ی غیرمستقیم، درک هنری ما را به بیراهه ببرد، اما همچنین آنها می‌توانند نگاه ما را به جهان توسعه داده و افق‌های ممکن نوینی را بگشایند.

مجراهای آلترناتیو ارتباط، توزیع و نمایش هنری خنثی نیستند، اما فضاهای معمول نمایش نیز هرگز خنثی نبوده‌اند. این نهادها بر بافت و زمینه‌ی موضوعاتشان برتری دارند. «موزه‌ها ابتدا و قبل از هر چیزی با طبقه‌بندی اشیاء معنا را بر آنها تحمیل می‌کنند. [...] در یک موزه‌ی هنر، طبقه‌بندی که استفاده می‌شود از نظام تاریخ هنر برگرفته شده است؛ بنابراین به‌طور نمونه آثار هنری براساس دوره، مکتب، سبک، جنبش یا هنرمند مرتب می‌شوند»

یادداشت‌ها

۱. جاهایی از متن که منظور از «عکس»، اثر هنری عکاسی است، به این شکل مشخص گردیده است. کلمه‌ی «عکس» در موارد دیگر بر نقش سندگونه‌اش و عمل عکس‌برداری از آثار دیگر دلالت دارد.

منابع

Atkins, Robert (1987). Art Speak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzz-words. New York: Abbeville Press Publishers.

Auslander, Philip (2005). «The Performativity of Performance Documentation». symposium «After the Act: The (Re)Presentation of Performance Art» at the MUMOK, Museum of Modern Art Stiftung Ludwig, Vienna, Austria on November 5.

Barker, Emma. ed (1999). Art and its Histories: Contemporary Cultures of Display. London: Yale UP.

Benjamin, Walter (1986). «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction». Illuminations. Hannah Arendt (ed). New York: Schocken Books.

Groys, Boris (2002). «Art in the Age of Bio-politics: From Artwork to Art Documentation». Documenta 11 Exhibition Catalogue. Germany: Hatje Cantz Publishers.

Jones, Amelia (1997). «Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation». Art Journal 56.

دوگانگی ناظر پساعکاسی

هادی لزیری

چکیده

در این پژوهش کوشش شده است با مطالعه‌ی خاستگاه و ویژگی‌های پساساختارگرایی، تأثیرات این مکتب در آفرینش، عرضه و نمایش عکس‌ها مورد بررسی قرار گیرد. سیر مطالعاتی به‌گونه‌ای است که ابتدا با مطالعه‌ی جریان مدرنیسم و جنبش ساختارگرایی، ویژگی‌های ماهوی عکاسی مدرنیستی را دریافته و نوع عرضه و نمایش عکس، نسبت عکس با واقعیت بیرونی، همچنین ویژگی‌های اجتماعی انسان مدرن که در این پژوهش ناظر قدیم نامیده شده است تحلیل شده؛ سپس مطالعات به دست آمده با دوره‌ی پست‌مدرن و پندارهای پذیرفته شده در مورد امر واقع و ویژگی‌های اجتماعی انسان پست‌مدرن که ناظر پساعکاسی نام گرفته است، مورد تطبیق قرار گیرد.

سعی بر آن است تا با بررسی رابطه‌ی دال و مدلول در عکس شیمیایی و تصویر دیجیتال، ارتباطی منطقی بین ناظر دوره‌ی قدیم با عکس شیمیایی و ناظر دوره‌ی پساعکاسی با تصویر دیجیتال پیدا کرده و سپس بنیادی نظری بر عرضه و نمایش عکس در دوره‌ی معاصر استوار کنیم.

واژگان کلیدی:
عکاسی مدرنیستی، بت واره‌گی، عکاسی پست‌مدرنیستی، وانموده‌گی

۱- مقدمه

با گذشت نزدیک به دو سده از معرفی عکاسی، همچنان چالش‌های پیش روی این رسانه در سال‌های آغازین، به قوت خود باقی است. طرح مسئله‌ی هنر بودن یا نبودن عکاسی و مهم‌تر از آن ارتباط عکس به‌عنوان محصول عکاسی با واقعیت بیرونی، جزو مهم‌ترین مباحث مطرح شده پیرامون عکاسی است. بی‌راه نیست اگر بگوییم هر آنچه امروز در گفتمان نظری عکاسی که قدمتی هم‌پای با خود عکاسی دارد، یافت می‌شود؛ از بررسی کیفیت رابطه‌ی عکس با واقعیت برآمده است.

با نگاهی به تاریخ هنر و فلسفه‌ی زیبایی‌شناسی، درمی‌یابیم که این مسائل

کم‌وبیش در مورد سایر مدیوم‌های هنری نیز مطرح شده است. گفتارهای افلاطون[۱] درباب هنر و نهیب او بر افسانه‌ی ژئوکسیس تا نمایش اولین فیلم برادران لومیر[۲] با نام «ورود قطار[۳]» با وجود فاصله‌ی بعید تاریخی از یک مهم دم می‌زنند و آن درآمیختن هنر با ایجاد توهم سطحی در مخاطب است[۴]. اگرچه در طول سده‌های متعدد همواره آنتی‌تزهایی برای دفاع از هنر و تلاش برای مسلط کردن تعاریفی متقن که ماهیت آن را از لوث توهم مبرّی کند صورت گرفته، اما همچنان این اتهام از طرف برخی منتقدین و فلاسفه بر هنر وارد است.

عمده‌ترین نظریه‌ای که مخالفین دیدگاه افلاطونی از آن سود جسته‌اند، مُحاکات[۵] است که اول بار از سوی ارسطو[۶] مطرح شد و تاحدودی توانست راه را برای رهانیدن هنر، از امری صرفاً کاربردی باز کند. اگرچه در دوره‌های بعدی همواره بین این دو قطب دچار سرگشتگی شده و اغلب در خدمت تزئین قرارگرفته است. عبور دهشتناک انسان غربی در سده‌های میانی قرن ۱۶ از استیلای امر قدسی و تلاش برای فراهم آوردن زمینه‌ی حیات با اتکاء به عقل بشری، نقطه‌ی عطف مهمی در فرجام دیالکتیک امر واقع و اثر هنری محسوب می‌شود. اهمیت یافتن خرد انسانی زمینه‌ساز بازاندیشی در مورد هنر بود. چند سده تلاش پیرامون ماهیت هنر و تعریف امر زیبا که از طرف بزرگترین فلاسفه‌ی غربی مطرح شده بود، منجر بدان شد که هنر پس از فراز و نشیب‌های بی‌شمار از قید تجمل و پراگماتیسم[۷] رها شده و در کسوت هنر مدرن همسو با استقرار یافتن لیبرالیسم به‌عنوان اصل مهم مدرنیته ارتباط دیرینش با امرواقعی را قطع کند.

اما عکاسی که در همین سال‌های پرآشوب به جهان معرفی می‌شود، ماهیتی پیچیده و مبهم دارد. رسانه‌ی جدید زاده‌ی عقل بشری است و در گفتمانی زاییده می‌شود که کشف و شناخت جهان به‌مثابه اُبژه و تسلط بر آن، مهم‌ترین دغدغه‌ی انسان مدرن است. نکته‌ی ظریف و قابل‌تأمل اینجا است که در گفتمان شناخت‌شناسی، برخلاف آنچه در هنر مدرن اتفاق افتاده بود، جهان به‌مثابه یک واقعیت عینی و بیرونی استوار مفروض شده است. یعنی امر واقع، هر آنچه از اهمیت و قدرت خود در هنر مدرن را از دست رفته می‌دید، برتری و قدرت خویش را با تمام قوا در علم حفظ کرده و بر آن تکیه کرده بود. گویی هر آن‌چه پیکاسو[۸]، موندریان[۹]، کاندینسکی[۱۰] و هم‌قطارانش در هنر تیشه بر ریشه‌ی واقعیت می‌زدند در گفتمان علم جدید این درخت پروار و تنومند می‌شد. حال دور از گمان نیست که طفل نوپای عکاسی

در میان این میدان الکترومغناطیسی همواره در تعلیق و تردید به دنبال یافتن هویت خویش باشد. اما دو عامل مهم در این میانه وجود داشته که قطب واقع‌گرایی عکاسی را تقویت می‌کرده است. نخست بهره‌جویی اصلاح طلبان اجتماعی از عکاسی، که عموماً تحت تأثیر آراء مارکس[۱۱] در برابر لیبرالیسم[۱۲] صف بسته بودند و هنر غیرواقع‌گرا را مذموم می‌شمردند و دوم، ظهور رسانه‌های جدید از قبیل روزنامه‌ها و مجلات عکس بوده است. این دو جریان برای بقاء و تأثیرگذاری، خوراک خود را از رسانه‌ای می‌گرفتند که محصولش به جهت تطابق عینی و استنادی با واقعیت بر همگان پذیرفته شده بود. اگرچه در فضای پر تحرک هنرمدرن، عکاسی چندان به رسمیت شناخته نمی‌شد، اما این به آن معنا نبود که قطب دیگر که بر ماهیت هنری عکاسی تأکید می‌ورزید، تسلیم شود. مهم‌ترین انگیزه‌ی جریان عکاسی هنری که در خلال سال‌های آغازین سده‌ی بیستم، با عنوان عکاسی صریح تثبیت شد، هم‌چنان سعی می‌کرد که سویه‌های واقع‌گرایی[۱۳] را با اقتدا بر گفتمان هنر مدرن به کمک مؤلفه‌های عکاسی مورد پرسش قرار دهد. به بیانی دیگر، عکاسی هنری نمی‌توانست تحت قیومیت امر واقع ماهیت خویش را استوار کند. اهمیت پیدا کردن مؤلفه‌های عکاسی و تلاش برای مداقه، تدوین و رسمیت بخشیدن به آنها منجر به ظهور نحله‌های گوناگون عکاسی هنری شد. عکاسی صریح[۱۴] آمریکا و عینیت نوین[۱۵] در اروپا اگرچه گریزی از بازنمایی واقعیت به‌لحاظ ماهیت عکاسی نداشتند، اما سعی می‌کردند با برجسته ساختن مؤلفه‌های عکاسی، فردیت عکاس را به‌عنوان فاعل شناسا رسمیت بخشند. استگلیتز[۱۶] به‌عنوان رهبر این جریان در آمریکا، ماهیت مدرنیستی و آرمان‌گرایی خویش نسبت به امر مدرن را با انتخاب موضوعات روزمره و ارتقاء آنها به‌واسطه‌ی نور و کادر آشکار می‌کرد و گروه اف ۶۴ وضوح را به‌عنوان محملی برای بالاتر رفتن از سطح واقعیت روزمره برگزیده بود. گروهی دیگر در باهاوس[۱۷] از نقطه دیدهای بدیع بهره می‌بردند و در سوی دیگر افرادی مثل هربرت بایر[۱۸] و من ری[۱۹] شیوه‌های دستکاری[۲۰] و تکنیک‌های تاریکخانه‌ای را محور کار قرارداد بودند.

دیگر نکته‌ی حائز اهمیت، ویژگی جنجال برانگیز عکس در تثبیت زمان بود که عمدتاً با آراء رولان بارت[۲۱] نشانه‌شناس فرانسوی مطرح شد. پیوند عمیق و ناگسستنی عکاسی با زمان سپری شده، به طرز اعجاب‌انگیزی در جاودانه ساختن آن ظاهر می‌شد. عکاسی همین‌جا نیز ماهیتی دوگانه داشت؛ بطوری‌که جاودانگی را در تثبیت لحظه‌ی از دست رفته و میرا می‌جست. این

ماهیت دوگانه و اعجاب‌انگیز، برای انسان قرن بیستم که بیش از چهار سده از باورهای قدسی و اساطیری خویش دور مانده بود، دستاویزی شد برای تمسک جستن به جادویی جدید به نام عکاسی و پرستش محصولش به‌مثابه بت‌واره[۲۲]. گسست صحنه‌ی جاری از زمان و تثبیت آن در داخل قابی که از یک سو بُعد سوم خویش را ازدست‌داده بود و از سوی دیگر به لحاظ مقیاس دچار تناقض با مدلول خویش بود و اهمیت داشتن امر تصادفی که به تعبیر دیوید هیوم[۲۳] یکی از دلایل ظهور خرافه است (هیوم،۱۳۸۷، ص ۴۴)، همه‌ی ویژگی‌های یک جادوی جدید و پیچیده را دارا بود. بنابراین در سویه‌ی اجتماعی عکاسی، علی‌رغم اینکه واقعیت بیرونی به رسمیت شناخته می‌شد و عکس به مثابه سندی از لحظه سپری شده بود، وجهه‌ای ناشناخته و رمزآلود وجود داشت که عکس را بت‌واره می‌ساخت. عمده‌ترین نمودهای این گرایش در پرتره و عکس‌های خانوادگی قابل رهگیری است. عکس‌هایی که ما از افراد مهم زندگی‌مان در آلبوم‌های شخصی، روی میز کار و بر روی دیوار خانه‌مان نگهداری می‌کنیم و گهگاه با آنها گفتگو می‌کنیم، به‌همان سیاقی است که انسان بدوی با بت‌ها رفتار می‌کرد. بدیهی است که در چنین شرایطی عکس به‌مثابه شیء، شأنیت پیدا می‌کند. در واقع مهم‌ترین حلقه‌ی تناظر فیزیکی بین عکس و بت‌واره شیئیت آنها است. از این‌رو عکس با قدرت از این مهم، صیانت می‌کند. بنابر آنچه گفته شد، شأنیت عکس در ساختار فلسفی و اجتماعی‌اش در سرآغاز، از ارتباط عمیق عکس در مقام دال با واقعیت بیرونی در مقام مدلول اکتساب می‌شود؛ شأنیتی که عکس را در مقام سند می‌نشاند و هرگونه فروپاشی ارتباط دال و مدلول نکوهیده و مذموم است. جستار پیش‌رو این خصوصیت را به بت‌واره‌گی نسبت داده است.

گفتمان دوم به نیمه‌ی دوم سده‌ی بیستم باز می‌گردد. جایی‌که انسان خردگرا که سودایی جز تسلط بر جهان (طبیعت) نداشت، سر از جنگ‌های طولانی مدت و خانمان‌سوز درآورده و چیزی جز نسل‌کشی و هدر دادن سرمایه‌های انسانی و طبیعی عایدش نشده بود. این جریان با بازاندیشی در ارکان اصلی مدرنیته که سرمنشاء تحولات از دوره نوزایی[۲۴] تا آن موقع بود، آغاز شد و در اغلب موارد بنیان‌های فکری، مواضع مدرنیته را دست‌خوش شک‌گرایی و اضمحلال کرد. در فصل سوم این پژوهش به صورت مفصل درخصوص این دوره صحبت شده است، اما نکته قابل ذکر برای ادامه‌ی مبحث، مواجهه‌ی امرواقعی با شک‌گرایی بود. امرواقعی که در مدرنیته نقش محوری بازی می‌کرد، در

فلسفه‌ی نوظهور پست‌مدرنیستی با محوریت فیلسوفان فرانسوی، مورد تردید قرارگرفته بود. پرچم‌دار این جریان ژاک دریدا[۲۵] نشانه شناس فرانسوی بود که با طرح مبانی جدید نشانه‌شناختی، جنبش پساساختارگرایی[۲۶] را رقم زد. باور دریدا بر این بود که هیچ معنای از پیش حاضری در اثر مستقر نیست و ظاهر شدن معنا در فرآیند خوانش اثر توسط مخاطب ایجاد می‌شود. معنا نسبی و انضمامی است و می‌تواند به تعداد مخاطبین در اشکال متفاوت و گاه متناقض از هم پدید آید. این گزاره، بنیادهای اساسی عکاسی را نیز هدف قرار می‌داد. عکاسی که قریب به یک سده اعتبار خویش را از رابطه‌ی مستقیمش با مدلول اکتساب کرده بود، حال با مخاطبی مواجه بود که هیچ شأنیت و اعتباری به واقعیت بیرونی قائل نیست و تلاش می‌کند جهان خویش را از لابه‌لای تصویر بیرون کشیده و بازسازی کند. همراه شدن با این جریان برای عکاسانی که با ویژگی عکاسی مدرنیستی خوگرفته بودند مشکل بود، خصوصاً آنجا که رسانه‌های نوظهور مثل ویدئو و تلویزیون، قصد تصاحب میدان مهم خبرگزاری را کرده بودند؛ عرصه‌ای که عکاسی صد سال بر آن حکم رانده بود. در چنین فضایی هم‌زمان با ظهور هنر مفهومی و تثبیت نظریه‌ی التقاطی هنرها، هنرمندان خارج از جرگه‌ی عکاسی، زودتر دست به کار شدند و تلاش کردند تا هویت جدیدی برای عکاسی، که البته زیر سایه‌ی هنرمفهومی[۲۷] بود، فراهم کنند.

فروپاشی رابطه‌ی دال و مدلولی عکس با امر واقع، دستکاری در عکس را، چه قبل از فرایند عکاسی که به‌عنوان عکاسی صحنه‌آرایی‌شده[۲۸] شهرت یافت و چه بعد از عکاسی که فتومونتاژ[۲۹] نامیده می‌شد، به رسمیت شناخت. وجهه‌ای که پیش از آن مذموم بود. عکس‌ها اغلب به‌عنوان کار ماده در تلفیق با دیگر عناصر و هنرهای جدید مثل هنر اجرا[۳۰]، هنر چیدمان[۳۱]، هنر ویدئویی[۳۲] و ... ارائه می‌شدند و نمایش عکس با سبک مدرنیستی، خام تلقی می‌شد. عکس شیمیایی که حاصل نوردهی مستقیم و مکانیکی به‌دست آمده از طبیعت بود، تا زمانی‌که بر سویه‌ی شمایلی خود غره می‌شود، برای انسان پست‌مدرن فاقد جذابیت و اهمیت است. در شرایط جدید تصویر برساخته، که منکر هرگونه ارتباط اولیه با مدلول بیرونی است، برجای عکس شیمیایی نشسته و فصل جدیدی در خوانش عکس به‌مثابه متن آغاز شده است. خوانشی که عکس را به‌صورت نمایه می‌پذیرفت و هیچ اعتقادی به واقعیت از پیش حاضر نداشت تا جنبه استنادی و شیئیت عکس را بپذیرد.

ظهور عکاسی دیجیتال[۳۳] که تصویر را از بازسازی دیتاهای صفر و یکی فوتون‌های نوری بازسازی می‌کرد، دیگر فرصتی برای عکاسی قدیم باقی نگذاشته بود. بدین ترتیب علاوه‌بر موارد ذکرشده پیشرفت تکنولوژی و یافتن بسترهای نوین برای نمایش تصویر، فنون عرضه و نمایش جدید برای تصاویر برساخته‌ی عکاسی را رقم زد.

پرسش این جستار بدین شکل مطرح می‌شود که آیا دوره‌ی عکس شیمیایی به سرآمده و شک انسان متأخر در امر واقع ابدی است؟ آیا به‌واقع سویه‌ی استنادی و خاطره‌نگاری عکس به دست فراموشی سپرده شده و این مهم برعهده‌ی ویدئو است، یا اینکه همچنان سویه‌ی اصیل و شمایلی چون آتشی زیر خاکستر فعال است؟ دست‌آخر این‌که آیا وجه اشتراکی در انسان متأخر وجود دارد که بتواند خصوصیات بت‌واره‌گی و وانموده‌گی عکاسی را در کنار یکدیگر به رسمیت بشناسد؟

۲- مدرنیسم و ساختارگرایی

مدرنیسم در هنر و ادبیات، به معنای گسستن خودآگاهانه از گذشته و جستجوی قالب‌های جدید برای بیان است که به‌خصوص بر جنبش‌های پیشتاز نیمه‌ی نخست سده‌ی بیستم دلالت می‌کند. مدرنیسم در هنرهای بصری، از یک رشته تحولات اجتماعی، فرهنگی و هنری اروپا در سده‌ی نوزدهم ناشی می‌شود. تلاش برای رهایی از بن‌بست هنر آکادمیک که خود عصاره‌ی سنت طبیعت‌گرایی بوده، هنرمندان جوان را به تجربه‌های جدید کشانیده است. آنان با انگیزه‌ی راه‌جویی و بدون آنکه مسیر آینده را پیش‌بینی کنند، امکانات تجسمی رنگ و خط را از نو آزمودند و البته آشنایی با دنیای هنر غیراروپایی در شروع و ادامه‌ی تجربه‌های آنان بسیار تأثیر داشته است. آنها پیگیرانه کوشیدند که از راه خودبیانگری، به یک آرمان جدید دست یابند. در این رهگذر، دگرگونی بنیادی در معیارها و مفاهیم زیبایی‌شناختی و اصول فنی هنر ایجاد شد و مجموعه دستاوردهای نوپدید زبان هنری نوینی تبیین و تفسیر مفهوم عمیق‌تری از واقعیت شکل گرفت. مدرنیسم نمودهای مدرنیته در یک بستر هنری و رسانه‌ای با

در این رهگذر، دگرگونی بنیادی در معیارها و مفاهیم زیبایی‌شناختی و اصول فنی هنر ایجاد شد و مجموعه دستاوردهای نوپدید زبان هنری نوینی تبیین و تفسیر مفهوم عمیق‌تری از واقعیت شکل گرفت. مدرنیسم نمودهای مدرنیته در یک بستر هنری و رسانه‌ای با سویه‌های زیبایی‌شناختی است.

تصویر۲-۱: فرناند لگر، در شهر، ۱۹۱۹، مأخذ: moma.org

سویه‌های زیبایی‌شناختی است. شاید هنر مدرن ویژگی‌های مدرنیته را حمایت نکند اما قطعاً محصول تحولات اجتماعی و فرهنگی مدرنیته است. بنابراین نمی‌توان هنر مدرن را بدون در نظر گرفتن بستر تاریخی و تحولات اجتماعی خود مورد مطالعه قرارداد. (تصویر۲-۱)

اما در هنر مدرن با نوعی پیچیدگی سروکار داریم، چون ظاهراً در این هنر، بیان از سرمشق

طبیعت یاری نمی‌گیرد. هنرمندان و نویسندگان به‌لحاظ تاریخی در پاسخ دادن به جهان دست به آفرینش می‌زنند، ولی مدرنیست‌ها خود را از جهان طبیعی منتزع می‌کنند. مدرنیست‌های نقاش، شکل را مه‌آلود و ناواضح می‌کنند و مدرنیست‌های نویسنده، واژگان زبان معمولی را بازآرایی می‌کنند. درنتیجه، نقاشی مدرن به جهانی که می‌توان آن را شناخت شباهتی ندارد و حقیقت آن در فراسوی شباهت جای می‌گیرد. باوجود این می‌توان گفت که میان انتزاع مدرن و تاریخ هنر رابطه‌ای برقرار است. شدت انکار گذشته، نشان‌دهنده‌ی وابستگی دنباله‌دار نقاشی مدرن به گذشته است، چون نو بودن نقاشی نو، نقاشی کهن را از اعتبار نمی‌اندازد بلکه آن را به چالش می‌کشد. بنابراین ادراک یک اثر، بر شناخت مؤلف یا تاریخ آن اولویت دارد، چون ادراک اثر سبب می‌شود که بیننده و خواننده درگیر پاسخ دادن خود به معنا شوند. به‌طورکلی می‌توان گفت زبان از طریق کنش‌های بیان‌گر و کردار و رفتار نویسنده و نقاش به هنرهای دیداری مرتبط می‌شود، که زیربنای فعالیت‌ها و رفتارهای آفرینگر، نوعی معنای ژرف‌تر پنهان یا ساختاری از نشانه است. شاید در اینجا این سؤال مطرح شود که اگر در زبان عملی و تجربی، یک زبان ثانوی نهفته باشد که در آن بار دیگر نشانه‌ها راهبر زندگی مبهم رنگ‌ها باشند و در آن، دلالت‌ها هرگز خود را یکسره از نشانه‌ها رها نسازند، چه می‌شود؟ اگر عناصر نقاشی به‌منزله نشانه باشند چکه‌های رنگ در آثار جکسن پالاک[۳۴]، نشانه‌های حضور پالاک هستند. این‌گونه نشانه‌ها آن‌قدر تعیین‌کننده‌اند که هنرمند تنها با دگرگون کردن یکی از آنها تأثیر کل اثر را دگرگون می‌کند. پیوند با کل، مستلزم حضور سازنده‌های ویژه یا نشانه‌هایی است که هرکدام با حرکات آفرینگر اعمال می‌شوند و درنتیجه مستلزم غیبت سازنده‌های دیگر است. عناصر یک نقاشی با همان تحکمی فرمان رانده می‌شود که دستور نگارش یا منطق برنوشته فرمانروایی می‌کنند. بنابراین مجاز هستیم که نقاشی را مانند زبان در نظر بگیریم.

بنابراین ادراک یک اثر، بر شناخت مؤلف یا تاریخ آن اولویت دارد، چون ادراک اثر سبب می‌شود که بیننده و خواننده درگیر پاسخ دادن خود به معنا شوند. به‌طورکلی می‌توان گفت زبان از طریق کنش‌های بیان‌گر و کردار و رفتار نویسنده و نقاش به هنرهای دیداری مرتبط می‌شود، که زیربنای فعالیت‌ها و رفتارهای آفرینگر، نوعی معنای ژرف‌تر پنهان یا ساختاری از نشانه است.

تصویر۲-۲: عکس به شیوه‌ی داگرئوتیپ، ۱۸۶۰-۱۸۴۰، مأخذ: antykwariatwaw.pl

هم‌ساز بودن ساختار نحوی نقاشی باعث هم‌ساز بودن سبک آن می‌شود. یک نقاشی که به زبان پالاک سخن می‌گوید، خود پالاک است. به‌گونه‌ای ضمنی بیانگر گونه‌ای نظریه‌ی خوب سبک است. مطالعه‌ی اثر هنری با این روش ساختارگرایی نام گرفت. ساختارگرایی می‌کوشد که هر جزء یا پدیده در ارتباط با یک کل، بررسی شود. یعنی هر پدیده جزئی از یک

ساختار کلی است. ساختارگرایی در مواجهه با اثر، ابتدا سعی می‌کند به یک ساختار کلی دست پیدا کند و سپس دیگر اجزاء را در نسبت با ساختار توضیح دهد. مطالعه‌ی ساختاری منجر به کشف نوعی قرابت از میان نشانه‌های به ظاهر متفاوت می‌شود که معنی بر آن استوار است. جریان ساختارگرایی با طرح نظریه‌ی فردیناند دوسوسور[۳۵] در نشانه‌شناسی[۳۶] قوت گرفت. او نظام زبانی را به دو جزء مرتبط با هم، آوایی- دیداری یا همان دال و عنصر مفهومی یا همان مدلول دسته‌بندی کرد و زبان را مجموعه‌ای از نشانه‌ها (دال‌ها) تلقی کرد که توسط مخاطب تأویل و به مفهوم می‌رسد. سوسور تأویل نشانه‌ها را بر اساس نظام‌های قراردادی تعریف کرد که توسط پساساختارگرایان رد شد. ساختارگرایان کمتر به موضوع متن و بیشتر به چگونگی تأثیر متن می‌پرداختند و گاهی حتی برای کشف بهتر فرآیند تأثیر، از ارزش محتوا می‌کاستند.

بدین ترتیب مطالعه‌ی مادیت عکس‌ها، نقش عکس‌ها را در حکم ابژه‌های اجتماعی در مناسبات انسان‌ها مورد ملاحظه قرار می‌دهد. تحلیل عکس‌ها در حکم اشیاء مادی دامنه‌ی نمایگی آنها را می‌گستراند. زمانی که عکس‌ها در حکم شیء تلقی شوند با خواص دیگر نیز ارتباط برقرار می‌کنند و پیوند آنها با جهان مادی و واقعی محکم‌تر می‌شود. این نکته در تحلیل ما از عکس‌های پرتره‌ای که داخل قاب گردنبند گذاشته شده قابل پیگیری است.

۲-۱- عکس در مقام ماده

کلمنت گرینبرگ[۳۷]، منتقد هنری، از بستری مادی برای نقاشی به‌عنوان یکی از ویژگی‌های معرف نقاشی مدرنیستی سخن به میان آورد. جان سارکوفسکی[۳۸] در کتاب چشم عکاس در بیان ویژگی‌های عکس، ویژگی مادی را جزو این ویژگی‌ها به‌حساب نمی‌آورد، اما استیفن شور[۳۹] بعدها در کتاب ماهیت عکس‌ها[۴۰] این موضوع را مورد بررسی قرار داده است.

امولسیون عکس، یا محمل مادی عکس چاپ شده به روش شیمیایی، ترکیبی دانه دانه از هالوژن‌های نقره‌ای معلق در ژلاتین است که بر روی سطحی از جنس پلاستیک یا استات کشیده شده است. این امولسیون شبیه‌ترین چیز ممکن به اثر عکس در مقام ماده است. دانه‌های ریز نقره‌ی حساس به نور اجزایی‌اند که به تصویر شکل می‌دهند. محمل مادی عکس به شکل صنعتی تولید می‌شده است. تولید و ساخت این امولسیون به عهده‌ی کارگران کارخانه‌های

کداک، ایل فورد، فوجی یا آگفا بوده است. عکاس هرگز به این سطح دلالت دسترسی ندارد و تنها می‌تواند میزان کنتراست شدت‌های متفاوت نور بازتابی از اشیاء جهان واقعی را در این محمل مادی دانه دانه کنترل کند. بنابراین ادعای صدق و راست‌نمایی عکس شیمیایی را تنها بر پایه‌ی چنین مفهومی می‌توان پذیرفت که پیش از مداخله‌ی عکاس در خلق عکس، چیزی در دنیای واقعی وجود دارد. در قرن بیستم اغلب مورخان عکاسی مدرنیستی تلقی عکس‌های غیرمادی را به گذشته نیز نسبت داده و مادیت اشیاء مرتبط با عکس را از قبیل جعبه‌های آستر مخملی که داگرئوتیپ‌ها[۴۱] را در خود جای می‌دادند نادیده گرفتند. (تصویر ۲-۲)

بررسی رابطه‌ی بدن با عکس را بر تأکید بر جوهر مادی عکس‌ها که به صورت رسوبات شیمیایی بر روی کاغذ و به صورت تصاویری ثبت‌شده بر روی تعداد بسیار زیادی از کارت‌ها با ابعاد، اشکال و رنگ‌های مختلف موجود است می‌توان پیگیری کرد. عکس‌ها در این اشکال ذکر شده اشیایی مادی هستند که قاب گرفته شده‌اند و در آلبوم‌ها، پاکت‌ها و جعبه‌ها قرارگرفته و نگهداری می‌شوند. پشت و روی آنها گاهی با افزودن نوشته و طرحی تغییر می‌یابد. عکس‌های چاپ‌شده، جابه‌جا شده

تصویر۲-۳: قاب عکس به شیوه‌ی داگرئوتیپ، ۱۸۴۰

و به این‌سو و آن‌سو برده می‌شوند، لمس و احساس می‌شوند. دست‌به‌دست شده و به آنها اشاره می‌شود. به آنها خندیده و گریسته می‌شود و راجع به آنها گله و شکایت می‌شود. آنها گفتگوهایی شکل می‌دهند و سکوت را

دشوار می‌کنند. بدین ترتیب مطالعه‌ی مادیت عکس‌ها، نقش عکس‌ها را در حکم ابژه‌های اجتماعی در مناسبات انسان‌ها مورد ملاحظه قرار می‌دهد. تحلیل عکس‌ها در حکم اشیاء مادی دامنه‌ی نمایگی[۴۲] آنها را می‌گستراند. زمانی که عکس‌ها در حکم شیء تلقی شوند با خواص دیگر نیز ارتباط برقرار می‌کنند و پیوند آنها با جهان مادی و واقعی محکم‌تر می‌شود. این نکته در تحلیل ما از عکس‌های پرتره‌ای که داخل قاب گردنبند گذاشته شده قابل پیگیری است. (تصویر ۲-۳)

نمایگی عکس نه تنها متعلق و وابسته به‌عکس نبوده، بلکه به مادیت خود عکس‌ها نیز وابسته است. آنچه که با پیوندهایی با جهان، برای مثال نوشته یا مهر سازمانی بر پشت عکس‌ها تأکید و تقویت می‌شود؛ جنبه‌های شخصی‌کننده عکس‌ها را یگانه و اصیل می‌کند و به آنها جنبه‌های شخصی می‌افزاید.

رولان بارت در کتاب اتاق روشن[۴۳] از عکس همچون شیئی عاطفی صحبت کرده که موجب لذت می‌شود. از سوی دیگر آن را چون موجود زنده‌ای می‌بیند که پیر شده و از بین می‌رود. با هجوم نور و رطوبت محو شده و ضعیف و ناپدید می‌گردد و دیگر هیچ کاری جز دور انداختن آن نمی‌توان کرد. با این حال او دور انداختن عکس‌ها را به‌عنوان شیء مادی غیرممکن می‌داند چرا که این‌کار شبیه به دور انداختن زندگی است و عکس همچنان شیئی عزیز و دوست‌داشتنی باقی می‌ماند (بارت،۱۳۸۷، ص ۶۹).

۲-۲- بت‌واره‌گی[۴۴]

بت‌واره واژه‌ای آشنا در اشاره به چیزهای غریب است. جاذبه‌ای غیرعقلانی که به واسطه‌ی شیء مادی اتفاق می افتد (آشوری، ۲۱۲). این واژه را اولین بار فیلسوف فرانسوی شارل دوبروس[۴۵] در کتاب «در باب آیین خدایان» به سال ۱۷۵۷ به جامعه‌ی فکری فرانسه معرفی کرد. نظریه‌ی بت‌واره‌پرستی حاصل نقدهای دوره‌ی روشنگری به خرافه‌های مذهبی بود. این واژه هم‌زمان با اصطلاح زیبایی‌شناسی[۴۶] توسط فیلسوف آلمانی باومگارتن[۴۷] در شناخت آثار هنری ابداع شد. نقطه‌ی مشترک این دو نظریه آنجا است که هر دو می‌کوشند یک بنیاد فکری عقلانی بر احساسات برانگیخته شده از شیء مادی برپا کنند. بت‌واره‌پرستی، پرستش مستقیم اشیاء مادی و دنیوی بود؛ اشیائی که به واسطه‌ی نیّت‌مندی از طرف فرد قادر بودند امیال دنیوی و گرایش انسان برای فهم امور ناشناخته را آرام کنند. پیر بوردیو[۴۸] در سال ۱۹۹۳ در مقاله‌ای با عنوان «حوزه‌ی تولید فرهنگی» تعریف کلاسیک هنر که آن را گونه‌ای از فعالیت ذهنی متکی بر سرشت انسانی است، رد

می‌کند و ریشه‌ی فعالیت هنری را گرایش فطری انسان به بت‌واره می‌داند و بدین ترتیب اثر هنری را به‌مثابه همان بت‌واره یا شیء تلقی می‌کند. این نگرش متأثر از نقدهای کلمنت گرینبرگ منتقد هنری پرآوازه‌ی دوره‌ی مدرنیسم بود که نقاشی را از محملی مادی با قطع رابطه‌اش با ارجاعات بیرونی و محاکاتی مورد بررسی قرار می‌داد و اثر هنری به‌مثابه شیء مادی برایش قابل اهمیت بود.

پس از انتشار مقاله‌ی «حوزه‌ی تولید فرهنگی» در سال‌های اولیه‌ی قرن ۲۱، شماری از منتقدان مثل الیزابت ادواردز و جانیس هارت نسبت به فاصله گرفتن هنر از مادیت واکنش نشان دادند. ایشان بیشتر متوجه عکس‌ها بودند و اینکه چطور رواج عکاسی دیجیتال و گرایش غالب عکاسی پست مدرن به مفهوم، منجربه ازدست‌رفتن ویژگی‌های فیزیکی و مادی عکس شده است. آنها به بررسی رابطه‌ی فیزیکی بدن با عکس پرداختند. رابطه‌ای دیالکتیکی با محوریت حضور و آنجابودگی ناظر و اثر. آنها تماشای داگرئوتیپ به

عکس شیمیایی در حکم شیء مادی، دامنه‌ی نمایگی آنها را گسترش می دهد، بدان معنا که ارائه‌ی عکس بصورت شیء مادی مشارکت دیگر حواس مثل لامسه را توسعه داده و پیوند عکس را با جهان مادی محکم‌تر می‌کند. پیوند محکم عکس با مرگ به واسطه‌ی دو اصل مشترک سکون و سکوت حاصل می شود. عکس می‌تواند شیء را از بسترخود در جهان جدا جاودانه کند، کنشی که منجربه غلتیدنش در دامان بت‌واره می‌شود.

دلیل آنکه باید از زاویه ای مناسب به آنها نگریسته می‌شد تا کیفیات تصویر مطلوب شود را رابطه‌ای صمیمی و تأثیرگذار برای مخاطب تلقی می کردند (بال، ۶۲). عکس شیمیایی در حکم شیء مادی، دامنه‌ی نمایگی آنها را گسترش می دهد، بدان معنا که ارائه‌ی عکس بصورت شیء مادی مشارکت دیگر حواس مثل لامسه را توسعه داده و پیوند عکس را با جهان مادی محکم‌تر می‌کند. پیوند محکم عکس با مرگ به واسطه‌ی دو اصل مشترک سکون و سکوت حاصل می شود. عکس می‌تواند شیء را از بستر خود در جهان جدا کرده و در خود جاودانه کند، کنشی که منجر به غلتیدنش در دامان بت‌واره می‌شود.

۳- پست‌مدرنیسم[۴۹] و پساساختارگرایی

پست‌مدرنیسم به دگرگونی‌های اجتماعی مهمی مربوط می‌شود که دست‌کم از پایان جنگ جهانی دوم به بعد در سطح جهانی رخ داده است. پست‌مدرنیسم بیشتر از آنکه یک جنبش آگاهانه و هدف‌دار باشد؛ مشابه

یک وضعیت است که در آن اهداف، مقاصد و تعاریف و گرایش‌های فکری گوناگون با یکدیگر برخورد می‌کنند. افول ایمان و باورهای دینی که در سایه‌ی تأکید عصر روشنگری بر مبانی عقلانی، علمی و تلاش برای توانمند ساختن انسان در خردورزی رخ داد، در گرایش‌های پست‌مدرنیسم هم تأثیر گذاشت. در نیمه‌ی دوم قرن بیستم افزایش بدبینی و بدگمانی نسبت به فناوری و عقلانی سازی، که چیزی جز جنگ‌های طولانی مدت و هزاران کشته و آواره برجای نگذاشته بود؛ همراه با نگرانی‌های فزاینده در مورد بحران‌های زیست محیطی و زباله‌های صنعتی، ایدئولوژی‌های مدرنیستی را که قدرت و جایگاه ویژه‌ای داشتند متزلزل ساخت. عامل دیگری که در این دگردیسی نقش داشت ناراحتی و نارضایتی بسیاری از مردم جهان از سلطه‌ی غرب و استعمار بود. بحث‌ها و جدل‌های فلسفی و اخلاقی مستمر درباره‌ی امپریالیسم فرهنگی غرب که با تأکید بر توسعه‌ی علمی و تکنولوژیکی توجیه می‌شد و برنامه‌ی توسعه و پیشرفت غرب را بر جهان سوم تحمیل می‌کرد، در سطح عمومی به صراحت مطرح می‌شد. حمله پست‌مدرنیست‌ها به عقل به‌منزله منشأ شَر برای نسل جدید کاملاً قابل درک است و آنها به راحتی می‌پذیرند که بدبختی عصر ما از جنگ و قحطی و فاجعه گرفته تا از بین رفتن احساسات و عواطف، بحران‌های اجتماعی و تضادهای مختلف، همگی نتیجه‌ی عقل و فرهنگ عقلانی است که مدرنیسم سعی داشت آن‌را به صورتی مطلق‌گرا بر کل جهان تحمیل کند.

ایدئولوژی پست‌مدرن با پایان جنگ سرد، رفع خطر جنگ اتمی، رفاه نسبی اقتصادی، پایان هرگونه آرمان‌گرایی و به‌تبع آن هرگونه تعصب و مطلق‌گرایی مرتبط است و همچنین با زیبایی‌شناسانه کردن زندگی روزمره و محلی فکر کردن، آن ایده‌های قدیمی ابتدای قرن بیستم درباره‌ی تغییر جهان کنار گذاشته می‌شوند و در مقابل نوعی جهان‌بینی کاملاً غیرتراژیک که به زندگی و جهان به‌صورتی نرم و لطیف نگاه می‌کند، گسترش می‌یابد. آن مبارزه‌طلبی‌ها و نیز چالش‌های سیاسی و نظری، آن انقلاب‌هایی که قرار بود کل جهان را تغییر دهند و آرمان‌ها را تحقق بخشند، دیگر مطرح نیست و چون خطرِ جنگ هم عملاً رفع شده است، حالا همه دقیقاً می‌توانند به‌نوعی به همین زندگی روزمره اکتفا کنند. با نگاهی کلی می‌توان دو رویکرد جدی را در پست‌مدرنیسم رهگیری کرد. اول رویدادی اجتماعی و اقتصادی که درنتیجه‌ی تولید انبوه به دست می‌آید و دوم پست‌مدرنیسم به‌مثابه

امر فرهنگی که دگرگونی‌هایی را در حوزه‌ی ادبیات و علوم اجتماعی رقم زده است. به لحاظ فنی، پست‌مدرنیسم به تحولات فرهنگی و هنری مثل ادبیات، هنر، موسیقی، معماری، سینما و ... مربوط می‌شود. حال آنکه پست‌مدرنیته عمدتاً در حیطه‌ی علوم اجتماعی قرار می‌گیرد. گِلن وارد[۵۰] تقسیم‌بندی قابل‌تأملی در باب پست‌مدرنیسم انجام داده است؛ تقسیم‌بندی وارد براساس پایان‌ها و مرگ‌هاست.

الف) پایان تاریخ: شک و تردید در مورد ایده‌ی پیشرفت و مباحثی همچون ابهام در تقریر تاریخ و اهمیت بسترهای اجتماعی در شکل‌گیری تاریخ که دست‌آخر ایده‌ی سیر خطی تاریخ را در تعریف کلاسیک آن زیر سؤال می‌برد.

ب) پایان انسان: یعنی اینکه پست‌مدرنیست‌ها که انسان را یک ابداع اجتماعی و تاریخی تصور می‌شد، زیر سؤال می‌برند و معتقدند فناوری‌های جدید ما را وارد مرحله پساانسانی کرده‌اند.

ج) مرگ واقعیت: دست کشیدن پست‌مدرنیسم از جست‌وجوی حقیقت مطلق و گرایش به چیزهای موقتی، ظاهری و واضح. چالش بین واقعیت و بازنمایی و اهمیت به اینکه واقعیت توسط نشانه‌ها ظاهر می‌شود تا اینکه یک امر بیرونی باشد (وارد،۱۳۹۶، ص ۱۲۳).

شاید بتوان گفت که بحث‌های جدید پست‌مدرنیستی هم مثل بسیاری موارد دیگر تکرار نظریات مدرنیسم هنری است. ناتمام ماندن داستان که یکی از دستمایه‌های ادبیات پست‌مدرن است؛ یکی از اصلی‌ترین ویژگی‌های مدرنیسم محسوب می‌شود. پی بردن به این مسئله که واقعاً نمی‌شود موضوع را به یک نقطه‌ی نهایی قطعی و پایانی کشاند گونه‌ای از واکنش در برابر مطلق‌انگاری است که از مؤلفه‌های بارز پست‌مدرنیسم است. در میان تقسیم‌بندی‌هایی که درباب پست‌مدرنیسم انجام شده چنین به نظر می‌رسد که نظر گِلن وارد به مبحث ما ارتباط بیشتری پیدا کند، از این‌رو تلاش شده است که این سه رویکرد در فصول جداگانه مورد بررسی قرار داده شود.

۳-۱- وانموده[۵۱]

نظریات پساساختارگرایی با محوریت فیلسوفان فرانسوی در خلال سال های ۱۹۷۰ به نیویورک صادر شد و در مورد آثار هنری به کار رفت. مجله‌هایی چون آرت فروم و اکتبر در آن سال‌ها عمدتاً نظریه های افرادی چون بودریار، دلوز و دریدا را منتشر می‌کردند که همه‌ی آنها جزو پساساختارگرایان بودند. یکی از این نظریه‌ها مفهوم "وانموده" بود که در ساحت هنرهای دیداری مطرح شد. وانموده ریشه در گفتگوهای افلاطون داشت، آنجا که در قطعه‌ی مشهور

خود از رساله‌ی سوفیست سعی در متمایز ساختن شبیه سازی (شمایل) با ظاهرسازی (اوهام) دارد. او با اینکه اساساً هنر را دو مرحله از ایده و یوتوپیا دور می‌داند با این‌حال تصویر شبیه‌سازی شده را بر وانموده مقدم می شمرد. (کمیل،۷۰). مبنای سخن او اعمال تغییراتی بود که پیکره‌سازان ناگزیر در پیکره‌ها اعمال می‌کردند که پس از نصب در محل‌های مورد نظر، طبیعی جلوه کنند. در نظر افلاطون این تغییرات حتی همان نسخه‌ی کپی را که موردی شبیه‌سازی شده از اصل بود مخدوش و بی‌اعتبار می کرد. پس از رواج اندیشه‌های پست‌مدرن و بحران امرواقعی که در آثار فیلسوفان فرانسوی با جنبش پساساختارگرایی ظهور کرد، مجدداً مباحثی پیرامون امرواقعی[۵۲]، شبیه‌سازی[۵۳] و وانمایی[۵۴] مطرح شد که از این میان ابتدا ژیل دلوز با مقاله‌ی «وانموده و فیلسوفان دوران باستان» (۱۹۶۷) سعی در خوانشی نوین از مفهوم وانموده کرد. دلوز در این مقاله منکر هرگونه رابطه بین وانموده و اصل شد. او مهم‌ترین ویژگی کپی و اصل را شباهت می‌داند و معتقد است که وانموده اساساً از این شباهت بی‌نیاز است و تمایز بین اصل و کپی را رد می‌کند. از این‌رو برخلاف نظر افلاطون نه تنها شبیه‌سازی و وانمایی در امتداد هم نیستند بلکه در مقابل هم قرار می‌گیرند.

مدرنیته با قدرت وانموده تعریف می شود، وانموده و امرساختگی یک چیز نیستند. آنها حتی در مقابل هم‌اند. چیز ساختگی کپیِ کپی است، که باید به نقطه‌ای برسد تا سرشت آن تغییر کند و به وانموده بدل شود (دلوز، ۱۵۲).

آمریکا با تکیه بر سرشت مصرف‌گرا ، کالایی و نمایشی اولین تأثیر را از نظریه‌ی جدید می‌پذیرد که در قامت جنبش پاپ‌آرت[۵۵] ظهور می‌کند. اندی وارهول نماینده‌ی این مکتب هنری است؛ هنرمندی که آن‌قدر سیلک اسکرین‌های رنگارنگ متعلق به یک چهره را تکرار می‌کند که دست‌آخر تصویر ارتباط خود را با اصل از دست می‌دهد، به‌طوری‌که دال (تصویر) به‌جای بازگشت به مدلول (اصل) خود به دالی نوین (وانموده) بدل می شود. در خلال این تکرار شکل جدیدی از استیلای تصویر بر توده ظاهر می‌شود. سلطه‌ای که این‌بار نه از تصویر بازتولید شده بنیامینی، بلکه از وانموده حادث شده است.

رسانه‌ی مهم دیگری که در خلق وانموده و برچیدن پارادایم‌های مدرنیستی سهم داشت عکاسی بود. شاید بتوان اولین کنش این رسانه را در تصویر وانموده به ابداع دستگاه استریوگراف به سال ۱۸۵۰ دانست. وسیله‌ای دستی که بیننده از طریق آن به دو عکس تقریباً یکسان

که از دو موضع با فاصله‌ای ناچیز به تبع چشم انسانی گرفته شده‌اند نگاه می‌کند و با هم‌گرایی این دو تصویر توهمی از بُعد سوم حادث می‌شود. ژان بودریار فیلسوف دیگر فرانسوی در مقاله‌ای با عنوان «تقدم وانموده‌ها» عکسی از پال هوزفراس عکاس نیویورک تایمز را برای مقاله‌ی خویش برگزیده بود. عکسی از رانلدریگان که از طریق یک تلویزیون بزرگ برای مجمع ملی جمهوری خواهان سخنرانی می‌کند و نانسی ریگان از روی تریبون برایش دست تکان می‌دهد. از نظر بودریار، این تصویر رئیس جمهوری وانموده در هیئتی غول پیکر است. فناوری‌های نوین همه به کمک وانمایی آمده بودند و سعی در برهم زدن سنت‌های تصویری پیشین داشتند. عکاسی مانند شری لوین که از عکس‌های ادوارد وستون عکس می‌گرفت و آنها را با نام خود امضاء می‌کرد؛ در واقع همان نظریات دلوز و بودریار را بسط می‌داد. اتفاق قابل توجه دیگر این بود که چگونه رسانه‌هایی مانند عکاسی دیجیتال، تلویزیون و ویدئو در دوره‌ی معاصر با بهره‌گیری از پیوندهای بین عکاسی و مرگ، عکس وانموده را طبق سنّت دیرین تا مرزهای بت‌واره‌گی گسترش دادند.

۳-۲- عکاسی دیجیتال و وانموده

رایانه‌ای شدن فناوری‌های دیداری و شنیداری اواخر سده‌ی بیستم به تحولی ژرف و پیوسته در نحوه‌ی ثبت و تفسیر جهان و چگونگی تعامل ما با آن انجامید. شاخص این تحول هم سرعت شگفت‌انگیز اختراعات است و هم انتقال سریع فناوری‌ها به حوزه‌های جدید اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و اقتصادی. ما این هیاهو را وجه معرف سده‌ی بیست‌ویکم تلقی می‌کنیم و شاید هم بتوان آن‌را لحظه‌ی یکه‌ای در تاریخ انسان به شمار آورد. اما در دهه‌ی ۱۸۵۰ نیز بسیاری تصور می‌کردند که در صف مقدم انقلابی در فناوری قرارگرفته‌اند. مشکل بتوان از این فاصله‌ی تاریخی تب‌وتاب عجیبی را که صد و پنجاه سال پیش دسته‌ای از فناوری‌های جدید پدید آورده بودند، دوباره تجربه کرد. این فناوری‌ها شامل ابداعاتی در صنایع الکتریکی و کشف‌های جدیدی در زمینه‌ی اُپتیک و شیمی که منجر به شکل‌گیری رسانه‌ی ارتباطی جدید عکاسی شدند که در بسیاری از گستره‌های زندگی اهمیت یافت.

عکاسی در مقام یک اختراع بزرگ فناوری مورد استقبال قرار گرفت و بی‌درنگ موضوع مباحثاتی قرار گرفت که به جایگاه زیبایی‌شناسی و کاربردهای اجتماعی آن می‌پرداختند. تب‌وتابی که به‌واسطه‌ی اعلام نوآوری‌ها یا عرضه‌ی آنها به بازار پدید می‌آید، ما را از این نکته غافل

می‌کند که تحقیق درباب فناوری‌ها و ابداع آنها در جوامع انسانی صورت می‌گیرد. معمولاً ماشین‌آلات جدید عامل تحولات اجتماعی معرفی می‌شوند و نه پیامد تقاضایی که برای چنین تحولاتی وجود داشته است؛ به بیان دیگر، علت فرهنگ شمرده می‌شوند و نه برآمده از آن. به هرحال می‌توان گفت که فرهنگ‌های خاص بر روی دستگاه‌ها و فناوری‌های جدید سرمایه‌گذاری می‌کنند و آنها را تولید می‌کنند تا نیازهای پیش‌بینی‌شده‌ی اجتماع را برآورده سازند. عکاسی نیز یکی از همین موارد است. شماری از نظریه‌پردازان به بازشناسی اسلاف عکاسی در اواخر سده‌ی هجدهم پرداخته‌اند. مثلاً شیوه‌ی موجود برای نقاشی پرتره از چنان ظرفیتی برخوردار نبود که پاسخگوی تقاضای رو به رشد طبقه‌ی متوسط باشد، همین امر پیدایش قیافه‌پردازی مکانیکی و روش سایه‌برداری را در پی داشت. بنابراین می‌توان پذیرفت که خیلی پیش‌تر از اعلام رسمی لویی داگر[۵۶] و فاکس تالبوت[۵۷] در سال ۱۸۳۹، عکاسی یک ضرورت فراگیر اجتماعی بود.

میل عجیب و ناشناخته‌ی شیفتگان پرتره این بود که با داشتن تصویری از خود که به‌طور طبیعی توسط نور ایجاد می‌شد، توجه دیگران را به خود جلب کنند. با توجه به اینکه بیشتر مقدمات ضروری این دانش فنی تا پیش از سال ۱۸۳۹ کاملاً فراهم بود، اینکه چه کسی عکاسی را اختراع کرده باشد اهمیت چندانی نداشت. اما اینکه در برهه‌ی زمانی خاص، این پدیده به حوزه‌ی اثربخشی برای تحقیق و کشف بدل شد، موضوع درخور تأملی است. وقتی یک فناوری به وجود می‌آید می‌تواند در موارد پیش‌بینی‌شده و پیش‌بینی‌نشده‌ی متفاوتی با کاربردهای اجتماعی سازگاری پیدا کند و رواج یابد. اگر فناوری را تعیین‌کننده‌ی کاربردهای فرهنگی محسوب کنیم، در این صورت پرسش‌های زیادی مطرح می‌شوند. به‌خصوص در این مورد که چرا مردم کمابیش استفاده‌های مخربی از فناوری‌ها می‌کنند یا کاربردهای جدیدی برای آنها ابداع می‌کنند که از ابتدا موردنظر نبوده یا پیش‌بینی‌نشده بودند. از این گذشته، فناوری‌های نوین در مناسبات تثبیت‌شده تولید

رایانه‌ای شدن فناوری‌های دیداری و شنیداری اواخر سده‌ی بیستم به تحولی ژرف و پیوسته در نحوه‌ی ثبت و تفسیر جهان و چگونگی تعامل ما با آن انجامید. شاخص این تحول هم سرعت شگفت‌انگیز اختراعات است و هم انتقال سریع فناوری‌ها به حوزه‌های جدید اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و اقتصادی.

و مصرف ادغام می‌شوند و در پیوند زدن نه به وجود آوردن تغییر و تحولات در این مناسبات و الگوهای رفتاری مشارکت می‌کنند.

عکاسان بر مبنای بینش درونی خود شروع به خلق یا برساختن صحنه‌های پیش روی دوربین کردند. به دیده‌ی آنان گزارشگری یکی دیگر از کارهای هنرمندان ویدیوئی شده بود که میراثی بر سینما حقیقت بودند. به چشم عکاسان دهه‌ی ۱۹۷۰، واقع‌گرایی به دوره‌های آغازین تاریخ عکاسی تعلق داشت و آنان در جایگاه هنرمندان دهه‌ی هفتاد باید به‌گونه‌ای دیگر از کاوش هنری دست می‌یازیدند. با این همه آنان شیفته‌ی نمادگرایی رمانتیک عکاسی دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰، که بر زیبایی انتزاعی شیء تأکید داشت، نشدند. آنان به شکلی نو به نمایش روایی و ترسیم تغییرات زمانی در چهارچوب لحظه‌ی خیالی دوربین پرداختند. عکس دیگر تجسم واقعیت انگاشته نمی‌شد، بلکه خلق می‌شد تا چیزهایی را به ما نشان دهد که لزوماً زاده‌ی دیده‌ها نبودند، بلکه زاده‌ی احساسات بودند. موضوع محوری در نگرش پسامدرن تأکید بر برساخت، جعل، صحنه‌آرایی یا سرهم‌بندی تصاویر بود. تصاویر از پیش در ذهن هنرمند مجسم می‌شد. عکاسی برساخته شامل فتومونتاژ، تصاویر

تصویر ۴-۱: آنجللو مرندینو، جنیفر، ۲۰۱۲، مأخذ: wordpressphoto.com

صحنه‌آرایی‌شده، تصویر متن[۵۸] ، چیدمان[۵۹]، اسلاید[۶۰] و نوار صدا، عکس‌های برگرفته از هنر زمینی[۶۱] و هر تصویر عکاسی دیگری می‌شد که در آن مهندسی مفهومی هنرمند آشکارا دیده می‌شد. هنرمندانی با دغدغه‌های متفاوت ازجمله آندریاس گورسکی[۶۲]، مری کلی[۶۳]، باربارا کروگر[۶۴]، ریچارد لانگ[۶۵]، سیندی شرمن[۶۶]، جف وال[۶۷] و جویل پیتر ویتکین[۶۹] همگی در این مقوله‌ی عام قرار می‌گیرند.

۴- نتیجه‌گیری

با توجه به مطالب گفته شده این امر مسلم

تصویر ۴-۲: گابریله گراپی، متافیزیک مناظر شهری، ۲۰۱۲، مأخذ: wordpressphoto.com

می‌شود که عکاسی در سرآغاز، به‌واسطه‌ی تسلط گفتمان پوزیتیویستی، اهمیت امر عینی و همچنین ماهیت رسانه‌ای خود، بیشتر سویه‌ی استنادی‌اش را آشکار ساخت. اگر چه در خلال همان سال‌های اولیه‌ی قرن بیستم تلاش‌های جدی برای مطرح کردن عکاسی هنری صورت گرفت، اما همچنان وجه غالب و مطرح عکاسی در مجلات عکس، عکاسی خبری به ویژه جنگ و تبلیغات قابل پیگیری بود. این دوره که با طرح آراء فردینان دوسوسور و ظهور مکتب ساختارگرایی معاصر است، همواره دال‌های تصویری را به‌صورت شمایلی

مستقیم و بی‌واسطه به مدلول‌های خویش ارجاع می‌دهد. ناظر قدیم شمایل‌گرا و مطلق انگار است، بنابراین هر آنچه در سطح عکس ظاهر و معتبر است در نسبتی که با عین بیرونی برقرار کرده، مورد خوانش قرار می‌دهد. از سوی دیگر، ویژگی تثبیت زمان سپری‌شده در عکاسی منجر بدان شده که ارتباط معناداری با مرگ برقرار کند. این ارتباط در شیئیت عکس ظاهر می‌شود یعنی نشاندن شیء (عکس نامیرا) برجای شیء (شیء میرا در زمان سپری‌شده). در چنین الگویی عکس، به‌مثابه بت‌واره عمل می‌کند. درنگی در زمان جاری که در قاب ظاهر و قابل لمس است. این ویژگی بیشتر در پرتره و عکس‌های خانوادگی برجسته است. با احتساب این ویژگی در روش‌های ارائه، عکس در مقام ماده ظاهرشده است. شیئی که ارتباط عمیقی با زمان سپری‌شده و ازدست‌رفتگی برقرار کرده، ملموس و حاضر است و با تمام قوا از جاودانگی تنها مدلول خویش صیانت می‌کند.

اما ناظر دوره‌ی پساساختارگرایی که ناظر جدید نامیده شده است؛ محصول یک نظام انضمامی است که پدیده‌ها را در بستر تاریخی، جغرافیایی و فردی خویش مورد قرائت قرار می‌دهد. ناظری که منکر هرگونه معنای اولیه است و هیچ اعتباری به مدلول عینی و اولیه قائل نیست. چنین ناظری در پی آن است که خود، مدلول‌های خویش را برسازد و روابط قدیم را بر هم زند. تغییر در شیوه‌ی خوانش بر روش‌های خلق عکس، به‌ویژه نمایش آن تأثیر گذاشت. ناظر جدید عکس را به صورت نمایه پذیرفته و وانموده را برعکس مستند ترجیح می‌دهد. در مطالعه‌ی انجام‌شده چنین استنباط می‌شود که هیچ کدام از این پندارها قطعی نیست. یعنی سلطه‌ی وانمودگی در عکاسی را نمی‌توان به معنای پایان عکاسی مستند و بت‌واره‌گی تلقی کرد. مرگ به‌عنوان یکی از مهم‌ترین چالش‌های بشری هیچ‌گاه اهمیت خود را در نظام‌های فکری مختلف از دست نداده است.

آنجللو مرندینو عکاس ایتالیایی در سال ۲۰۱۲ مجموعه‌ای غم‌انگیز از همسرش منتشر کرد. او سال‌های واپسین حیات همسرش که گرفتار بیماری سرطان شده بود را فریم به فریم ثبت کرد و پس از مرگش منتشر کرد. اگرچه تک‌تک عکس‌ها ویژگی استنادی و بت‌واره‌گی را دارا هستند اما مرندینو با هوشیاری و ظرافت، آخرین عکس خود را که تصویری از مزار همسرش است، به‌صورت اسکن از نگاتیو نشان داده است. این یک تأکید رمزگونه بر شیئیت عکس و بت‌واره‌گی است. (تصویر ۴-۱)

این در حالی است که درست در همان سال،

گابریله کراپی دیگر عکاس ایتالیایی مجموعه‌ای با عنوان «متافیزیک مناظر شهری» را منتشر کرد که در آن کوشیده بود با دستکاری در نور طبیعی فضاهای شهری آنها را متافیزیکی بازنمایی کند. در عکس‌های کراپی ارتباط دال و مدلولی در الگوی قدیمش که مرندینو از آن حمایت می‌کند، به‌شدت مخدوش می‌شود. هر دوی این مجموعه‌ها با اقبال عمومی در سطح جهان مواجه بوده‌اند. (تصویر ۴-۲)

عکس با دو بعدی کردن جهان به‌واسطه‌ی دید تک چشمی (برخلاف دید دو چشمی انسان) و اتکا به مؤلفه‌هایی چون کادر، روابط جدیدی را میان پیش‌زمینه و پس‌زمینه برقرار می‌کند. همچنین با شیوه‌های ارائه مثل برهم زدن مقیاس و تصاویر برساخته به واسطه‌ی نور در عکس دیجیتال و در نقطه دیدهای متنوع می‌کوشد رابطه‌ی اولیه‌ی دال و مدلول را در الگوی سوسوری برهم زند و از سویی دیگر با مؤلفه‌هایی چون زمان، سطح فیزیکی و امر تصادفی که به گفته دیوید هیوم از دلایل ظهور خرافه است (هیوم،۱۳۸۷، ص ۴۴)، در جهت ارضاء امیال بشری نیت‌مند می‌شود. تصویر وانموده و شیء بت‌واره هر دو می‌کوشند تا جهان را راز آلود کنند. دامنه‌ی این راز آلودگی تا جایی گسترش می‌یابد که ناظر پساعکاسی نه می‌تواند شیفتگی‌اش را به دیزنی لند (که ارتباط خویش را با دال اولیه از دست داده) فرو گذارد و نه عطش سیری ناپذیرش از تماشای آلبوم خانوادگی که صراحتاً حضور دال را فریاد می‌زند،کتمان کند.

یادداشت‌ها

۱. Plato
۲. Auguste and Louis Lumiere
۳.
۴.
۵. Mimesis
۶. Aristotle
۷. Pragmatism
۸. Pablo Picasso
۹. Piet Mondrian
۱۰. Wassily Kandinsky
۱۱. Karl Marx
۱۲. Liberalism
۱۳. Realism
۱۴. Straight photography
۱۵. Neue Sachlichkeit
۱۶. Alfred Stieglitz
۱۷. Bauhaus
۱۸. Herbert Bayer
۱۹. Man Ray
۲۰. Manipulation
۲۱. Roland Barthes
۲۲. Fetish
۲۳. David Hume
۲۴. Renaissance
۲۵. Jacques Derrida
۲۶. Post-structuralism
۲۷. Conceptual art
۲۸. Staged Photography
۲۹. Photomontage
۳۰. Performance art

۳۱. Installation art
۳۲. Video Art
۳۳. Digital Photography
۳۴. Jackson Pollock
۳۵. Ferdinand de Saussure
۳۶. Semiotics
۳۷. Clement Greenberg
۳۸. John Szarkowski
۳۹. Stephen Shore
۴۰. The Nature of Photographs
۴۱. Dagerotyp
۴۲. Iconic
۴۳. Camera Lucida
۴۴. Fetishism
۴۵. Charles de Brosses
۴۶. Aesthetics
۴۷. Alexander Gottlieb Baumgarten
۴۸. Pierre Bourdieu
۴۹. Post-Modernism
۵۰. Glenn Ward
۵۱. Simulacrum
۵۲. The Real
۵۳. Making likeness
۵۴. Simulation
۵۵. Pop-art
۵۶. Louis-Jacques-Mande Daguerre
۵۷. William Henry Fox Talbot
۵۸. Photo Roman
۵۹. Installation
۶۰. Slide
۶۱. Land Art
۶۲. Andreas Gursky
۶۳. Mary Jane Kelly
۶۴. Barbara Kruger
۶۵. Richard Julian Long
۶۶. Cynthia Morris Sherman
۶۷. Jeffrey Wall
۶۸. Joel-Peter Witkin

منابع

۱. آشوری، داریوش (۱۳۸۹). فرهنگ علوم انسانی. تهران. مرکز
۲. اس. نلسون، رابرت و شیف، ریچارد (۱۳۹۵). مفاهیم بنیادی تاریخ هنر. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران. مینوی خرد
۳. ایگلتون، تری (۱۳۸۰). پیش درآمدی بر نظریه ادبی. ترجمه عباس مخبر. تهران. مرکز
۴. بال، استیفن (۱۳۹۲). زیبایی‌شناسی در عکاسی. ترجمه محمدرضا شریف زاده. تهران. علمی
۵. شمیسا، سیروس (۱۳۹۰). نقد ادبی. تهران. میترا
۶. متز، کریستین (۱۳۸۳). عکاسی و بت واره. ترجمه جاوید دلرنگ. تهران. حرفه هنرمند شماره ۹
۷. هیوم، دیوید (۱۳۸۷). تاریخ طبیعی دین. ترجمه حمید عنایت. تهران. خوارزمی
۸. Baudrillard,Jean .(1984). The Precession of Simulacra . In Wallis 1984
۹. Bourdieu,Pierre.(1993).The Field of Cultural Production.New York.Columbia University Press.

بیرون، گم شده است.

رضا نیازی

۱ «چیزی همچون جامعه وجود ندارد، فقط افراد وجود دارند... بیرون وجود ندارد... بازار [آزاد] موجودی زنده است... خبر خوبی که از واشنگتن می‌رسد، این است که تمام اعضای کنگره از مفهوم یک اَبَرشاهراه اطلاعاتی غرب-شرق، دفاع می‌کنند و خبر بد این است که هیچ‌کدام نمی‌دانند منظورشان چیست».

این گزاره‌ها به چه چیزی اشاره دارند؟ همه‌ی آنها درباره‌ی یک «لابستر[1]» عظیم‌الجثه سخن می‌گویند. لابستری بنام «ماشین سرمایه‌داری جهانی تلفیقی و همگن‌ساز». این ماشین سراسری از دو چنگال عظیم متصل به یک بدنه‌ی سخت‌پوست تشکیل شده است:

الف) چنگال یا بازوی نخست، «بازار-آزاد-جهانی» است. که چینه‌بندی متکثر و شبکه‌ای درهم‌تافته از: کمپانی‌های تولیدی چندملیتی؛ بازارهای مالی جهانی (انواع بازارهای سهام بین‌المللی، بازار تبادلات ارز خارجی یا فارکس و...)؛ سازمان‌های اقتصاد جهانی (سازمان بین‌المللی تجارت جهانی، بانک جهانی، صندوق بین‌المللی پول)؛ ابرشاهراه شبکه‌ی اطلاعاتی-ارتباطی جهانی (اینترنت) به‌همراه سرویس خدمات وب جهان‌گستر بر روی آن (world wide web) و طیف کثیری از نهادهای بین‌المللی هم‌بسته است. شعار این بازار این است: یا باید هر چیز مربوط به جهان، انسان و زندگی به «امر قابل تبادل + ارزش اضافی» بدل شود، یا در غیر این‌صورت باید دود شود و به هوا برود. همه جای جهان باید صحنه‌ی رقص الاهیاتی سرمایه باشد.

ب) چنگال یا بازوی دیگر این لابستر، ماشین زرهی نظامی-پلیسی بین‌المللی و محلی است که نوعی میلیتاریسم[2] هم‌بافته‌ی جنگی-اقتصادی را توامان برمی‌سازد. این میلیتاریسم جنگی-پلیسی-اقتصادی، درواقع سپر دفاعی بازار-آزاد-جهانی است. هرجا مقاومت یا خارج‌شدن از منطق سرمایه رخ دهد، ماشین جنگی و چرخ‌گوشت خُردکننده‌ی این میلیتاریسم، هم

در سطح بین‌المللی (همچون سازمان پیمان آتلانتیک شمالی یا ناتو به‌عنوان بزرگ‌ترین پیمان نظامی-دفاعی جهانی با عضویت شش قدرت اقتصادی بزرگ جهان) و هم در تراز منطقه‌ای و محلی (انواع گروه‌های شبه‌نظامی دست‌نشانده‌ی منطقه‌ای و نیز پلیس در مفهوم رانسیری آن که مسئول توزیع کلیت‌سازی و نظم‌بخشی اجتماعی است تا مانع ظهور واقعی امرسیاسی شود) وارد عملیات سرکوب‌گری می‌شوند. وجه صنعتی-اقتصادی این میلیتاریسم نیز، همان نسبت مسئله‌دار دانش و قدرت در معنای فوکویی است: آرایش‌های قدرت دیگر صرفاً به هنجارسازی و کنترل وضعیت مسلط رضایت نمی‌دهند، حتی آنها دیگر به شکل‌دادن به پیکره‌های دانش و معرفت نیز قانع نیستند، بلکه آنها می‌خواهند برسازنده‌ی حقیقت [اقتصاد سیاسی] باشند.

ج) و نهایتاً بدن سخت‌پوست این لابستر که «دولت[۳]» نام دارد و هر دو چنگال بدان متصل است. دولت در معنای کلی و کلان آن، که مدام در حال کوچک‌شدن است، صرفاً در مقام خادمی دوجانبه هم برای محافظت از سازوکار چپاول‌گری گردانندگان بازار جهانی باشد (همان اقلیت کوچک سهام‌دار و بانک‌دار جهانی در برابر اکثریت توده‌ی منقادشده و بی‌بهره از پروژه‌ی جهانی‌سازی سرمایه) و هم به منزله‌ی کارچاق‌کُن میلیتاریسم نظامی-اقتصادی.

دو چنگال این لابستر، همانند غلتک‌های نَوَردکننده‌ای عمل می‌کنند که با لمینت‌کردن (پرس‌کردن) و هضم‌کردن تمام تفاوت‌ها و مازادها، هر چیزی را به بلوک‌های همگن و یکپارچه‌ای بدل می‌سازد تا قابل تبادل و فروش برای بازار باشد. این همان فرایند «سری‌سازی» است که تمام تفاوت‌ها، درزها، شکاف‌ها، و گسستگی‌ها را درزگیری و توپُر می‌کند. نوعی انتگراسیون[۴] سلطه‌گر که تمام مشتق‌ها (شقه‌ها) را به یک سطح مشترک به‌ظاهر واحد و این‌همان فرو می‌کاهد (انتگرال در ریاضیات، پاد- مشتق است و به معنی تجمیع و انباشت همه‌ی مقادیر متفاوت تحت لوای یک امر مشترک است). خروجی این لابستر نَوَردکننده و بلعنده‌ی تفاوت‌های جهان و زندگی

نوعی درونیّت بی‌درز، نوعی کلیّت یکپارچه، شکلی از بودن و باشیدن درون گتوی جهانی سرمایه‌داری و گردش بی‌وقفه در مدار بازتولیدی آن و انقیاد در هژمونی بازنمایی آن. انتزاعی که پیامش این است: بیرون وجود ندارد... جامعه وجود ندارد... هیچ تفاوتی در کار نیست... همه چیز، یک چیز است: بازتولید بی‌وقفه‌ی همین انتزاع محض و منطق درونی آن.

انسانی، برساختن «انتزاع» خشن و مکان‌زُدوده‌ی سرمایه است. نوعی درونیّت بی‌درز، نوعی کلیّت یکپارچه، شکلی از بودن و باشیدن درون گتوی[۵] جهانی سرمایه‌داری و گردش بی‌وقفه در مدار بازتولیدی آن و انقیاد در هژمونی بازنمایی آن. انتزاعی که پیامش این است: بیرون وجود ندارد... جامعه وجود ندارد... هیچ تفاوتی در کار نیست... همه چیز، یک چیز است: بازتولید بی‌وقفه‌ی همین انتزاع محض و منطق درونی آن.

نسبت میان تصویر (همچنین آینده‌ی تصویر) با این لابستر چنین است: از یک‌سو، این انتزاع و درونیّت، قلمروی هنر را با محروم‌کردن از هر نوع پیوند معنادار با بیرون و تاریخ‌مندی، به گاراژی از قطعات اوراقی تبدیل کرده است که جورچین‌هایی رنگارنگ از تل آت‌وآشغال‌های بی‌حس شده و پس‌مانده از امرواقعی را برای مصرف هایپرمارکت‌های هنر امروز (موزه، گالری، حراج، آرت‌فرو...) اسمبلاژ می‌کند. و از سوی دیگر، سیاست و رژیم بازنمایی این لابستر با هژمونی سلطه‌گرانه‌ی سرتاسری خود، گشودگی امر رؤیت‌پذیر و امکان‌های بیان[۶] را درون سیکل بازتولید بی‌ارجاع و چرخش داده‌های مبادله‌ای درون شبکه‌ی اطلاعات، محبوس کرده

از سوی دیگر، سیاست و رژیم بازنمایی این لابستر با هژمونی سلطه‌گرانه‌ی سرتاسری خود، گشودگی امر رؤیت‌پذیر و امکان‌های بیان را درون سیکل بازتولید بی‌ارجاع و چرخش داده‌های مبادله‌ای درون شبکه‌ی اطلاعات، محبوس کرده است.

است . از این‌رو، نه چرخه‌ی «برندینگ/ مارکتینگ/ مالکیت» چارلز ساچی در هنرامروز، نه تولید اثرهنری چهار میلیون دلاری رودخانه‌ی راین آندریاس گُرسکی، و نه ثبت عکس مستند پیکر بی‌جان کودک سه‌ساله‌ی پناهجوی سوری در ساحل مدیترانه، هیچ‌کدام نمی‌توانند از شرّ درونیّت بی‌ارجاع این لابستر و انتزاع دال اعظم آن، راهی به‌سوی بیرون (یا به بیانی بهتر، به برهوت واقعیت، جایی که از آن آمده‌اند) پیدا کنند.

۲ عکاسی، وساطت است. مداخله‌گری است. نوعی خارج-جویی است. عکاسی دو-لا[۷] کردن خارج (یا همان امرواقعی[۸]) است: یعنی تا-زدن[۹] خارج روی خود آن. عکاسی نوعی آستر-دار کردن خارج است. فرآیند عکاسی نوعی آستردوزی است: یعنی خم‌کردن، تا زدن، و رفوکردن خارج در خود است. چیزی که عکاسی از بیرون و امرواقعی می‌سازد، ساختن داخل (آستر یا تصویری) است که از تاخوردگی خود خارج به‌دست می‌آید. در این معنا جهت بُردار حرکت عکاسی همواره از خارج به داخل است. یعنی عکاسی نه برون‌ریزی داخل، بلکه برعکس، فرآیند درون‌ماندگارکردن یک خارج (یا همان دیگری بیرونی) است. در

این معنا عکاسی نوعی حبس‌کردن خارج است. مسئله‌مندی و بحران همیشگی عکاسی این است که بجای دو-لا کردن خارج به وسیله‌ی تصویر، در رژیم بازنمایی‌ای گیر می‌افتد که به‌شکل انحرافی تلاش می‌کند نسبت عکاسی با امرواقعی را مخدوش سازد. یعنی به‌جای تازدن امربیرونی و آسترساختن از آن (تصویر عکاسی همان آستر تاخورده‌ی امربیرونی است)، به دو شکل دچار انحراف می‌شود: یا تصویر عکاسی می‌خواهد مدعی بازتولید این‌همان از امربیرونی باشد (عکس به مثابه سند عین‌به‌عین امرواقعی). و یا در تقلای برساختن تصویری منفک، درون‌بسنده و خودآیین از امربیرونی است (عکس به مثابه هنر). عکاسی به‌واسطه‌ی فروافتادن در هژمونی بازنمایی و گرفتارشدن در تله‌ی تمهیدات اغواگرانه‌ی بازنمایی اعم از چارچوب آئورایی عکس، سازوکارهای دستکاری و دخل‌وتصرف سوبژکتیو عکس و نیز انواع زمینه‌های پرطمطراق و نمایشی عکس، این دو شکل از انحراف را پیدا می‌کند.

یا تصویر عکاسی می‌خواهد مدعی بازتولید این‌همان از امربیرونی باشد (عکس به مثابه سند عین‌به‌عین امرواقعی). و یا در تقلای برساختن تصویری منفک، درون‌بسنده و خودآیین از امربیرونی است (عکس به مثابه هنر). عکاسی به‌واسطه‌ی فروافتادن در هژمونی بازنمایی و گرفتارشدن در تله‌ی تمهیدات اغواگرانه‌ی بازنمایی اعم از چارچوب آئورایی عکس، سازوکارهای دستکاری و دخل‌وتصرف سوبژکتیو عکس و نیز انواع زمینه‌های پرطمطراق و نمایشی عکس، این دو شکل از انحراف را پیدا می‌کند.

حال آنکه چیزی که در ثبت تاخوردگی امربیرونی توسط عکاسی رخ می‌دهد این است که: عکاسی، نه بازتولید این‌همان امربیرونی است، و نه برساختن تصویری آزادشده از قید امربیرونی است. اتفاقاً عکاسی، نوعی فرآیند «تکرار تفاوت‌گذار» امربیرونی است. عکاسی یکی از نمودهای بصری این گزاره است: تکرار، تفاوت‌گذار است. یعنی تکرار امربیرونی (از طریق ثبت تصویر عکاسانه‌ی آن)، تفاوتی در آن امربیرونی ایجاد می‌کند. همین تفاوت‌گذاری به میانجی عمل تکرار است که می‌تواند عکاسی را از دیگر رسانه‌های تصویری جدا کرده و ماهیتش را رادیکال و نامتعارف کند. عکاسی، تکرار متفاوت خارج یا امربیرونی است؛ تفاوتی دیفرانسیلی (بی‌نهایت خُرد)، فروتن، پیش‌پاافتاده، سُرخورنده اما بالقوه. امربیرونی و تصویر عکاسانه‌ی آن، این‌همان نیستند. اما تفاوتی میرا و بی‌نهایت خُرد با هم دارند. البته هیچ‌گاه روشن

نمی‌شود که وجه تفاوت‌گذار عکاسی، از افزودن چیزی مازاد به امرواقعی بدست می‌آید یا از کم‌کردن چیزی از آن. ولی خصلت حیاتی و تکین‌ساز عکاسی، همین فرآیند تفاوت‌گذاری نامتعین و غریب آن است که شاخصه‌ی تصویر عکاسی است. یعنی تکراری که به تولید تفاوت می‌انجامد.

همه‌ی اینها به این معنی است عکاسی تا زمانی وجود دارد که خارج، بیرون و تاخوردگی بیرون وجود دارد. لذا غایب‌شدن هر نوع خارج، بیرونیّت، و به محاق‌رفتن هر نوع ارجاع‌مندی به بیرون و نیز منحل‌شدن فرآیند وساطت، مساوی است با مرگ عکاسی. اگر لابستر سرمایه‌داری جهانی اعلام می‌کند که تاریخ پایان پذیرفته است و دیگر هیچ خارج، بیرون و زمینه‌ای در میان نیست و همه‌ی تفاوت‌ها در درون انتزاع منطق سرمایه، هضم و یکپارچه شده است و هیچ بدیلی وجود ندارد، آن‌گاه این را هم می‌تواند ادعا کند که دیگر فضای خارج از قاب عکس، نقطه‌ی عزیمت عکس نیست و صرفاً چرخه‌ی درونی «بازنمایی بازنمایی» و چرخش داده‌ها در دسترس است. از بد حادثه، غایب‌شدن خارج و امربیرونی برای عکاسی و فروافتادنش در چرخه‌ی بازتولید انتزاع، یعنی: «الوداع عکاسی». این بدرودگویی با عکاسی چنین اتمسفری دارد: مارسل پروست وسواس داشت تا از همه‌ی معشوقه‌هایش، عکسی یادگاری داشته باشد. با اصرار پروست جهت داشتن عکسی از ادگار اوبِر، پسر جوان بیست‌دوساله‌ای که پروست شیفته‌ی او شده بود، دست‌آخر اوبِر عکسی از خود به پروست داد و پشت عکس نوشت: «به چهره‌ی من بنگر. اسم من، می‌توانست بوده باشد، است؛ اما اسم‌های دیگری هم دارم: نه-دیگر؛ دیگر-دیر؛ و الوداع».

همه‌ی اینها به این معنی است عکاسی تا زمانی وجود دارد که خارج، بیرون و تاخوردگی بیرون وجود دارد. لذا غایب‌شدن هر نوع خارج، بیرونیّت، و به محاق‌رفتن هر نوع ارجاع‌مندی به بیرون و نیز منحل‌شدن فرآیند وساطت، مساوی است با مرگ عکاسی. اگر لابستر سرمایه‌داری جهانی اعلام می‌کند که تاریخ پایان پذیرفته است و دیگر هیچ خارج، بیرون و زمینه‌ای در میان نیست و همه‌ی تفاوت‌ها در درون انتزاع منطق سرمایه، هضم و یکپارچه شده است و هیچ بدیلی وجود ندارد، آن‌گاه این را هم می‌تواند ادعا کند که دیگر فضای خارج از قاب عکس، نقطه‌ی عزیمت عکس نیست و صرفاً چرخه‌ی درونی «بازنمایی بازنمایی» و چرخش داده‌ها در دسترس است.

این الوداع، اضطرار چنگ‌زدن به چیزی در حال ازدست‌رفتن و گُم‌شدن است تا شاید بتوان پایان آن را به تعویق انداخت.

تحشیه: یکی از راه‌های جستجوی زمین و زمینه‌ی واقعی می‌تواند مسّاحی زیست‌بوم، فلات‌ها و چینه‌بندی‌های تازه و بدیلی به غیر از انتزاع و درونیّت سرمایه‌داری جهانی باشد. اگر ابرشاهراه غرب-شرق به انقیاد تام‌وتمام سرمایه‌داری جهانی درآمده است، چطور است که ابرشاهراه جدیدی از سمت جنوب-به-شمال (یعنی از سمت حذف‌شدگان و بیرون‌ماندگان از پروژه‌ی جهانی‌سازی) احداث کرد؟ این به چه معنی است؟ به این معنی است که بگوییم: بدیل سرمایه‌داری جهانی، نه پس‌نشینی در زمین‌های بایر حکومت‌های استبدادی و انقباضی بومی-محلی (که به‌شکل خطرناکی همه‌ی امکان‌های سوبژکتیویته و امر نو را بر آرکائیسم گندیده‌ی گذشته‌ی تاریخی، ملی‌گرایی، قومیت‌گرایی یا انواع بنیادگرایی‌های دینی مچاله می‌کنند)، بلکه عزیمت به‌سوی جهانی‌کردن همه‌ی نقاط جهان است. چراکه مشکل سرمایه‌داری جهانی، از قضا جهانی‌نبودنش است. یعنی مسئله‌اش این نیست که زیاد جهانی شده است، بلکه اتفاقاً به اندازه‌ی کافی جهانی نشده است.

لذا متقاطع‌کردن خط جنوب-به-شمال با ابرشاهراه غرب-شرق، شاید بتواند امکان آفرینش تفاوت‌های تکین[10] در قلمروهای مختلف تولید، تخیل، حساسیت، میل، محدوده‌ی بیان و رؤیت‌پذیری را برای طیف کثیری از سوژه‌های انسانی و کاربران سایبرنتیک با دانش مناطق توسعه‌نیافته و جنوبی فراهم کرده و زمینه‌ی تازه‌ای برای سوبژکتیویته‌ی انسانی در سپهر تاریخ ایجاد کند. همچنین این امکان وجود دارد که هنر و تصویر را به بیرون واقعی متصل کند. و دست‌آخر سرمایه‌داری را تا انتهای ظرفیت آن، جهانی سازد و از این راه با به ته‌رسانیدن دیالکتیک درونی منطق سرمایه، آن را تعدیل یا در خود مضمحل کند.

یادداشت‌ها

۱. lobster
۲. militarism
۳. state
۴. integration
۵. ghetto
۶. expression
۷. double
۸. fact
۹. folding
۱۰. the singular: امرتکین اشاره به نوعی مقاومت و تفاوت‌سازی در برابر وضعیت مسلط دارد و دارای این خصوصیات است: در تقابل با امرکلی، امرفردی، امرمفهومی و امرمعمولی است؛ شکلی از حالت پر شدت، خودگردان و خودانگیخته‌ی آفرینش است؛ شکلی از سوژگی جمعی منفک از سوژه‌سازی‌های تحمیلی ساختارهای قدرت است؛ بدیلی برای مفهوم «من» و «سوژه» در فلسفه‌ی کلاسیک است؛ و به‌دور از هر نوع سلسله‌مراتب، اخلاقیات و معیارهای ارزیابی از پیش‌موجود است.

عکاسی، فضای عمومی و سیاست‌ورزی خلاقانه

گفت‌وگو با پوریا جهانشاد و بهنام صدیقی

پویا کاظمی، محمد آشیانی

کاظمی: ارائه‌ی تصاویر در فضای عمومی چگونه در نسبت با گفتمان رسمی و امر غیررسمی قرار می‌گیرد؟ به‌عنوان‌مثال، نسبت تصاویری همچون دیوارنگاری‌ها، بیلبوردها و امثال آن، با گفتمان رسمی و حاکم چیست؟ از سوی دیگر، گرافیتی‌ها، دیوارنویسی‌ها و غیره، چگونه به طرح بدیلی در برابر این گفتمان رسمی در فضای عمومی می‌پردازند؟ ■

جهانشاد: وقتی صحبت از ارائه در شهر است، ما درواقع از فضا حرف می‌زنیم. شناخت ما از فضا حاصل تخیل است؛ تخیلی که خود، حاصل گفتمان‌ها و دانش‌های شهری است. این دانش‌های شهری برآمده از تخصص‌هایی مانند برنامه‌ریزی شهری، معماری، شهرسازی و غیره است. اما در ایران علاوه‌برآن، بخش قابل‌توجهی از آنچه دانش شهری را شکل می‌دهد متأثر از دانش سنتی است. درواقع تفکیکی که لیوتار بین دانش علمی و سنتی قائل می‌شود، در عرصه‌ی دانش‌های شهری نیز قابل ردیابی است.

در ایران، حیطه‌ای که مدعی دانش علمی است، کاملاً وابسته به حوزه‌ی دانش سنتی است. چراکه حکومت اساساً خود را وامدار و متعهد به حیطه‌ی دانش سنتی نشان می‌دهد؛ دانشی متکی به روایت‌هایی که دهان‌به‌دهان و نسل‌به‌نسل منتقل می‌شوند و برخلاف دانش علمی خود مشروع هستند و نیاز به اثبات ندارند. در کشورهایی که حکومت خود را وامدار دانش سنتی نشان می‌دهد، دانش شهری برای برخورداری از موهبت‌های قدرت تا حد زیادی به دانش سنتی متکی می‌شود؛ از طرف دیگر این خود فرصتی است که دانش سنتی هم به‌واسطه‌ی پیوند با دانش علمی، مشروعیتی متفاوت کسب کند. حال باوجوداین ملغمه، می‌توان فهمید چه نیروهایی بر شهر حاکم هستند و چه تخیلی در شهر شکل می‌گیرد.

برای صحبت درباره‌ی فضا باید در نظر داشت که فضا حاصل دادوستد میان نیروها است؛ حاصل مقاومت‌ها، رقابت‌ها و تصاحب‌ها است. حاصل

آنچه در تعبیر کارل اشمیت، نزاع‌ها یا آنتاگونیسم حاکم بر شهر است. بنابراین فضا تصاحب می‌شود و دانش‌ها نیز بر سر آن با یکدیگر به رقابت می‌پردازند.

حال وقتی از شهر صحبت می‌کنیم، - خصوصاً در ایران - نباید تصور کنیم که ما با مداخله‌ی شهروندان در شهر روبه‌رو هستیم. به‌عنوان‌مثال زمانی‌که بحث توسعه در ایران مطرح می‌شود، این موضوع صرفاً در توسعه‌ی اقتصادی خلاصه می‌شود و ارتباطی با عدالت اجتماعی یا توسعه‌ی سیاسی ندارد و از این بابت مزیتی نصیب شهروندان نمی‌شود. هنگامی‌که توسعه‌ی سیاسی و مداخله‌ای در شهر وجود ندارد، شهر با عرضه‌ی اثر تنها بدل به یک گالری بزرگ‌تر می‌شود. بدین‌معنا، اگر اثر هنری از گالری خارج شود از امتیاز خاصی برخوردار نیست. بنابراین در این موارد باید پرسید که اثر هنری در کجا و با چه محتوایی ارائه می‌شود و با چه شکلی از مداخلات شهروندی نسبت برقرار می‌کند.

هنگامی‌که توسعه‌ی سیاسی و مداخله‌ای در شهر وجود ندارد، شهر با عرضه‌ی اثر تنها بدل به یک گالری بزرگ‌تر می‌شود. بدین‌معنا، اگر اثر هنری از گالری خارج شود از امتیاز خاصی برخوردار نیست. بنابراین در این موارد باید پرسید که اثر هنری در کجا و با چه محتوایی ارائه می‌شود و با چه شکلی از مداخلات شهروندی نسبت برقرار می‌کند.

در حیطه‌ی بازنمایی، تصاویری که در نسبت با شهر پدید می‌آیند را از دو وجه می‌توان طبقه‌بندی کرد. نخست، تصاویری که در نسبت با تولید فضای سرمایه‌دارانه‌ی شهر قرار می‌گیرند. تولید فضای سرمایه‌دارانه به‌معنای حاکم‌بودن ارزش‌های مبادله‌ای است. به‌عنوان‌مثال، وقتی شما خانه‌ای می‌خرید، دیگر به لذت‌بخش بودن زندگی در آن فکر نمی‌کنید، بلکه به قیمت و ارزش آن فکر می‌کنید و همین علت ساخت‌وسازهای متعدد در شهر می‌شود. بدین‌معنا تصاویری همچون تابلوهای شهری که افراد را تشویق به مصرف‌گرایی و شیوه‌های نوین مصرف می‌کنند را می‌توان ذیل این دسته‌بندی در نظر گرفت.

اما شهر تنها در اقتصاد سیاسی آن و شکل تولید سرمایه‌دارانه‌اش خلاصه نمی‌شود. از طرف دیگر ما با تولید امنیتی- انضباطی شهر هم روبه‌رو هستیم که با مسئله‌ی حکمرانی گره می‌خورد. ذیل این دسته‌بندی می‌توان تصاویر نوستالژیک تهران را که قرار است ما را به دوران خوب گذشته ببرد، قرارداد. این تصاویر می‌توانند دستاویزی برای پاکسازی و درنتیجه اعیانی‌سازی[1] باشد. این امر به طرد فرودستان شهری، افزایش قیمت محلات و همچنین پاک‌سازی حافظه‌ی جمعی می‌انجامد که نیروهای

امنیتی نیز در ایجاد آن مداخله‌ی مستقیم دارند.

بحث اصلی من این است، اگر صورت‌مسئله را به‌درستی طرح نکنیم، به پاسخ درستی دست نخواهیم یافت. مسئله این نیست که اثر هنری یا عکس در شهر برود یا نرود؛ مسئله آن است که اثر هنری قرار است در شهر چه‌کار کند. اگر ما به سرآغاز این رویکرد در غرب بنگریم، درمی‌یابیم که خروج اثر هنری از گالری به دلیل تنوع و بزرگی شهر نبود؛ یا قرار نبود افرادی که مثل هنرمندان «خاص» نیستند (مردم عادی) مورد تربیتِ زیبایی‌شناسانه قرارگیرند. اتفاقاً خروج اثر هنری از گالری برای حذف‌کردن مرزها بود.

این مسئله را با در نظر گرفتن مصادیق آن می‌توان اثبات کرد. به عنوان مثال، جنبش سیچویشنیست اینترناسیونال[2] که به گذر از هنر و پیوند آن با زندگی اشاره داشت، از منظرهای گوناگون از مهم‌ترین جنبش‌های شهری هنری و سیاسی معاصر است که بر پس از خود نیز تأثیر بسیاری بر جا گذاشت؛ جنبشی که با تقدس‌زدایی از هنر، آن را با اشغال خیابان و احیاء لذت آزادانه زیستن در آن هم‌تراز می‌گرفت.

اگر هدفمان حذف مرزها و تغییر اجتماعی باشد، این هدف‌گذاری به ما می‌گوید که اثر هنری باید چگونه و در کجا ارائه شود. بدین‌ترتیب اگر در جست‌وجوی گره خوردن اثر هنری با امر سیاسی باشیم، باید به دنبال شیوه‌ی دیگری از دیدن، طراحی‌کردن و واکاوی باشیم، آن زمان درخواهیم یافت که شهر از چه آلترناتیوهایی برخوردار است.

همین امر را می‌توان در تئاتر با کارهای آگوستو بوال، یا در پرفورمنس و رسانه‌های جدید پی گرفت. رسانه‌هایی که هنرمندان با بهره‌گیری از آن، بر تولید اثر هنری پافشاری نمی‌کردند، بلکه به‌سوی سیاست‌ورزی خلاقانه می‌رفتند. اگر هدفمان حذف مرزها و تغییر اجتماعی باشد، این هدف‌گذاری به ما می‌گوید که اثر هنری باید چگونه و در کجا ارائه شود. بدین‌ترتیب اگر در جست‌وجوی گره خوردن اثر هنری با امر سیاسی باشیم، باید به دنبال شیوه‌ی دیگری از دیدن، طراحی‌کردن و واکاوی باشیم، آن زمان درخواهیم یافت که شهر از چه آلترناتیوهایی برخوردار است.

نخستین رهیافت ما این است که دریابیم، چه شهری نیاز است تا هنرمند دغدغه‌مند بتواند از طریق آن تغییری رقم بزند. به تعبیری دیگر باید دریابیم که شهرمان از چه امکان‌هایی برخوردار نیست. ازاین‌جهت، نخست باید به مسئله‌ی فضا پرداخت. اگر فضا در نسبت با توسعه‌ی سیاسی و مداخلات شهروندی قرار نگیرد، هیچ اثر هنری و هیچ هنرمندی، نمی‌تواند کار خاصی را در آن پیش ببرد؛ بنابراین باید از پایین به بالا نگاه کرد.

اگر این کار را نکنیم ارائه‌ی اثر هنری در شهر صرفاً منجر به اعتبار بخشیدن و بالاتر رفتن قیمت آن می‌شود. همین امر را در نمونه‌های غربی نیز می‌توان مشاهده کرد. پژوهش‌ها نشان می‌دهد، هنگامی‌که هنر عمومی شکل گرفت و پدیدار گشت، منجر به بالاتر رفتن قیمت محلات و جلوگیری از دسترسی گروه‌های اقلیت به فضای ارائه‌ی اثر هنری شد.

عموماً مؤلفه‌هایی برای فضا تعریف می‌شود که مفهوم فضا را به‌عنوان یک کل شکل می‌دهند:

نخست، فضای تصور شده و طراحی شده توسط متخصصان است. این فضای طراحانه، امکان مقاومت و مداخله را از شهروندان می‌گیرد. به‌عنوان‌مثال، پاریسی که دوباره طراحی شد: این عمل نه فقط برای مدرنیزاسیون یا تغییر چهره‌ی شهر، بلکه برای رصدپذیر کردن آن بود. پهن کردن خیابان‌ها، صرفاً برای عبور اتومبیل‌ها نبود، بلکه به‌منظور جلوگیری از شورش‌ها نیز صورت می‌گرفت. مشابه این رویه در تمام شهرهای دنیا اعمال شد.

اما مؤلفه‌های فضا تنها در فضای تصور شده خلاصه نمی‌شود، یک مؤلفه‌ی دیگر فضا، فضای زیست است که در برابر استعمار از طریق مؤلفه‌ی اول مقاومت می‌کند. فضایی که با زندگی روزمره‌ی ما نسبت دارد. در این فضا خرده مقاومت‌ها امکان شکل‌گیری می‌یابند. در زیست روزمره است که می‌شود به سیاست‌ورزی خلاقانه فکر کرد.

برای ایجاد تغییر اجتماعی در چارچوب سیاست‌ورزی خلاقانه اهمیتی ندارد که کسی هنرمند نامیده می‌شود یا خیر، مهارت هنری دارد یا ندارد، دانش رسمی دارد یا ندارد؛ بلکه آنچه اهمیت دارد این است که در زیست روزمره‌اش، نیروهای حاکم بر فضا را بتواند به چالش بکشد. ازاین‌رو، اگر بخواهیم با ابزارهایی که هنر در اختیارمان می‌گذارد، جهان بیرون را ارتقاء دهیم، حذف تمایزات اهمیت می‌یابد.

باید توجه کنیم که رابطه‌ی بین جریان مقاومت در شهر و سرمایه‌ی اجتماعی هنرمند رابطه‌ای متناقض است. هنگامی که بحث بر سر سرمایه‌ی اجتماعی هنرمند باشد، راه بر مقاومت بسته خواهد شد. زیرا که این سرمایه‌ی اجتماعی، مرزها را پررنگ می‌کند و ایجادکننده‌ی تمایز است؛ تمایز بین هنر و غیرهنر و هنرمند و غیرهنرمند. تمایزی که در نسبت مستقیم با تقسیم کار اجتماعی و درنتیجه بازار قرار می‌گیرد و طبیعی است در این حالت مفهوم مقاومت از طریق هنر و هنر سیاسی بیشتر به کار کسب شهرت و ثروت برای هنرمند و حامیانش می‌آید تا هر چیز دیگر. این دقیقاً اتفاقی است که در دهه‌ی ۸۰ و ۹۰ میلادی در هنر معاصر شاهد آن بودیم. مثلاً

پرفورمنسی که در محلات فقیرنشین نیویورک اجرا می‌شد، سریعاً آرشیو شده و به اینستالیشن‌های تصویری و ویدئویی تبدیل می‌شد و راه موزه و گالری و درواقع بازار را درپیش می‌گرفت. هنرمندانی دیگری هم بودند که اگرچه دغدغه‌ی اجتماعی داشتند اما به دلیل بلاهت گفتمان خیریه و خیریه بازی هنرشان را ابزار جمع‌آوری اعانه کردند که معضلات متفاوتی را در پی دارد.

بدین‌معنا برای ایجاد تغییر اجتماعی در چارچوب سیاست‌ورزی خلاقانه اهمیتی ندارد که کسی هنرمند نامیده می‌شود یا خیر، مهارت هنری دارد یا ندارد، دانش رسمی دارد یا ندارد؛ بلکه آنچه اهمیت دارد این است که در زیست روزمره‌اش، نیروهای حاکم بر فضا را بتواند به چالش بکشد. از این رو، اگر بخواهیم با ابزارهایی که هنر در اختیارمان می‌گذارد، جهان بیرون را ارتقاء دهیم، حذف تمایزات اهمیت می‌یابد.

به‌جای طرح دوگانه‌ی رسمی و غیررسمی، ما باید به طرح این پرسش‌ها بپردازیم که نحوه‌ی تخصیص فضای عمومی به عکس‌ها از چه پتانسیل‌هایی برخوردار است، چه خلاءهایی دارد و چگونه ما نسبت به آنها بیگانه شده‌ایم.

صدیقی: من فکر می‌کنم صحبتهای پوریا پایه‌ی خوبی برای در نظرگرفتن زاویه‌ی دید ما به این بحث است. اما درباره‌ی سوال شما، به نظرم می‌رسد نخست باید بدون در نظر گرفتن پیشفرض‌هایی همچون دوگانه‌ی رسمی و غیررسمی، دریابیم که عکس در فضای عمومی فعلی چه‌کار می‌کند. در ابتدا باید بگویم، من عکاسی را صرفاً هنری یا غیرهنری نمی‌بینم و آن‌را بیشتر فرهنگی می‌دانم، به‌خصوص اگر در فضای عمومی ارائه شود. من در اینجا فقط به عکس، به‌دور از استفاده‌هایی همچون استفاده از عکس در بیلبوردهای تبلیغاتی متمرکز می‌شوم. بدین‌ترتیب، ما شاهد هستیم که عکس‌ها در مناسبت‌های خاصی حاضر و غایب می‌شوند. علاوه‌براین عکس‌ها تاحدودی در فضاهای مرتبط به زندگی روزمره‌ی مردم نیز حضور دارند که به یک معنا می‌توان آنرا زیست غیررسمی عکس نامید. به‌عنوان‌مثال می‌توان به عکس‌هایی اشاره کرد که به درگذشتگان، شهداء و یا افرادی با پایگاه اجتماعی مرتبط است و در مغازه‌ها، برای سالها حضور دارند. اما در تحلیل؛ ما معمولاً این عکس‌ها را نادیده می‌گیریم و زود کنار می‌گذاریم. درنتیجه ما می‌گوییم عکس در فضای عمومی ما غایب است. ارتباط یافتن میان این غیاب و استفاده‌ی مردم از عکس‌ها در زیست غیررسمی نیز می‌تواند یکی از محورهای کار و بحث ما عکاسان باشد. ما به‌عنوان عکاس، اگر قرار باشد عکس‌مان را در فضای عمومی

ارائه دهیم، باید پیشفرض‌هایی راجع به مکان ارائه داشته باشیم. اما ارتباط عکاسان با فضای عمومی عمدتاً به کارهایی محدود و ناشی از یکسری خودانگیختگی‌ها بوده است و شکلی نامتداوم داشته است. اما به‌جای طرح دوگانه‌ی رسمی و غیررسمی، ما باید به طرح این پرسش‌ها بپردازیم که نحوه‌ی تخصیص فضای عمومی به عکس‌ها از چه پتانسیل‌هایی برخوردار است، چه خلاءهایی دارد و چگونه ما نسبت به آنها بیگانه شده‌ایم.

درواقع غالب عکاسان برای ارائه به گالری‌ها فکر می‌کنند. ممکن است وجه مالی آن را در نظر نگیرند، اما سرمایه‌ی اجتماعی که این مکان را برای آنان فراهم می‌آورد، برایشان نقش ایفا می‌کند. به بیان دیگر، گالری جایی است که ما ممکن است آنرا نقد کنیم اما پای‌مان را هم در آنجا می‌گذاریم. به نظر می‌رسد، هنوز نگاهی که بتواند موقعیت تاریخی را تشخیص دهد، بدون آنکه رویکرد سلبی داشته باشد، وجود ندارد. این کار می‌تواند براساس نقدی درونی نسبت به سازوکارهای ارائه‌ی عکس در فضای ارائه‌ی اثر پیش برود و رویه‌های دیگر را پی بگیرد، به‌گونه‌ای که عکس‌ها در فضای عمومی قرار گیرند. این مسئله‌ی چندسال اخیر من هم بوده است. گاهی این نیاز وجود دارد که کارم را در فضای عمومی ارائه دهم و همزمان به این فکر می‌کنم شاید در آینده از خودم بپرسم چرا نتوانستم تشخیص درست بدهم و کارم را وارد فضای بازار و گالری‌ها کردم. یک زمان، براساس موضوع و نوع پرداخت، محل ارائه‌ی دیگری جز گالری مناسب نیست؛ اما این امر در عکاسی مستند چندان سنجیده نیست. زیرا این رویه از عکاسی نسبتی با فضای گالری ندارد و می‌دانیم از لحاظ مالی نیز شکست می‌خورد.

آشیانی: اشاره به حضور و غیاب چشمک‌زن در آغاز صحبتتان بسیار قابل‌توجه است و گویی به‌نوعی دارد یک فضای خصوصی را وارد فضای عمومی می‌کند. ■

صدیقی: من فکر می‌کنم غیاب، را باید در نسبت با زندگی روزمره در نظر بگیریم و به کارکرد آن بپردازیم. حتی این غیاب دست‌مایه‌ی بهره‌برداری الگوهای رسمی نیز می‌شود. به‌عنوان‌مثال ممکن است شما در فضای یک مغازه یا فروشگاه، عکس سیروس قایقران یا تختی را ببینید. این عکس‌ها در این فضاها کارکردی عاطفی دارند اما ممکن است از آن بهره‌برداریهای ایدئولوژیک نیز بشود. این امر صرفاً برای استفاده از آن در پروژه‌های عکاسی نیست، بلکه منظورم این است که باید نخست این بسترها را بشناسیم و بعد بتوانیم براساس آن کار کنیم.

کاظمی: به نظر می‌رسد بتوانیم برای این غیاب جنبه‌ای مضاف و در نسبت با امر سیاسی نیز در نظر بگیریم، جنبه‌ای در درون عکس. به‌عنوان‌مثال در بهره‌برداری‌های ایدئولوژیک از عکس که شامل تصاویر مناظر در فضای عمومی نیز می‌شود، ممکن است امری رؤیت‌ناپذیر و محذوف وجود داشته باشد که در یک عکس دیگر از همان منظره امکان رؤیت‌پذیری یافته است. به نظر می‌رسد کارکرد غیاب در نسبت با مسئله‌ی بازنمایی و خودِ عکس نیز محل پرسش باشد. ■

آشیانی: من از آقای جهانشاد پرسشی دارم، آیا شما قائل به این هستید که نئولیبرالیسم با ما همان رفتاری را دارد که با شهروند نیویورکی انجام می‌دهد؟ ■

جهانشاد: نخست، نئولیبرالیسم برخلاف لیبرالیسم یک نسخه‌ی جهانی مشترک ندارد که در همه‌جا به یکسان پیاده شده باشد؛ یعنی ما شاهد اقسام گوناگونی از آن در امریکا، شیلی، کشورهای آفریقایی و ایران هستیم. در ایران مواجهه‌ی ما با سیاست‌های نئولیبرالی به‌منزله‌ی مواجهه با برنامه‌های توسعه است. این برنامه‌های توسعه که به‌سمت خصوصی‌سازی پیش می‌روند، عرصه‌ی هنر را هم دربرمی‌گیرد. این امر در همه‌جای دنیا فرض مشترکی دارد؛ فرضی که به ما می‌گوید اثر هنری نسبت به دیگر مادیات دست‌ساخت بشر، ارزش افزوده‌ی متمایزی دارد؛ یک تمایز ماهوی که به ماهیت متمایز هنر از دیگر فعالیت های اجتماعی نسبت داده می‌شود و زمانی خود را آشکار می‌کند که وارد عرصه‌ی بازار شود. به بیانی دیگر، اگر فردی دکتری هنر بگیرد و مقاله بنویسد، تا یک نمایشگاه نگذارد و اثری نفروشد، او را به‌عنوان هنرمند در این سازوکار به‌رسمیت نمی‌شناسند.

در ایران اما سازوکار خصوصی‌سازی با نهادهای قدرت درهم‌تنیده است. نهادهایی که علاوه‌بر سازوکارهای ایدئولوژیک، به پول گره‌خورده‌اند و در دهه‌های اخیر هم‌زمان با برنامه‌های توسعه تکثیر شده‌اند. این سازوکار در شهر هم به‌خوبی نمود یافته‌اند. موضوع اما جایی مهم می‌شود که به نقش تخیل توجه کنیم. تخیل ما باید به‌گونه‌ای ساخته شود که بدن‌های ما رام شده و در خدمت این سیاست‌های نئولیبرال - که اتفاقاً کارکردی امنیتی-انضباطی هم دارند - قرارگیرند. تخیل صرفاً به شیوه‌ی فکرکردن ما اطلاق نمی‌شود، بلکه ما باید باور کنیم که جامعه به‌گونه‌ای خاصی ساخته شده و تولید می‌شود. به‌عنوان‌مثال، هنرمندان رسمی که فضای شهر را در اختیار دارند و برای زیباسازی یا میراث‌فرهنگی کار می‌کنند، باید باور کنند که اگر به‌گونه‌ای دیگر کار و فکر کنند، کارشان اجازه‌ی ارائه نمی‌گیرد. این امر وقتی به دامنه‌ی منافع فردی گره بخورد به خودسانسوری سیستماتیک نیز منجر می‌شود.

اما این تنها بخشی از ماجرا است. اگر دقت کنیم متوجه خواهیم شد که در تخیل اغلب مسئولین

شهری و هنرمندانی که در حیطه‌ی شهر فعالیت می‌کنند، گویا فضای شهری، فضایی برای تربیت و آموزش افراد است؛ ویژگی‌ای که مشخصاً طنین‌انداز نوعی والدمداری ترسناک است و به مردم همچون کودکانی نگاه می‌کند که انگار هیچ وقت رشد نمی‌کنند. هنرمند شهری که با نهادهای حاکمیتی کار می‌کند ظاهراً دچار این سوءتفاهم بنیادین است که اثرش باید به مردم سواد بصری بیاموزد، حس زیبایی‌شناسی‌شان را تقویت کند و حتی شیوه‌ی زیست‌شان را متحول کند. همین تخیلات سویه‌مند هم باعث می‌شود که ما شهر را به بهانه‌هایی از این دست مرتباً بزک کنیم؛ بزک کردن تنها به‌معنای زیباسازی نیست؛ بلکه به‌معنای پوشش دادن و پنهان ساختن نابرابری‌های آن نیز هست. با این تفکر، ما خودمان بدل به بخشی از سیستم اقتدارگرای والدمدار شهری می‌شویم. بدین‌معنا که فکر می‌کنیم چیزهایی می‌دانیم که مردم عادی نمی‌دانند و باید بدانند.

بنا به آنچه گفتم ظاهراً اکنون می‌توانیم مسامحتاً تفکیکی را صورت‌بندی کنیم، احتمالاً بشود گفت که بنیان گالری بر پایه‌ی منافع اقتصادی و مادی است و بنیان شهر بر پایه‌ی تربیت و کنترل افراد است؛ نوعی تربیت که تضمین کننده‌ی بازتولید اجتماعی جامعه، مطابق ضرورت‌های مادی و ایدئولوژیک حاکم باشد. حال اگر این طبقه‌بندی را تاحدی بپذیریم، به‌خودی‌خود هم ارائه در گالری و هم ارائه در شهر، به‌نوعی هنرمند را محدود می‌کند؛ هر کدام امکاناتی می‌گیرند و امکاناتی می‌دهند. اما برخلاف گالری‌ها که امکان ریسک در آن وجود دارد، شهر امکان ریسک نمی‌دهد. همین غیاب عکس در فضای شهری این امر را به ما نشان می‌دهد. به‌عنوان‌مثال مجموعه‌ی اکباتان بهنام صدیقی، این امکان را دارد که فراتر از چارچوب زیبایی‌شناسی و سازوکار حاکم بر گالری پیش رود، اما با شکل کنونی توزیع نیروها، نمی‌تواند در فضای عمومی ارائه شود. زیرا کار بهنام به ما می‌گوید که ما در قوطی‌های یکسان زندگی می‌کنیم و غول کریهِ توسعه‌ی نامتوازن بر شهرهایمان حاکم است و از ما می‌خواهد به خودمان بازگردیم و بپرسیم چه بر سر ما آمده است؟ طبعاً چنین کاری وارد شهر نمی‌شود. کاری که به ما بگوید، چطور دچار چنین وضعیتی شدیم، ویران شدیم و همدیگر را گم

بزک کردن تنها به‌معنای زیباسازی نیست؛ بلکه به‌معنای پوشش دادن و پنهان ساختن نابرابری‌های آن نیزهست. با این تفکر، ما خودمان بدل به بخشی از سیستم اقتدارگرای والدمدار شهری می‌شویم. بدین‌معنا که فکر می‌کنیم چیزهایی می‌دانیم که مردم عادی نمی‌دانند و باید بدانند.

کردیم، چطور وارد مکانیزم مبادله شدیم، هیچ‌وقت وارد شهر نمی‌شود.

علاوه‌براین ما باید آلترناتیوهای دیگر را نیز در نظر بگیریم. مثلا تصاویری که در اتفاقات سیاسی سال‌های اخیر حافظه‌ی جمعی ما را می‌سازند؛ تصاویر موبایلی است که افراد عادی گرفته‌اند. این امر به ما نشان می‌دهد که فضای ارائه و اشکال بدیل آن، نه لزوماً نسبتی با ابزار حرفه‌ای دارند و نه با ابعاد زمانی/ مکانی؛ بلکه با تواتر نمایش داده شده‌ی این کار که می‌تواند به تولید حافظه‌ی جمعی بپردازد، نسبت دارد.

در جلسه‌ای که در هنر و تجربه درباره‌ی خالی بودن سالن‌های فیلم مستند و لغو شدن نمایش‌ها داشتیم، بحثی وجود داشت که ما باید برای مردم فرهنگ‌سازی کنیم. بحث من اتفاقاً این بود که باید این فرهنگ‌سازی در مورد مستندسازان و مسئولان انجام بشود چراکه مخاطب عکس، تصویر و فیلم مستند بخشی از طبقه‌ی متوسط است و انتظارات خاص و به‌حق خودش را دارد. مشکل جایی است که این طبقه‌ی متوسط مخاطب مستندنگاری‌ها نمی‌توانند خودشان و زیست‌شان را در تصاویر پیدا کنند. آنها فاصله‌ی میان این تصاویر و آنچه عملاً در زیست روزمره‌شان تجربه می‌کنند را درک نکرده و تصاویر را اخته و غیرواقعی می‌دانند؛ حاصل سانسور و انکار واقعیت. پرسشی که در اینجا پدید می‌آید این است که چرا تصاویر موبایلی افراد عادی برای ما باورپذیرتر از بسیاری از مستندنگاری‌های حرفه‌ای است؟

آنها فاصله‌ی میان این تصاویر و آنچه عملاً در زیست روزمره‌شان تجربه می‌کنند را درک نکرده و تصاویر را اخته و غیرواقعی می دانند؛ حاصل سانسور و انکار واقعیت. پرسشی که در اینجا پدید می‌آید این است که چرا تصاویر موبایلی افراد عادی برای ما باورپذیرتر از بسیاری از مستندنگاری‌های حرفه‌ای است؟

یکی دیگر از مسائلی که نمی‌گذارد ارتباط لازم با عکس‌های مستند شکل بگیرد، رتوریک عکاسی است. این رتوریک گروه اقلیتی را از بخش اعظم جامعه منتزع می‌کند. این رتوریک در بسیاری مواقع در حیطه‌ی امر سیاسی ایجاد مانع می‌کند، چراکه لایه‌های زیباشناسانه، کمپوزیسیون‌های دقیق در تلخ‌ترین صحنه‌ها و نظایر آن سؤالات جدی درباره‌ی قصد و نیت عکاس پیش چشم مخاطب می‌گذارد که از جنس دغدغه‌های کنش‌گران خیابانی نیست. در اینجا بحث آموزش نیز مطرح می‌شود. مسئله این نیست که عکاس از وجود این رتوریک آگاهی ندارد، بلکه مسئله انتقال نسل به نسل و چشم بسته‌ی آموزش‌های یکسان است.

این‌گونه ما خودمان را در جهان رسمی هنر اسیر می‌کنیم و راهی به جهان بیرون باقی نمی‌گذاریم. من باور دارم پتانسیل‌های دیگری هم جز ارائه در شهر یا گالری وجود دارد که باید توأمان شناسایی و کشف شوند.

کاظمی: نقش تصاویر - به‌ویژه عکس‌ها - در برساخته‌شدن حافظه‌ی جمعی چیست؟ ارائه‌ی تصاویر در فضای عمومی چه نسبتی با حافظه‌ی جمعی برقرار می‌سازند؟ ■

جهانشاد: اگر رویکردی انتقادی و درعین‌حال واقع‌گرایانه به این بحث داشته باشیم- به‌جز معدود عکاسانی که مواجهه‌ای متفاوت به شهر دارند - وضعیت عکاسی به ما نشان می‌دهد که تصاویر عکاسانه یا درجهت ساخت تخیل سرمایه محور شهری عمل می‌کنند و یا درجهت ساخت تخیل امنیتی- انضباطی شهر. هر دو مورد ضدِساخت حافظه‌ی جمعی هستند. متأسفانه بخش زیادی از تصاویر عکاسانه‌ای که این روزها می‌بینیم حکم ابزاری را دارند که مستقیم و غیرمستقیم قرار است حافظه‌ی جمعی را ازمیان ببرند تا شهروندان تن به این اشکال توسعه بدهند.

به حافظه‌ی جمعی باید به شکل دیگری نگاه کنیم. به‌عنوان‌مثال پیوندهای محلی را در نظر بگیرید. آن پیوندها، درجایی‌که سکونت دارید، به حافظه‌ی جمعی معنا می‌بخشد. اگر این ارتباطات محلی از دست برود و گسیخته شود، دیگر چیزی از حافظه‌ی جمعی باقی نمی‌ماند؛ کافی است که زیباسازی یا میراث‌فرهنگی به بهانه‌ی یکسان‌سازی جداره، در آن دست ببرد. علاوه‌براین تصور غلطی وجود دارد که حافظه‌ی جمعی را گره‌خورده به تاریخ می‌داند، آن هم تنها تاریخ رسمی. نه این‌گونه نیست؛ همان دیوار کثیف به شما احساس آشنایی می‌دهد، احساسی که می‌گوید اینجا محله‌ی شماست. به گمانم در نسبت با این رویکرد به حافظه‌ی جمعی است که می‌شود به عکس نگاه کرد.

اگر عکس را در نسبت با حافظه‌ی جمعی قرار دهیم نمیتوانیم نقش زمان را کنار بگذاریم. زمان به‌معنای خودِ زمان و نه تاریخ. درواقع عکس‌ها در گذشته ثبت شده‌اند و ما اکنون کارکرد آنها را می‌بینیم؛ و این اکنون در تداوم خویش و در بستر تغییرات اجتماعی؛ عکس را واجد معناهای دیگری می‌کند.

صدیقی: من می‌خواهم از زاویه‌ی دید یک عکاس به این موضوع و مضمون حافظه‌ی جمعی نگاه کنم: ازعنصرهایی که باید در حافظه‌ی جمعی به آن توجه کنیم، زمان است؛ زیرا اگر عکس را در نسبت با حافظه‌ی جمعی قرار دهیم نمی‌توانیم نقش

زمان را کنار بگذاریم. زمان به‌معنای خودِ زمان و نه تاریخ. درواقع عکس‌ها در گذشته ثبت شده‌اند و ما اکنون کارکرد آنها را می‌بینیم؛ و این اکنون در تداوم خویش و در بستر تغییرات اجتماعی؛ عکس را واجد معناهای دیگری می‌کند. حال به شهر و عکسی که با مضمون برخورد با حافظه‌ی جمعی در فضای عمومی ارائه می‌شود، توجه کنیم. به‌عنوان‌مثال حامد سوداچی، پتره‌هایی از معتادان یا به‌تعبیری فراموش‌شدگان دروازه غار ثبت کرده است. او عکس‌ها را در نقاط مختلف شهر تهران در سایز ۱*۱ به نمایش گذاشته؛ این عمل او به یک اکنون متصل شده ولی در زمان‌های دیگر امکان عرضه و گفتگوی دوباره را نداشتند. در اینجا من فکر می‌کنم ما عکاسان به‌خوبی موضوع را شناسایی می‌کنیم اما ابعاد دیگر ارائه در فضای عمومی را در نظر نمی‌گیریم. اما در نسبت با سؤال شما، من فکر می‌کنم عکس می‌تواند یادآوری تجربه‌ی جمعی نیز باشد؛ چراکه بدون تجربه‌ی جمعی؛ حافظه‌ی جمعی نیز شکل نمی‌گیرد. درواقع بدون یادآوری تجربه‌های تجمعی حافظه‌ی جمعی صورتی منفرد و اتمیزه به خود می‌گیرد و بیش از آنکه پیدا باشد پنهان می‌شود و در چنین فضایی می‌توان از آن جامعه انواع بهره‌برداری‌ها را کرد.

عکس‌های مجموعه‌ی اکباتان درباره‌ی تهران راه دیگری را می پیماید؛ به ما می‌گوید ما کجا مانده‌ایم و چگونه اسیر شده‌ایم. زیست را به بهای تصاحب زیستگاه از دست داده‌ایم.

کاظمی: من نسبت عکس و حافظه‌ی جمعی را این‌گونه متوجه شده‌ام، که عکس می‌تواند از یک آنگاه تاریخی، گذشته را به زمان حال بکشاند. حال می‌تواند این عکس استخراج شده از آرشیو باشد یا در یک پروژه‌ی هنری به نمایش گذاشته شده باشد. به تعبیری دیگر، عکس به‌گونه‌ای یک گذشته‌ی خاص را فرامی‌خواند، گذشته‌ای که در خدمت توضیح یا در نسبت خاصی با لحظه‌ی اکنون و آینده است. ما شاهد چنین استفاده‌هایی از عکس در گفتمان غالب نیز هستیم، اما در اینجا برایم نقطه‌ی بدیل آن اهمیت دارد. ■

جهانشاد: نکته‌ی مهم در اینجا استراتژی ساخت حافظه‌ی جمعی در رابطه با عکاسی است. به‌عنوان‌مثال تهران طی سال‌های اخیر تاحد زیادی به‌عنوان تهران همچون یک کارگاه ساختمانی یا همچون یک شهربی‌هویت در حافظه‌ی جمعی ساخته می‌شود. حال آلترناتیو این مسئله چیست و به کجا می‌رود؟ به‌سوی نوستالژی تهران! تخیل نوظهور دیگری در خدمت اهداف امنیتی و برون‌رانی. بنابراین راستای حافظه‌ی جمعی بسیار مهم است. عکس‌های مجموعه‌ی اکباتان درباره‌ی

تهران راه دیگری را می‌پیماید؛ به ما می‌گوید ما کجا مانده‌ایم و چگونه اسیر شده‌ایم. زیست را به بهای تصاحب زیستگاه از دست داده‌ایم درصورتی‌که زیستن مفهومی است که با لذت و کارناوا گره‌خورده است. علاوه‌بر کارکرد زیبایی‌شناسی، این مجموعه ارزش‌های زیستن ما را به پرسش می‌کشد و ارزش‌های زیستن توأم با لذت و تعامل را شکل می‌دهد، به‌گونه‌ای راستای بهبود آینده است. درون این مجموعه آلترناتیو وجود دارد. اما نکته‌ی مهم این است که برای عکاسی نمی‌توان حکم کلی صادر کرد و هر پروژه باید تک‌به‌تک بررسی گردد.

کاظمی: به نظرم یکی از ضعف‌های موجود این است که در بسیاری از پروژه‌ها بستر اجتماعی فدای تصویر عکاسانه می‌شود. با وجود این، آیا می‌توانیم عکس‌های جنبش‌های اجتماعی را در نسبت با حافظه‌ی جمعی بخوانیم؟ به‌عنوان‌مثال ما عکس‌های انقلاب ۵۷ یا مشروطه را می‌بینیم، عکس‌هایی که گویی دارد خاطره‌ای را احیاء می‌کند. این عکس‌ها را می‌توان بدیل دانست؟ ■

نکته‌ی دیگر در رابطه با این زمانهای پسینی نمایش عکس آن است که در کنار آنها چه متنی تولید می‌شود. ممکن است این متن لزوماً نوشته‌ی کنار عکس نباشد. مسئله در اینجا درواقع همان گفت‌وگوی ایجاد شده بین عکس و متن است یا فضایی که برای عکس‌ها ایجاد میشود یا به‌وسیله‌ی دیگر رسانه‌ها شکل می‌گیرد.

جهانشاد: بله؛ اما بهنام به مسئله‌ی مهمی اشاره کرد: زمان. این زمانه است که به شما می‌گوید در چه مقطعی این عکس‌ها دوباره باید نشان داده شوند. علاوه‌براین زمانی‌که عکس ثبت شده و زمان به نمایش درآمدن آن و فاصله‌ی این دو در تفسیر وضعیت اجتماعی عکس بسیار اهمیت دارد.

صدیقی: نکته‌ی دیگر در رابطه با این زمان‌های پسینی نمایش عکس آن است که در کنار آنها چه متنی تولید می‌شود. ممکن است این متن لزوماً نوشته‌ی کنار عکس نباشد. مسئله در اینجا درواقع همان گفت‌وگوی ایجاد شده بین عکس و متن است یا فضایی که برای عکس‌ها ایجاد می‌شود یا به‌وسیله‌ی دیگر رسانه‌ها شکل می‌گیرد. به‌عنوان‌مثال فرض بگیرید ما در سال‌روز مشروطه، عکس‌های آن واقعه را بر دیوارهای شهر ببینیم، پس از سال‌ها در عرصه‌ی عمومی. تاحد زیادی در اینجا یک عکس به تنهایی کاری را پیش نمی‌برد. بیشتر سؤال ایجاد می‌کند و براساس آشنایی عده‌ی معدودتری از مخاطبین با موضوع و دلیل دوباره دیده شدنش درک می‌شود. ممکن است این عکسها به‌خاطر آشنایی مخاطب

با جلوه‌هایی از پوشش و ظواهر که در سریال یا در سینما دیده است، تصاویر برایش تا حدودی آشنا باشد. اما عکس‌ها در بیان اینکه چرا اهمیت دارند و به چه مسائل تاریخی اشاره می‌کنند، الکن هستند. بنابراین با عکس به تنهایی کاری را نمی‌توان پیش برد بلکه، نیازمند ایجاد فضاهای زبانی دیگر نیز هستیم.

خواندن تاریخ اجتماعی از روی عکس‌ها، باتوجه به هزینه‌ها و خاص بودن عکاسان، کاری است که نیاز به پژوهش‌های جدی دارد که جای خالی آن وجود دارد.

جهانشاد: محدودیت‌های رسانه هم بسیار مهم است. مثلاً در مورد دوران مشروطه، این نیاز وجود دارد تا فهمید چرا برخی باتوجه به گران بودن عکاسی و هزینه‌های آن به عکاسی روی‌می‌آوردند و چه هدفی را دنبال می‌کردند؛ به‌گونه‌ای که بتوان به تفسیر آنان پرداخت. به نظر من خواندن تاریخ اجتماعی از روی عکس‌ها، باتوجه به هزینه‌ها و خاص بودن عکاسان، کاری است که نیاز به پژوهش‌های جدی دارد که جای خالی آن وجود دارد.

آشیانی: و نیاز به دسترسی به آرشیو دارد. زیرا تا دوره‌ی پهلوی اول محدودیت‌های بسیاری برای دسترسی به این آرشیوها وجود دارد. ■

جهانشاد: همچنین شما تولید سرمایه‌دارانه‌ی تهران را در عکس‌ها می‌بینید که از زمان پهلوی اول بخش عمده‌ای از عکس‌ها بر پروپاگاندای مدرنیزاسیون متمرکز بوده‌اند. یا در دهه‌ی ۳۰ و ۴۰، ما شاهد عکس‌های بناهایی هستیم که توسط افرادی همچون سیحون، فروغی و دیگران ساخته‌شده‌اند. بناهایی که می‌سازند آنان را به‌عنوان چهره‌های پیشروی معماری مدرن مطرح می‌کند. در اینجا دوباره آن نبوغ هنرمندانه معمار وارد عکس می‌شود و به پروژه‌های فردی اختصاص می‌یابند که با جریان‌های غربی به پیش می‌روند.

درباره‌ی اکنون، به‌عنوان‌مثال در حوزه‌ی مسابقه‌های معماری، عکس‌ها بنا را جدا کرده و به شکلی ایزوله بازنمایی می‌کند. این اتفاق شاید امر پیش‌پاافتاده‌ای باشد اما این عکس‌ها هنگامی‌که در رسانه‌ها و سطح شهر نصب می شوند به تولید ذائقه در نسبت با فضا می‌انجامند. ساخت ذائقه یکی از شیوه‌های ساخت تخیل است که در مسابقه‌های معماری و به‌طورکلی مسابقه‌های عکاسی می‌توان رد آن را پی گرفت.

صدیقی: اتفاقاً دوران جنبش مشروطه مسائل بسیاری را به یاد ما می‌آورد. درست است که در آن دوران عکس در جایی نصب نمیشد اما عکس‌ها دست‌به‌دست می‌شدند. عکس‌های آن دوره عموماً پرتره‌های جمعی بود و به‌نوعی برپا هم بودن

دلالت دارند. این عکس‌ها به‌نوعی روح جمعی را بازنمایی می‌کردند؛ در برابر فردی که در فضای تجربه‌ی جمعی جنبش نبوده است. همین امر را در عکس‌های امروز نیز می‌توانیم ببینیم، هنگامی‌که رسانه‌های عمومی عکس‌هایی از اجتماعات را به نمایش می‌گذارند.

کاظمی: گفته می‌شود در جنبش مشروطه، عکاسی در ایران برای نخستین‌بار به فضای عمومی راه‌یافت و - احتمالاً - توانست در این جنبش نقشی ایفا کند. آیا عکس در دیگر برهه‌های تاریخی معاصر ایران چنین کارکردی یافته است؟ دراین‌میان، حضور این دست عکس‌ها در فضای عمومی چه تأثیری بر معانی و کارکرد آنها گذاشته‌است؟ ■

صدیقی: همان طور که اشاره کردید، عکس در دوره‌ی مشروطه به‌واسطه‌ی نسبتش با آن جنبش عدالت‌خواهانه و بازنمایی اتحاد؛ کارکردهایی داشته است. اما پس از آن، به‌جز عکس‌های انقلاب و جنگ تحمیلی که به رشادت‌ها و قهرمانی‌ها اشاره داشته، ما چندان شاهد حضور عکس‌ها در فضای عمومی به‌خصوص در گفتمان غیررسمی نیستیم. سرآغازهای این رویه را شاید بتوانیم در دهه‌ی هفتاد یا هشتاد پی بگیریم. به‌عنوان‌مثال کارهای ندا رضوی پور و شهاب فتوحی که در پنجره‌های یک برج مسکونی نیمه‌کاره ارائه شد که پرتره‌هایی را بر روی تمام پنجره‌های برج نصب کرده بودند.

عکس در دوره‌ی مشروطه به‌واسطه‌ی نسبتش با آن جنبش عدالت‌خواهانه و بازنمایی اتحاد؛ کارکردهایی داشته است. اما پس از آن، به‌جز عکس‌های انقلاب و جنگ تحمیلی که به رشادت‌ها و قهرمانی‌ها اشاره داشته، ما چندان شاهد حضور عکس‌ها در فضای عمومی به‌خصوص در گفتمان غیررسمی نیستیم.

تمام مسئله در اینجا این است که کارهایی صورت‌گرفته‌اند، اما به‌صورت مقطعی. بدین‌ترتیب به نظر نمی‌رسد ما با یک جریان یا رویه روبه‌رو باشیم. درباره‌ی عکسهای وقایع سیاسی- اجتماعی هم، امروز آنها در فضای مجازی ارائه می‌شود، و در فضای عمومی عکس‌های کمی در نسبت با آنها وجود دارد.

جهانشاد: در اینجا نکته‌ی مهمی وجود دارد. این روزها هرچه اهمیت انتقادی مسئله‌ای در نسبت با گفتمان حاکم بیشتر می‌شود، فضای ارائه و بحث پیرامون آنها هم غیررسمی‌تر می‌شود. به‌عنوان‌مثال عکس از فضای عمومی یا گالری‌ها در نسبت با رویکرد انتقادی‌اش به فضاهایی همچون اینستاگرام یا فضاهای غیررسمی‌تر منتقل می‌گردد و در این فضاها با مقبولیت عمومی و باورپذیری بیشتری هم مواجه می‌شود. این امر در مورد عکس‌های وقایع تاریخی در گذشته هم

صدق می‌کند. به‌عنوان‌مثال عکس‌های انقلاب هم باتوجه به این فاصله به نمایش در می‌آیند. یعنی ممکن است برخی از عکس‌ها این امکان را نیابند که در فضای عمومی ارائه شوند. آنچه که ازقلم‌افتاده اهمیت زیادی دارد و ممکن است برخی از آنها در فضای غیررسمی یافت شود.

آشیانی: به نظر می‌رسد فضای غیررسمی ارائه - همچون فضای مجازی - از نوعی انفعال برخوردار است. به عنوان مثال این انفعال را می‌توان در نسبت با ارائه‌ی فیزیکی عکس در شهر سنجید. شما این‌گونه فکر نمی‌کنید؟ ■

صدیقی: به نظر من مسئله؛ بر سر ضرورت این موضوع برای ما عکاسان است. وقتی به قول پوریا ما به‌عنوان عکاسان و یا فارغ التحصیلان عکاسی به‌نوعی کارمان را با اقتصاد کالایی هنرگره می‌زنیم؛ این دیگر ضرورت مداخله‌ی اجتماعی است که باید برای آن هزینه کنیم تا در استمرار و پیگیری؛ مخاطبان از جنبه‌های اجتماعی آن تأثیر بگیرند.

درواقع فکری جدی و عمیق به ارائه در فضای عمومی نشده است،که آن فضا صرفاً تعریفش با مخاطب عام نیست. باید در فضای عمومی زیست کرد و حضور داشت. باید کارهایی برای تولید متن آن انجام داد. شاید لازم باشد افرادی را برای کمک داشته باشید که کارهای دیگری انجام دهند. ولی اینکه چه می‌خواهیم و این کار به ما و جامعه چه چیزی می‌دهد؛ پرسش‌هایی هستند که برای مثلاً من عکاس ضروری است. این می‌شود که شما می‌گویید به نظر می‌آید ما منفعل شده‌ایم و از پتانسیل‌های فضای عمومی استفاده نمی‌کنیم. دلیل انفعال ما عکاسان، این است که نقدی به شیوه‌های تولید و ارائه‌ی عکس نداریم، چون درگیر این پرسش‌ها نشده‌ایم و با یک بازنگری به شده‌ها و نشده‌هایمان فکر نکردیم.

اگر دغدغه‌ی ما تغییر است، باید به‌سمت رسانه‌های غیررسمی‌تر برویم و پلتفرم‌هایی را برای آن تعریف کنیم. باید فکر کنیم که اساساً چه‌کار می‌توان کرد، چگونه عکس در کنار متن، می‌تواند تغییری را پدید آورد و ازاین جهت به رسانه‌های متفاوت‌تری - فراتر از اینستاگرام - بیندیشیم.

جهانشاد: اینکه قصد ما چیست، بسیار اهمیت دارد. به‌عنوان‌مثال یک عکاس اگر قصد ارائه‌ی پروژه‌ای سیاسی- اجتماعی داشته باشد، قطعاً ارائه‌ی آن در صفحه‌ی مجازی‌اش پتانسیل‌های بیشتری برای کار او دارد، تا اینکه آن را در نمایشگاه به نمایش درآورد. انفعال به این باز می‌گردد که ما می‌خواهیم چه بکنیم و چه دغدغه‌هایی داریم. اگر دغدغه‌ی ما تغییر است، باید به‌سمت رسانه‌های غیررسمی‌تر برویم و پلتفرم‌هایی را برای آن

تعریف کنیم. باید فکرکنیم که اساساً چه‌کار می‌توان کرد، چگونه عکس در کنار متن، می‌تواند تغییری را پدید آورد و ازاین‌جهت به رسانه‌های متفاوت‌تری - فراتر از اینستاگرام - بیندیشیم.

یادداشت‌ها

۱. gentrification
۲. Situationist International

عکس‌هایی درباره‌ی شهر و برای شهر

نگاهی به پروژه‌ی اعلان؛ حامد سوداچی

مرضیه احمدی

تصویر۱

هر ساله در سراسر دنیا عکس‌های بسیاری به‌عنوان آثار هنری در موزه‌ها و گالری‌ها به نمایش درآمده و این مسئله از دیرباز موافقان و مخالفان بی‌شماری داشته است. عده‌ای بر این باور هستند که ارائه‌ی عکس در گالری‌ها معنای راستین آن‌را دچار تزلزل کرده و مخاطب را به خوانشی برخلاف مقصود عکاس وا می‌دارد. عکس‌ها به زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و

تصویر ۲

تصویر ۳

تاریخی بی‌شماری وابسته هستند و معنای آنها به‌عنوان تصویر در این مسیر شکل می‌گیرد. عموماً عکس‌ها در مکان‌ها و فضاهای مختلفی از جمله موزه‌ها، گالری‌ها، بیلبوردهای شهری، مجلات، کتاب‌ها و صفحات اینترنتی ارائه می‌شوند. در بعضی از این موارد مقصود و معنای مورد نظر عکاس به ما القاء شده و در موارد دیگر این تصاویر غالباً از خواسته و زمینه‌ی اصلی خود دور می‌شوند. داگلاس کریمپ[1] معتقد است راهیابی عکس به فضای والا و برجسته‌ی موزه آن‌را از معناهای بالقوه‌ای که دارد، تهی می‌کند. نمایش عکس در فضایی مانند گالری موجب می‌شود عکس‌ها چندگانگی استطاعت گذر از ساحت معنا را از دست بدهند.

وقتی سخن از عکس مستند و به‌ویژه مستند اجتماعی در میان است، بافت و زمینه‌ای که عکس در بستر آن دیده می‌شود اهمیت بسیار زیادی دارد؛ چراکه زمینه یکی از عوامل اصلی و تعیین‌کننده در درک ما از چنین عکس‌هایی است. عکس‌های مستندی که در دنیای امروز گرفته می‌شوند، مانند سایر عکس‌ها در گالری‌ها، مجلات و غیره نمایش داده می‌شوند؛ این‌گونه ارائه تا حد زیادی از طرح و خاستگاه اولیه‌ی اجتماعی آنها به‌دور است. نگاه کردن به عکس‌ها در فضای آرام، خوشایند، فرهنگی و روشنفکرانه‌ی گالری‌ها با لذت همراه خواهد بود. گفت‌وگو درباره‌ی عکس‌ها در چنین فضایی، بسیار مطبوع و دلنشین است و این موقعیت با زمینه‌ای که عکس‌ها باید در آن درک و دریافت شوند، تفاوت دارد. بسیاری از عکاسان بزرگ و شناخته‌شده، به‌عنوان هنرمندانی برجسته به ما معرفی شده‌اند؛ در حالی‌که هدف و مقصود اصلی

تصویر ۴

تصویر ۵

آنها ایجاد موقعیتی هنری، آن‌گونه که شاهد آن هستیم نبوده است. بسیاری از عکس‌های این افراد به‌عنوان آثار هنری به موزه‌ها و گالری‌ها راه پیدا کرده و ماندگار شده‌اند. ممکن است این عکس‌ها در بستر و زمینه‌ای دیگر، هیچ اثر و نشانی از هنر به بیننده‌ی خود منتقل نکنند و یا در بعضی از موارد اهمیت و جایگاه آنها به عنوان آثار هنری جزو آخرین اهداف عکاس باشد.

در بسیاری از این موارد عکاس از هدفی اجتماعی همراه با رویکردی انتقادی برخوردار است، پروژه‌ی اعلان مثال بارزی است در رابطه با آنچه ذکر شد. عکس‌هایی از حامد سوداچی شامل تعدادی پرتره‌ی محیطی از انسان‌های ساکن دروازه غار که در بهمن و اسفند سال ۱۳۹۳ بر روی دیوارهای خیابان‌های مختلف شهر تهران به نمایش درآمده‌اند. بیانی مستقیم و صریح از آنچه وجود دارد، درباره‌ی شهر و برای شهر. پیش از این نیز شاهد ارائه‌ی عکس در شهر بوده‌ایم، اما آنچه این پروژه را دارای اهمیت ویژه‌ای می‌کند نمایش چهره‌هایی از منطقه‌ای در پایین شهر برای مخاطبانی از قشرهای دیگر جامعه در مناطقی دیگر و همچنین نصب عکس‌ها در خیابان‌های مختلف و نظاره‌ی بازخوردهای مخاطبان از سوی عکاس است. واکنش و تعامل بیننده با اثر نیز بخش قابل توجهی از این ارائه محسوب می‌شود. این تصاویر فضاهای کمتر دیده شده و تقریباً خصوصی افرادی در همین شهر و کمی آن‌طرف‌تر را به بیننده نشان می‌دهند. عکس‌های سوداچی در جامعه ریشه دارند و چهره‌ی افرادی را به نمایش می‌گذارند که در همین جامعه آسیب دیده‌اند، چهره‌هایی

داگلاس کریمپ معتقد است راهیابی عکس به فضای والا و برجسته‌ی موزه آن‌را از معناهای بالقوه‌ای که دارد، تهی می‌کند. نمایش عکس در فضایی مانند گالری موجب می‌شود عکس‌ها چندگانگی استطاعت گذر از ساحت معنا را از دست بدهند.

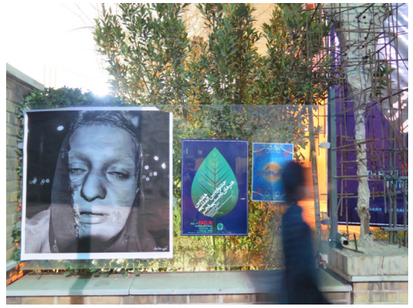
متفاوت‌تر از آنچه تاکنون دیده شده است.

اعلان بخش پنهانی از جامعه نیست و اگر گذری به خیابان‌ها و محله‌های پایین شهر داشته باشیم، شاهد این تصاویر به صورت زنده خواهیم بود. اعلان روایتی است از انسان‌های زمانه‌ی ما که به‌سادگی ما را شوکه کرده و حرفشان را می‌زنند؛ نگاه کنید اعتیاد این است، در دروازه غار این‌گونه می‌گذرد و با این چهره‌ها روبرو می‌شوید. حس برخاسته از این عکس‌ها واقعی بودنشان را نمایان می‌کند و از تماشای این درد و رنج نمی‌توان به‌راحتی گذشت. عکس‌ها دقیقاً متعلق به خودمان هستند و مربوط به فرهنگی بیگانه و غیر نیستند و هیچ‌گونه شکی در حقیقی بودن این تصاویر وجود ندارد. باوجود اینکه انسان‌ها از احساساتی مشابه برخوردار نیستند، چه‌بسا این عکس‌ها توانسته باشند توجه بسیاری را به خود جلب کرده و احساسات عده‌ی زیادی از مردم شهر در برابرشان برانگیخته شده باشد. شاید دیدن این عکس‌ها برای تعدادی از مخاطبان تفکر و تأملی به همراه داشته و به دنبال یافتن راهی برای تحول و تغییر هم بوده‌اند. البته باتوجه به بازخوردهای دریافت شده از این ارائه، عده‌ای هم بدون نگاه کردن به این تصاویر از کنارشان گذشته یا با بی‌تفاوتی روی خود را برگردانده و یا حتی درصدد تخریب عکس‌ها برآمده‌اند.

حامد سوداچی از تجربه‌ی شبانه‌روزی دو ماهه‌اش می‌گوید، از جست‌وجویش در پی دیوارهای بدون صاحب و متولی در شهر. از افرادی که در زمان نصب عکس‌ها دور تا دور او را گرفته و به محض رویارویی با آنچه بر دیوار نصب شده هر کدام به طرفی می‌گریزند تا شاید نگاهشان با نگاه‌های حاضر در عکس‌ها گره نخورد. کمتر با آنچه هست، روبرو شوند و شریک این تجربه‌ی هولناک و ترس‌آور نباشند. عکاس از افراد کنجکاوی می‌گوید که با دیدن این تصاویر در خیابان‌های مختلف در پی چرایی نصب آنها بوده و با او به گفت‌وگو پرداخته‌اند و باوراینکه هنوز مکانی به‌نام دروازه غار وجود دارد، برایشان امکان‌پذیر نیست. از رفتگری که در نقش یک مصلح اجتماعی، مراقب عکس‌های نصب شده بر دیوار بوده تا از هرآسیبی در امان بمانند

از رفتگری که در نقش یک مصلح اجتماعی، مراقب عکس‌های نصب شده بر دیوار بوده تا از هرآسیبی در امان بمانند و افراد بیشتری با آینده‌ی اعتیاد و آنچه در شهر می‌گذرد، از سوی این عکس‌ها آشنا شوند. از یک مدرس موسیقی می‌گوید که درصدد جدا کردن این عکس‌ها از روی دیوار یک فرهنگ‌سرا برآمده است.

تصویر ۶



تصویر ۷

و افراد بیشتری با آینده‌ی اعتیاد و آنچه در شهر می‌گذرد، از سوی این عکس‌ها آشنا شوند. از یک مدرس موسیقی می‌گوید که درصدد جدا کردن این عکس‌ها از روی دیوار یک فرهنگ‌سرا برآمده است. حامد سوداچی زمان زیادی را به تأمل درباره‌ی مکان‌های نصب این عکس‌ها گذرانده و موقعیت‌های پررفت‌وآمد شهر برایش در اولویت بوده است. او علاوه‌بر خیابان‌های پرازدحام؛ دیوارهای اطراف مکان‌های فرهنگی مانند فرهنگسرای ارسباران، گالری‌ها و رویدادهای مهم هنری همچون افتتاحیه جشنواره‌ی تجسمی فجر، سازمان‌های مهم دولتی و سیاسی همچون ستاد فرمان امام را برای نصب آثارش برگزیده و بعضاً با بی‌تفاوتی‌های قابل‌توجهی هم روبرو شده است. او هیچ خیابانی از مناطق پایینی شهر را برای ارائه‌ی آثارش انتخاب نکرده است، زیرا باور دارد افراد متعلق به آن منطقه‌ها، روزانه با صحنه‌های بسیاری مشابه با آنچه در عکس‌های او وجود دارد، روبرو شده و دیدن این چهره‌ها هیچ گزند و گسستی برای آن مخاطبان به‌دنبال نخواهد داشت. بنابراین این عکس‌ها در محدوده‌هایی همچون فرشته، اندرزگو، میرداماد، پارک‌وی و ونک بر روی دیوارها نصب و در معرض نمایش گذاشته شده بودند.

سوداچی بدون حمایت از سوی نهادی توانسته است به مدت دو ماه عکس‌هایش را بر دیوارهای مختلف نصب کند، شاهد تخریبشان باشد، عکس‌های پاره شده را گرد هم آورده و زمانی دیگر در یک گالری آنها را به نمایش بگذارد. آنچه مشخص است این عکس‌ها پرسش‌های بسیاری را به‌وجود می‌آورند و تصویری از موقعیت و فضاهایی را به بیننده در یک مکان عمومی نشان

تصویر ۶

تصویر ۷

می‌دهند که شاید پیش از این تعداد کمتری از آنها چنین فضایی را از نزدیک دیده باشند. باوجود اینکه عکس‌ها از نظر اصول فنی، تکنیکی و زیباشناسی نیز دارای اهمیت هستند، وجه بارزشان موضوع آنها است. چهارچوب انسانی این عکس‌ها سبب تأثیرگذاری آنها بر مخاطب می‌شود. انسان‌هایی که در نزدیکی محل کار و زندگی مخاطب، به‌گونه‌ای دیگر زندگی می‌کنند و موقعیت متفاوت و رنجشان توسط این عکس‌ها به بیننده منتقل می‌شود.

در اینجا دیگر خبری از فضای آرام و دلچسب گالری نیست و بیننده در همان شلوغی و ازدحام خیابان با این چهره‌ها روبرو می‌شود. دیگر نمی‌توان در حین گپ‌وگفت‌های دوستانه و روشنفکرانه با لیوان‌های قهوه در دست، نگاهی گذرا به این عکس‌ها انداخت و به توصیف و تحلیل مسائل زیباشناسی و گاهی فلسفی پرداخت. هر انسانی با هر سن، موقعیت اجتماعی و سطحی از دانش و فرهنگ می‌تواند مخاطب این عکس‌ها باشد. این عکس‌ها نه از نگاهی تیره و منفی‌نگر که به‌درستی و واقع‌بینانه می‌توانند

در اینجا دیگر خبری از فضای آرام و دلچسب گالری نیست و بیننده در همان شلوغی و ازدحام خیابان با این چهره‌ها روبرو می‌شود. دیگر نمی‌توان در حین گپ‌وگفت‌های دوستانه و روشنفکرانه با لیوان‌های قهوه در دست، نگاهی گذرا به این عکس‌ها انداخت و به توصیف و تحلیل مسائل زیباشناسی و گاهی فلسفی پرداخت.

بخشی از چهره‌ی شهر باشند. درهنگام گذر روزانه از خیابانی می‌توان با دیدن این عکس‌ها منقلب و شوکه شد و برای مدتی به هر کدام از این چهره‌ها خیره شد. در دنیای امروز که تصاویر ما را احاطه کرده‌اند و به هر سو نگاه می‌کنیم با تصاویر بی‌شماری روبرو هستیم؛ این تک عکس‌های کلوزآپ که در حال نگاه کردن به ما هستند، ما را شوکه کرده، در حافظه‌ی ما منجمد شده، به‌خاطر سپرده می‌شوند و تأثیر مستقیم و بی‌واسطه‌ای خواهند داشت.

باوجود تعداد زیاد تصاویر، باز هم زمانی‌که با عکس‌هایی از واقعیت‌های اجتماعی و رنج دیگران در یک مکان عمومی، یعنی خیابان که چندان هم بی‌ربط به این‌گونه عکس‌ها نیست، روبرو می‌شویم؛ احساساتی در ما زنده می‌شود که تا پیش از این انتظارش را نداشته‌ایم. فراموش‌کردن این‌گونه عکس‌ها با ویژگی‌هایی کاملاً گویا، صریح و بی‌واسطه کار چندان ساده‌ای نیست و هر بیننده‌ای به‌سادگی نمی‌تواند در برابرشان تاب آورد. تصاویری ناخوشایند از آنچه وجود دارد، نمایش فضایی که بسیاری از ما آن را تنها با عکس‌های کاوه گلستان از شهر نو به یاد می‌آوریم و به خیالمان می‌رسد دیگر آن منطقه وجود ندارد. سوداچی به شیوه‌ای دقیق جامعه را به تصویر می‌کشد، رازها و ناگفته‌ها یا کمتر دیده شده‌هایی از شهر را با آگاهی کامل سوژه‌ها از حضورش به مخاطبان ارائه می‌دهد؛ سوژه‌هایی که شاید هیچ‌گونه اعتراضی به نمایش وضعیتشان ندارند.

*عکس‌ها مربوط به آرشیو شخصی آقای حامد سوداچی هستند.

منابع

۱. جی، بیل؛ هورن، دیوید (۱۳۸۸). درباره‌ی نگاه به عکس‌ها. ترجمه‌ی محسن بایرام‌نژاد. تهران: حرفه هنرمند.
۲. سونتاگ، سوزان (۱۳۹۴). تماشای رنج دیگران. ترجمه‌ی زهرا درویشیان. تهران: چشمه.
۳. کلارک، گراهام (۱۳۹۵). عکس. مترجمان حسن خوبدل؛ زیبا مغربی. تهران: تماشا.
۴. ولز، لیز (۱۳۹۸). عکاسی: درآمدی انتقادی. مترجمان سولماز ختایی لر؛ ویدا قدسی راثی؛ مهران مهاجر؛ محمد نبوی. تهران: مینوی خرد.

نمایش‌های بحث‌برانگیز: نمایشگاه‌های خیابانی اکتیو استیلز[1]

سایمون فاکنر

ترجمه و تلخیص: نسرین لاریجانی

تصویر۱

گروه اکتیو استیلز در سال ۲۰۰۵ توسط تعدادی از عکاسان مستند تشکیل شد. اعضای این گروه عکاسی را وسیله‌ای برای تغییرات اجتماعی و سیاسی می‌دانند. این امر از آنجایی اهمیت پیدا می‌کند که حافظه‌ی تصویری مردم جهان از مناقشات فلسطین و اسرائیل نشأت گرفته از رسانه‌هایی است که واقعیت را منعکس نمی‌کنند، بلکه بازنمایاننده آن چیزی هستند که قدرت خواهان آن است. اما فعالیت‌های این گروه تنها دربرگیرنده‌ی مبارزه علیه استعمار اسرائیل علیه فلسطین نیست، بلکه گستره‌ی فعالیت آنها هر نوع ظلم، نژادپرستی و تبعیضی را دربرمی‌گیرد. گستره‌ای که شامل حقوق زنان، اقلیت‌ها، حیوانات، مهاجران و پناه‌جویان و سایر مبارزات برای آزادی و برابری است. در بیانیه‌ی این گروه آمده است:

«ما می‌خواهیم دوباره تأکید کنیم که کار ما با انگیزه‌ی نکوهش واقعیت استعمار

تصویر ۲

انجام می‌شود که به وجود آورنده و حافظ اختلافات بی‌پایان میان گروه‌های مختلف قومی و مذهبی در تمام سطوح وجودی، سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، جنسیتی و غیره است. تنها آینده‌ای که می‌خواهیم تصور کنیم آینده‌ای است که در آن حقوق کامل برای همه‌ی موجودات منطقه تحقق یابد.»

اکتیو استلیز کاملاً مستقل اداره می‌شود. عکس‌های گرفته شده توسط اعضای این گروه معمولاً در فضاهای عمومی، نمایشگاه‌های خیابانی و نشریات مستقل به نمایش گذاشته می‌شوند و توسط رسانه‌های آلترناتیو، نشریات و جوامع محلی مستقل، مورد حمایت قرار

تصویر ۳

می‌گیرند. نکته‌ی قابل‌توجه اینجا است که از این تصاویر در جلسات دادگاه هم استفاده می‌شود.

اعضای گروه عبارتند از: احمد الباز[۲]، فیض ابومرمله[۳]، شیراز گرینباوم[۴]، کرن مانور[۵]، هایدی موتولا[۶]، آن پاک[۷]، شاچاف پولاکو[۸]، رایان رودریک بیلر[۹]، یوتام رونن[۱۰]، تس شفلان[۱۱]، بازل یازوری[۱۲]، محمد زعانون[۱۳]، اورن زیو[۱۴]، ماریا زریک[۱۵]. مشارکت کنندگان: حمد ابو رحمه[۱۶]، ماریکه لاوکن[۱۷]، تالی مایر[۱۸]، عمر سامیر[۱۹]، عز زانون[۲۰].

نکته‌ی دیگر در رابطه با نمایشگاه‌های خیابانی این گروه این است که روند به نمایش درآمدن اثر در خلق اثر نیز مداخله می‌کند. معنای عکس‌ها باتوجه به زمینه‌ی دیوار یا جایی که بر آن قرار گرفته‌اند، تغییر می‌کنند و با هر تغییر لایه‌ای

تصویر ۴

جدید به خوانش اثر اضافه می‌گردد. علاوه‌بر این، از بین رفتن و نابودی تدریجی تصویر روی دیوار، گویی فرآیندی از یک استحاله‌ی مدام برای عکس است. مخدوش شدن تصویر شماره‌ی پنج انگار باعث تنگ‌تر شدن حصاری که افراد در کنار آن بازنمایی شده‌اند گردیده، به‌عبارتی دیگر با پاره‌پاره شدن کاغذ عکس تأثیرات محیط بیرون از عکس به درون قاب تصویر نیز نفوذ کرده و بر معنای آن تأکید می‌کند.

علاوه‌بر این نمایش این تصاویر در مناطق اسرائیلی‌نشین به‌نوعی تماشاگران را به قضاوت و داوری درباره‌ی اتفاقاتی وا می‌دارد که خود نیز به نحوی در آن دخیل‌اند. از آن‌جایی که این عکس‌ها بازنمایانندهٔ وضعیتی هستند که به فلسطینیان تحمیل شده، تماشاگر به‌طور ضمنی علاوه‌بر بودن در جایگاه بیننده‌ی عکس، در جایگاه عامل وضعیت بازنمایی شده در عکس‌ها نیز قرار می‌گیرد. بدین ترتیب تماشاگران این تصاویر در اسرائیل می‌توانند در جایگاه هرکدام از سربازان اسرائیلی به تصویر کشیده شده در این عکس‌ها باشند.

این جایگاه درباره‌ی نمایش این تصاویر در مناطق فلسطینی معنایی کاملاً متضاد دارد. فرد فلسطینی که تصویری از مناقشات را بر دیواره شهر می‌بیند، درحقیقت به‌گونه‌ای به تجربه‌های پیشین خود می‌نگرد. آنچه پشت سر گذاشته و آنچه تجربه خواهد کرد. بدین معنی زمان در این تصاویر برای فرد فلسطینی زمان گذشته‌ی به تصویر کشیده شده در عکس نیست. زمان زیسته‌ی فرد تماشاگر است که رویدادهای به تصویر کشیده شده در عکس می‌تواند در گذشته رخ داده باشد یا در آینده محتمل باشد.

آنچه در ادامه خواهد آمد بخشی از مقاله‌ی *نمایش‌های بحث‌برانگیز: نمایشگاه‌های خیابانی اکتیو استیلز*[۲۱] نوشته‌ی سایمون فاکنر[۲۲] درباره‌ی فعالیت‌ها و اهداف این گروه است:

... اهمیت نمایشگاه برگزار شده توسط اکتیو استیلز در مکان‌های مختلف، برآمده از گفت‌وگوهای صورت گرفته توسط اعضای بنیاد در رام‌الله، در نیمه‌ی آگوست ۲۰۱۵ است. دغدغه‌ی اصلی مطرح شده در این گفت‌وگوها، ارزش نسبی نمایشگاه‌های برگزارشده در برخی از شهرهای اسرائیل [که از جنگ به‌دور بودند] در مقایسه با نمایشگاه‌هایی بود که در همان اماکنی برگزار شده بودند که مبارزات بازتاب‌یافته در تصاویر موجود در نمایشگاه‌ها، درواقع روی می‌دادند. احمد ال در اظهارنظری دیگر درباره‌ی این موضوع گفت که ایده‌ی گروه این بود که بهتر است نمایشگاه را برای تماشاگرانی ترتیب دهد که با شرایط و حوادثی که در این عکس‌ها به تصویر کشده شده آشنا نبودند. او در ادامه بیان کرد که:

من علاقه‌ای به برگزاری نمایشگاه در مناطق فلسطینی/ فلسطین‌نشین ندارم و ترجیح من برگزاری نمایشگاه در خارج از مرزهای فلسطین است. جایی‌که می‌توانیم چیزی را به مردم نشان دهیم که برایشان ناآشنا است. درعین‌حال این رویکرد می‌تواند مرتبط با دغدغه‌ی کلی‌تر جوامع فلسطینی سرزمین‌های اشغالی، درجهت پیدا کردن راهی برای نشان دادن شرایط و مخمصه‌ی سیاسی‌شان به جهان باشد. براین‌اساس که عکس‌ها چیزهای

تصویر ۵

دیده نشده را به دیگران نشان دهند.

این نکات ممکن است در ارتباط با این ایده‌ی دیرینه درک شوند که عکاسی مستند نقشی بنیادی و آشکارکننده دارد. نمایشگاه برگزار شده در کرانه‌ی باختری در زمره‌ی کنش‌هایی است که در آن، مردم با بازنمایی آنچه از قبل می‌دانند مواجه می‌شوند. درعین‌حال، در پاسخ به این امر می‌توان نمایشگاه ۲۰۱۲ در نابلوس را به

یاد آورد. باوجوداینکه تصاویر منازعات آشنا را بازنمایی می‌کرد، اعتراضات مختلف در مکان‌های گوناگون به‌گونه‌ای کنار هم قرار داده شده بود، که پیش از این تماشاگران ندیده بودند. اعضای دیگر گروه بر این باور بودند که نمایشگاه چندان تأثیری بر زندگی آن دسته از افراد ندارد که خارج از کشمکش‌های به تصویر کشیده شده در عکس‌ها زندگی می‌کنند.

این بدین معنی بود که برگزاری نمایشگاه در فضای عمومی نقش مهمی در جهت نشان دادن عکس اتفاقات روی‌داده در یک مکان به افراد ساکن مناطق دیگر داشت، آن هم در شرایطی که دسترسی محدودی به اطلاعات درباره‌ی این حوادث وجود داشت.

برای بعضی از آنها نمایشگاه در شهرهای یهودی اسرائیلی‌نشین به‌طور خاص نقشی نمادین داشت تا سیاسی.

این کنش‌های نمادگرایانه اما غیرعملی در فضای عمومی اسرائیل، با نمادگرایی که در ارائه‌ی این آثار در جوامعی که درگیر این منازعات بودند صورت می‌پذیرفت، تفاوت داشتند. بعضی از اعضای گروه این تضاد را این‌گونه بیان کردند که در اثر تجربه آموخته‌اند که بازنمایی تصاویر این مناقشات، برای شرکت‌کنندگان به تصویر درآمده در آنها ارزشمندتر بوده تا نمایش آنها برای اسرائیلی‌هایی که به‌طورکلی نسبت به این کشاکش‌ها بی‌تفاوت و خصمانه بودند.

در نتیجه ارن زیو با اشاره به برگزاری نمایشگاه بیان کرد که: "امروزه به دفعات، به‌خصوص برای من، تنها در همبستگی با مردم است [که معنا پیدا می‌کند]." این نگرش ملزم به زمینه‌گرایی نه تنها در ارتباط با گسترش گروه، بلکه در ارتباط با سخت‌گیرانه‌تر شدن باور عمومی اسرائیلی‌ها نسبت به فلسطینیان در سال‌های اخیر است. درحال‌حاضر در قیاس با سال ۲۰۰۶ این طور به نظر می‌رسد که درباره‌ی ارتباط میان فلسطینی‌ها و اسرائیلی‌ها اختلاف نظر کمتری در اسرائیل وجود دارد.

در چنین شرایطی برگزاری نمایشگاه در خط سبز[۲۳] اثرگذاری کمتری خواهد داشت و بیشتر به‌لحاظ نمادین اهمیت می‌یابد. همچنین در بحث و گفت‌وگوهای گروه، ایجاد تغییرات در اطراف چشم‌انداز جایی‌که نمایشگاه برگزار می‌شود، به‌عنوان ملاحظه‌ی مهمی در ارتباط با سنجش کیفیت نمایشگاه‌ها در مکان‌های مختلف مطرح شد.

وقتی در سال ۲۰۰۶ گروه شروع به برگزاری نمایشگاه کرد، اینترنت و رسانه‌های جمعی، در قالب ابزارهای آلترناتیو انتقال اطلاعات میان فلسطین و اسرائیل، بسیار کم اهمیت‌تر از امروز بودند. این بدین معنی بود که برگزاری نمایشگاه

در فضای عمومی نقش مهمی در جهت نشان دادن عکس اتفاقات روی‌داده در یک مکان به افراد ساکن مناطق دیگر داشت، آن هم در شرایطی که دسترسی محدودی به اطلاعات درباره‌ی این حوادث وجود داشت.

رسانه‌های جمعی با در اختیار گذاشتن تصاویری که به‌ندرت در سرخط اخبار دیده می‌شوند، این شرایط را به مقیاس گسترده‌تری کشانده‌اند. این بدین معنی است که اکتیو استیلز مجبور به بازنگری در هدف‌ها و ابزار نمایشگاه‌هایش بوده است، چه با تمرکز بیشتر بر ایده‌ی نمایش در جهت پشتیبانی مستقیم مناقشات و یا با تأکید بر برگزاری نمایشگاه‌هایی درون خط سبز، به عنوان نمادی از نفوذ به زمینه‌ای که تاحدی از لحاظ سیاسی همگن و از منظر دیداری یکدست است.

رؤیت‌پذیری جایی در تقاطع میان زیبایی‌شناسی (روابط ادراک) و سیاست (روابط قدرت) قرار دارد. رؤیت‌پذیری در مجاورت قدرت قرار دارد، به این معنا که این پدیده همزمان هم محصول و یکی از ابزارهای اعمال قدرت است. تشخیص اینکه چه نوع نمایشگاهی در چه زمینه‌ای از نظر سیاسی است، یا در چه جایی در آینده گروه می‌تواند این عمل را با قدرت توسعه دهد، مشکل است. جایی که قدرت دولت و نهادهای رسانه‌ای اصلی علیه شماست، رؤیت‌پذیر کردن چیزها، که باب طبع قدرت نیست، می‌تواند بسیار دشوار شود.

با در نظر گرفتن شرایط متغیری که اکتیو استیلز در آن فعالیت‌هایشان را گسترش دادند؛ تشخیص اینکه چه نوع نمایشگاهی در چه زمینه‌ای به‌لحاظ سیاسی اثرگذارتر است یا برگزاری این رویدادها در چه مکانی ممکن است این رویه را در آینده توسعه دهد، دشوار است. آنچه روشن است، اهمیت شیوه‌های مختلف نمایشگاهی این گروه برای پیشرفت خود و توسعه‌ی فعالیت‌های بصری در فلسطین/ اسرائیل طی دهه‌ی گذشته است. همان‌طور که آندره بریگنتی مشاهده کرده است: رؤیت‌پذیری جایی در تقاطع میان زیبایی‌شناسی (روابط ادراک) و سیاست (روابط قدرت) قرار دارد. رؤیت‌پذیری در مجاورت قدرت قرار دارد، به این معنا که این پدیده همزمان هم محصول و یکی از ابزارهای اعمال قدرت است. تشخیص اینکه چه نوع نمایشگاهی در چه زمینه‌ای از نظر سیاسی است، یا در چه جایی در آینده گروه می‌تواند این عمل را با قدرت توسعه دهد، مشکل است. جایی که قدرت دولت و نهادهای رسانه‌ای اصلی علیه شماست، رؤیت‌پذیر کردن چیزها، که باب طبع قدرت

نیست، می‌تواند بسیار دشوار شود.
در چنین شرایطی، همانند مورد اکتیو استیلز، مداخله در ساحت رؤیت‌پذیری معنایی دوچندان می‌یابد.

منبع

Faulkner, Simon. 2007. Contentious Displays: Activestills' Street Exhibitions, in Photography as Protest in Palestine /Israel, Editors: Vered Maimon and Shiraz Grinbaum. https://www.activestills.org/

یادداشت‌ها

۱. Activestills
۲. Ahmad al-Bazz
۳. Faiz Abu Rmeleh
۴. Shiraz Grinbaum
۵. Keren Manor
۶. Haidi Motola
۷. Anne Paq
۸. Shachaf Polakow
۹. Ryan Rodrick Beiler
۱۰. Yotam Ronen
۱۱. Tess Scheflan
۱۲. Basel Yazouri
۱۳. Mohammed Zaanoun
۱۴. Oren Ziv
۱۵. Maria Zreik
۱۶. Hamde Abu Rahma
۱۷. Mareike Lauken
۱۸. Tali Mayer
۱۹. Omar Sameer
۲۰. Ezz Zaanoun
۲۱. Contentious Displays: Activestills' Street Exhibitions
۲۲. Simon Faulkner

۲۳. Green Line: مرزهای ۱۹۶۷، مشهور به «خط سبز»ی است که از آتش‌بس سال ۱۹۴۹، میان اسرائیل و همسایگانش مصر، اردن، لبنان وسوریه کشیده شده است. این مرزها محصول پیمان متارکه جنگ ۱۹۴۹ هستند. جنگی که همزمان با ایجاد رژیم صهیونیستی به‌وقوع پیوست. خط سبز به مدت ۱۸ سال و تا سال ۱۹۶۷ و وقوع جنگ ژوئن محترم شمرده می‌شد. به‌طوری‌که نوارغزه توسط مصر و کرانه‌ی باختری توسط اردن اداره می‌شدند. تا اینکه اسرائیل در جنگ شش روزه نوارغزه و شبه جزیره‌ی سینا را از مصر، کرانه‌ی باختری را از اردن و بلندی‌های جولان را از سوریه اشغال کرد.

جی آر[1]: «متوجه شدم که داشتم به مردم صدایی می‌دادم.»

کرول کادوالادر[2]

ترجمه: هدیه خزایی

جی آر یک هنرمند خیابانی است که او را بنکسی[3] فرانسوی می‌نامند، نقاشی‌های دیواری احساسی و قابل توجه او در طول یک شب گویی از ناکجا در شهر ظاهر می‌شوند. کارهای جی آر از حومه‌ی شهر پاریس که در آن بزرگ شده است گرفته، تا نیویورک و شانگهای، این مسئولیت را برعهده دارند تا ما را وادار به دیدن چیزهایی کنند که از دیده پنهانشان کرده‌ایم.

بیش از ده سال پیش عکاس پاریسی، جی آر، که معمولاً وندال[4] خوانده می‌شد؛ شروع به نصب

تصویر۱: جی آر در استودیوی بهاری‌اش. "او انرژی خالص است."
عکس از مایک مک‌گریگور[5] از نشریه‌ی آبزرور[6].

تصاویرش در خیابان‌ها کرد.

از او می‌پرسم هیچ زمانی در مرحله‌ای از کارتان مکاشفه‌ای داشته‌اید، زمانی که می‌اندیشیدید [آنچه خلق کرده‌اید] هنر است؟

"نه. در آن زمان هنر خیابانی وجود نداشت." "هیچ بنکسی‌ای وجود نداشت. کاری که من می‌کردم چیزی نبود که شما بگویید می‌خواهم وقتی بزرگ‌تر شدم انجام دهم."

چی؟ یعنی خلاف قانون بود؟

"دقیقا."

جی آر هنوز هم تصاویرش را در خیابان می‌چسباند. تنها تفاوت آنها این است که اکنون بزرگ‌تر شده‌اند و جهان او اکنون تصور مفصل‌تری از آنچه هنر و آنچه وندالیسم[7] است، دارد. برج‌ها، ساختمان‌ها و خیلی از خیابان‌ها نقش بوم را برای جی آر بازی می‌کنند. مقیاس کارهای او حماسی و شگرف است. او دیوار حائل بین اسرائیل و فلسطین

تصویر ۲: جی آر تصویر این زن باردار پناهنده را به‌عنوان بخشی از پروژه‌ی زنان قهرمان هستند، در محل تولدش در نیم مایلی خاکریز سن در محله بورژوای ایل سنت‌لوئیس به نمایش گذاشت. عکس از جی آر.

را به یک گالری عظیم از چهره‌ها تبدیل کرده، چهره فلسطینی‌ها در طرف اسرائیل و چهره اسرائیلی‌ها در طرف فلسطین، هرچند کسی نمی‌توانست درباره‌ی آن مطمئن باشد. او فاولای[8] عظیمی را در برزیل به یک اثر هنری بزرگ تبدیل کرد و آن مکان عیناً به چشمان شهر بدل شد. او یک پناهنده‌ی باردار را در محل تولدش در نیم مایلی خاکریز سن[9] در محله بورژوای ایل سنت‌لوئیس[10] به نمایش گذاشت.

او معمولاً به‌عنوان هنرمندی خیابانی توصیف می‌شود. باتوجه به اینکه اهل پاریس است، کارش را با رنگ‌آمیزی دیوارها با اسپری آغاز کرده، نیمه‌ناشناس مانده و تنها با حروف بزرگ اول اسمش شناخته می‌شود (نام واقعی او هرگز اعلام نشده است)، "بنکسی فرانسوی" توصیفی است که درباره‌ی او به کار می‌رود. اما برخلاف بنکسی که فعالیتی مخفیانه و پنهانی دارد، جی آر گسترده‌تر عمل می‌کند. او به‌طور مداوم با تیم بزرگی از مردم در دو قاره همکاری کرده و بی‌وقفه از طریق اینستاگرام، توییتر، اسنپ چت و دیوارهای ده‌ها شهر در سراسر دنیا با جهان بیرونی ارتباط برقرار می‌کند.

او این مهارت را دارد که افراد نادیده گرفته شده‌ی درون جامعه را که معمولاً فقیر، به‌حاشیه رانده‌شده و فراموش‌شده هستند، قابل رؤیت کند.

او می‌گوید: متوجه شدم که این نوعی ترفند جادویی است که باعث می‌شود مردم دیده شوند و ما را وادار می‌کند تا به آنها توجه کنیم، همان‌طور

که دیوید بلین[11]، جادوگر خیابانی آمریکایی هم درواقع این موضوع را در آثارش نشان می‌دهد. بلین به دلیل تأملاتی که در جایی در مرز بین هنر، جادو و جنون انجام می‌دهد مشهور است. او که از دوستان جی آر است، یک بار چهل و چهار روز را در یک جعبه پلکسی گلاس معلق در بالای تایمز گذراند.

بلین به من می گوید: "جی آر همه چیز را از منظر دیگری می‌بیند." او تصویر شخصی به طول صدها متر را در پیاده‌رو خیابان پنجم و مدیسون چسباند؛ همه از روی آن عبور می‌کردند بدون آنکه متوجهش شوند تا اینکه درنهایت از بالا از آن عکس گرفته شد. این اثر تا پیش از آن کاملاً نامرئی بود، اما ناگهان توسط همه دیده شد. شیوه‌ای که او از طریق آن هنر خود را به‌کار می‌برد، باعث شده است تا من به‌طریقی عمیق و شخصی درباره‌ی جادو بیندیشم.

وقتی من با جی آر ملاقات کردم، فقط چند هفته از بحران پناه‌جویان در اروپا می‌گذشت که تصویری دل‌خراش از یک پسر کوچک [پناه‌جو] که در ساحل جان داده بود آن را به صدر اخبار سیاسی روز آورده بود[12]. من اعتقاد دارم که این دقیقاً یک نمونه‌ی واقعی از همان چیزی است که جی آر در ده سال گذشته برای انجام آن تلاش کرده است. این تلاش‌ها برای جلب توجه جامعه نسبت به افرادی است که در بیشتر اوقات نادیده گرفته می‌شوند و یا دقیق‌تر بخواهم بگویم، جامعه سعی در نادیده گرفتن آنها دارد. جی آر در تلاش بوده تا زاویه‌ای ناشناخته و یا گوشه‌ای که پیش‌تر نادیده گرفته شده را به ما نشان دهد. او تصاویر را در مقیاسی عظیم یا در قالب مناظر و به روشی جدید [در ابعاد] غافل‌گیرکننده و زیبا به ما نشان می‌دهد طوری‌که انتظارش را نداشته باشیم.

جی آر قبلاً یکی از همان افراد بود، کودکی از حومه‌ی شهر. او نیمه عرب است (پدرش تونسی بود.) در آن‌سوی پریفریک[13] بزرگ شد، جاده کمربندی بزرگی که طبقه متوسط مرکز پاریس را از مکان‌هایی جدا می‌کند که جمعیت زیادی از مهاجران در آن مسکن دارند. شهری با ساختمان‌های عظیم بتونی و پروژه‌های مسکن عمومی. دوازده سال پیش در یکی از همین محلات لس بوسکت[14] بود که جی آر شروع به عکاسی کرد و سیری از حوادث بعدی باعث شد او به جایی برسد که امروز در آن قرار دارد.

در همان حومه‌ی شهر بود که شورش‌ها دقیقاً یک دهه پیش آغاز شد؛ شورش‌هایی که در طول چند هفته در حومه و سپس در باقی بخش‌های فرانسه گسترش یافت و به نبرد با پلیس و تخریب بیش از ده‌هزار وسیله‌ی نقلیه انجامید. وقتی او را ملاقات کردم، با فیلمی به نام لس بوسکت به محله بازگشته بود. چنین پروژه‌ای حتی باتوجه به استانداردهای جی آر باز هم بسیار گسترده بود. به‌عنوان یک مفهوم کلی، اثر در مرز بین توهم و واقعیت است: یک باله‌ی کلاسیک که در یک ملک مسکونی اجرا

تصویر ۳: لس بوسکت، ۲۰۱۵

می‌شود و آنچه در شورش‌های سال ۲۰۰۵ رخ داده را به تصویر می‌کشد. این اجرا فقط هفده دقیقه است و در خرابه‌های انفجاری بتونی، فیلم‌های دست اول شورش‌ها را با باله و رقص خیابانی مدرنی ترکیب می‌کند که خودش طراحی کرده است.

درست است که این اجرا خارق‌العاده به نظر می‌رسد اما تنها جزء کوچکی از پروژه‌های او است. من یک تخته سنگ‌فرش عظیم از یک کتاب در کیف خود دارم، یک نگاه به کارهای گذشته‌ی او که این ماه توسط نشر فیدون[۱۵] منتشر شده است و وزن آن گواهی بر نفس فوق‌العاده بزرگ همه‌ی تولیدات جی آر است: سرعت سرسام‌آور، تعداد زیاد پروژه‌های انجام شده و البته موفقیت در ابعاد جهانی.

"و او چند ساله است؟" امانوئل پروتین[۱۶]، گالریست پاریسی، از من می پرسد: "او چندساله است؟ ۳۲ ؟ سیر تحول حرفه‌ای او به نسبت سنش حیرت‌انگیز است." پروتین اولین نمایش تجاری خود را به دیمن هرست[۱۷] ارائه داد. اگرچه جی آر اغلب با بنکسی مقایسه می‌شود، اما او می‌گوید، در کارهای او شباهت بیشتری با هرست می‌بیند. "من در شانگهای با اتومبیل بسیار سریع رانندگی می‌کردم و ناگهان منظره‌ی بی‌نظیری از یک برج آب دیدم که صورت پیرزنی روی آن قرار داشت. بلافاصله فهمیدم که آن‌کار متعلق به جی آر است، بی‌آنکه بدانم او در این شهر کاری اجرا کرده است. آن لحظه بود که کاملاً نظرم درباره‌ی او تغییر کرد."

من در آستانه‌ی یک نمایش مهم در گالری پروتین با جی آر ملاقات کردم. او در حال ویرایش نهایی فیلم کوتاه دیگری در مورد جزیره الیس[۱۸] - به نام الیس - بود. یک فیلم هنری کوچک و بدون بودجه که اتفاقاً رابرت دنیرو[۱۹] در آن بازی می‌کرد . هر بار که به اینستاگرام او سر می‌زنم او میانه‌ی خوبی با فناوری دارد و با ۶۷۹ هزار دنبال‌کننده یکی از محبوب‌ترین هنرمندان این پلتفرم است - تصویر خیره‌کننده‌ی جدیدی می‌بینم. این هفته یک جفت چشم عظیم به پل عابر پیاده در تورنتو خیره شده‌اند.

چند روز پیش، پرتره‌ای از یک مهاجر به نام ابراهیم در طول پنجاه طبقه‌ی یک ساختمان در فیلادلفیا چسبانده شده بود. هفته‌ی گذشته تصویری بزرگ از مردی تنها در فاصله‌ی چندصد متری یک آسمان‌خراش در بوستون.

پروتین می‌گوید: "او انرژی خالص است." "میزان فعالیتی که او انجام می‌دهد، جنس آنچه که او انجام می‌دهد، واقعاً باورنکردنی است."

گفتنی است که شپرد فیری[۲۰] هنرمند خیابانی که پوسترهای انتخاباتی اوباما را تهیه کرده، جی آر را بلندپروازترین هنرمندی خوانده که تاکنون ملاقات کرده است. چنین موضوعی می‌تواند برای یک هنرمند یا شاید حتی هر انسان دیگری اسمی رمزگونه برای خودپسندی بسیار باشد. بااین‌وجود، تقریباً تمام کارهای جی آر مربوط به دیگران است، این تنها به‌خاطر دیده شدن چهره‌های آنها و به گوش رساندن صدایشان است.

با این وجود، تقریباً تمام کارهای جی‌آر مربوط به دیگران است، این تنها به‌خاطر دیده شدن چهره‌های آنها و به گوش رساندن صدایشان است.

دیوید بلین می گوید: "من هرگز مطمئن نبودم که او مایل باشد با کسی ملاقات کند." "کنجکاوی او یک‌طرفه نیست؛ او تعامل با مردم را دوست دارد، صحبت کردن با آنها و دیدن واکنش‌هایشان."

او درست می‌گوید، بعد از اولین اجرا در نمایش لس بوسکت، او در اطراف می‌چرخد و با همه با حالتی غیررسمی و دوستانه صحبت می‌کند، چهره‌ای لاغر و ژولیده دارد که به نظر می‌رسد میزان انرژی‌اش بیش از چیزی است که بداند با آن چه کند. او همیشه سعی برآن دارد که نیمه‌ناشناس باقی بماند و همیشه در مکان‌های عمومی از کلاه و عینک آفتابی مخصوص خود استفاده می‌کند، اما آن‌طور که خودش می‌گوید این کار دلایلی دارد. او نمی‌خواهد در خیابان‌ها شناخته شود یا برای ورود به کشورهایی که او را نمی‌پذیرند با مشکل روبرو شود.

لس بوسکت یک فیلم کاملاً ساختارشکن است. جمعیت، مخاطبانی عمدتاً از افراد محلی

هستند که بسیاری از آنها به‌عنوان سیاهی لشکر در آن فیلم بازی کرده‌اند و در پایان نیز به شدت فیلم را تحسین می‌کنند.

رقصنده‌های پرزرق‌وبرق در لباس ابریشم سفید خالص با صحنه‌های خشن شورش‌ها در هم آمیخته‌اند. این بهترین شیوه نمایش برای جی آر است: یک ایده‌ی عصیان‌گر و بی‌عیب و نقص، با کمک گروه بزرگی از بازیگران که در این مورد رقصنده‌های بالـه‌ای هستند و به‌طور کلاسیک در اپرای پاریس آموزش دیده‌اند. همچنین این اثر شاهد اجرای یکی از موفق‌ترین ترانه‌سراها فارل ویلیامز[۲۱] بود که مشخص شد او هم یکی دیگر از دوستان جی آر است.

"من فیلمی از تخریب این ساختمان را داشتم و می‌خواستم موسیقی با آن همراه شود. از فارل پرسیدم: آیا می‌توانی برای آن چیزی بنویسی؟ و او گفت: "چرا یک اثر بزرگ‌تر خلق نمی‌کنی ؟"

این همان اثر بزرگ‌تر است. ممکن است فقط هفده دقیقه طول بکشد اما تجربه‌ی تماشای آن مشابه تجربه‌ی احساسی و هیجانی تماشای یک فیلم رده بالای هالیوودی خواهد بود. عجیب است اما فارل، هانس زیمر[۲۲]، برنده‌ی جایزه‌ی اسکار و چند گرمی را که موفق به ساخت بسیاری از فیلم‌های پرفروش هالیوود مانند شیرشاه، سریال دزدان دریایی کارائیب و کد داوینچی شده است، متقاعد به فعالیت در فیلم کرد.

در هر کاری که جی آر انجام می‌دهد، خلوصی وجود دارد. به‌لحاظ مالی همه چیز را خود تأمین می‌کند، او از همکاری با برندها یا مؤسسات امتناع می‌ورزد و در برابر فرهنگ بصری غالب بر زندگی ما یعنی تبلیغات موضع می‌گیرد. در بیشتر شهرها، تنها پوسترهای تبلیغاتی هستند که در مقیاس آثار هنری جی آر وجود دارند و در تلاش برای فروش ماشین، شلوار راحتی یا عطر هستند. جی آر در تلاش است تا مردم را جایگزین محصولات کند، او سعی دارد شهر را به مردمانش بازگرداند.

اما به‌نظر می‌رسد جی آر تعدادی از همکاران را عامدانه انتخاب می‌کند تا با آنها کار کند، مانند رابرت دنیرو. من از محتوای اینستاگرام او متوجه شدم او با دارن آرنوفسکی[۲۳]، ساشا بارون کوهن[۲۴]، دیوید او راسل[۲۵] و اسپایک جونز[۲۶] همکاری می‌کند. پروژه‌های زیادی وجود دارد اما او کارت‌های خود را رو نمی‌کند!

"فیلم‌سازی شما به رؤیا می‌ماند. فکر نمی‌کنم این معمول باشد که برندگان اسکار برای ارائه‌ی خدمات خود در ازای هیچ چیز صف بکشند ؟"

او می‌گوید: " به این دلیل است که هیچ‌چیز

آن تجاری نیست، هیچ تولیدکننده یا پول یا چیز دیگری وجود ندارد. حتی هیچ تضمینی وجود ندارد که کسی آن را ببیند، زیرا او عمداً کار خود را به‌صورت آنلاین منتشر نمی‌کند." او می‌گوید: "امروزه دیدن چیزی از طریق تلفن‌تان، مثلاً وقتی تنها در حال سفر با قطار هستید، خیلی ساده است. او می‌خواهد مردم دور هم جمع شوند، این امر آنها را تماشایی می‌کند و فضایی ایجاد می‌کند که آنها به خاطر می‌سپارند."

در هر کاری که جی آر انجام می‌دهد، خلوصی وجود دارد. به‌لحاظ مالی همه چیز را خود تأمین می‌کند، او از همکاری با برندها یا مؤسسات امتناع می‌ورزد و در برابر فرهنگ بصری غالب بر زندگی ما یعنی تبلیغات موضع می‌گیرد. در بیشتر شهرها، تنها پوسترهای تبلیغاتی هستند که در مقیاس آثار هنری جی آر وجود دارند و در تلاش برای فروش ماشین، شلوار راحتی یا عطر هستند. جی آر در تلاش است تا مردم را جایگزین محصولات کند، او سعی دارد شهر را به مردمانش بازگرداند.

وی در سال ۲۰۱۱ جایزه‌ی تِد[۲۷] (صدهزار دلار برای آرزوی تغییر جهان) را به‌دست آورد که باعث آغاز بزرگ‌ترین پروژه‌ی او تا به امروز ـ درونی بیرونی[۲۸] ـ شد. خواست او این بود که انسان‌ها در تمام نقاط دنیا شهرها و خیابان‌های خود را پس بگیرند. عکسی را در سایت insideoutproject.net بارگذاری کنید تا تیم او عکس شما را در ابعاد پوستر چاپ و آن را به‌صورت رایگان برای شما ارسال کند، هر کجا که باشید. بیش از صدهزار عکس در حال حاضر در بیش از صدوچهل کشور جهان چسبانده شده است و این پروژه همچنان ادامه دارد.

اما هنگامی‌که پی‌بردم با عکس‌ها می‌توانم به شهر صدا دهم، متوجه شدم که این امر بسیار قدرتمندتر است. اما با آغاز عکس گرفتن از دیگران و چسباندن آنها در شهر این مهم را بیشتر درک کردم.

این رویداد می‌توانست بزرگ‌ترین جشن سلفی جهان باشد، اما بهترین آنها به‌عنوان مثال در تونس، جایی‌که پس از انقلاب کاخ ریاست جمهوری شده بود، با چهره‌ی مردم که از هر پنجره به صورت گرافیکی دیده می‌شد، به مردم بازگردانده شد؛ زیبا و پرتحرک است. انسان‌ها در مرکز هر کاری هستند که جی آر انجام می‌دهد و عکس‌های آنها به اندازه‌ی خود آنها جذاب، متنوع و سرشار از احساسات هستند.

او می‌گوید این پروژه "حفره‌ای است که در آن پول از بین می‌رود". صدها نفر مدیرعاملان و میلیاردرهای تِد در ابتدا پیشنهاد کمک مالی ارائه دادند، اما آنها می‌گفتند: " خوب، اگر بتوانیم نشانه‌ی تبلیغاتی خود را روی آن بگذاریم، ده عدد ماشین به شما

تصویر ۴: لس بوسکت، ۲۰۱۵

می‌دهیم." و من می‌گفتم: نه این‌کار را فقط برای بچه‌ها انجام دهید، فقط انجامش دهید. "و اینجا بود که دیگر هیچ‌یک از آنها مایل به همکاری نبودند. در پایان شاید تنها پنج یا شش نفر بودند که واقعاً کمک کردند. اما بقیه‌ی آنها [حک شدن] نشانه‌ی تبلیغاتی خود را روی چیزی می‌خواستند."

آیا شما در جنگ با برنده‌ها هستید؟"

جنگ نیست، من فقط دوست ندارم ببینم آنها فضاهای عمومی را تصاحب می‌کنند. یادم می‌آید وقتی در خاورمیانه بودیم، مردم از ما می‌پرسیدند: "چه کسی این بودجه را تأمین می‌کند؟" و من جواب می‌دادم: "هیچکس!". "شوخی می کنی؟" و آنها گفتند: "آنقدر بزرگ است که طبق تصور ما باید یک شرکت نفتی یا شرکت بزرگ دیگری حامی مالی باشد. "

باگذشت زمان او بیان می‌کند، سعی کرده است خود را کاملاً از کار حذف کند. او می‌گوید: "در برزیل بعد از پروژه فاولا، من کشور را ترک کرده و اجازه دادم مردم در مورد آن صحبت کنند. بسیار جالب‌تر از چیزی بود که بتوانم بگویم. تمام دنیای من این بوده که چگونه می‌توانم از کارم فاصله بگیرم. تا اینکه [با خودم] گفتم: "ببین، من حتی قصد رفتن به آنجا را ندارم. مردم می‌خواهند آن عکس را بدون من بچسبانند و حتی قصد ندارند بگویند عکس از کجا آمده است. "این پروژه‌ی درونی بیرونی ما است. آنها در هائیتی و پاکستان مشغول چسباندن عکس‌ها

بودند، من هرگز حتی به پاکستان نرفته‌ام."

او نیاز به دیده شدن مردم را درک می‌کند زیرا خودش احساس مشابهی داشته است. "من از دیوارنویسی شروع کردم. جایی‌که شما نام خود را می‌نویسید. من از آن خودمحوری می‌آمدم که "هی! من جی آر هستم". این ذهنیت را واقعاً درک می‌کنم که می‌خواهد در شهری باشیم که پر از تبلیغات و کدها است. اما هنگامی‌که پی‌بردم با عکس‌ها می‌توانم به شهر صدا دهم، متوجه شدم که این امر بسیار قدرتمندتر است. اما با آغاز عکس گرفتن از دیگران و چسباندن آنها در شهر این مهم را بیشتر درک کردم.

این درسی بود که وی دوازده سال پیش در لس بوسکت آموخت. دوست او لاژ لی[۲۹]، که درحال تجربه‌ی فیلمبرداری بود، او را به‌جایی که در آن بزرگ شده بود، برد. "من یک دوربین با خود داشتم و همه‌ی بچه‌ها مدام می‌گفتند: "چرا از ما عکس نمی‌گیری؟ " دوربین حتی برای من نبود. دوربین آنالوگ خانوادگی یک دوست بود؛ بنابراین نمی‌توانستید ببینید از چه چیزی عکس می‌گیرید. " اما لحظه‌ای بود که لاژ دوربین فیلمبرداری خود را مانند اسلحه بالا برد، و من آن لحظه را گرفتم. بعد از آن گفتم: "اوه ، اجازه دهید دوباره این کار را انجام دهیم." اما بچه‌ها فرار کرده بودند و من دیگر هرگز موفق به تکرار آن نشدم. فقط یک شلیک وجود داشت. من یک ساعت در آن مکان عکاسی کردم و بعد از آن سریعاً متوجه شدم که چیزی برای ارائه دارم."

بعد از دوازده سال، این تصویر هنوز هم یک تصویر قدرتمند است. دوربین سلاح لاژ بود و جی آر می‌دانست که می‌خواهد آن را جایی به‌نمایش بگذارد. "من ابتدا به‌جایی در مرکز شهر فکر کردم اما سپس به تمام ساختمان‌های شکسته، کاملاً پر از نقاشی‌های دیواری نگاه کردم با خود اندیشیدم که اینجا جای آن است و بودنش در اینجا منطقی‌تر است. من قصد داشتم عکس را بزرگ‌نمایی کنم اما نمی‌دانستم چگونه باید این‌کار را انجام داد. سرانجام چاپ‌گری را مربوط به نقشه‌های معماری پیدا کرده و نوارهای جوهر سیاه را چاپ کردم. همه‌چیز جدید بود و من چگونگی انجام این‌کار را فرا گرفتم."

چسباندن آن تصویر چهار شب طول کشید. "پلیس می‌آمد اما افراد ما در پایین نردبان آویزان شده و خود را پنهان می‌کردند."

شاید به‌نظر برسد که همه‌چیز در آنجا پایان یافته است، اما دو سال بعد از آن، زمانی‌که پاریس سوخت؛ آن عکس عظیم و تهدیدآمیز لاژ، پس‌زمینه‌ی خشونت شد. " واقعاً عجیب بود زیرا ناگهان آن تصویر معنای کاملاً متفاوتی پیدا کرد. آنجا محل تهیه‌ی اخبار بود و آتش در مقابلش می‌سوخت." پوشش رسانه‌ای شورش‌ها، بخش بزرگی از ماجرای

تصویر۵: جی آر اکنون در نیویورک زندگی می‌کند اما هنوز هم با همان گروه حومه‌ی شهر کار می‌کند. عکس از مایک مک‌گریگور از نشریه‌ی آبزرور.

آن روزها بود. "هر شب ساعت هشت شب شهر در سکوت بود، زیرا همه در داخل خانه بودند و خود را از دریچه‌ی اخبار تماشا می‌کردند "افرادی که همچون حیوانات به تصویر کشیده می‌شدند".

از دور با لنزهای تله از آنها فیلم‌برداری می‌شد. او می‌گوید: "اولین بار بود که فاصله را زیر سوال بردم."

واکنش او این بود، با دوربین کوچکی از نزدیک از آنها فیلم‌برداری کند. آنها را وادار کرد خود را در قالب کاریکاتورهایی به‌تصویر درآورند، تصوری بود از آنچه اخبار از آنها ساخته بود. سپس آن تصاویر را در مرکز پاریس با اندازه‌ی خیلی بزرگ چسباند. " نام، سن و حتی شماره‌ی ساختمان آنها را گذاشتم. زیرا در پاریس به نظر می‌رسید آنها افرادی مربوط به ارتش هستند که قصد حمله داشتند! "

از آن زمان، عکس لاژ با چند صد متر ارتفاع در خارج از تیت مدرن[۳۰] چسبانده شده و احساس مسئولیتی که در جی آر ایجاد شد، در تمامی آثار او وجود دارد. او می‌گوید حومه‌ی شهر، خود یک شهر دیگر است. لاژکار صداگذاری در فیلم لس بوسکت را انجام داد. او می‌گوید: "در آن زمان، من برای اثبات وجود خود نیاز به توجه داشتم." "این باعث می‌شود کمی احساس بهتری داشته باشم."

در فرصتی دیگر با لاژ صحبت کردم و او درباره‌ی جی آر این‌گونه گفت: "پر از انرژی، همیشه کار می‌کرد." او اشاره کرد که هنوز در لس بوسکت زندگی می‌کند. " از او پرسیدم چرا؟" و او گفت: "C'est la lutte de ma vie." "این نبرد زندگی من است."

جی آر اکنون در نیویورک زندگی می‌کند، اما هنوز هم این احساس را دارد که در نبرد زندگی خویش است. درحالی‌که همکاران جدید و مشهوری پیدا کرده است، هنوز هم با همان گروه حومه‌ی شهر

تصویر۶: جزئیاتی از اینستالیشن جی آر در جزیره‌ی الیس. عکس از جی آر.

کار می‌کند. او یک استودیو در پاریس و استودیویی دیگر در نیویورک دارد، او افرادش را در طی سال‌ها شناخته است.

او می‌گوید: "من آنها را می‌شناسم، به‌طوری‌که انگار ما یک خانواده‌ی بزرگ هستیم." "خوش می‌گذرد. هرکجا که می‌روم به‌نوعی احساس می‌کنم در خانه‌ام هستم، زیرا با دوستان و افرادی که می‌شناسم زندگی می‌کنم. این اصلی است که هنگام کار با یک تیم واقعاً اهمیت دارد و این همان تیم است. "

امیل ابینال[۳۱]، سرپرست استودیوی او در پاریس، تعریف می‌کند که چطور با جی آر زمانی‌که هنوز دانشجوی هنر بوده، آشنا شده است. "اولین بار که آثار او را در خیابان دیدم دقیقاً گفتم: "عجب چیزی!"

کاملاً جدید و متفاوت بود. من آنها را از دیوار جدا کرده و نگه می‌داشتم. او این عکس‌ها را با قاب‌های بزرگ نقاشی شده با اسپری به نمایش می‌گذاشت و آنها را "نمایشگاه خیابان"(Expo de Rue) می‌خواند.

پس از به‌وجود آمدن دوستی میان آنها، امیل سرانجام کار تمام‌وقت خود را با او آغاز کرد. او اکنون می‌گوید: "این کار همیشه تغییر می‌کند." "احتمالاً به همین دلیل است که همه‌ی ما بسیار وفادار هستیم. همیشه چیز جدیدی وجود دارد. او یک انرژی باورنکردنی دارد، شما نمی‌توانید تصور کنید. او الکل نمی‌خورد و سیگار نمی‌کشد و تمام انرژی خود را برای تعامل با مردم صرف کارش می‌کند. جی آر همواره روی هنر خود متمرکز بوده، این روش زندگی او است."

او درباره‌ی بعضی از ماجراجویی‌هایشان در لیبریا می‌گوید، از جمله حادثه‌ای که آنها خود را در میان دسته‌ای از افراد مسلح یافتند. "اما جی آر فقط و فقط با آنها صحبت کرد. او [همیشه] راهی برای برقراری ارتباط با مردم دارد."

فرانسوا هبل[۳۲]، مدیر سابق جشنواره‌ی عکس آرلز[۳۳] و آژانس عکس مگنوم[۳۴] نیز در ابتدا زمانی با جی آر ملاقات کرد که وی درحال نصب آثارش در خارج از یک نمایشگاه رسمی عکاسی بود. "من از درگاه نگاه کردم و او را درحالی دیدم که بالای نردبان بود و نوارهای کوچکی را می‌چسباند. او بسیار جوان بود اما به‌طور شگفت‌انگیزی بالغ به نظر می‌رسید." چند سال بعد هبل یکی از اولین کسانی بود که جی آر را با نمایش معتبری در آرلز وارد صحنه‌ی هنر کرد. او می‌گوید تماشای پیشرفت شغلی او حیرت‌انگیز بوده است.

"دائما در حال تغییر است؛ در حال ساختن، ساختن و ساختن. هر پروژه‌ی او یک قدم دیگر رو به جلو است. این برای من خیلی آزاردهنده است زیرا متوجه نمی‌شوم چطور می‌تواند [خیلی راحت] وارد یک کار کاملاً جدید مانند باله شود. اما این دقیقاً همان کاری است که او انجام می‌دهد! قبلاً این استدلال‌ها را داشته و با هم بحث می‌کردیم. من به او می‌گفتم: "این کاری که شما انجام می‌دهید بسیار سیاسی است." و او می‌گفت: "هیچ ارتباطی با سیاست ندارد!" و من می‌گفتم: "البته که دارد." هر کاری که او کرده سیاسی است، این یک نوع سیاست جدید و اقدام مستقیم است."

درواقع تقریباً در هر کاری از جی آر کیفیتی تصادفی وجود دارد. امری به امر دیگر منجر شده و شخصی به شخصی دیگر منتهی می‌شود.

او درست بر لبه‌ی یکی از بزرگ‌ترین بحث‌های معاصر ایستاده است: چه کسی صاحب اثر است؟ چه کسی مهم است؟ وی اینستالیشن[۳۵] عظیمی از عکس‌های قدیمی مهاجران قرن نوزدهم نیویورک

را داخل ساختمان‌های فروریخته‌ی مهاجران در جزیره الیس به‌نمایش گذاشت، این جریان منجر به ساخت فیلم الیس شد، او اخیراً مشغول چسباندن عکس‌های مهاجران در مناظر شهرهای سراسر آمریکا است. همچنین کشتی کانتینری وجود دارد که او آن را به یک اثر هنری عظیم گردشی در جهان تبدیل کرده است (کانتینرها پیکسل‌های وی هستند)، درنهایت منجر به نجات کشتی مهاجران از لیبی شد که با درماندگی تمام و از روی ناچاری در حال دور شدن از یونان بود.

درواقع تقریباً در هر کاری از جی آر کیفیتی تصادفی وجود دارد. امری به امر دیگر منجر شده و شخصی به شخصی دیگر منتهی می‌شود. من از او می‌پرسم که چگونه فکر آوردن رقصندگان باله به حومه‌ی شهر را در ذهن پرورانده است.

"من به‌تازگی طراحی رقص باله برای شرکت باله نیویورک سیتی را تمام کرده‌ام ..."

اما چطور او اصلاً به فکر انجام یک باله رسید.

در اینجا به جزییاتی پرهیجان و عجیب از چگونگی انجام یک باله‌ی تمام عیار برمی‌خوریم، درباره‌ی شورش‌های فرانسه با شرکتی با نام باله نیویورک سیتی ـ یکی از شرکت‌های مطرح باله در جهان ـ توسط شخصی که تا آن زمان هرگز باله‌ای ندیده است. اما به‌نظر می‌رسد همه چیز با جی آر توضیحی هیجان انگیز و خارق‌العاده دارد.

او می‌گوید: "به هیچ عنوان هدفی وجود ندارد. مانند زمان حال که حتی نمی‌توانم به شما بگویم سال آینده چه کاری انجام خواهم داد. حتی سال گذشته هم نتوانستم به شما بگویم که قصد انجام یک باله را دارم. من دوست دارم سوالی که مردم همیشه از من می‌پرسند این باشد: "قدم بعدی چیست؟" وقتی چنین کاری می‌کنید، واقعاً هیجان‌انگیز است. دوست دارم هر وقت که می‌خواهم مسیر را تغییر دهم."

پس قدم بعدی چیست؟ "نمی‌دانم! من درون یک گسل قرار دارم. در معرض خطر هستم. قدم بعدی ممکن است اصلا وجود نداشته باشد. البته برعکس این موضوع نیز امکان دارد. اما شک دارم."

یادداشت‌ها

۱. JR

۲. Carole Cadwalladr

۳. Banksy

۴. Vandal: Vandalکسی که آگاهانه اموال متعلق به دیگران را تخریب می‌کند، به آنها صدمه می‌زند، یا مکانشان را تغییر می‌دهد.

۵. Mike McGregor

۶. Observer

۷. Vandalism: اقدامی که شامل تخریب یا آسیب رساندن عمدی به اموال عمومی یا خصوصی است.

۸. Favela: یک کلبه- یا برزیلی که محلی برای خلافکاران است. زاغه.

۹. Seine

۱۰. Ile Saint-Louis

۱۱. David Blaine

۱۲. عکس گرفته شده از جسد آلان کردی (کردی: Alan Kurdî) پسر بچه کرد سوری که در سال ۲۰۱۵ در دریای مدیترانه غرق شد، موجی از واکنش‌ها را در دنیا برانگیخت. وی یکی از آواره‌های جنگ داخلی سوریه بود که جسدش را آب‌های دریا به ساحل آوردند.

۱۳. Périphérique

۱۴. Les Bosquets

۱۵. Périphérique

۱۶. Les Bosquets

۱۷. Damien Hirst

۱۸. Ellis

۱۹. Robert De Niro

۲۰. Shepard Fairey

۲۱. Pharrell Williams

۲۲. Hans Zimmer

۲۳. Darren Aronofsky

۲۴. Sacha Baron Cohen

۲۵. David O Russell

۲۶. Spike Jonze

۲۷. TED

۲۸. Insight Out

۲۹. Ladj Ly

۳۰. Tate Modern

۳۱. Emile Abinal

۳۲. François Hébel

۳۳. Arles

۳۴. Magnum

۳۵. Installation: ژانری هنری از آثار سه بعدی که غالباً فضامحور است و برای تغییر ادراک در مورد یک فضا طراحی شده است.