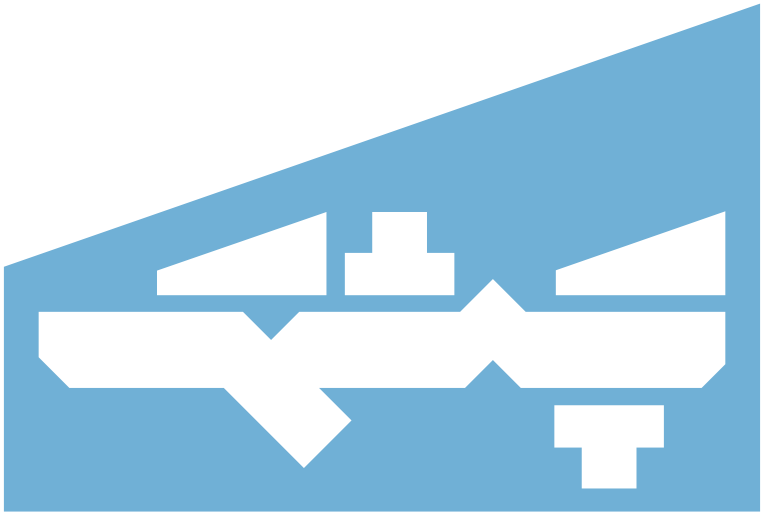
سال یازدهم
شماره ۱۱، بهار ۱۴۰۱

منظره پردازی و عکاسی معاصر

نشریه‌ی علمی هنری نقد عکس دانشگاه تهران



نشریه‌ی علمی هنری نقد عکس دانشگاه تهران

نشر بان منتشر کرد

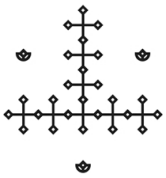
www.baanpub.com

BAAN
PUBLISHERS

نشر بان را در اینستاگرام دنبال کنید

instagram.com/
baanpublishers

تلفن: ۶۶۴۱۸۱۸۳



آلن سکولا عکاس و منتقد آمریکایی است که از دهه‌ی ۱۹۷۰ به این سو به شکل مستمر، هم در عکس‌ها و هم در نوشته‌هایش، سازوکار تولید معنای تصویر عکاسی را بررسی می‌کند. او عکاسی را دستگاهی فرهنگی و ایدئولوژیک می‌بیند که در بستر نظام سرمایه‌داریِ صنعتی به وجود آمده و در متن تحولات همین نظام رشد و تغییر کرده است. به دیده‌ی وی، عکاسی همواره میان دو قطب گفتمان مستندنگارانه و هنرمندانه در نوسان است و معنای ناقص هر عکسِ خاص بنا به شکل این نوسان و با توجه به بستر تولید، توزیع و دریافتِ آن عکس تعین پیدا می‌کند. در این مسیر، او هم عکاسی مستند و ادعای آن در باب حقیقت‌نمایی را نقد می‌کند و هم عکاسی هنری و ادعای آن در باب خودبسندگی و استقلال معنایی را. آرای سکولا متأثر از اندیشه‌های فوکو، مارکس و برخی مفاهیم نشانه‌شناسی است.

(از مقدمه‌ی مترجم)

چاپ سوم نشر بان؛ زمستان ۱۴۰۰
۱۳ در ۲۱/۵ سانتیمتر، مصور، ۱۳۲ صفحه، شومیز با لب‌برگردان
۴۰,۰۰۰ تومان

طراحی: استودیو ملی

چشم

سال یازدهم، شماره ۱۱، بهار ۱۴۰۱

صاحب امتیاز:

انجمن علمی دانشجویی عکاسی؛ دانشکده‌ی هنرهای تجسمی
دانشکدگان هنرهای زیبای دانشگاه تهران

دانشگاه صادر کننده‌ی مجوز:

دانشگاه تهران

مدیرمسئول: رعنا سوری

سردبیر: ژوبین عبدیانی

اساتید مشاور: مهران مهاجر، صیاد نبوی

طراح گرافیک و صفحه‌آرا: حسین بادزهره

عکس جلد: گِش ورفِل، بیرکناو، لهستان. ۲۰۱۶

ویراستار: امین شیرپور

دبیر تیم ترجمه: سهیلا حبیبی

زمینه‌ی انتشار: علمی - هنری

ترتیب انتشار: فصلنامه

چاپ و نشر: انتشارات بان

www.cheshmag.com

cheshmag

cheshmag.ut@gmail.com

cheshmak.magazine

انجمن علمی
دانشجویی عکاسی
پردیس هنرهای زیبا
دانشگاه تهران

فهرست مطالب

۰۴
سخن سردبیر

۰۵
۰۱. زمین‌های مخروبه
نویسنده: یوها تولُنِن؛ ترجمه: نگین جانی

۱۷
۰۲. عکاسی، منظره و مکان: سیاست‌های مکان، خوش‌منظری و امر والا
نویسنده: سالی میلر؛ ترجمه: سودابه شایگان

۳۲
۰۳. چشم‌اندازهایی علیه فراموشی
نویسنده: فروغ تاج

۳۶
۰۴. منظره زمان، فضا، مکان، زیباشناسی
نویسنده: لیز ولز؛ ترجمه: ژوبین عبدیانی

۶۲
۰۵. گرهارد ریشتر در دامنه‌های آلپ
نویسنده: نسترن عیسی زاده

۶۷

۰۶. نقدی بر مجموعه‌ی
«عکس‌های در پیش» مهرداد افسری

نویسنده: رعنا سوری

۷۰

۰۷. مکان‌های خالی جوئل استرنفلد

نویسنده: کیت پالمر آلبرز؛ ترجمه رضا قاسمی

۷۵

۰۸. نقدی بر مجموعه‌ی «کارت‌پستال‌ها»

نویسنده: سونیا قنبری

۷۷

بخش آزاد

۰۹. عکاسی و روانکاوی

نویسنده: دیوید بیت؛ ترجمه: رومینا آغنده

۸۷

پروژه‌های عکاسی

حتی پرندگان هم از پرواز میترسیدند

آل برایدون

راه رفتن بر روی آب

آزاد روزبه

سخن سردبیر

انسل آدامز در جایی می‌آورد که «عکاسی منظره، آزمون والای عکاسی است». این سخن آدامز بیانگر این مهم است که مرز میان عکاسی کارت پُستالی - که تحت‌تأثیر زیباشناسی حسی و ملموس به وجود می‌آید - و عکاسی هنری در این نگرش بسیار محو است.

اگر هنر معاصر را درهم‌آمیزی نظریه و کُنش بدانیم به یقین منظره‌پردازی معاصر میل بسیاری زیادی به بازنمایی نظریه‌مند منظره دارد؛ این میل را از خواستگاه خود در عکاسی ناتورالیستی اوایل عکاسی و به‌تبع آن اهمیت منظره در عکاسی مدرنیستی اواسط قرن بیستم وام می‌گیرد و در مفاهیم بنیادی آن تأمل می‌کند. مفاهیم سرزمین، هویت، ماده و فیزیک را در بوته‌ی نقد قرار می‌دهد و به موازات آن تفکر نظری را به‌مثابه‌ی کارماده به کار می‌گیرد.

اگر در نقاشی مدرنیستی پیدایش انتزاع از کاسپار دیوید فریدریش تا پیت موندریان از طریق ژانر منظره امکان‌پذیر بود و در نقاشی معاصر منظره به طور غالب در تقابل با دیگر مفاهیم معنای خود را بازخوانی می‌کند؛ در عکاسی معاصر مفهوم منظره خود شیوه‌ای نوین از بینش نظریه‌مند را به وجود می‌آورد، از عکاسان زمین‌نگار جدید تا منظره‌پردازان معاصر مسیری تکوینی برای پرداخت جزئیات مفهومی منظره از شیوه‌ی بازنمایی تا مفاهیم سرزمین و هویت شکل گرفته است.

در این شماره‌ی فصلنامه‌ی چشمک به منظره‌پردازی معاصر پرداخته‌ایم، مفهومی که متأسفانه در ایران کمتر به شیوه‌ای نظری درباره‌ی آن سخن به میان می‌آید. در مطالب پیش‌رو قصد ما بر آن بوده تا تعدادی از متن‌های برجسته‌ی نظری درباره‌ی منظره‌پردازی را ترجمه کنیم تا بتوانیم به سهم خود نقشی در فراگیر شدن زبان آکادمیک این شکل از عکاسی داشته باشیم.

متون انتخاب شده شامل فصل‌هایی از کتاب‌های «اهمیت زمین» از لیز ولز، «عکاسی و منظره» از رُد گیبلِت، «عکاسی معاصر و نظریه» از سالی میلر و مقالاتی از کیت پالمر آلبرز و دیوید بیت است. همچنین مقاله‌های کوتاهی درباره‌ی کردوکاو منظره‌پردازی معاصر، بازنمایی عکاسانه‌ی منظره و بسترسازی آن برای این فصلنامه تألیف شده است.

در بخش آزاد این فصلنامه نیز به سنت شماره‌های پیشین نقد و جُستارهایی منتشر می‌شود که عموماً درباره‌ی اشکال متنوع عکاسی است و همچنین در صفحات واپسین فصلنامه می‌توانید پروژه‌هایی را که در رابطه با منظره‌پردازی توسط هنرجویان و هنرمندان شکل گرفته‌اند، ببینید.

امیدوارم که این جزوه‌ی بسیار کوتاه خوانده شود، در آن تأمل شود و مهم‌تر از آن در معرض نقد قرار گیرد.

ژوبین عبدیانی

۰۱ زمین‌های مخروبه

فصلی از کتاب «عکاسی و منظره» از رُد گیبلِت و یوها تولُنن.

نویسنده: یوهاتولُنِن

ترجمه: نگین جانی

درحالی‌که بازنمایی‌هایی از صحرا و بیابان و محیط طبیعی بکر هم‌چنان در گنجینه‌ی تصویر فرهنگ ما محبوب هستند، در حال حاضر علاقه‌ی فزاینده‌ای به تفسیرهای تیره‌تر از مناظر شکل گرفته است. مناظر غم‌انگیز شهر که عکاسی در طبیعت وحشی تمایل به پوشش آن‌ها دارد به شکل گسترده‌ای در میان عکاسان محبوب شده است. پیشرفت‌های اقتصادی و صنعتی دوران پس از جنگ (جهانی)، سوژه‌های زیادی را برای عکاسان فراهم کرده است تا این قسمت تاریک‌تر مناظر را بررسی کنند.

در این دوره بود که رابرت اسمیتسونِ هنرمند، توجه کردن به ویژگی‌های مشترک جذاب و عجیب موجود در مناطق صنعتی یک شهر را شروع کرد. مخصوصاً در زمانی که این مناطق رها می‌شدند و از کار می‌افتادند. مثل برخی عکاسان توپوگرافی نوین در آن زمان، اسمیتسون نسبت به ویژگی‌های رهایی‌بخش فضاهایی که اغلب به صورت منفی دیده می‌شوند، هوشیار بود و در نتیجه سلسله‌مراتب ضمنی منظره را به چالش می‌کشید. اسمیتون (با ارجاع به سوبیژک ۱۹۹۳: ۳٤) عنوان می‌کند: «در مناطق شهری و نه فضای بیابانی مانند یوسمیتی جای چندانی برای تفکر و تعمق در تنهایی وجود ندارد. یوسمیتی با پریزهای برق برای کمپ‌ها و خطوط لباس میان کاج‌ها بیشتر بسان یک بیابان شهری است. از بسیاری جهات، هرچه مجموعه‌ی کارگاهی تخریب‌شده‌تر و رهاشده‌تر باشد، فضای چالش‌انگیزتری برای دید هنری و امکان تنها بودن مهیا می‌شود.» اسمیتسون فردی بود که تشخیص داد امکان تغییر برخی نگاه‌های تثبیت‌شده وجود دارد. این متن نشان می‌دهد که چگونه نگاه به منظره در طول زمان تغییر کرده است. به‌تازگی، به‌ویژه از طریق لنز عکاسی، تغییری در نحوه‌ی درک ما از سرزمین‌های رها شده‌ی

مدرنیته ایجاد شده است. در سال‌های اخیر، بسیاری از عکاسان چالش اسمیتسون را پذیرفته‌اند و زمین‌های رها شده را به بخش قابل توجهی از کار خود تبدیل کرده‌اند که این کار باعث شهرت بیشتر چنین فضاهایی در دید عمومی شده است. این چالش جدید در عین‌حال می‌تواند امکان گفتگوی بیشتر در مورد فضای شهری را نیز گسترش دهد.
این متن، در کنار موارد ذکر شده به نقش زمین‌های رهاشده در محیط‌های شهری معاصر در دوره مدرنیته متأخر می‌پردازد. در عین‌حال با تکیه بر نوع نگاه عکاسی ادوارد بورتینسکی، این موضوع مطرح می‌شود که این نوع تصاویر از زمین‌های بایر چگونه نوع خواسته‌ها از ما را تغییر می‌دهد.
زمین‌های رها شده، خالی یا بایر که به معنای زمین‌های غیرقابل کشت و بلااستفاده است معمولاً تحت عنوان یک ناهنجاری فضایی تلقی می‌شوند که بیانگر فساد و فرسایش نظام اقتصادی و مدنی هستند. تمایل عمومی این است که برای محدود کردن تهدیدی که این زمین‌ها ایجاد می‌کنند، تصحیح یا از دید عموم پنهان شوند. زمین‌های رها شده از دو جهت تهدید به حساب می‌آیند: یک این‌که به‌عنوان یک عامل تهاجمی به نظام تثبیت‌شده‌ی محیط ساخته‌شده و سیستم‌های مبادله به حساب می‌آید. دیگر این‌که یک تهدید فرهنگی به حساب می‌آیند. به این معنا که نمادهایی از زوال و تهدیدی برای طبیعت هستند. زمانی که این زمین‌ها مورد کاربری هستند، دیدگاه‌های سرمایه‌دارانه می‌توانند شرایط را به گونه‌ای القا کند که تأثیر منفی آن‌ها بر طبیعت نادیده گرفته شود اما زمانی که به عنوان یک فضای بلااستفاده در نظر گرفته می‌شوند، به عنوان یک عامل زیان‌ده با اثر منفی روی اقتصاد و جامعه در نظر گرفته می‌شوند. این زمین‌ها نشانه‌های ناکارآمدی جامعه‌ای ناتوان و افسرده است که روی محیط اطراف خود اثر منفی می‌گذارد.
این نشانه‌های منفی در ادغام با نشانه‌های طبیعی در حال زوال، نه‌تنها گروه‌های سبز و حامی محیط‌زیست، بلکه شهروندان حامی وضع اقتصادی و اجتماعی موجود را نیز نگران می‌کند و باعث می‌شود تا آن‌ها نیز خواهان حذف این زمین‌ها باشند. زمین‌های بایر منظره‌هایی هستند که به‌طور همزمان می‌توانند زوال و از بین رفتن طبیعت و فرهنگ را نشان دهند. بازسازی و مورد توجه قرار گرفته شدن زمین‌های رها شده، نوعی درمان برای اضطراب انسان‌ها به‌حساب می‌آید اما نباید ما این گمان اشتباه را داشته باشیم که زمین‌های بایر علت هستند، آن‌ها تنها علامت هستند. بهبود وضعیت زمین‌های رها شده تغییری در میزان ویرانی‌ها به وجود نمی‌آورد. در واقع، حتی ممکن است سرپوشی بر مشکلات باشد تا مشکلات اصلی دیده نشوند و تشدید شوند.
در این شرایط، برخی از عکس‌ها از این مناظر می‌توانند متهم به عادی و زیباسازی این زمین‌ها شوند. یک روند توسعه‌یافته که توسط فضای سنتی به سخره گرفته می‌شود. در واقع از منظر زیبایی‌شناسی تصاویر از مناظر زیبا و تحسین‌شده در کنار بی‌نظمی و نقص این زمین‌ها کامل می‌شود. بنابراین ارزش دادن به زمین‌های بایر در نظامی که برای چنین زمین‌هایی ارزشی قایل نیست، سلسله‌مراتب مرسوم را به چالش می‌کشد. چالشی که توسط مطالب این فصل نیز مورد بحث گذشته می‌شود. نوع برخورد با زمین‌های بایر، حتی مناطق جانشین آن ممکن است الهام‌بخش راه‌های جدید برای نظم‌دهی و ایجاد فضا باشد که با سنن کنونی گرایش‌های شهری تفاوت دارد. راهی که در آن

به جای پاک کردن و از بین بردن این مناطق، به آن‌ها نگاهی منحصر به فرد و جذاب شود. با این‌حال، انجام چنین کاری بی‌انتقاد نیست. در این عمل امکان به حاشیه کشیده شدن اثرات مخرب سرمایه‌داری صنعتی وجود دارد و در عین‌حال می‌تواند شرایط اجتماعی مربوط به زمین‌های رها شده را پنهان کند. زمین‌های بایر از نتایج مدرنیته هستند. با این حال، در دهه‌های اخیر با توسعه‌ی شهرها در غرب، افرادی که وظیفه‌ی برنامه‌ریزی شهری را دارند، تلاش خود را انجام داده‌اند تا به‌نوعی آن‌ها را حذف یا حداقل از دید پنهان کنند. برمن (۱۹۸۳: ۳۵) به طور مؤثر تجربه‌ی آشفته‌ی مدرنیته را که باعث ایجاد زمین‌های بایر می‌شود مستند کرده است. او به نقل از اکتاوی پاز می‌نویسد: «مدرنیته از گذشته بریده است و دائماً با سرعتی سرسام‌آور به جلو می‌رود. روند حرکتی آن با اصالت نیست و فقط از روزی به روز دگر می‌رود تا زنده بماند. این سیر نمی‌تواند به آغاز خود بازگردد و در نتیجه قدرت تجدیدپذیری خود را باز نمی‌یابد.»

برمن از پیوند دوباره با مدرنیسم‌های گذشته حمایت می‌کند که برای بازگرداندن حس ریشه‌های مدرن خود به ما آن‌ها را ضرروی می‌داند (برمن ۱۹۸۳: ۳۵). ۲۰۰ سال تغییر آسیب‌زای جهانی که توسط صنعت، سرمایه‌داری و فناوری سرعت گرفته است، می‌تواند با بازگشت به ریشه‌های مدرنیسم در متفکران مدرنیست اولیه مانند نیچه، بودلر، داستایوفسکی و مارکس روشن شود. او پیشنهاد می‌کند که بازگشت به گذشته برای حرکت به سمت آینده ضروری است. با این‌حال، من محبوبیت اخیر عکاسی در زمین‌های رها شده را تلاشی برای متحد کردن جامعه‌ای درحال فروپاشی یا آواره شده نمی‌دانم. برخلاف این صحبت‌ها، من تا اندازه‌ای آن را یک واکنش برابر افزایش نظام‌مندی و یک‌پارچگی‌ای می‌دانم که در شهرهای مدرن معاصر به نمایش گذشته شده است. این شهرها با استفاده از راهبردهای طراحی و نظارتی که عمداً علائم بی‌نظمی را از بین می‌برد، از بین رفته‌اند. این سطح از مدرنیته مترقی اجازه می‌دهد که این شرایط بدون محدودیت ادامه یابد. گمان می‌شود که نیروهای مخرب همراه با پیشرفت و رشد اقتصادی مهار شده‌اند اما حقیقت این است که این نیروها به شکل روزافزونی از دید پنهان می‌شوند و یا به دوش کشورهای درحال توسعه می‌افتند. شکاف‌هایی در زره‌های شهری که تجلی آن زمین‌های بایر هستند، یادآور این است که طوفان مدرنیته علی‌رغم هدف اولیه‌ی خود که ایجاد فضاهای شهری است، در واقع در حال از بین بردن آن است. برمن در مواجهه با گرداب مدرنیته اما خوشبین است: «نیروهای برابر پیشرفت و ویرانی که الهام‌بخش و در عین‌حال عذاب‌آور هستند و البته متوقف کردن آن‌ها غیرممکن است، دارای یک کیفیت متحدکننده هستند که بر زندگی کل انسان‌ها تأثیر می‌گذارند.» برمن باور دارد که ما می‌توانیم این طوفان را به‌عنوان یکی از ویژگی‌های منحصر به‌فرد زمانه‌ی خود که همه‌ی ما تجربه می‌کنیم، بپذیریم. با این حال، در مدرنیته‌ی متأخر، به‌جای این‌که طوفان را در آغوش بگیریم، با آن به مقابله برخاسته‌ایم. ما بهترین تلاش خود را برای انکار حضور آن از طریق اجرای شیوه‌های طراحی شهری سفارشی انجام می‌دهیم. طرح‌هایی که مفروض‌شان خوب بودن همه‌چیز است. نظم اجتماعی به‌خودی خود یک امر منفی تلقی نمی‌شود، با این‌حال، در بیشتر اوقات ما دستورات پیش‌فرض را به عنوان پاسخ‌های مضطربانه

به نیروهای مخربی که در تلاش ما برای پیشرفت و رشد اقتصادی رها می‌شوند، ایجاد می‌کنیم. در همان حال که ما این کار را انجام می‌دهیم، مخروبه‌های مدرنیته به شکل روزافزونی به حاشیه رانده می‌شوند و دیگر برابر دید ما یا درون ذهن ما جایی ندارند. انتقال به حاشیه‌ی شهرها با فراتر از آن، آن سوی اقیانوس‌ها به سمت دنیای درحال توسعه. در همین بین، ما مردمان مدرن‌شده می‌پنداریم که ویرانی وجود ندارد و این‌جاست که شناخت زمین‌های مخروبه مانند پتکی بر سر ما می‌خورد. عکاسی نقش زیادی در شکل دادن به شهر در حافظه و تخیل ما داشته است. شهر مدرن، به‌عنوان یک اختراع آمریکایی، برابر است با محبوبیت عکاسی خیابانی آمریکایی که توسط افرادی مانند ویگی، رابرت فرانک، گری وینوگراند، لی فریدلندر و جوئل میرویتس انجام شده است. در قلب بسیاری از تصاویر، آن‌ها رابطه‌ی بصری و اجتماعی میان مردم و شهر به چشم می‌خورد.

این تصاویر میان قطب‌های انتقاد و جشن شهر مدرن آمریکایی درحال نوسان است. انسان‌های حاضر در این عکس‌ها بیگانه، مضطرب، دور، مغرور و ابدی به‌نظر می‌رسند. مجموعه‌ای از صفت‌ها، نحوه‌ی ارتباط آن‌ها با شهر را توصیف می‌کند. عکاسی معماری نیز با تجلیل از ساختارها و طرح‌های بزرگ شهر مدرن را شکل داده است. بخش‌های آشنا و کاربردی شهر توسط رهبران مدنی و معماران آن به‌عنوان بخشی مترقی و مدرن از شهر معرفی می‌شود. با این وجود، عکاسان به شکل فزاینده‌ای بر فضاهای حاشیه‌ای و لخت شهر متمرکز شده‌اند. موضوع هنوز شهر و همان شهر است اما فضاها دیگر مرتب، قابل رویت، خوانا و یا کاربردی نیستند. شهر در امتداد خطوط گسل‌های متعدد تصادفات، افزونگی‌ها و خرابی‌ها می‌شکند و چهره‌ای ظاهراً بی‌ربط با شهر مترقی را نشان می‌دهد. پیوند تاریخی عکاسی با شهر مترقی، رسانه‌ها را قادر می‌سازد تا به‌راحتی وارد فضاهای مرده‌ی شهر شوند. اما سنت بنیادی شهر به‌عنوان یک فضای پرجمعیت در این‌جا مورد بحث قرار می‌گیرد. در عوض، شهر اغلب خالی تصور می‌شود و این تصاویر چالشی مفید برای نظام مستقر در شهر فراهم می‌کند.

نام‌گذاری مورد استفاده برای شناسایی فضاهای متروکه و حاشیه‌ای شهر متفاوت است. سولا مورالس (۱۹۹۵) این مناطق را به‌عنوان زمین مبهم و پیکن (۲۰۰۰) آن‌ها را فضاهای مضطرب یک شهر می‌داند. تعبیر رایج‌تر اما مخروبه است. بخش بزرگی از زمین‌های بایر مدرن، مخروبه‌های صنعتی هستند. در حال حاضر وب‌سایت‌های زیادی به موضوع خرابه‌های صنعتی اختصاص داده شده است. بسیاری از آن‌ها حاوی اسناد عکاسی از سفرهای شخصی به این فضا هستند و بسیاری از عکاسان شیفتگی خود را به این محیط نشان داده‌اند. بورتینسکی، میاموتو، کودلکا، پولیدوری و کوبایاشی برخی از عکاسانی هستند که تک‌نگاری‌هایی در این زمینه منتشر کرده‌اند. هرکدام از آن‌ها با رویکردهای متفاوتی از نقد و نگاه زیباشناختی به موضوع نزدیک می‌شوند. علاقه به مخروبه‌های مدرن به دانشگاه‌ها نیز سرایت کرده است.

ادنسور (۲۰۰۵) زیبایی‌شناسی و مادی بودن مخروبه‌های صنعتی را بررسی کرده است و معتقد است که این مکان‌ها می‌توانند الهام‌بخش اشکال جدیدی از طراحی شهری باشند. با وجود تفاوت در نحوه‌ی پرداختن به موضوع، بیشتر ایشان موضوع خود را مخروبه‌ها می‌دانند. برای مثال، ادنسور

(۲۰۰۵) کتاب خود را مخروبه‌های صنعتی و کوبایاشی (۲۰۰۱) تحت عنوانی ساده، مخروبه، معرفی کرده است. اگرچه که این خوانش از این دسته از خرابی‌ها که بیشتر برای توصیف فضای صنعتی متروکه مدرن به کار می‌رود ناکافی است. در سایت‌ها چیزهای بیشتری از مخروبه و صنعت وجود دارد.

باید توجه داشت که مخروبه خواندن این فضاها، باعث ایجاد محدودیت‌هایی می‌شود؛ ویرانه‌ها معمولاً مربوط به ساختمان‌ها و سازه‌های درحال زوال آنتروپیک هستند. آن‌ها به‌ندرت از قدرت تخیل خود برای تصویر فضای اطراف مخروبه به‌عنوان یک فضای گسترده‌تر استفاده می‌کنند. اما باید در نظر داشت که ویرانه‌ها در فضایی محصور هستند، فضایی که می‌تواند تا کیلومترها ادامه یابد. این خرابه‌ها ممکن است یک نقطه‌ی مرکزی باشند که شما نمی‌توانید آن را از بافت اصلی جدا کنید. گاهی اوقات ممکن است منظره‌ی پیرامون مخروبه نیز به اندازه‌ی خود سوژه جذاب یا مهم باشد و گاهی اوقات چشم‌انداز، خود یک ویرانکده‌ی صنعتی است. برای مثال در کمربند گندم استرالیایی غربی، زمین‌های کشاورزی متأثر از نمک، مناظر منحصر به‌فردی ایجاد می‌کنند که در قالب مخروبه در تعریف سنتی نمی‌گنجد. ساختمان‌های زیادی وجود ندارد و تنها چیزی که افراد با آن روبه‌رو می‌شوند، فضای باز افقی است. به همین شکل، بهره‌برداری از دریای آرال برای کشت پنبه در دوران اتحاد جماهیر شوروی، منظره‌ای بیابان‌مانند ایجاد کرده است که آب در آن فروکش کرده است. شواهد خرابی‌ها در این منطقه محدود به کشتی‌هایی است که در کف دریای قدیمی سرگردان مانده‌اند. تغییر نقطه‌ی اصلی نگاه از مخروبه‌های صنعتی به زمین‌های رها شده راهی را برای اضافه کردن فضا به‌طور گسترده‌تر در بحث فراهم می‌کند. مخروبه‌ها به‌همان اندازه که زمین ویران‌شده را در بر می‌گیرند نیستند و وسعت آن‌ها گاه تا چندین برابر بیشتر است.

یکی دیگر از محدودیت‌های دسته‌بندی فضای صنعتی به‌عنوان مخروبه، شیوه‌ای است که در آن کاربرد تاریخی ویرانه‌ها با شیوه‌ای که عامه‌ی مردم از آن شناخت دارند، در تضاد است. مخروبه‌های تاریخی دارای سطح معینی از اقتدار و اصالت فرهنگی هستند حال که ویرانه‌های صنعتی این‌گونه نیستند. این ویرانه‌های مدرن تا حد زیادی بی‌اهمیت و بی‌ارزش تلقی می‌شود. بنابراین زمانی که به زمینی بایر گفته می‌شود، حساب آن از یک مخروبه تاریخی جدا می‌شود و ارتباط آن به صورت انحصاری با مدرنیته برقرار می‌شود. اگرچه مخروبه‌ها از میراث مدرنیته به‌حساب می‌آیند اما همچنان دارای پیشینه‌ای باستانی هستند و این دسته‌بندی باعث راحت‌تر شدن انتقال مفهوم می‌شود. اگرچه باید تأکید کرد که زباله‌ها و مخروبه‌ها منحصر به دوران مدرنیته نیست اما ازدیاد آن از پیامدهای مدرنیته است.

راث (۱۹۹۷: ۱) می‌گوید که معنای کلمه‌ی مخروبه ریشه در ایده‌ی سقوط دارد و از گذشته با سنگ‌های افتاده همراه بوده است. سنگ‌تراشی نیروی مسلط بر مخروبه‌های باستانی است. باقی‌مانده سنگ‌ها نیز در موضوعی که می‌توان آن را با مخروبه‌های مدرن مقایسه کرد، به دامن طبیعت باز می‌گشتند.

راث (۱۹۹۷: ۵) در ادامه می‌گوید: «شاعری که در میان مخروبه‌ها قدم می‌زند، وحشت زیادی را احساس نمی‌کند. بلکه در عوض توسط ظرفیت‌های طبیعت برای ادغام مراحل مختلف رشد انسانی در یک کل متوازن، غرق می‌شود.»

برابر این نظر، پیکن (۲۰۰۰) انتقال از ویرانه به زنگ‌زدگی را در مکان‌های رها شده مربوط

به دوران انقلاب صنعتی جستجو می‌کند. زنگ‌زدگی یک وجه تمایز مناسب است. با این‌حال داستان به این‌جا ختم نمی‌شود. سایر محصولات جانبی انقلاب صنعتی نیز مانند تپه‌های پر از زباله و استخرهای کاغذ باطله وجود دارد. پیکن (۲۰۰۰) درمی‌یابد که واکنش‌ها به مخروبه‌های مدرن بیش از واکنش‌ها به مخروبه‌های قدیمی‌تر است. راث (۱۹۹۷: ۱) می‌گوید: «در سنن اروپایی، ویرانه‌های کلاسیک از فراموشی به جایگاه ویژه‌ای از تعمق یا حتی عبادت ارتقا می‌یابند. این موضوعی است که به‌سختی برای یک مخروبه‌ی مدرن صدق می‌کند. به‌عنوان یک متولد در انقلاب صنعتی، عکس‌های دیکنزی از فقر شهری به‌وضوح روی آن‌ها نقش می‌بندد. در مخروبه‌های زنگ‌زده کنونی، ما دیگر در قلمرو متعالی گام بر نمی‌داریم، بلکه قلمرو ما، اضطراب و تشویش است. ضایعات باعث ایجاد اضطراب می‌شوند، مخصوصاً وقتی که جهان تحت فشار زیادی از سوی آن قرار گیرد.» زباله‌های عیان روی زمین، مناظر اضطراب مدرنیته را همان‌طور که پیکن (۲۰۰۰) شناسایی کرده بود، ایجاد می‌کنند، موضوعی کاملاً متفاوت با مخروبه‌های باستانی؛ در زمین‌های بایر شاهد مخروبه‌هایی هستیم که به زمان و وجود ما نزدیک‌تر است و نمی‌توانیم آن‌ها را با شگفتی و بزرگی‌ای که معمولاً نزد مخروبه‌های باستانی سراغ داریم، نگاه کنیم. در زمین‌های رها شده، بایر یا مخروبه‌ی جدید، پاسخ‌های سخت‌تری برای ما وجود دارد. در خرابه‌های باستانی، تمامی اجزا نمادی از برتری فرهنگی، طول عمر و ارزش هستند. در حالی که ویرانه‌های نوین، نماد زوال فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی هستند. آنچه هویدا می‌شود، این است که با پیدایش و نفوذ زمین‌های مخروبه، ویرانه‌های شخصیتی در جامعه نیز گسترش پیدا می‌کند. این شکاف را می‌توان با این نوع نگاه که ویرانه‌های باستانی مربوط به قرون وسطی و ویرانه‌های نوین، مربوط به تاریخ صنعتی و جامعه‌ی کنونی هستند، تقسیم‌بندی کنیم. برای درک بهتر این تفاوت‌ها، می‌توان به جدول زیر نگاه کرد.

زمین‌های مخروبه	خرابه‌های باستانی
تحقیر شده	تقدیر شده
مشکل	بنای تاریخی
متعادل	نامتعادل
منثور	شاعرانه
وحشی	رام
پسافرهنگی	فرهنگی
افقی	عمودی
باز	محصور
افراط در زمان حال	افراط در زمان گذشته
تهدید	هشدار
برزخ و سردرگم	دارای سیر زمانی

مخروبه‌ها برابر غرور و باورهای فناناپذیری و ابدی بودن نقش یک موجود هشداردهنده را بازی می‌کنند. در شرایطی که زمین‌های بایر تهدیدی بسیار نزدیک برای نظم موجود هستند، نمادی و شاخصی از کاهش سطح عمومی سلامت در محیط‌زیست نیز به شمار می‌روند. اگر بخواهیم به شکل مستقیم به یک نمونه اشاره کنیم، می‌توان چرنوبیل را نام برد که به‌عنوان خطری مستقیم و فوری برای بشریت باقی مانده است.

مخروبه‌ها چالش بزرگ‌تری برای باورهای پیشرفت زمانی پیوسته هستند. این مکان‌ها، مکان‌هایی در برزخ زمانی‌اند. در برزخ میان حرکت به سوی نابودی کامل و امید به بازسازی شدن، برزخ ماندگاری ابدی و از بین رفتن. این مخروبه‌ها و زمین‌های

بایـر در جایـی ممکـن اسـت بـا یکدیگـر تفـاوت داشـته باشـند. امـا ایـن تفـاوت و تمایز همیشـگی نیسـت. نـه زمین بایـر و نه مخروبـه نمی‌تواننـد برای همیشـه نقش یک زمین مقدس را داشـته باشـند. ارزشی که من بـه مخروبه‌هـا به‌عنـوان یـک ویژگـی متمایز برابـر زمین‌هـای بایـر می‌دهـم، مسـئله‌ای نیست که همواره وجود داشـته باشد. ارزش فرهنگی، مانند ارزش پول، در نوسـان اسـت. بـرای مثـال، ادنسـور (۲۰۰۵) انتقـال فرهنگـی کولوسـئوم در رم در قـرن نوزدهـم را مـورد بررسـی قـرار می‌دهد.

کولوسـئوم زمانـی مـورد احترام مـردم محلی نبـود. قرن‌هـا بی‌توجهـی، کولوسـئوم را زیـر درختـان سرسـبز مدفـون کـرده بـود. بـرای غیـر رومی‌ها، آنچه مشـخص بود، پتانسـیل رمانتیـک آن بـود. نامرتـب و فقیـر، تجربـه‌ی حسـی غنـی را فراهـم می‌کـرد. توسـعه‌ی عکاسـی در قـرن نوزدهم همراه با گسـترش علـوم باستان‌شناسـی و گردشـگری، آگاهـی از مخروبه‌هـای رومـی را در سـطح جهانـی افزایش داد. ناسیونالیسـم ایتالیایی فرصتی بـرای تبلیغ یـک اثـر منحصربه‌فرد بـود که در نهایـت بـه مکانـی بـرای خدمـت بـه منافـع مـردم، گردشـگری و باستان‌شناسـی مدرن تبدیل شـد. به شـکل مشـابه، بیابان همیشـه یک فضای ارزشـمند نبوده اسـت. امـا امـروزه بیابـان نمـادی از طبیعـت بکـر اسـت، هرچنـد کـه در طـول تاریـخ بشـریت همواره جایگاهی اصیل و بالا نداشـته اسـت. آن‌گونـه کـه (سـدون ۱۹۹۷: ۷) بیـان می‌کند: «ایـن دیـدگاه که طبیعـت پسـت‌تر از جهان الهـی اسـت، بـا نظـر دیگر کـه طبیعـت خود الوهیـت دارد گـره خـورده اسـت. در قـرون وسـطی و دوره‌های فراتر از آن، تحقیر طبیعت از ویژگـی افـراد مقـدس بـود تـا جایـی که در شـکل‌های افراطـی، هیچ ارزشـی بـرای جهان طبیعـی، خـود افـراد و لـذات انسـانی در نظـر گرفتـه نمی‌شـد.»

در یـک موضـوع دیگـر در اسـترالیا نمونه‌ای داریـم کـه زمیـن در حـال تغییـر طبیعـت در چشـم‌انداز رودخانـه برفـی اسـت. رودخانـه برفـی معمولاً به چشـم یـک منبع هـدر رفته توصیـف می‌شـد امـا هم‌اکنـون جزئـی از میـراث ملی اسـت. هرچند کـه در آن زمان که منبعـی هـدر رفته انگاشـته می‌شـد، بسـیار قدرتمندتـر از امـروز خـود بـه عنـوان میراثی ملی بـود. (سـدون ۱۹۹۷: ۲۲) تغییر به سـوی احتـرام بـه طبیعـت در ایـالات متحـده قـرن نـوزده را نیـز بررسـی کـرده اسـت. گیبلـت (۲۰۰٤) و ویلسـون (۱۹۹۱) هـر دو ذکـر کرده‌اند کـه چگونه ایـالات متحده کـه در مقایسـه با کشـورهای اروپایـی فاقـد میـراث فرهنگـی-تاریخـی اسـت، می‌توانـد بـا اتـکا بـه میـراث طبیعـی خود، نمادهـای اقتـدار فرهنگی برای ملـت خود پدیـدار کند. در بازگشـت به بحث اصلـی، باید گفـت کـه مخروبه‌های باسـتانی و طبیعـت مفاهمـی انعطاف‌پذیـر هسـتند کـه بر اسـاس نیازهـا و خواسـته‌های جامعه و ملـل در نوسـان و جابه‌جایی هسـتند.

بـا همیـن اسـتدلال، می‌تـوان گفـت کـه ممکـن اسـت برداشـت و ارزش‌گـذاری ما در مـورد زمین‌هـای بایر نیـز دچار تغییر شـود و حرکت‌هـا و مداخـلات عکاسـی اخیـر در این فضاهـا نیـز تصدیـق می‌کنـد که ایـن حرکت در حـال حاضر شـروع شـده اسـت.

در میـان عکاسـانی کـه در ایـن زمینـه فعالیـت می‌کننـد، ادوارد بورتینسـکی شـاید شناخته‌شـده‌ترین فـرد باشـد کـه خروجـی کارهایـش به‌صـورت پیوسـته بـا موضـوع

زمین‌های بایر گره خورده است. بورتینسکی از طیف وسیعی از صنایع عکس می‌گیرد که تأثیر زیادی روی چشم‌انداز محلی دارند و تغییرات زیاد و زنجیره‌واری از فضای صنعتی را در اختیار بیننده قرار می‌دهد. او معمولاً ویژگی‌های مخرب مناظر صنعتی را به شیوه‌ای زیبا ارائه می‌کند که گاه با یک امر متعالی برابر می‌کند. نگرش زیبایی‌شناختی انتخاب‌شده او معمولاً در خانه و با هدف ارائه طبیعت وحشی و بدون حضور انسان به‌عنوان مکان‌هایی بهشت‌گونه است. تصاویر بورتینسکی همچنین بازنمایی‌هایی از طبیعت و تطبیق آن با گزاره‌های عالی در ذهن انسان است.

اختراعات و مداخلات انسان ادعاهای طبیعت به عنوان نیرویی عالی و فراتر از درک ما را به چالش می‌کشد و آن را بخشی کنترل‌پذیر نمایش می‌دهد. با این‌حال، در تصاویر بورتینسکی اثر والای طبیعت با اثرات متعالی انسانی جایگزین می‌شود. مقیاس، وحشت و شگفتی صنعتی عکس گرفته شده توسط اوست که با تصاویر عالی و معمولی‌ای که ما از طبیعت در ذهن داریم، مطابقت می‌کند. وحشتی که بخشی از زیبایی‌شناسی یک امر متعالی است و با تهدید طبیعت - و چیزی که امروزه به‌عنوان تغییرات اقلیمی می‌شناسیم - متجلی می‌شود. بخشی از انتقادات به بورتینسکی این است که او فضاهای عمدتاً نامطلوب را با نگاهی زیباشناختی در نقش منجی نمایش می‌دهد، آن هم در حالی که این مناظر دقیقاً در نقطه مقابل طبیعت وحشی و تحسین‌برانگیز قرار دارند. با این‌حال، بورتینسکی موفق شده است این فضاها را به گونه‌ای ارائه کند که واکنش‌های عاطفی مشابهی ایجاد شود.

تخریب و افراط به عنوان مناظر دیدنی و میخکوب‌کننده نمایش داده می‌شوند که در اصل با انتظار ما برای شیوه بازنمایی یک منظره دیدنی در تضاد است. دگرگون کردن اصول زیباشناختی در سوژه‌های عکس‌های بورتینسکی می‌تواند رابطه‌ی معمول بیننده با سوژه را دچار بحران کند و زمینه‌ی ذهنی مخاطب در مورد هدف عکاس را برهم بزند. با این وجود، کینگول (بورتینسکی ۲۰۰۵: ۱۸) ادعا می‌کند که بورتینسکی تصاویر گیج‌کننده را به‌عنوان یک هدف بداهه ارائه نمی‌دهد، بلکه این کار را برای ایجاد بینش‌های دیالکتیکی جدید در مورد رابطه ما با فناوری، زیبایی، تولید و مصرف انجام می‌دهد. خطر این است که زیبایی به‌عنوان یک عامل پوششی عمل می‌کند تا واقعیت‌های اجتماعی و محیطی مجموعه‌هایی که از آن‌ها عکاسی می‌شود را پنهان کند. شناخت زیبایی ممکن است در واقع بر هرگونه نگرانی در مورد روابط ما با فناوری، تولید و مصرف غلبه کند. پاموک (۲۰۰۵: ۲۳۲-۲۳۱) یک ویژگی مشترک میان افرادی که زیبایی را در مکان‌های تخریب شده می‌یابند را عنوان کرده است. او می‌گوید کسانی که از زیبایی تصادفی فقر و زوال تاریخی لذت می‌برند، یعنی همان مناظر ویرانه‌های باستانی برای عامه ما، همیشه افرادی هستند که از بیرون و خارج از آن وضعیت آمده‌اند و به آن مناظر نگاه می‌کنند. او همچنین در مورد وضعیت خوانندگان نیز پیش‌فرض‌هایی را ایجاد می‌کند.

موقعیت بیرونی همیشه موقعیتی است که بیشتر مردم هنگام تماشای آثار بورتینسکی در آن قرار دارند. هرگونه تأثیر نامطلوب مجموعه‌های صنعتی به منطقه‌ی محلی

محدود می‌شود و این اجازه را به بیننده می‌دهد که آزادانه‌تر در مورد رابطه‌ی میان زیبایی و انحطاط فکر کند. این نیز بخشی از استدلالی است که جری هرون برابر تصاویر خوزه کامیلو ورگارا از زوال شهری در مرکز دیتروی اتخاذ می‌کند. شیفتگی ورگارا به ویرانه‌های دیتروی، او را وادار کرده است که یک فراخوان کنایه‌آمیز برای ایجاد یک پارک ویرانه‌های شهری، چیزی شبیه به یک آکروپولیس آمریکایی داشته باشد (ورگارا ۱۹۹۹: ۱۵). با این حال، مرکز شهر همچنان تحت تسلط جمعیتی است که در دهه‌ی ۱۹۷۰ در مهاجرت به حومه شرکت نداشته‌اند. برای مردمی که باقی مانده‌اند، این ایده ورای یک پارک موضوعی است. نگاه از بیرون به این مسئله آن را تحسین می‌کند اما خارجی‌ها تنها در مورد شیوه‌ی آن صحبت می‌کنند، آن را بنا می‌کنند و ترک می‌کنند و در نهایت، این اثر برای مردم آن منطقه باقی می‌ماند. این نشانه‌ای است که پاموک و هرون هر دو به آن اشاره می‌کنند و ویژگی فرد خارجی را در تبدیل یک ویرانه به یک اثر زیباشناختی می‌دانند، بی آن‌که به سابقه‌ی ذهنی آن برای افراد محلی توجه کنند.

با این‌حال (مایر ۲۰۰۵)، به یاد می‌آورد که چگونه اولین نگاه او به تصاویر بورتینسکی از زادگاهش، او را سرشار از حس نوستالژی کرد. سادبری، اونتاریو به‌خاطر صنعت نیکل شهره است و عکس‌های بورتینسکی از این منطقه به مایر (۲۰۰۵: ۱۰) کمک کرد تا جوانی‌اش را به یاد بیاورد که در میان زباله‌های انباشته شده، معادن روباز، مکان‌های صنعتی عظیم و محرمانه و زنجیره‌ای از زمین‌های بایر سپری شده است. سیاهه‌ی آن وضعیت و بازنمایی آن در عکس‌های بورتینسکی، برای مایر، نه دارای وحشت و شگفتی و حتی تحسینی در مورد تکنیک‌های عکاسی بود، بلکه خاطرات نوستالژیک یک نوجوان در زمین‌های بایر را تداعی کرد. در نگاهی دیگر، تغییر دید به مناطق نامطلوب از دید جمعی، می‌تواند ابزاری برای اعتبار بخشیدن به افرادی که در آن فضا زندگی می‌کردند و می‌کنند نیز باشد. همچنین آنچه مایر از مکان‌های متروکه به‌عنوان زمین بازی دوران کودکی در ذهن داشت با تصاویر مطابقت می‌کرد. چشمان یک فرد جوان لزوماً نیازی به تمرکز روی پیامدهای مخرب زیست‌محیطی ندارد و در عوض می‌تواند به آن منطقه دیدی از فضایی آزاد برای انجام فعالیت‌هایی بدهد که در مناطق شلوغ شهری امکان‌پذیر نیست. چنین آزادی‌ای به شکل منظم توسط هنرمندان و کاوشگران شهری بیان می‌شود. مایر دیدگاه خود را به‌عنوان یک روایت عمیقاً شخصی می‌داند که توسط بسیاری از افراد دیگر، حداقل توسط کسانی که در این مکان‌ها زندگی نمی‌کنند، به اشتراک گذشته نمی‌شود. مایر (۲۰۰۵: ۱۰) از دست دادن چشم‌انداز منحصر به‌فرد خود در یک پروژه توان‌بخشی را به یاد می‌آورد: «هنگامی که شما یک عمر را با شنیدن توصیف مکان مبدأ خود به‌عنوان مرکز جهان می‌گذرانید، این امر بدیهی بر شما مشتبه می‌شود که واقعاً در بهترین فضا زندگی می‌کنید که واقعاً زیباست. اما سال‌ها بعد زمانی که بسیاری از پایتخت‌های جهان و تعداد زیادی از پارک‌ها و باغ‌های بزرگ را دیده‌اید، متوجه می‌شوید که زمین بایر و منحصر به‌فرد شما در دوران نوجوانی به جنگل تبدیل شده است، خب یک احساس بیگانگی

بسیار برنده به شما دست می‌دهد.»
واکنش خرد جمعی به زمین‌های بایر می‌تواند تصور ما از فضا را محدود سازد. اما می‌دانیم که این محدودیت‌ها ثابت نیستند. از روی ناچاری بود که مایر در دوران کودکی توانست زمین‌های بایر را به‌عنوان زمین بازی و خانه تغییر دهد. او نه‌تنها فرضیات مرسوم در مورد زمین‌های بایر را مختل کرد، بلکه ادعای پیش‌تر مطرح شده توسط پاموک مبنی بر این‌که زیبایی از مخروبه مختص خارجی‌هاست را نیز زیر پا گذاشت. اما فقط لزوم و استیصال نبود که مایر را به این سو هل داد. در این‌جا، یک احساس اجتناب‌ناپذیر نیز وجود دارد. علاقه به خانه می‌تواند فرد را نسبت به محیط محلی خود دلسوز کند. خانه در هر شرایطی می‌تواند منبع اصالت و هویت باشد. این همدردی‌ها زمانی تقویت می‌شوند که این محبت‌ها در دوران کودکی ایجاد شده باشند. چیزی که ما باید بدانیم این است که تماشایی و منحصربه‌فرد نشان دادن یک منظره‌ی زشت سنتی لزوماً تاریخ را به حاشیه نمی‌برد، بلکه در موردی مانند مایر، او را به مرکز صحنه باز می‌گرداند.
نگاه زیباشناسانه به زمین‌های بایر سؤالات اخلاقی لازم را نیز برمی‌انگیزاند و عکاسی نقش مهمی در این مناقشه دارد. زیباشناسان سنت‌گرا، با دوربین‌های خود در یک سوی طناب قرار دارند و ماتریالیست‌ها در سویی دیگر به اتکای تاریخ اجتماعی متحد شده‌اند. اما این صف‌بندی همیشگی و تضمین‌شده نیست. همان‌طور که مثال مایر نشان داد، زیبایی‌شناسی مناظر نیز در امر تاریخی و اجتماعی گنجانده شده است. روابط عاطفی دورافتاده و افراد خارجی نیز ممکن است از زیبایی‌شناسی به‌عنوان راه فراری برای حرکت به سمت مسئولیت تاریخی خود استفاده کنند. به‌عنوان یک بستر نوین، ما وسوسه می‌شویم که مناظر آسیب‌دیده را به روش‌های جدید مشاهده کنیم. انتخاب ما به این بستگی دارد که آیا ما به دنبال راه فرار هستیم یا قصد رویارویی با آن را از زاویه‌ای دیگر داریم و می‌خواهیم از تماشای آن‌ها لذت ببریم. و این‌جاست که اخلاق با پیشینه تاریخی خود وارد می‌شود. برای سونتاگ (۲۰۰۴: ۱۰۳)، به خاطر آوردن یک عمل، اخلاقی است. این به خودی خود دارای ارزش اخلاقی است. جنبه‌ی مثبت زمین‌های بایر این است که ما را مجذوب می‌کنند تا نه با ظاهرسازی‌های نوستالژیک از خرابه‌ها، بلکه با نگاهی به دوران مدرنیته‌ی متأخر و مبنای پیشرفت و تخریب، آنچه بوده است را به یاد بیاوریم. تجسم مجدد این فضا به شیوه‌های جدید، محدودیت‌های طبقه‌بندی‌شده را تضعیف می‌کند. آن هم نه‌تنها در زمین‌های بایر، بلکه در محیط‌های وسیع شهری. برخوردهای فیزیکی جدید با فضاهای مدرن که در حال از بین رفتن هستند، می‌تواند نگرشی جدید برای نظم‌دهی فضای شهری بر پایه‌ی دامنه‌ی اخلاقی ما باشد. مایر در کمال نارضایتی متوجه شد که اخلاق غالب گروه‌های سبز، محل زمین بازی دوران کودکی او را پاک کرده است. بسیاری از مفروضات در مورد زمین‌های بایر، جلوه‌ای از دوگانگی اخلاقی طبیعت (به‌مثابه‌ی خوبی) و اعمال انسان (به‌مثابه‌ی بدی) است. چنین اخلاقی بسیار محدودکننده و مشکل‌ساز است. این امر ارتباط تجربه‌ی زیسته و زنده‌ی بشری و بافت فرهنگی و طبیعی آن را که فقط در

چنیـن زمینی ممکـن بوده و هسـت را نادیده می‌گیـرد. در نظـر گرفتن تأثیر زمین‌های رهاشـده بـر روح و جسـم خارج از کلیشـه‌های رایج مبتنـی بر مفروضـات اخلاقی محدودکننـده، می‌تواند پایه‌هـای اخلاقـی ما را مـورد بازنگری قرار دهد. زیباشناسـی عاطفی زیبایی‌هـای متعال به صورت سـنتی در کنـار دوسـتداران محیط‌زیسـت باعـث پدیـد آمـدن تصاویـری باشـکوه از طبیعـت دسـت‌نخورده می‌شـد. مانند تصاویر به کار رفتـه در فیلـم Morning mist, Rock Island Bend اثر پیتر دومبرووسـکیس.

عکس‌های حاصل رقابت سـخت طبعیت و توسـعه، باعث شکسـت انحصار مفروضات سنتی در مورد زیبایی‌شناسـی می‌شـود. بعید اسـت که این تصاویر در جایی نگهداری شـود که منافع اقتصـادی آن مجموعـه را تأمیـن نکنـد اما بیانگـر این اسـت که زیباشناسـی زبانی پیوسـته در حال تغییر اسـت. این یک قانون دائمی اسـت، از سـنگ ریخته شـده در بناهای باستانی تا بعد، ایـن نگاه زیباشناسـانه مورد پرسـش قـرار می‌گیرد که آیـا این مکان و اثـر ارزش دارد یـا خیر. اما ایـن دگرگونی و چرخش، باعث می‌شـود که این مسـائل، بـه یک موضوع اخلاقی تبدیل شـوند. برخـی پرسـش‌های مشـروع مانند این‌کـه آیا تخریب بهانه اسـت یـا ناراحتی اخلاقی مـا از طریق زیباشناسـی دچار دسـتکاری شـده است؟ آیا کسـب لذت از ناخوشایندی سـنتی موجه است؟

اما آنچه چنین پرسش‌هایی آشکار می‌کند، محافظه‌کاری مادی و زیبایی‌شناختی در دل برخی از این انتقادات است. زیبایی‌شناختی منظره در برخی بازنمایی‌های عکاسی از زمین‌های بایر، روایت‌های مرسوم از این مناطق را به چالش کشیده است. همچون صحبت‌هایی که در مورد خود زیبایی‌شناسی شد، این امر روایتی ثابت و بسته ندارد. زمین‌های بایر را نمی‌توان در بند چارچوب‌های مرسوم کشید و این نمایش‌ها باعث می‌شود که رهایی آن‌ها از قفس فرضی راویان سنتی برملا شود. تخریب ثابت است و پاسخ‌ها هستند که پیوسته درحال تغییر هستند.

۱- در مثالی دیگر، در کویین‌تاون، تاسمانی، بسیاری از ساکنان با فراخوان‌هایی برای احیای پوشش گیاهی تپه‌های لخت‌شده در ورودی شهر مخالفت کردند. اثرات معدن، آلودگی و فرسایش خاک در طول چندین دهه، منظره‌ی منحصربه‌فردی از ماه ایجاد کرده است. در سال‌های اخیر، آگاهی بیشتر عوام از مسائل محیط‌زیستی با بهبود بسیاری از مناظر صنعتی آسیب‌دیده همزمان شده است. با این حال، برای برخی از ساکنان کویین تاون، تپه‌های بایر شهرشان هویت منحصربه‌فردی را در طبعیت زیبا و وحشی‌اش نشان می‌دهد. هی (۲۰۰۲: ۶۳-۶۲) به نقل از یکی از ساکنان این منطقه، می‌نویسد: «اگر برنامه فراخوان پیش برود، این فقط یک شهر معمولی خواهد بود و دیگر هیچ جذابیت واقعی ندارد، مانند رزبری.

۲- تصویر فیلم Morning mist, Rock Island Bend با موفقیت در همایش‌های زیست‌محیطی دهه ۱۹۸۰ برای توقف سدسازی رودخانه فرانکلین در تاسمانی به کار گرفته شد. این پروژه، بخشی از برنامه توسعه تولید برق از آب در این ایالت بود. گفته می‌شود نمایش تصاویر این فیلم توسط گروه‌های حامی محیط‌زیست و عنوان کردن تهدید وقوع سیل، باعث شده بود افکار عمومی متوجه این خطر شوند و به مخالفت علیه سدسازی بپیوندند.

۰۲
عکاسی، منظره و مکان
سیاست‌های مکان، خوش‌منظری و امر والا

نویسنده: سالی میلر
ترجمه: سودابه شایگان

یک فصل از کتاب «عکاسی معاصر و نظریه: مفاهیم و مباحث» از سالی میلر که در سال ۲۰۲۰ منتشر شده است.

مقدمه

منظره آن‌قدر طبیعی به نظر می‌رسد که «هر معنایی به‌جز واقعیت سرسبز ذاتی آن را پس می‌زند.»[۲] اما همان‌طور که ویلیام مارشال در ۱۷۸۵ اشاره کرده «طبیعت به‌ندرت با آنچه که بشر منظره می‌نامد شباهت دارد»[۳] منظره را می‌توان به بهترین نحو به‌عنوان گفتمانی شامل ادبیات، نقاشی، عکاسی و اقتصاد درک کرد که از طریق آن به زمین اهمیت و معنا اطلاق می‌کنیم. حکایت پیش رو از مورخ هنر، جوزف کوئرنر در این‌جا مفید خواهد بود: «پدرم یک نقاش بود و عادت داشت ما را به نماهایی ببرد که می‌خواست نقاشی کند... من همیشه سعی می‌کردم موقعیتی را که از آن‌جا نقاشی می‌کشید پیدا کنم طوری‌که بتوانم من هم خودم آن را نقاشی بکشم. اما یک‌بار از این مسئله تخطی کردم و تصمیم گرفتم از نمای او فاصله بگیرم و جای دیگری را نگاه کنم. ناگهان جهان پیش چشمم کاملاً بی‌نظم و فاقد جذابیت شد.»[۴]

توصیف کوئرنر به ما نشان می‌دهد گرچه در طول زمان هر بار شکلی از تفاسیر منظره پررنگ می‌شود اما همه‌ی تفاسیر زیبایی‌شناسی، فلسفی و تاریخی از منظره به شکلی معنادار مسیری برای نظم‌بخشی به جهان پیرامون به ما ارائه می‌دهند. در عکس منظره این «نقطه نظر دوربین است که به آنچه در یک نمای منظره وجود دارد، نظم می‌بخشد.»[۵] در این متن، ویلیام جان توماس میچل، {مورخ هنر و استاد تاریخ هنر در دانشگاه شیکاگو} را دنبال خواهیم کرد و پرسش ما «فراتر از این‌که منظره چیست یا چه معنایی دارد، این‌گونه خواهد بود که منظره چه کاری انجام می‌دهد و چگونه به‌مثابه‌ی عملی فرهنگی کار می‌کند.»[۶] چگونگی عکاسی هنرمندان از زمین، ارزش‌های متفاوت تاریخی، فرهنگی و اجتماعی، بیم‌ها و امیدهای آنان را نشان می‌دهد. آنچه تمام نمونه‌هایی که در این متن مورد بحث قرار خواهیم داد را به هم پیوند می‌دهد درک این مسئله است که «منظره در لحظه‌ی دیده شدن خیلی پیش از آن‌که

---

۱ .سالی میلر استادیار دانشگاه برایتون انگلستان در رشته‌ی مطالعات تاریخی و انتقادی عکاسی است.

2 .Ann Bermingham, Landscape Imagery and Urban Culture in Early Nineteenth century Britain, The Art Bulletin76, no.2(1994): 368

3 .Cited in David Marshall, The Problem of the picturesque, Eighteenth century studies 35, no.3(2002):418

4 Koerner cited in Tacita Dean and Jeremy Miller, eds., place(London: Thames & Hudson, 2005), 182

5 .David Bate, photography: the key concepts, oxford and new York :Berg (2009): 89

6 W.J.T.Mitchell , 'Introduction', in landscape and power, ed. W.J.T.Mitchell (London and Chicago, IL: university of Chicago press, 1994:2

سوژه‌ی بازنمایی تصویری قرار بگیرد، برساخته شده است.»[۷] به‌طور خلاصه منظره یک روش دیدن است «که یک ساختار فرهنگی و اجتماعی را طبیعی‌سازی می‌کند و برای انجام این کار، آن جهان ساختگی را به گونه‌ای بازنمایی می‌کند که گویا بدیهی است و به شکلی اجتناب‌ناپذیر همین‌گونه است که می‌بینید.»[۸]

در این نوشته دو رویکرد به عکاسی منظره را بررسی خواهیم کرد: خوش‌منظری{معادل فارسی برای picturesque بر اساس ترجمه‌ی رویین پاکباز} و امر والا. با وجود این‌که این دو اصطلاح ریشه در ژانرهای تاریخی نقاشی دارند، امروز نیز از اهیمتی خاص برخوردارند چرا که در هنر معاصر گرچه به شکل آشکار آثار را با توجه به خوش‌منظر بودن یا والا بودن دسته بندی نمی‌کنند اما این «دسته‌بندی همچنان به شکل پنهان»[۹] عمل می‌کند.

این اصطلاحات به شکل‌های متفاوتی از فضاها و اشیا مربوط نیستند بلکه ممکن است عنصری یکسان در موقعیت‌های متفاوت گاه خوش‌منظر و گاه والا باشد. آن‌گونه که دیوید بِیت {هنرمند، نظریه‌پرداز و معلم مقیم لندن که به‌خاطر نوشته‌های انتقادی گسترده‌اش در مورد تاریخ و نظریه عکاسی مشهور است} به تلخیص بیان نموده: «صحنه‌های خوش‌منظر و والا فضایی را برای شناسایی دو دسته احساس و عواطف متفاوت در بیننده‌ای که در فضایی تصویری قرار گرفته، ارائه می‌کنند.»[۱۰]

خوش‌منظری

خوش‌منظری ابتدا به‌عنوان یک زیبایی‌شناسی هنری و ادبی در نیمه‌ی دوم قرن هجدهم میلادی به کار رفت. نقاشی کلود لورن و نیکولا پوسن و نوشته‌ها و طراحی‌های کشیش ویلیام گیلپین، همگی نقشی مؤثر در تعریف این جنبش داشتند. در نوشته‌های اولیه‌ی گیلپین درباره‌ی این موضوع، او خوش‌منظری را این‌گونه توصیف می‌کند: شکل خاصی از زیبایی که در یک نگاره، دلپذیر است.[۱۱] این دریافت از خوش منظری به عنوان چیزی که برای نقاشی مناسب است به عموم تسری یافت. گرچه درک خوش‌منظری صرفاً به عنوان سبکی از نقاشی، پیچیدگی‌های این اصطلاح بحث‌برانگیز را شامل نمی‌شود. در واقع حتی گیلپین بعدتر تعریف اولیه‌اش از خوش‌منظری را این‌گونه تغییر داد «خوش‌منظری تأثیری بر ذهن است.»[۱۲]

در «جستجوی تحلیلی درباره‌ی قواعد ذائقه» در سال ۱۸۰۵ ریچارد پِین نایت {باستان‌شناس خبره و مجموعه‌دار که به‌خاطر نظریه‌هایش در باب زیبایی خوش‌منظر شهرت دارد}، خوش‌منظری را به‌عنوان یک شکل از دیدن تعریف کرد و نظریه‌پردازانی را که به دنبال یافتن خوش‌منظری «در پدیده‌هایی متمایز بودند مورد نقد قرار داد. به نظر او این موضوع تنها در

---

7 . W.J.T.Mitchell, ‘imperial landscape’, in landscape and power: 14

8 . Mitchel, ‘introduction’ : 2

9 . Bate, photography: 93

10 .Bate, photography: 96

11 .Gilpin cited in Geoffrey Batchen, burning with desire: the conception of photography (Cambridge, MA and London: The MIT press, 1999), 72

12 .Gilpin cited in Batchen, Burning with desire, 73

سبک‌ها و عادات دیدن وجود دارد.»[۱۳] قابل توجه است که در نظر نایت خوش‌منظری یک سبک دیدن است که در دسترس همه نیست. تنها «ذهنی که ذخیره‌ای غنی داشته باشد»[۱۴] می‌تواند آن را تشخیص دهد. برای بیننده‌ی یک صحنه که با تداعی‌های مورد نیاز تجهیز نشده باشد، خوش‌منظری، تقریباً نادیدنی است. همان‌طور که جان تگ یادآور می‌شود دیدن، یک کار است، یک فرایند فعال درک کردن که به تجربه‌ی اجتماعی و کدهای شناختی وابسته است و با ساختارهایی از مواجهه‌هایی که از طریق آن‌ها بینندگان و خوانندگان به‌عنوان سوژه مورد قبول یا رد قرار می‌گیرند، همپوشانی دارد.[۱۵]

هم در عقیده‌ی گیلپین و هم نایت می‌توان بیانی از مزایای شکل خاصی از سوژه را یافت که در یک ارتباط کمیاب با زمین دیده می‌شدند. با رواج خوش‌منظری کسانی که زمین را با اصطلاحات زیبایی‌شناسی و فلسفی درک می‌کردند برتری خود را نسبت به کسانی‌که روی زمین کار می‌کردند به رخ کشیدند. در این‌جا «جهان‌بینی و تجربه‌های سوژه‌ی بورژوا از طریق تصاویری برتری یافته است که همواره شبکه‌ی پویا از افراد که از طریق وابستگی‌های متقابل پیوند خورده‌اند و نیروی کار را کم‌اهمیت جلوه می‌دهند.»[۱۶] بنابراین می‌توانیم ببینیم که خوش‌منظری فراتر از یک ستایش شهودی از زیباییِ جهان طبیعی محلی برای ایجاد تقسیم‌بندی‌های فرهنگی و اجتماعی بوده است.

هرچند نوشته‌ها، طراحی‌ها و نقاشی‌هایی که توصیفات دقیق از این‌که چگونه محل‌های خاصی را ستایش کنیم فراهم کرده‌اند خود نیز گواهی می‌دهند که برای دیدن با چشم خوش‌منظری معمولاً نیاز به مساعدتِ چیزی وجود دارد. مثلاً ممکن است از یک شیشه‌ی کلود {نامگذاری این شیشه ارجاع به کلود لورن نقاش دارد} استفاده شود. شیشه‌ی کلود یک آینه‌ی کوچک محدب با قطر حدود چهار اینچ (معادل ۱۰٫۱۶سانتی‌متر) بود که با ته‌مایه‌های رنگی مختلف وجود داشت تا برای ایجاد رنگمایه‌های مختلف استفاده شوند، به شکلی که شباهت اثر به نقاشی به‌ویژه نقاشی‌های کلود لورن را بیشتر کند. قابل ذکر است که استفاده از این شیشه باعث می‌شد که عکاس پشت به منظره‌ای که می‌خواهد عکاسی کند بایستد. همان‌گونه که ساموئل مانک {نویسنده‌ی کتاب «امر والا: مطالعه‌ای در باب نظریه‌های انتقادی قرن هجدهم انگلستان»} با شوخ‌طبعی به این زمانه می‌نگرد: «در دوران خوش‌منظری، طبیعت اغلب به شکلی دیده می‌شد که پیش از آن به‌ندرت دیده شده بود. کسانی که دلبسته‌ی خوش‌منظری بودند به دنبال یافتن جهان بودند اما نه جهان آن‌گونه که هست بلکه جهانی که خالق آن یک نقاش ایتالیایی قرن هفدهم بود. دورافتاده، فقط در قصر هنر، او می‌تواند از پنجره‌های پر لک و غباری که جهان طبیعی را به غلط رنگ‌آمیزی می‌کنند ببیند.[۱۷]» {قصر هنر اشاره به شعری از آلفرد تنیسون در سال ۱۸۳۲ دارد که در آن مردی قصری برای هنر می‌سازد که هنرهایی که در آن به کار می‌روند از نظر اخلاقی، دینی

13 Knight cited in Marshall, the problem of picturesque, 429

14 Knight cited in Ibd.

15 .John Tagg, Grounds of dispute: Art History, cultural politics and the discursive field(minneapolis: university of Minnesota press, 1992) , 118

16 .Michael Cataldi et al., Residues of a Dream World, theory, culture & society 28, no.7-8(2012): 368

17 . Monk cited in Marshall, the problem of picturesque, 435 note 44.

و دیگـر ارزش‌هـا بی‌ارتبـاط و پوچ بودنـد و فقط ارزش زیبایـی هنری در آن‌ها اهمیت داشـت.}
در ارتبـاط بـا تجربـه‌ی معاصـر عکاسـی، خوش‌منظری معمولاً در راسـتای واژگون کردن عملکـرد اولیـه‌ی آن بـه کار مـی‌رود و بنابرایـن تنشـی را ایجـاد می‌کند میـان منظره بـه عنوان یک نمـا و زمینی که از نظر اجتماعی، سیاسـی و تاریخـی مـورد بحـث قـرار گرفته اسـت.

موهینی چاندرا و کریستوفر استوارت: خورشید تاریک پاسیفیک

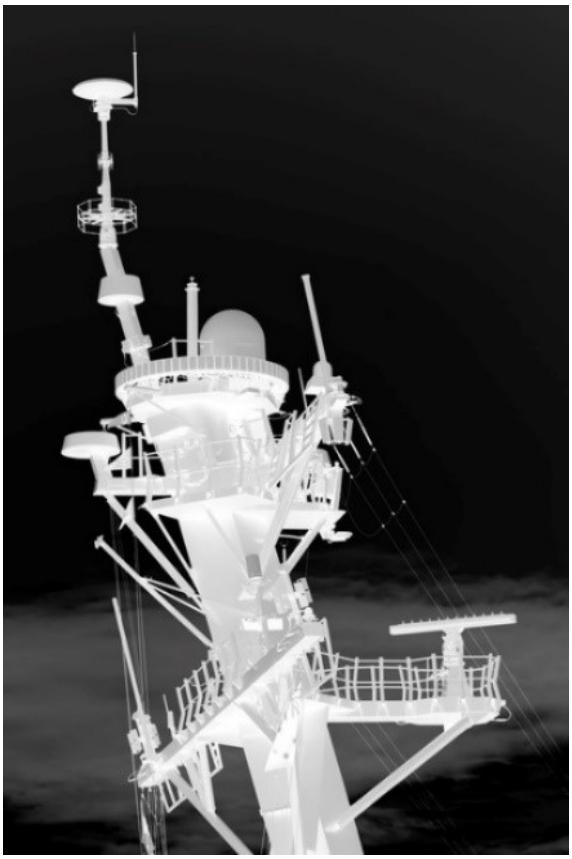
پـروژه‌ی چندرسـانه‌ای خورشـید تاریـک پاسیفیک موهینی چاندرا و کریستوفر استوارت در سـال ۲۰۱۴ میلادی از مناظـر زمینی، دریایی و طبیعت‌بیجان‌هـای منطقه‌ی آسیا-پاسـیفیک سـاخته شـده اسـت. ایـن کار گسـتره‌ای از فرم‌ها شامل عکاسـی حیات وحش، مطالعات مردم‌شناسـی و تصویـر توریسـتی را بـه هـم وصـل می‌کنـد تـا بـا نگاهـی انتقادی بـه نقش روزافزون عکاسـی در شـکل‌دهی به پاسیفیک به عنوان یک بهشـت دسـت‌نخورده بپـردازد. همان‌طـور کـه توماس میچـل یادآور می‌شـود «بازنمایـی منظـره فقـط یک موضوع سیاسـت داخلـی و ملـی یـا ایدئولـوژی خـاص نیسـت بلکه یـک پدیـده‌ی بین‌المللی و جهانی اسـت کـه بـه شـکلی دقیق بـا گفتمـان امپریالیسـم گـره خـورده اسـت.»[۱۸] عکاسـی به‌عنـوان یـک رسـانه‌ی فرهنگی و سیاسـی به صورتی پیچیده بـه پایه‌گـذاری و تقویت قـدرت اسـتعماری گره خورده است. از طریق عکاسی و زیبایی‌شناسیِ خوش‌منظـری، از آن خـود کـردنِ زمیـن بـرای گسـتره‌ای از اهـداف شـامل آزمایـش نظامـی، منابـع، نیـروی کار و فرهنـگ بـه امـری مطلوب بـدل گشـت. {گراهـام}کلارک اشـاره می‌کنـد کـه: «عکـس اجـازه می‌دهد کـه زمیـن حداقل از نظـر بصـری تحـت کنتـرل در بیاید. عکاسـی از زمیـن درواقـع از نظـر سیاسـی کاری شـبیه تلاش‌های اسـتعمار مهاجرتی سفیدپوستان را انجام می‌دهد.»[۱۹]{اسـتعمار مهاجرتی شـکلی از اسـتعمار اسـت که از طریق مهاجرت گسـترده شـکل می‌گیـرد، زمانی‌کـه عـده‌ی زیـادی از مهاجـران در منطقـه‌ای سـاکن می‌شـوند و کم‌کـم هویـت آن منطقـه را تغییـر می‌دهنـد. اتفاقـی کـه از قـرن پانزدهم به این سـو توسـط سفیدپوسـتان اروپایـی شـکل گرفت.}
نوشـته‌های جفـری آیربـک {اسـتاد تاریـخ دانشـگاه ایالتـی کالیفرنیـا} دربـاره‌ی «خوش‌منظـریِ اسـتعماری»[۲۰] در این‌جـا مفیـد خواهنـد بود. او این مسـئله را دنبال می‌کند که چگونـه اسـتفاده از خوش‌منظـری، امپراطوری بریتانیـا را ثبـت نمـود. در اواخـر قـرن هجدهم خوش‌منظری در وجه ایدئالیسـتی آن استفاده می‌شـد تا اکتشـافاتی را کـه آن‌سـوی دریاها در حـال انجـام بـود شبیه‌سـازی کنـد. در میانه‌ی قـرن نوزدهم که سـاکن شـدن در ایـن مناطق آغاز شـد خوش‌منظری با ارائـه کردن این نواحی بـه عنـوان نواحی اهلـی و متمـدن، یا بـه نوعی خانـه‌ای خـارج از خانـه، غربی‌هـا را تشـویق به مهاجـرت نمـود. در این زمین‌های مسـتعمره، نه‌تنهـا اشـخاص، رویدادهـا و مکان‌هـا بـه بریتانیایی نام‌گذاری شـدند بلکـه بازنمایی این زمین‌هـا نیـز به‌رغـم تفاوت‌هـای گسـترده‌ی جغرافیایـی و فرهنگـی، زیبایی‌شناسـی دیکته‌شـده‌ی خوش‌منظـری را دنبـال نمـود. در این‌جـا خوش‌منظـری در توانـا کـردن بریتانیایی‌هـا برای بـه دسـت‌آوردن و بازنمایی کردن امپراطوری‌شـان نقش مهمـی ایفا نمود.

18 . Mitchell, imperial landscape, 9

19 .Graham Clarke, the photograph (oxford: oxford university press,1997), 55.

20 .Jeffrey Auerbach, the picturesque and the homogenization of empire, the British Art Journal 5, no.1(2004)

بـه وسـیله‌ی خوش‌منظری نواحـی‌ای به تنوع آفریقـای جنوبی، هند، اسـترالیا و جزایـر اقیانوس آرام در یـک دسـته قـرار می‌گرفتند. «گرچـه خوش‌منظـری در میان عموم بـه عنوان یک زیبایی‌شناسـی متعلـق بـه اواخـر قرن هجده و اواسـط قرن نوزدهم شـناخته می‌شـود اما تاکنـون ادامـه یافته و در عکاسـی سـفری و تبلیغاتـی معاصر دیده می‌شـود.»[۲۱] این تاریـخ و میراث خوش‌منظری اسـتعماری اسـت کـه سـوژه‌ی پـروژه‌ی «خورشـید تاریک پاسـیفیک» اسـت.



موهینی چاندرا و کریستوفر استوارت، مجموعه‌ی خورشید تاریک پاسیفیک

میچـل بـه شـکل تاریخـی مشـاهده نمـوده کـه جنـوب اقیانـوس آرام بـرای فانتزی‌هـای امپریالیسـم اروپایی لوحی سـفید فراهم کرده اسـت. مکانی که قراردادهـای منظره‌ی اروپایی با هیـچ مانعـی از جانب بومیـان مواجه نمی‌شـوند.»[۲۲] خوش‌منظـری برای قدرت‌هـای چندگانه‌ی اسـتعماری کـه در جسـتجوی قلمروی قدرت در جزایر بودند یک سـبک انعطاف‌پذیـر بازنمایی بـود کـه بـه خدمـت گسـتره‌ای از اهـداف اسـتراتژیک درمی‌آمـد؛ اهدافـی مانند طبیعی‌سـازی موقعیـت اسـتعمارگر و مدیریـت «دسـته‌ای از تناقضـات تجربـی از جملـه تناقض میـان بومی

21 Jeffrey Auerbach, Art, Advertising and the legacy of Empire, the journal of popular culture 35, no.4(2002)

22 .Mitchell, imperial landscape, 18

بـودن و تبعیـدی بودن یـا اگزوتیـک بودن و آشـنا بودن.»[۲۳]

در «خورشـید تاریـک پاسـیفیک» چانـدرا و اسـتوارت از گسـتره‌ای از رسـانه‌ها اسـتفاده می‌کننـد: عکاسـی سـیاه و سـفید و رنگـی و ویدئـو، همـه‌ی این‌هـا بـه شـکل نگاتیـو {نه پوزتیـو}. فیلم و عکاسـی در کنار هم اسـتفاده شـدند تـا یـک گسـتره‌ی وسـیع‌تر از تصاویـر شـامل حیـات وحـش، دریاهـا، گیاهـان و جانـوران را تولیـد کننـد تـا از این طریق مسـیر شـکل‌گیریِ گفتمـان بصـری پاسـیفیک را نـه تنهـا بـه وسـیله‌ی دیـد اسـتعماری بلکـه بـا نگاه‌هـای مردم‌شناسـی، توریسـتی و نظامـی نشـان دهنـد. ایـن کار از مـا می‌خواهـد تـا امپریالیسـم را به عنـوان «یک فراینـد پیچیده از جابه‌جایـی، تحـول متقابـل و دووجهـی بـودن» بشناسـیم.[۲۴]

نگاتیـو بـودن تصاویـر کاری اسـتعاری و ایدئولوژیـک انجـام می‌دهـد. به‌ویـژه از آن‌جـا کـه مـا را آگاه می‌سـازد کـه به چیزی سـاختگی نـگاه می‌کنیـم. از نقطه‌نظـری دیگـر کار چاندرا و اسـتوارت تجربیـات دیـدن مـا را بـه چالـش می‌کشـند. می‌توانیم بگوییم که ایـن کار، تأثیر معکوسِ شیشـه‌ی کلود را ایجـاد می‌کند. {به خـوش منظـر شـدن کمکـی نمی‌کنـد} روایت جزایـر به‌عنـوان بهشـت توریسـتی در کنـار دانـش بالقوه‌ی ما از ایـن موضوع قرار می‌گیرد کـه از ایـن زمین‌هـا به‌عنـوان زمین‌هـای آزمایـش اتمی و مکان فعالیت‌های رو به رشـد نظامی نیز اسـتفاده می‌شـود. تصویـر نگاتیو، کشـتی نظامـی را هـم به‌عنـوان یـک وقفـه‌ی شـدید و هم یـک ظهور شـبح‌وار ارائـه می‌کند در همیـن حـال گیاهان بومـی و حیات وحش به‌جـای آن‌کـه یـک منظـره‌ی پرانـرژی ایجـاد کننـد، انتزاعی می‌شـوند. در این‌جا پاسـیفیک نـه بـه شـکل ایدئالیسـتیِ توریسـتی بلکه به عنـوان فضایـی نامطمئـن کـه در برابر تسـلط بصـری مـا مقاومـت می‌کنـد ظاهـر می‌شـود. تنشـی مشـخص و عامدانـه در ایـن کار وجود دارد در حالیکـه ممکن اسـت سـوژه‌ی آن دید اسـتعماری باشـد اما تلاش نمی‌کند تـا آن را با یـک دید درسـت {غیـر اسـتعماری} جایگزین کنـد. یـک آشـوب بصـری ایجـاد می‌کنـد کـه به‌جـای آن‌کـه منظـره را طبیعی‌سـازی کنـد از آن آشـنایی‌زدایی می‌کنـد: وارونگـی، تصاویـر عجیـب و شـگفت‌انگیزی خلـق می‌کنـد کـه مـا را وامـی‌دارد درباره‌ی پاسـیفیک بـه عنوان مـکان «تناقضـات شـوم»[۲۵] تفکـر کنیم.

سـالی مـان: جنـوب ژرف {deep south به ناحیـه‌ای جغرافیایـی و فرهنگـی در جنـوب ایـالات متحـده آمریـکا گفتـه می‌شـود کـه شامل چند ایالت اسـت و این ناحیه در دوران اولیه‌ی آمریکا بیشـترین کشاورزی و برده‌داری را داشـته و بعـد از آن نیـز محـل تنش‌هـای شـدید نژادی بوده اسـت: کارولینـای جنوبی، می‌سی‌سـی‌پی، شـمال فلوریـدا، آلاباما، جورجیا،لویئزیانـا و شـرق تگـزاس و....}

ایـن پـروژه، اکتشـاف جنـوب آمریـکا از طریق ژانـر عکاسـی منظـره اسـت. در بسـیاری از عکس‌هـای ایـن پـروژه از روش کلودیـون مرطـوب اسـتفاده شـده اسـت. ایـن روش ابتدایـی عکاسـی بـه یـک تاریکخانـه‌ی قابـل حمـل در همه‌ی طـول فرایند نیـاز دارد. اندود کـردن، نوردهـی کـردن و ظاهر کـردن صفحات شیشـه‌ای بایـد در حدود پانـزده دقیقـه تمام شـود. زمانی‌کـه ایـن روش بـرای نخسـتین بـار در سـال ۱۸۵۱ ابداع شـد به‌خاطـر جزئیات دقیـق نگاتیوهایـی کـه تولیـد می‌کـرد مـورد

23 .Mitchell, introduction, 3

24 .Ibid,9

25 . Mohini Chandra and Christopher Stewart, 'About Dark Pacific Sun', www.mohinivhandra.com/about-dark-pacific-sun/

تحسین قرار گرفت. هرچند از آن‌جا که برای اندود کردن صفحات شیشه‌ای توانایی خاصی نیاز بود به همان اندازه نگاتیوهای ناواضح با درجات متفاوتی از ظهور نیز تولید می‌شد. مان به استقبال ویژگیِ غیرقابل پیش بینی بودن این فرایند و بی‌ثباتی تکنولوژیکی رفت. برای مثال او عامدانه از لنزهای نامناسب و زمان‌های نوردهی طولانی استفاده می‌کرد تا خطاهایی مانند لبه‌های تار و تکان‌های دوربین را نشان دهد. همان‌طور که ویکی گولدبرگ {منتقد عکاسی، نویسنده و مورخ عکاسی آمریکایی} اشاره نموده، «مان اشتباهاتی را که عکاسان اولیه را از آن‌ها می‌ترسیدند مورد استفاده قرار داد.»[۲۶]
آیلِت کارمی {هنرمند اسرائیلی} در مقاله‌اش «تصور آمریکایی سالی مان از زمین» مناظر سالی مان را هم با بازنمایی‌های فرهنگی جنوب و هم با تاریخ عکاسی مرتبط می‌خواند و می‌گوید کار سالی مان، «عکاسی منظره را به‌عنوان یک عرصه‌ی بازِ از نظر ایدئولوژیکی خنثی به پرسش می‌کشد تا برساختگیِ تاریخی آن را فاش‌کند.»[۲۷] نوشته‌ی کارمی به مسیری که طی آن از اواخر قرن نوزدهم صنعت توریسم، جنوب آمریکا را همزمان یک ناحیه‌ی اگزوتیک و نوستالژیک معرفی کرده بود می‌پردازد. فراخواندن یک زمینِ پیش از جنگ در گفتمان صنعت توریسم مرکزیت داشت. این اسطوره همچنین در آثار پیشین سالی مان نیز به کار رفته مانند «خانواده‌ی درجه اول» که در آن «یک درام معنوی بدیع و اغلب ناراحت‌کننده»[۲۸] در مقابل یک پرده اجرا شده است که روی پرده تصویری از«یک بهشت مرموز آمریکایی»[۲۹] دیده می‌شود. هرچند همان‌طور که کارمی اشاره کرد ساختار بصری جنوب یکی از دووجهی‌هاست: بهشت معنوی با بازنمایی جنوب به‌عنوان ناحیه‌ی خشن و عقب‌مانده به تعادل رسیده است. عکس‌های جنگ داخلی که اولین عکس‌هایی هستند که جنوب را نشان می‌دهند، شمایل منظره‌ای را بنا نهادند که با خشونت و خسارت تعریف شده است. دوران رکود بزرگ پیوستگی مناظر جنوبی با خشونت را تقویت کرد و ویرانی اقتصادی را هم به آن افزود. گرچه احتمالاً آنچه به شکل برجسته از جنوب در ذهن افراد تداعی می‌شود مربوط به خشونت نژادی است. این همان میراثی است که مان در اثر بدون عنوان (کناره‌ی رودخانه‌ی امت تیل) نشان می‌دهد.

تصویر مان از این مکان از قواعد خوش‌منظری عکاسی منظره از چند جهت فراتر می‌رود. اول این‌که به عنوان یک چشم‌انداز سنتی به قاب کشیده نشده: ترکیب‌بندی مان مستقیم وسط رودخانه قرار گرفته و تصمیم او برای فوکوس کردن روی پیش‌زمینه باعث شده فضای عکس کوچکتر شود. این موضوع در غرق شدن ما در منظره به‌عنوان یک چشم‌انداز اختلال ایجاد می‌کند. به علاوه عمق میدان محدود توجه را به دید عکاسانه‌ی ویژه‌ای از صحنه جلب می‌کند. هر دوی این تمهیدات باعث می‌شوند که بیننده از طبیعت ساختگی آنچه می‌بیند

---

26 .Vicki Goldberg, sally Mann's haunted south, New York Times, 29 March 2018, www.nytimes.com/2018/03/29/arts/design/sally-mann-a-thousand-crossings-review-national-gallery.html

27 .Ayelet Carmi, sally Mann's American vision of the land, journal of art histography 17, December (2017):18

28 .James Gibbons, family, landscape and race in sally Mann's photographs, Hyperallergic, 10 march 2018, hyperallergic.com/430901/sally-mann-a-thousand-crossing-national-gallery-of-art-washington-dc/

29 .Ibd

سالی مان، جنوب ژرف، بدون عنوان (کناره رودخانه امت تیل)، ۱۹۹۸

آگاه شـود. بـه عبارتی دیگـر منظره را به‌عنـوان «تجربـه‌ای فرهنگی»[۳۰] نشـان می‌دهد. این عکس از مکانی که در آن جسـد تیل کشـف شد، گرفته شـده است.{امت تیل پسری آفریقایی-آمریکایـی بـود که در سـن ۱۴ سـالگی در می‌سی‌سـی‌پی به اتهام قرار گذاشـتن با زنی سفیدپوسـت کشـته شـد و جسـد او چند روز بعد در رودخانه‌ی تالاهاچی پیدا شد} اما هیچ نشـانه‌ای از خشونتی کـه اتفاق افتـاده ندارد. در واقع مـان خودش بیان می‌کنـد «چگونه مکانی که انباشـته از درد تاریخی اسـت می‌توانـد این‌گونـه معمولـی به نظر برسـد؟»[۳۱] گرچـه نه اثـری از اتفاقاتـی کـه افتاده‌اند وجود دارد و نه تأثیر حضورشـان بر منظره‌ی اجتماعی آمریکا دیده می‌شـود، آلیسـون آر.هافرا {پژوهشـگر تاریـخ} مطـرح می‌کند که عکس سـالی مـان «درسـت‌ترین پرتره‌ی پـس از مرگ امت تیل می‌شـود چرا که ذات دردناک فرهنگی که او را کشـت به نمایش می‌گذارد.»[۳۲] در چنین برداشـتی سرکشـی‌های موجـود در کار مـان ماننـد فراتر رفتـن از ترکیب‌بندی‌های سـنتی منظـره، ویژگی‌های نوسـتالژیک و یکتایی که ناشـی از تکنولوژی مورد اسـتفاده‌ی هسـتند در کنار طبیعت نگران‌کننده‌ی این مکان ما را بـه تفکر دربـاره‌ی ارتباط پیچیده‌ی میان زمیـن، تاریخ و فرهنگ هدایت می‌کنـد. در فضایی که این اثـر خلق کرده اسـت ما ممکن اسـت برای مثال بـه این فکر کنیم کـه چگونه قراردادهـای بازنمایی جنـوب بـه عنـوان مکانی که در گذشـته محل فعالیت‌های خشـونت نژادی بوده اسـت، جانشـین فراگیـری و حضور امروزی مشـکلات نژادی و خشـونت می‌شـود برای جوانان سیاهپوسـتی که هنوز امـروزه در مکان‌هایی مشـابه و معمولی به قتل می‌رسـند.

---

30 Mitchell, introduction,1

31 .Mann cited in Suzanne Schuweiler, Sally Mann's south, southeastern college art conference review, 16, no.3(2013):327

32 .Alison R. Hafera, sally Mann: Emmett's story(2007), American suburb X 23 November 2018, www.americansuburbx.com/2011/11/sally-mann-emmets-story-2007.html

در مقابل، کلیر ریموند {مدرس تاریخ هنر در دانشگاه ویرجینیا} این پرسش را مطرح می‌کند که آیا کار سالی مان پتانسیل آن را دارد که امروز تحرک لازم برای تغییرات فرهنگی و آگاهی اجتماعی را ایجاد کند. او بیان می‌کند که «یک نفر باید دقیقاً بپرسد که چگونه و دقیقاً با کدام نشانه‌های بصری، عکس‌های مان از تاریخ برده‌داری و جیم کرو انتقاد می‌کند.»[۳۳] {جیم کرو اشاره به قوانین جیم کرو که قوانینی ایالتی و محلی بودند که بین ۱۸۷۶ تا ۱۹۶۵ در ایالات متحده تصویب شده بودند که به جداسازی سیاه‌پوستان و محروم کردن آن‌ها از بسیاری خدمات اجتماعی مربوط بودند مانند جداسازی نژادی مدارس، حمل و نقل عمومی و حتی رستوران‌ها و ...} بنابراین ریموند نتیجه می‌گیرد که «کار مان شاید به اندازه‌ی کافی در فاش کردن ریشه‌های خودش در برتری خشونت‌آمیز سفیدپوستان پیش نمی‌رود.»[۳۴] به طور مشابه لورا الیزابت شی {استاد مدعو تاریخ هنر دانشگاه گافستاون نیوهمپشایر} این بحث را مطرح می‌کند که «تمایل سالی مان برای یافتن مرگ در زمین از طریق سفرهایش به جنوب همیشه از یک موقعیت قدرت است؛ پشت دوربین، جایی که نیازی ندارد با خطرات همیشگی رفتن به فضاها و موقعیت‌هایی که هنوز برای بسیاری خطرناک‌اند دست و پنجه نرم کند.»[۳۵]

این‌ها بحث‌های مرکزی در مورد کار سالی مان هستند همان‌طور که کارمی خلاصه می‌کند: عکس مان نیاز به رمزگشایی مکرر معناها و بررسی زمینه دارد. عکس به ما نشان می‌دهد که منظره‌ی آمریکایی هیچ وقت یک فضای خنثی نیست. همیشه به شکلی تاریخی ساخته شده است و استفاده‌ی سیاسی دارد و از نظر عاطفی پیچیده است.[۳۶]

امر والا

خوش‌منظری و امر والا معمولاً به عنوان اصطلاحاتی متضاد مفهوم‌سازی شده‌اند. این تضاد به شیوه‌های متفاوتی توضیح داده شده است. برای مثال مایلز اورول {استاد مطالعات آمریکایی و انگلیسی در دانشگاه تِمپِل فیلادلفیا} این اصطلاحات را در ارتباط با موقعیت بیننده توضیح می‌دهد: در حالی که خوش‌منظری، درختان و رودها را نمایش می‌دهد صحنه‌ای که ممکن است کسی در آن قدم بزند، امر والا بیننده را دعوت می‌کند تا با دهانی باز به هیبت چشم‌انداز بنگرد، معمولاً از بالا به یک دره‌ی وسیع نگاه کند.[۳۷] اما دیوید بیت این اصطلاحات را این‌گونه تعریف می‌کند که خوش‌منظری نقطه‌ی زیبایی و امر والا «نقطه‌ی سیاهی[۳۸]» است.

در بسیاری از مباحث مربوط به امر والا نقطه‌ی شروع را «جستجویی فلسفی به دنبال ریشه‌ی تفکرات‌مان در مورد امر والا و امر زیبا» از ادومود برک {نظریه‌پرداز فلسفی-سیاسی و سخنور ایرلندی} قرار می‌دهند. این کتاب که در ۱۷۵۷ نوشته شده یکی از اولین تلاش‌ها برای ترسیم یک تمایز دقیق بین زیبایی و والایی بوده است. برای برک امر زیبا لذت ایجاد می‌کند و

33 .Reymond, woman photographers and feminist aesthetics, 156

34 .Ibd,143

35 .Laura Elizabeth Shea, Sally Mann: A thousand crossings, ASAP journal, 3 may 2018, http://asapjournal.com/sally-mann-a-thousand-crossing-laura-elizabeth-shea/

36 .Carmi, Sally Mann's American vision of the land, 25.

37 .Orvell, American photography,43

38 .Bate, photography,94

همـان چیزی اسـت کـه درک مـا از جهان را تأییـد می‌کنـد. زیبایی آرامـش می‌دهد و مطمئـن می‌سـازد. در مقابـل امـر والا بـا درد و خطـر و «هـر شـکلی از خـوف»[۳۹] پیونـد دارد. نکتـه‌ی کلیـدی در نظریـه‌ی بـرک دربـاره‌ی امـر والا ایـن اسـت کـه ایـن خطـر حداقـل یـک قـدم از تجربه‌ی شخصی دور شـده اسـت: «زمانی‌که خطر یـا درد نزدیـک می‌شـود نمی‌توانـد هیـچ شـوقی ایجـاد کنـد و فقـط وحشـتناک اسـت اما در یـک فاصلـه‌ی مطمئـن و با تعدیـل ممکن اسـت که پر شـور باشـد و حتمـاً هـم این‌گونـه اسـت.»[۴۰] تجربه‌ی امـر والا در نظـر کانـت یـک راسـتای مشـخص را دنبال می‌کند: یک احسـاس منکوب‌کننـده کـه گاهـی به‌عنـوان درد، شـوک و خـوف تشـریح شـده و بیننده را بـه یـک تجربـه‌ی اغـراق شـده از آن چیـز هدایـت می‌کنـد. فیلیـپ شـاو {اسـتاد ادبیـات انگلیسـی در دانشـگاه لسـتر} بـه اختصـار بیـان نمـوده «کـه والا بودن بـه لحظه‌ای اشـاره دارد کـه در آن توانایی درک، دانسـتن و بیـان کـردن یـک فکر یا احسـاس بـا شکسـت مواجـه می‌شـود. هرچنـد در این شکسـت سـخت، ذهن، احساسـی را دریافـت می‌کنـد کـه فـرای تفکـر و زبـان جـای دارد.»[۴۱]

ادبیاتِ موضوع امر والا گسترده است و فضای کافی در این نوشته برای آن وجود ندارد که بسیاری از شیوه‌هایی را که در آن‌ها این مفهوم توسط دانشگاهیان استفاده شده است برشماریم. هرچند مانند آنچه در مورد خوش‌منظری گفته شد باید از این پرسش که امر والا چیست به سمت این پرسش که امر والا چه می‌کند و چگونه به‌عنوان تجربه‌ی فرهنگی کار می‌کند پیش برویم. دیوید نای بیان داشته است که «تاریخ امر والا از دوران باستان نشان می‌دهد، هرچند که به یک ظرفیت غیرقابل تغییر روان بشر برای شگفت‌زدگی مرتبط است، هم اشیایی که این احساس را برمی‌انگیزند و هم تفاسیر آن‌ها برساخته‌هایی اجتماعی هستند.»[۴۲] بنابراین ممکن است ببینیم که علیرغم همه‌ی بحث‌ها درباره‌ی این‌که امر والا چیست (تعریف مفهومی آن) «امر والا علیرغم همه‌ی بازتعریف‌های متفاوتی که از آن صورت گرفته، یک نقش قابل توجه و مشترک داشته است؛ این نقش محدوده‌های یک نظام را دراماتیزه می‌کند و این کار را از طریق اشاره به نظامی بزرگتر یا توتالیته انجام می‌دهد که در پسِ گفتار، تصور و ... حضور دارد.»[۴۳]

39 .Edmund Burke, A philosophical Enquiry into the origin of our ideal of the sublime and beautiful(1759), in the sublime: a reader in British eighteenth century aesthetic theory, ed. Andrew Ashfield and peter de Bolla(Cambridge: Cambridge university press, 1996, 131

40 .Ibid.

41 .Shaw cited in Martyn Lee, The sublime and contemporary popular culture: the radical text in a post-political Era, journal for cultural research 12, no.3(2008):255-6

42 .David E. Nye, American technological sublime (Cambridge, MA and London: MIT press, 1996),3.

43 .Ned O'Gorman, the political sublime: an oxymo-

نِـد اوگرمـن {شـاعر و معلـم آمریکایـی} می‌گویـد کـه مـا بایـد امـر والا را نـه به‌عنـوان یـک چیز و نـه به‌عنـوان یـک تجربـه‌ی مشـخص بلکـه به‌عنـوان یـک سـاختار بیانـی درک کنیـم. بنابرایـن تشـخیص امـر والا نه یک موضوع سـفت و سـخت اصطلاح‌شناسـی نـه به خودی خـود موضوعی زیبایی‌شناسـی اسـت بلکـه شناسـایی مانورهـای بیانـی اسـت کـه محدوده‌هـای یـک نظـام را از طریـق اثبـات وجـود نظـام بزرگ‌تـر دیگـری بـه چالـش می‌کشـند.[۴۴] همچنیـن ناتـان اسـتورمر {اسـتاد دانشـکده‌ی روزنامه‌نـگاری و ارتباطـات دانشـگاه مِین} می‌گوید لازم اسـت کـه بر فضای بیانـیِ حاصـل از نـگاه کـردن بـه صحنـه‌ی والا تمرکـز کنیم تـا ایـن نکتـه را درک کنیم کـه «چنین تصویرسـازی‌هایی، سوژه‌هایشـان را به‌عنـوان امـوری عـادی درون گفتمـان شـکل می‌دهنـد.»[۴۵] آنچـه در گفتمان امر والا ثابت اسـت این اسـت که هم شـامل تجربه‌ی فقدان اسـت و هم جبران ایـن فقـدان. از طریق یک لحظـه‌ی فقدان ذهنی، به فرد جایگاهی در دسـته‌بندی بزرگ‌تر بشـریت داده می‌شـود. در ایـن مسـیر می‌توانیم ببینیـم «چگونه تصورات ویژه‌ای از بشـریت به وسـیله‌ی امـر والا به نمایش در می‌آیند.»[۴۶] کسـانی کـه یک منظره را در ارتباط با یـک تجربه‌ی امر والا توصیف می‌کننـد ادعا می‌کنند که این مسـئله به موقعیت سـوژه وابسـته اسـت، بنابراین مـا باید متوجه بـار ایدئولوژیک امر والا باشـیم. تصورات مربوط به بشـریت کـه با امر والا به نمایـش در می‌آیند به هیـچ وجه جامع نیسـتند بلکـه در خدمت مصالح محلی، ملی و گروهی هسـتند.

جاسـتین جیمـز کینگ: و مـا همواره گرد هـم می‌آییم در اثـر جاذبـه و نیرویی بی‌پایـان {ترجمه با توجه به مکاتبه‌ی شـخصی مترجـم و هنرمند}

ایـن پروژه در سـال ۲۰۰۹ توسـط جاسـتین جیمـز کینـگ، گردشـگران را در حالی که بـه یک فضای خالی سـیاه نـگاه می‌کنند نمایـش داد. در حالی‌که سـوژه‌ی مجموعـه‌ی کینگ امر والا اسـت تأثیر عکس‌هـای او والا نیسـت. ایـن بـدان معنی نیسـت که آن‌هـا شکسـت خورده‌اند چـرا که هدف کار کینـگ آن اسـت کـه توجـه را به طریقـه‌ی عمل امـر والا متمرکز سـازد. سـنگینی تأثیـر امر والا معمـولاً نحـوه‌ی عمـل آن را پنهان می‌سـازد. گرچه با حذف کـردن صحنه‌ی والا از تصویـر، کینگ از مـا می‌خواهـد بـه یک نوع دیگـر از دیدن عادت کنیـم و بنابراین مـا را هدایت می‌کند تـا ببینیم که گفتمـان امـر والا واکنش‌هایـی مؤثر به زمیـن را سـازمان‌دهی می‌کند.

نقطـه دید توریسـت {که در ایـن اثر مورد توجه قـرار گرفته} یک محـل قرارگیریِ مهم اسـت که در آن محـل می‌توانیـم واکنش‌هـای ویژه‌ای به زمیـن را تمرین کنیـم و وجود جمعیـت در کار کینگ مـا را بـه یک وجـهِ نادیـده گرفته‌شـده از امـر والا هدایت می‌کنـد: به این‌کـه امر والا یـک پدیده‌ی جمعـی اسـت. آنچـه در کار کینگ تصویر شـده شـیوه‌ای اسـت که در آن مـا در مکان‌هایـی که به عنـوان والا تشـخیص داده شـده‌اند، بـه یک آشناسـازی مشـترک بـا غریبه‌هـا وارد می‌شـویم. در

---

ron, millennium: journal of international studies 34, no.3(2006): 891-2

44 .O'Gorman, the political sublime, 905-6

45 .Nathan Stormer, Addressing the sublime: space, Mass representation and the unpresentable, critical studies in media communication 21. no.3(2004):213

46 .Ibd,214

جاستین جیمز کینگ، بدون عنوان از مجموعه‌ی و ما همواره گرد هم می‌آییم در اثر جاذبه و نیرویی بی‌پایان، ۲۰۰۹

تجربه‌ی جمعی نگاه خیره به یک منظره‌ی والا «هرکدام از ما لحظه‌ی عجیبِ بازگفتن چیزی برای یکدیگر به زبان بصری را تجربه می‌کنیم، درست جایی که کلمات ما را سرخورده می‌کنند.»[۴۷] کار کینگ امر والا را به‌عنوان یک سبک از مشارکت مدنی با اهمیت می‌سازد: مسیری که در آن ما صحنه‌هایی را که والا شناخته شده‌اند به عنوان وسیله‌ای می‌بینیم که به ما به‌عنوان اشکال خاصی از سوژه‌ها وحدت می‌بخشند.

ما یاد گرفته‌ایم که به مکان‌های مشخصی به‌عنوان چیزهایی والا نگاه کنیم تا ارتباط‌مان را با مجموعه‌ای از آرمان‌ها محکم سازیم. بنابراین امر والا را می‌توان به‌عنوان گفتمانی که هنجارسازی می‌کند دید. همان‌طور که ما به‌عنوان سوژه از طریق این‌که چگونه به ما نگاه می‌شود به هنجار شده‌ایم.{ما انسان‌ها برای شکل دادن به تصویری که دیگران از ما می‌سازند تحت انقیاد قواعد و هنجارها در می‌آییم} غیاب منظره در کار کینگ به ما اجازه می‌دهد که درباره‌ی این موضوع فکر کنیم که امر والا در مکان‌های توریستی حواس ما را از چه چیزی پرت می‌کند؟ {امر والا حواس ما را از } به‌ویژه آن چیزهایی که با روایت ملی همساز نیستند{دور می‌سازد} چیزهایی مانند ویرانی صنعتی، آلودگی سمی و تباهی ساکنان بومی. به طور خلاصه

47 .stormer, addressing the sublime, 234

کار کینگ ما را هدایت می‌کند تا تشخیص دهیم که تولید تماشاگرِ امر والا یک تمرین ایدئولوژیک است.

توماس آلبدورف: نمای عمومی

تولید تکرارشونده‌ی شیوه‌های مشخصی از دیدن مناظر آمریکایی با آهنگی متفاوت در کار توماس آلبدورف با عنوان نمای عمومی در سال ۲۰۱۷ مورد بررسی قرار گرفته است. این پروژه یک روایت خیالی از سفر به پارک ملی یوسیمیتی است. آلبدورف از گوگل استریت ویو {Google Street View}، جستجوی تصاویر و مواد تبلیغاتی، استودیوی خودش و یک پارک محلی استفاده کرده است تا تجربه‌ی مواجهه‌ی ما با مکانی را بازتولید کند که تاکنون بسیار از آن عکاسی شده است. آلبدورف می‌گوید: اگر تعداد بی‌شماری تصویر از مکانی مشخص حاضر و آماده در دسترس باشند، لزوماً به این معناست که کسی آن‌جا بوده است؟[۴۸] هرچند او از شیوه‌های سنتی عکاسی استفاده نمی‌کند اما دارن کمپیون {نویسنده و منتقد عکاسی، نویسنده‌ی کتاب نوشتن درباره‌ی عکاسی} او را یک عکاس منظره می‌داند «تا جایی که منظره ضرورتاً مجموعه‌ای از قراردادهای تصویری است او می‌تواند از آن‌ها استفاده کند و عامدانه آن‌ها را واسازی نماید.»[۴۹] کمپیون می‌گوید «آلبدورف توانست با بهره‌برداری از ایده‌های غالب درباره‌ی چگونگی به تصویر کشیده شدن منظره، گونه‌هایی از نماهایی را که آن ایده‌ها تولید می‌کنند، بازسازی کند. این تصاویر به دلیل نحوه‌ی بازنمایی پنداشت‌های فرهنگی که اشکال خاصی از مناظر را احاطه کرده‌اند، شبیه دیگر تصاویر هستند.»[۵۰]

هرچند یوسیمیتی سوژه‌ی بازنمایی‌های بسیاری بوده است، قابل توجه است که عنوان کار آلبدورف به عکس خاصی ارجاع می‌دهد: «دره‌ی یوسیمیتی از بهترین نمای عمومی» که در سال ۱۸۶۶ توسط واتکینز عکاسی شده بود. کار واتکینز احتمالاً بیشتر به این دلیل که کنگره را متقاعد ساخت که یوسیمیتی را به‌عنوان یک ناحیه‌ی حفاظت شده‌ی فدرالی کنار بگذارند معروف است. هرچند پارک‌های ملی امروزه به عنوان مناطقی طبیعی که نیاز

48 .Albdorf cited in susanna D'Aliesio, Thomas Albdorf's general view, British journal of photography, 15 may 2017

49 .Darren campion, Thomas albdorf: almost as good as being there, in general view, ed. Thomas albdorf (jesi, Italy: skinnerboox,2017), 125-6

50 .campion, Thomas albdorf, 125

توماس آلبدورف از مجموعه‌ی نمای عمومی

به حفاظت دارند دیده می‌شوند، آن زمان این دریافت فرهنگی باید فراگرفته می‌شد که سرزمین رام نشده و غیرمسکونی یک واقعیت طبیعی نیست بلکه یک دستاورد سیاسی است. چیزی که توسط واتکینز با بازنمایی یوسیمیتی به‌عنوان یک امر والا و یک مکان بکر مورد حمایت قرار گرفت. معنای سرزمین رام‌نشده پیش‌تر در کنار تکنولوژی معاصر تغییر کرده است. جیمز استینسون {پژوهشگر مردم‌شناسی در مقاله‌ی بازآفرینی سرزمین رام‌نشده ۲٫۰: یا بازگشت به کار در یک طبیعت مجازی} می‌گوید: «کمپینگ در توییتر، پیاده روی در گوگل استریت ویو، کوهنوردی در اسنپ چت. سرزمین رام‌نشده مرده است. زنده باد سرزمین رام‌نشده ۲٫۰»[۵۱] {سرزمین رام‌نشده ۲٫۰ که استینسون آن را مطرح نموده از نظر او پیکربندی مجدد طبیعت را که در نتیجه‌ی تکنولوژی و نئولیبرالیسم اتفاق افتاده را توصیف می‌کند.} ظهور تجربه‌ی با واسطه‌ی دیجیتالی از طبیعت شکل‌های جدیدی از سوژه‌ها را برآورده است. همان‌طور که استینسون نوشته است «سایبورگ-سوژه‌های سرزمین رام نشده ۲٫۰ تنها با تکنولوژیِ مورد استفاده‌ی آن‌ها شناخته نمی‌شوند بلکه مشخصه‌ی آن‌ها شیوه‌ی دیدن و نحوه‌ی برخوردشان با سرزمین رام نشده است.»[۵۲] برای استینسون یکی از مشخصات معرف سرزمین رام‌نشده ۲٫۰، «یک فرار از آیین مصرف‌گرایی بصری {نگاه کردن بیشتر اما بدون درک و دریافت و مشاهده‌ی بدون درگیر شدن} به سمت یک آیین اشتراک‌گذاری دیجیتال و تولید توسط مصرف‌کننده است.»[۵۳] در سرزمین رام نشده ۲٫۰، طبیعت منبعی می‌شود برای محتوای قابل اشتراک‌گذاری در رسانه‌های اجتماعی. بنابراین استینسون می‌گوید «سرزمین‌رام‌نشده ۲٫۰ بازآفرینی سرزمین رام نشده را به گونه بازنمایی می‌کند که محلی می‌شود برای تولید اقتصادی و منظره‌ای برای کار مجازی.»[۵۴]

هرچند این تغییرات اساسی هستند کار آلبدورف به ما نشان می‌دهد که تکنولوژی‌های گوگل استریت ویو به تولید فضاهایی کمک می‌کنند که با سازمان‌های پیشین بازنمایی و درک ملازم آن‌ها از زمین همخوانی دارند. همان‌طور که کمپیون نوشته است آلبدورف با استفاده از عکس‌های خودش در کنار تصاویر گوگل استریت ویو توانسته «یک اتحاد غیرقابل پیش‌بینی میان راه‌های مختلف قابل مشاهده ساختن منظره را روشن سازد، در حالی که ممکن است تصور کنیم که میان آن‌ها شکاف اساسی وجود دارد.»[۵۵]

گرچه ممکن است که نمایی که گوگل استریت ویو به ما نشان می‌دهد را خنثی بدانیم بهتر است آگاه باشیم که تکنولوژی‌های جدیدی که با به تصویر کشیدن زمین سروکار دارند با زاویه دید استعماری گره خورده‌اند. لوکاس زارمبا یکی از نویسندگانی است که به دید استعماری که تمامیت پروژه‌ی گوگل را پایه‌گذاری کرده، توجه نموده است. زارمبا می‌گوید استراتژی‌های امپریال و ایدئولوژیک گوگل در شعار آن به‌روشنی دیده می‌شود : «برای نظم‌دهی به اطلاعات جهان و فراهم‌سازی

51 .James Stinson, re-creating wilderness 2.0: or getting back to work in a virtual nature, Geoforum 79(2017): 174.

52 Ibid,180.

53 .Ibid

54 Ibid

55 .campion, Ibid, 126

دسترسی جهانی به آن اطلاعات». برای زارمبا این شعار «نه تنها یک از آن خودسازی جهان، یک استعمار تصویری بلکه حتی استانداردسازی و تابع‌سازی سیستم‌های ارزشی است.»[۵۶] گوگل استریت ویو نقش تاریخی عکاسی را در نقشه‌برداری علمی و استعماری و بروکراتیک، کلاس‌بندی و ثبت جهان بر عهده گرفته است.

لورا کورگان {معمار و استادیار معماری دانشگاه کلمبیا} در نوشته‌هایش درباره‌ی تکنولوژی‌های نقشه‌برداری می‌گوید: «ما در یک فاصله از این تکنولوژی‌ها نمی‌ایستیم بلکه ما، هم به وسیله‌ی آن‌ها نشان داده می‌شویم و هم در آن‌ها جاسازی شده‌ایم.»[۵۷] کورگان مطرح می‌سازد که این تکنولوژی‌ها علیرغم تاریخ و استفاده‌ی سیاسی‌شده‌ی آن‌ها، می‌توانند از نظر تاکتیکی استفاده شوند و تصاویری براندازانه تولید کنند. درواقع برای کورگان «فقط از طریق یک نزدیکی و آشنایی خاص با این تکنولوژی‌ها (برخورد با ایهام‌های آن‌ها، مفروضات آن‌ها و اهداف آن‌ها) می‌توانیم پایه‌های اخلاقی و سیاسی آن‌ها را ارزیابی کنیم.»[۵۸]

همچنین جیسون فارمن{استاد مطالعات آمریکایی دانشگاه مریلند} یک پتانسیل سیاسی در شیوه‌های نوین نگاه کردن به زمین می‌بیند که ممکن است با استفاده‌ها و سازمان‌های تکنولوژی‌های نقشه‌برداری بصری این پتانسیل‌ها بالفعل شوند. فارمن می‌گوید پلتفرم‌هایی مانند گوگل استریت ویو با ادغام کردن یک شبکه اجتماعی با تکنولوژی جی.آی.اس، به ما وسیله‌ای برای پیکربندی مجدد بصری‌سازیِ زمین ارائه می‌دهند: «در این‌جا نقشه‌ها دیگر به‌سادگی مجموعه‌ای از واقعیت‌های بصری ثابت نیستند بلکه نشانه‌هایی منعطف هستند که می‌توانند در یک بازی آزاد وارد شوند.»[۵۹]

یک مثال جذاب برای روشن کردن این بحث عکس آغازین کتاب آلبدورف است: یک مونتاژ که در آن یک مجسمه از قوطی‌های کوکا در روند پس از تولید عکس تار شده است و پشت آن چیزی شبیه پرده‌ی نقاشی قرار گرفته است که به ظاهر نقاشی دره‌ی یوسیمیتی است. در تصویر آلبدورف یک لایه‌بندی از فعالیت‌های گذشته و حال در منظره‌ای را می‌بینیم که شامل نقاشی، اوقات فراغت و تجارت است. اولویت‌بندی این لایه‌ها در سازمان‌دهیِ دید ما به زمین در نوشته‌ای از آلبدورف خلاصه می‌شود:

من و پدر یک هنر اینستالیشن ساختیم (علامت خنده) در حالی که در میان پیاده‌روی‌مان استراحت می‌کردیم.

«نمای عمومی» مملو از چنین موارد عجیب و بازیگوشانه‌ی بصری و نوشتاری و دخالت‌های دیجیتالی در منظره است. همان‌طور که چاندرا و استوارت، مان، کینگ و آلبدورف نشان می‌دهند با دخالت کردن در مادیت عکس تفاسیری جدید از ژانرهای سنتی پیدا می‌شوند که ممکن است برای ما فرصت دیدن زمین در شیوه‌های متفاوتی را فراهم کنند.

---

56 .Lukasz Zaremba, Mediating Visual Experience: Zbigniew libera's photographic works and google street view imagery, invisible culture, issue 18(2003):13.

57 .Laura Kurgan, close up at distance: mapping, technology and politics (New York: zone books, 2013) ,14

58 .Ibid

59 .Jason Farman, Mapping the Digital Empire: Google Earth and the Process of postmodern cartography, New media & society 12, no.3(2010):879.

۰۳

چشم‌اندازهایی علیه فراموشی

نویسنده: فروغ تاج

تصویری که از یک رویداد تاریخی پس چشم‌های ما نقش می‌بندد در واقع جهش یک تصویر عکاسانه درون ذهن ماست که پیش از آن در جایی دیگر دیده‌ایم. و این همان نقطه‌ای است که عکاسی را به تاریخ و به تمام عرصه‌های علوم انسانی می‌تواند پیوند دهد. جایی که عکس‌ها حتی اگر در حکم سندی معتبر تلقی نشوند، دست‌کم یادآور واقعیت‌هایی تاریخی خواهند بود.

یادآوری به زعم من یکی از اساسی‌ترین و تأثیرگذارترین ویژگی‌های تصاویر عکاسانه است. در زمانی که تنها چیز به‌جا مانده از واقعه نه انسان است و نه بناها و اشیا، بلکه عکس‌هایی است از مکان‌هایی فراموش شده. چنین عکس‌هایی دیگر تصاویری ساده و گذرا نیستند، بلکه اشیایی ارزشمند هستند و در حکم یادمان و حافظ رویدادی عمل می‌کنند که دیگر وجود ندارد. گور ویدال در مقدمه‌ی کتاب خود می‌نویسد «{...} انسان باید دیده‌هایش را قاب به قاب به صورت تصویری ثبت نماید تا آن را حفظ کند.[1]»

امروزه عکس‌ها می‌توانند تروماهای تاریخی را بازسازی کنند و یا با ثبت باقی مانده‌هایی هرچند ناچیز، یادشان را زنده نگه دارند و در واقع به‌مثابه‌ی تاریخی زنده به کار آیند. همان‌طور که گرگوری پاسکالیدیس از پیر نورا نقل می‌کند «عکاسی محرک اساسی (ولع جنون آمیز برای یادبود) بوده است[2].» چیزی که بنیامین به عنوان ناخودآگاه دیدمانی از آن یاد می‌کند، یعنی ابعاد مختلفی از محیط فرهنگی ما که نادیده و یا مغفول مانده و حال به کمک تصاویر عکاسانه دیدنی شده‌اند و در ناخودآگاه ما ثبت شده‌اند؛ در واقع می‌توان گذشته را به صورت یک تصویر به تسخیر درآورد. چیزی که در این میان می‌تواند بسیار پراهمیت باشد زمین است. زمین به‌مثابه‌ی مکانی مشخص تنها چیزی است که همیشه پابرجا می‌ماند.

خانه‌ای که ویران شود، حتی اگر ردی از آن هم باقی نماند جایش در آن مکان همیشه باقی می‌ماند؛ همان‌طور که مکانِ فاجعه‌های جنگی و اعدام‌ها، زندان‌ها، کمپ‌های پناهندگی، آسایشگاه‌ها و در نهایت گورستان‌ها؛ اگر حتی سنگ قبری و نام و نشانی از انسان در آن نمانده باشد. پس از گذشت سال‌ها، دهه‌ها و حتی

۱ .مارک ماس به نقل از گو ویدال، تاریخ‌نگاری و عکاسی (۱۴۰۰). ترجمه محمد غفوری. تهران: آگه

۲ .گرگوری پاسکالیدیس به نقل از پیر نورا، تاریخ‌نگاری و عکاسی (۱۴۰۰). ترجمه محمد غفوری. تهران: آگه

سده‌ها ما شاهد چشم‌اندازهایی زیبا و باشکوه خواهیم بود که زمانی مکان گورهایی دسته‌جمعی و یا محل اصابت بمب‌هایی شیمیایی و یا ویرانه‌های خاکستر شده‌ی خانه‌هایی بوده‌اند. چشم‌اندازهایی که به ما خاطرنشان می‌کنند مکان‌های طبیعی با تمام از ریخت‌افتادگی‌هایشان همچنان پر قدرت‌تر از انسان و تمام اقدامات خشونت‌آمیزی که چون زخمی بر پیکره‌ی زمین بوده است، خود را ترمیم و بازسازی کرده‌اند؛ برخلاف ظلم و ستم و رنج و بدبختی که ناپایدار است زمین، همیشه زنده از تاریخ عبور می‌کند.

چشم‌اندازها گاه به‌مثابه‌ی نامکان به‌جای ناانسان‌هایی که دیگر وجود ندارند از یک واقعه، یک ترس و یک امید بی حاصل که در نهایت به رنج و نیستی ختم شده است شهادت می‌دهند و اگرچه در این‌جا زمان گذر کرده است اما موجودیت مکان با وجود رویدادی که از سر گذرانده است همچنان با ارزش است. چرا که آن ها تبدیل به رمزگانی شده‌اند که پس از واکاوی تبدیل به سنجه‌هایی می‌شوند قابل تبدیل به یادمان‌های تاریخی.

عکس از چشم‌اندازهایی این چنین به‌مثابه‌ی واقعیتی که بوده است ما را به مداقه وا می‌دارد تا از پس دیدن آینده‌ی گذشته به قضاوت بنشینیم و همان‌طور که بارت استدلال می‌کند قابلیت عکس برای تبدیل شدن به «گواهی حضور» همواره ناشی از نگاه کردن به عقب است که این نوعی «پیشگویی وارونه» محسوب می‌شود. در واقع اکنونِ ما به صورتی ناگسستنی با گذشته پیوند دارد، به گونه‌ای که ادراک ما به‌واسطه‌ی تصاویر می‌تواند به پیشگویی گذشته‌ای که ندیده‌ایم بپردازد. در نهایت ما مناظری را می‌بینیم که در آن‌ها هیچ خبری از بمب افکن‌ها، مجروح‌های جنگی، کوره‌های آدم‌سوزی، اتاق‌های گاز و... نیست، بلکه نامکان‌هایی را می‌بینیم که دلالت بر زخم‌هایی در گذشته دارند و تنها در حکم آیینی برای سوگواریِ آنچه از دست رفته است قلمداد خواهند شد.

هنینگ رُگ، از مجموعه‌ی شلیک کن، فراموش کن.
(زخم‌هایی از بمب‌افکن‌های جنگ‌جهانی دوم بر زمین)

گِش ورفِل، برکه‌ای که خاکستر اجساد سوزانده شده‌ی آشویتس در آن دفع می‌شد. بیرکناو، لهستان. ۲۰۱۶

۰۴

منظره زمان، فضا، مکان، زیباشناسی

نویسنده: لیز ولز

فصل اول کتاب «اهمیت زمین» | ترجمه: ژوبین عبدیانی

هدف هنر هرگز مترادف ساختن چیزی با زندگی نبوده است... بلکه ساختن چیزی با پیچیدگی تقلیل یافته است که با این وجود مشابه زندگی باشد و از این طریق بتواند آن را شفاف کند.

(رابرت آدامز)

داستان‌ها پوسته‌ی کامل زمان هستند.

(ویکتور ماسایسوا)

تاریخْ فضا را به مکان تبدیل می‌کند. این بیان ساده، پیچیدگی فرآیندهای ایدئولوژیک مرتبط با رابطه‌ی نوع بشر و محیط ما را پنهان می‌کند. برای شروع، ما باید رابطه‌ی متقابل همزیستی طبیعت و فرهنگ را در نظر بگیریم. جایی که ممکن بود زمانی طبیعت به‌عنوان «بی‌زمان»، خود را بازسازی کند و به نوعی «خارج» از فرهنگ دیده شود. ما اکنون به طور فزاینده‌ای از پیامدهای اکولوژیکی تغییرات فنی و فرهنگی آگاه هستیم. علاوه بر این، درک ما از طبیعت از طریق درک فرهنگی فیلتر می‌شود.

کمتر منطقه‌ای در جهان وجود دارد که از حضور انسان دست‌نخورده باقی بماند. در واقع، بیشتر مردم در مناطقی زندگی می‌کنند که دارای تاریخچه‌ی طولانی سکونت انسان هستند - حتی اگر در برخی موارد کم‌جمعیت باشند. آثاری از حضور موقتی انسان‌های قبلی، سرزمین‌هایی را که در آن زندگی می‌کنیم، نشان می‌دهد. همان‌طور که دورین ماسی استدلال کرده است، فضا از طریق تاریخ‌ها معنا پیدا می‌کند. این یک فرآیند تعریف سیال با داستان‌های جدید است - داستان‌هایی که هنوز در راه هستند - که حس ما را نسبت به شخصیت مکان‌های خاص بیشتر می‌افزاید یا تغییر می‌دهد. تاریخ‌ها گفتمان‌ها و نیروهای مادی متفاوتی را بیان می‌کنند و اغلب زمینه‌های رقابت را شکل می‌دهند، زیرا داستان‌ها ممکن است از دیدگاه‌های مختلف بازگو شوند. هدف از بررسی تاریخی ممکن است یافتن مطالب جدیدی باشد که درک قبلی از مکان و شرایط را فزونی می‌دهد - یا از بین می‌برد.

کنش انسان مناظر را ترسیم می‌کند و داستان‌های گفته‌شده به آن معنا می‌بخشد. به منظور کشف فرآیندهای دخیل در تعیین مکان، ما باید طیفی از تأثیرات شکل‌دهنده را که از طریق شیوه‌های منظر بیان می‌شوند در نظر بگیریم - هم ساخت منظر و هم بازنمایی آن. هر کاوشی از این دست بر حوزه‌های معرفتی متنوعی از جمله: زیباشناسی، جغرافیا و اقتصاد سیاسی، جنسیت و قومیت، ناسیونالیسم

و سـرزمین‌گرایی، شهرک‌سـازی و برنامه‌ریـزی اجتماعـی و روانشناسـی (فـردی و جمعـی) مبتنـی اسـت. نام‌گـذاری شـامل عینیـت بخشـیدن بـه چیـزی اسـت کـه معین شـده اسـت. تعییـن مکان‌هـا باعـث ایجـاد حـس فاصلـه می‌شـود؛ بـه منظـور توصیـف و طبقه‌بنـدی، ما خود را از نظـر مفهومی به‌نوعی خـارج از محیط خـود قـرار می‌دهیـم. بنابراین مـا می‌توانیم به آن نـگاه کنیم و نامـی برای آن بگذاریـم (در حالـی که به طور همزمان بخشـی از آن هسـتیم). این‌کـه آیـا ایـن تمایـز از نظـر هستی‌شناسـی یـک سـاختار دو دویی اسـت - مـردم در مقابـل محیـط، فرهنـگ در مقابـل طبیعـت - از زمـان بحث‌هـای بـه اصطـلاح روشـنگری قرن هجدهـم مورد مناقشـه بوده اسـت. مـا ممکـن اسـت ایـن تمایـز را جزئـی در نظـر بگیریـم، که نشـان می‌دهد گسسـت کاملـی بیـن انسـان‌ها به‌عنـوان گونـه و دیگر نظم‌هـای طبیعـی وجـود نـدارد. شـاید از داروییـن در نگاه کـردن به روابـط متقابل از نظر سلسـله‌مراتب گونه‌هـا پیروی کنیـم. اما هنوز در هر سلسـله‌مراتبی با مسـائل اخلاقی مرتبط با موقعیت، قدرت و مسـئولیت نسبی مواجه هسـتیم. احسـاس مـا از موقعیـت مکانـی نسـبت به فضا و مکان یکسـان نیسـت؛ این احسـاس بـا ترکیبـی از اصـول و فهم‌هـای فلسـفی (مذهبـی یـا غیـر آن)، و ویژگی‌هـای فیزیکـی محیط‌هـا، به گونـه‌ای متفـاوت بروز می‌یابـد. هـدف ایـن مقاله ترسـیم و بررسـی برخـی از ارزش‌هـای گفتمانـی اسـت کـه در شـکل‌گیری ایده‌هایـی در مـورد منظـره نقـش دارنـد. با توجـه بـه این‌که ایـن کتابی دربـاره شـیوه‌های عکاسـی اسـت[1]، این‌هـا را بـه دغدغـه‌ی اصلـی مـن در مورد عکاسـی نیـز مرتبـط می‌کنـد. هـدف کتـاب بررسـی عکاسـی منظره بـه عنوان یک عمـل انتقادی اسـت. هـدف ایـن فصـل از طریـق تحلیـل موقعیتـی شـیوه‌های بازنمایـی معاصـر در رابطـه بـا ارزش‌هـا و بحث‌هـای فرهنگـی گسـترده‌تر، بحث‌هـای ارزیابی زیباشناسـی و اسـتراتژی‌های انتقـادی اسـت.

ظهور منظره

تصویـر منظره، اعـم از باشـکوه، خوش‌منظر، والا یـا معمولی، ردپای شـجره‌ی فرهنگی خود را دارد. ایـن متنـی برگزیـده و سـاخته شـده اسـت و در حالـی کـه انتخاب‌هـای صـوری از آنچـه گنجانـده شـده و حـذف شـده اسـت، کانـون اکثر نقدهـای تاریـخ هنری تا بـه امروز بـوده اسـت. اهمیـت تاریخـی و اجتماعـی آن انتخاب‌هـا به‌نـدرت مـورد توجه قـرار گرفته و حتـی عمـداً از آن اجتناب شـده اسـت.

فتومونتاژ پیتر کنارد از نقاشـی جان کانسـتبل (The Hay Wain 1821) گاری مزرعـه مملـو از موشـک‌های کـروز (تصویـر شـماره ۱)، بـه نمایـش شـناخته شـده‌ای از چشـم‌انداز و فعالیت‌هـای انسـانی اشـاره می‌کنـد تـا توجه را بـه تهدیـد معاصـر نابـودی یـک مـکان خـاص جلـب کنـد - در ایـن مـورد انگلسـتان و انگلیسـی بـودن. گفتمان‌هـای متعـددی در جریان اسـت. البته در ابتدا نقاشـی کنستابل، که در آن زمان که او نقاشـی کـرد، برای توصیف شـرایط معمولی روسـتایی در نظر گرفته شـده بـود امـا بعـداً بـه عنـوان نمـادی از «شـبانی انگلیسـی»[2] مطرح شـد. صحنـه دلالت ضمنی بـر انگلیسـی بـودن دارد. دوم، یونجه‌سـازی یک رویداد سـالانه اسـت، برداشـت محصول سـال بـه سـال آورده می‌شـود و تـداوم وجود دارد. قـرار دادن موشـک‌ها در فضـای چنیـن فعالیت‌هـای الگـوی فصلی، بر تهدیـد ملت و

۱ منظور در این‌جا کتاب ***اهمیت زمین*** است که مقاله‌ی حاضر فصل اول آن است.

۲ نمادی از فرهنگ چوپانی و روستایی در انگلستان

شـیوه‌های زندگـی روزمـره تأکیـد می‌کند. بـا ارزیابـی نقد ارائه شـده توسـط هنرمند، چیزی شـبیه بـه یـک پارادوکس ظاهر می‌شـود. این تصویـر را می‌توان برای حمایـت از دیدگاه سـنتی از بریتانیا در نظـر گرفـت، مشـابه توصیـف تومـاس هـاردی از پیچیدگی‌هـای طبقـه و امرار معاش نسـبت بـه سـناریوهای صنعتـی و پسااسـتعماری کـه در دهـه‌ی ۱۹۸۰ به دسـت آمـد و کانـون بحث‌های سیاسـی-اجتماعی شـد. امـا به‌عنـوان یـک لفاظی سیاسـی، ایـن ترکیب به طـور مؤثر توجـه را به خطـرات نابـودی جلـب می‌کنـد و پیشـنهاد می‌کنـد کـه در صـورت وقوع یـک جنگ هسـته‌ای در سـرزمین بریتانیـا چـه اتفاقـی می‌افتـد. فتومونتاژ ممکن اسـت دقیق نباشـد اما زمانـی که هدف بیـان سـریع و مسـتقیم یک نکته باشـد، بـه عنوان یـک تاکتیـک مؤثر اسـت. مـا بلافاصله درک می‌کنیـم کـه بریتانیا در معرض تهدید اسـت. مـارک دوریـان و گیلیان رز در مقدمـه‌ی مجموعه‌ای از مقـالات دربـاره‌ی مناظـر و سیاسـت، دو گـروه متمایـز فعلـی اسـتفاده (آکادمیـک) از اصطلاح «منظـره» را معرفـی می‌کننـد.

تصویر شماره۱. پیتر کنارد، هایوین با موشک کروز، ۱۹۸۱، فتومونتاژ

از یـک سـو، در شـرایط جغرافیایـی، جامعه‌شـناختی یا انسان‌شناسـی، منظره اساسـاً بـه تجربه و اعمـال روزمـره اشـاره دارد کـه در درون و در ارتباط بـا فضای اجتماعـی و توپوگرافی قـرار گرفته اسـت. (ایـن دومـی تا حـدی از طریـق تاریخچـه‌ی روابـط بین مـردم و زمیـن - اسـترداد، زراعت، شهرنشـینی و غیره شـکل گرفت). از سـوی دیگر، منظره بـه مجموعه‌ای از شـیوه‌های بازنمایی، تصویرسـازی مـکان (از طریـق کلمـات، صداها، تصاویـر بصری) اشـاره دارد. اگرچه در رشـته‌های مختلـف دانشـگاهی – علـوم، کشـاورزی، علـوم اجتماعـی، جغرافیـا، معمـاری و طراحـی از یـک

سو، هنر و علوم انسانی از سوی دیگر – این حوزه‌ها به طور جدایی‌ناپذیری به هم مرتبط هستند؛ درک علمی و مداخله‌ی استراتژیک توسط تخیل شاعرانه تغذیه می‌شود. در حالی که در تدوین پروژه‌ها، هنرمندان و نویسندگان در مورد مسائل زیست‌محیطی که از طریق لنزهای علمی تعریف شده است، تحقیق می‌کنند.
نتیجه این است که گفتمان‌های مربوط به زمین و محیط‌زیست فراتر از دغدغه‌های رشته‌های دانشگاهی خاص تاریخی، پرسش‌های پژوهشی و روش‌شناسی است. دوریان و رز همچنین به ما یادآوری می‌کنند که جدایی تاریخی از سرزمین و تشکیل آن به عنوان منظره، با مدرنیسم متقدم و ظهور سرمایه‌داری همراه بود. در نظام‌های اقتصادی جایگزین، مانند نظام‌های فئودالی (معمولاً اروپای غربی در عصر قرون وسطی) یا کوچ‌گردی/ شکارچی، مردم مستقیماً در خارج از زمین زندگی می‌کنند. آن‌ها از منابع اولیه تغذیه بیگانه نیستند. در چنین شرایطی، نیازی به بازنمایی تصویری زمین، آن‌گونه که هر روز می‌توان آن را دید و تجربه کرد، وجود ندارد. اگرچه، البته، زمین ممکن است همانند بوم نقاشی برای علائم مسیر و اطلاعات مربوط به آن، مانند نقاشی پوستی قدیمی باشد. اصطلاحات بصری نیز برای داستان‌سرایی مورد استفاده قرار گرفتند - مانند نقاشی‌های غار، یا بعدها، نقاشی‌های دیواری کلیساهای قرون وسطایی. در این‌جا، مجدداً، نگرانی مربوط به بازنمایی خود زمین نبود، بلکه بازگویی داستان‌هایی بود که محیط طبیعی و منابع طبیعی را به گونه‌ای متفاوت تجلیل می‌کردند و همچنین پیشکش‌های وجودی را در قالب اسطوره‌های کتاب مقدس ارائه می‌کردند. زمین همچنین در مقام پس‌زمینه‌ی داستان‌های کلاسیک یونانی که در اروپای رنسانس احیا شده بودند مجدداً در نقاشی‌ها نمایان شد.
شهرنشینی باعث دوری تدریجی از زمین (در طی چندین قرن) شد. این مسئله مطمئناً به توسعه‌ی تمایل برای نشان دادن خود زمین در تصاویر یا کلمات کمک کرد. اصطلاح منظره از landschap فلاندری گرفته شده است که به عنوان یک اصطلاح عمومی برای تصویر کردن «خارج از در» ایجاد شد. (کنوانسیون‌های مربوط به ترکیب‌بندی به این معنی بود که فرمت تصویر را نیز تعیین می‌کرد - منظره، در مقابل پرتره.) منظره را می‌توان به گونه‌ای در نظر گرفت که منظره‌ی رودخانه و دریا را در بر می‌گیرد.
در واقع، زمین و آب ذاتاً از هم جدا نیستند و نباید گسسته تلقی شوند. از نظر زمین‌شناسی، آن‌ها با هم تعامل دارند: آب هم فرسایشگر است و هم زمین را بارور می‌کند (بدون آب، خشکسالی یا بیابان وجود دارد). دریا هفت دهم زمین را دربر گرفته است و در تخیل انسان از تهدید و مجازات (سیل) تا امر والا (امواج بزرگ - به عنوان مثال، ترسیم مبارزه هرکول توسط ترنر) به شکل‌های مختلف ظاهر شده است. همان‌طور که اشاره شد، لغزشی بین استفاده عمومی از مفهوم و استفاده از منظره به طور خاص برای اشاره به صحنه‌های داخلی وجود دارد، در مقابل، از یک سو، منظره‌ی دریا یا از سوی دیگر، منظره‌ی شهری یا منظر شهری. این‌که صفت‌ها برای دقت بیشتر اضافه می‌شوند، مانند منظره‌ی شهری یا منظره‌ی صنعتی، نشان‌دهنده‌ی ارتباط مرکزی منظر با یک روستای ایده‌آل است. در روستاهای صنعتی (معدن، کارخانه‌ها، نیروگاه‌های هسته‌ای، مناطق کشتی‌سازی ساحلی)، توصیفگر اضافی به‌وضوح نشان‌دهنده‌ی دیگری بودن چیزی است که شبانی نیست. ساکنان ساحلی و دریانوردان (دریانوردی،

ماهیگیری، حمل و نقل دریایی و ...) علاقه‌ی مداوم به دریا و کرانه‌های ساحلی یا صخره‌ها دارند. برای دیگران، علاقه به «کنار دریا» تنها به دوران مدرن متقدم برمی‌گردد، اگرچه دریا به‌عنوان پس‌زمینه‌ی نقاشی‌های دریایی، البته در تاریخ نقاشی رایج بود.

منظره‌ی دریای «ناب» - دریایی که به خودی خود به‌عنوان یک موضوع نقاشی شده بود- تا مدت‌ها پدیدار نشد اما مطمئناً در زمان ترنر یا کوربه به عنوان یک موضوع به‌تنهایی پذیرفته شد. منظره شامل آب می‌شود: باران، رودخانه، ساحل، کانال، نهر یا آبشار اما منظره دریا به عنوان یک ژانر کمی از هم دور مانده است، شاید به این دلیل که اقیانوس به طور کامل کمتر از خشکی ترسیم شده است. جیمز همیلتون- پترسون در کاتالوگ برای نمایشگاه تغییر دریا (۱۹۹۸) به مجموعه‌ای از پیشرفت‌ها اشاره می‌کند که به گفته‌ی او، برای تغییر نگرش به ساحل گرد هم آمده‌اند. این‌ها شامل غلبه‌ی علوم مدرن مانند زمین‌شناسی و بعدها اقیانوس‌شناسی بر چالش‌های مرتبط با تسلط اسطوره و موهومات بود. رمانتیسیسم با علاقه‌ی استعاری خود به طبیعت و حمایت پزشکی از خواص سلامت‌بخش آب دریا، با هم منجر به تعریف مجدد ساحل به عنوان کنار دریا و شکوفایی استراحتگاه‌های ساحلی در اروپا شد. این امر به نوبه‌ی خود باعث افزایش علاقه‌ی طبقه‌بندی به پدیده‌های طبیعی که شامل اقلام خط ساحلی (علف‌های دریایی، صدف‌ها و ...) می‌شود، شد.

دریا که زمانی به عنوان چیزی که در آن سوی خشکی قرار داشت در نظر گرفته می‌شد، همراه با رودخانه‌ها و نهرهایی که به آن تغذیه می‌کردند، به صورت تصویری ترکیب گشت.

منظره به‌مثابه‌ی ژانر در هنر

کانستبل خاطرنشان کرد که «با مشاهده‌ی دقیق طبیعت [هنرمند] کیفیت‌هایی را کشف می‌کند که قبلاً هرگز به تصویر کشیده نشده است.» این نشان‌دهنده‌ی یک مدل تجربی است که در آن تأکید بر نگاه دقیق به منظور دیدن است. در مقابل، ویلیام بلیک اظهار داشت: «هیچ انسان باهوشی نمی‌تواند فکر کند که تقلید از اشیای طبیعت، هنر نقاشی است، یا این‌که چنین تقلیدی شایسته توجه است». برای بلیک هنر بیش از هر چیز یک کار تخیلی بود. واضح است که نگرش آن‌ها به بازنمایی اساساً متفاوت است، تفاوتی که نیاز به کاوش دارد. اواخر دوره‌ی قرون وسطی نقطه عطفی در ظهور نقاشی به عنوان یک فرم بازنمایی ارائه کرده بود. فیلیپو برونلسکی، هنرمند و معمار فلورانسی (۱۴۴۶-۱۳۷۷) از قوانین ریاضی استفاده کرد که حکم می‌کرد اجسام با عقب‌روی از فاصله کوچک‌تر به نظر می‌رسند تا حسی از عمق را در نقاشی‌های کلیسا بگنجاند. لئون باتیستا آلبرتی (۷۲-۱۴۰۴) متعاقباً این را به اصول پرسپکتیو توسعه داد که همچنان به هنر دوبعدی کمک می‌کند. فرضیه‌ی او از قوانین ساخت تصویر به‌عنوان وسیله‌ای برای القای دقت تصویر در نظر گرفته شده بود. با این حال، همان‌طور که تعدادی از منتقدان اخیر اشاره کرده‌اند، ترکیب تصویری ساخته شده در رابطه با یک موقعیت دید مرکزی واحد نیز بر مرکزیت (خود) تأکید دارد زیرا جهان تصویری در ارتباط با بیننده‌ی سازمان یافته به نظر می‌رسد. پرسپکتیو، به‌عنوان سیستمی که حول یک نقطه‌ی ناپیدای سازماندهی شده است و وسیله‌ی آن تجربه‌ی واقعی نگاه کردن به دوردست را تکرار می‌کند، بر هماهنگی ترکیبی که در حالت‌های توپوگرافی ظاهر می‌شود نیز تأکید می‌کند. مسلماً این

حس نظم و هماهنگی تا حدی لذت‌بخش است زیرا مرکزیت تماشاگر از منظر زاویه‌ی دید دوباره تأیید می‌شود. اواخر دوره‌ی قرون وسطی نیز شاهد تحولاتی در ابزار مادی بازنمایی بود. ارنست گامبریچ از یان ون ایک (حدود ۱۴۴۱-۱۳۸۹) به‌عنوان هنرمندی یاد می‌کند که نقاشی‌هایش از نظر توجه به جزئیات قابل توجه بوده و باقی مانده است، چه پرتره‌های معروفی مانند پرتره آرنولفینی و عروسش، چه محیط‌های منظره‌ای که در آن افراد، داستان‌ها و رویدادها را به تصویر می‌کشد. او اختراع نقاشی رنگ روغن را به ون آیک نسبت می‌دهد. به عنوان یک ماده، روغن اجازه می‌دهد کار آهسته‌تر و دقیق‌تر انجام شود که (برخلاف سابق، تمپرا، بر اساس سفیده‌ی تخم مرغ بود) سایه زدن یک رنگ به رنگ دیگر را تسهیل می‌کند. این به‌ویژه برای ارائه‌ی ظرافت‌های رنگی زمین و آسمان مناسب بود. جان برجر اظهار داشته است که چنین تأثیراتی از استفاده از روغن به‌عنوان روش تفسیر بصری باعث شده است که منظور ما از شباهت تصویری را مشخص کند. او استدلال می‌کند که روغن به‌طور مرکزی در ساخت راه‌های دیدن نقش داشته است، زیرا جزئیاتی که می‌تواند فراهم کند، رابطه‌ی مشابه بین دیدن و مالکیت را به‌شدت تقویت می‌کند: «نقاشی کردن چیزی و گذاشتن آن بر روی بوم، بی‌شباهت به خرید آن و گذاشتن آن در خانه‌ی شما نیست. اگر تابلویی بخرید ظاهر چیزی را که نشان می‌دهد نیز می‌خرید. او ممکن است اضافه کرده باشد که روغن به عنوان یک رسانه‌ی همچنین از طریق تراکم، لحن، نور و سایه به‌طور تداعی‌کننده عمل می‌کند و در نتیجه میل به مالکیت و اثرات معنایی تصویر نقاشی را افزایش می‌دهد. از این نظر، روغن همچنان تأثیرگذار است - حتی اگر ویژگی‌های فنی آن بعداً توسط عکاسی جایگزین شد. بنابراین، منظره به عنوان یک ژانر در اواخر قرن پانزدهم شروع به پدیدار شدن کرد. کنت کلارک یک نمای کلی مفید از تغییر ایده‌آل‌ها در نقاشی منظره ارائه می‌دهد (البته بر اساس یک مفهوم دو به دو از طبیعت و طبیعی که به نوعی دیگر، فرهنگ است). به طور قابل توجهی، او خاطرنشان می‌کند که پیش شرط یک منظره‌ی نقاشی شده، یک حس تازه از فضا است و نشان می‌دهد که «کنجکاوی در مورد شخصیت دقیق یک نقطه‌ی خاص، که بخشی از کنجکاوی عمومی قرن پانزدهم بود» وجود دارد. او به طور خاص به آبرنگ‌های توپوگرافیک، به عنوان مثال، در کار نقاش آلمانی، آلبرشت دورر (۱۴۷۱-۱۵۲۸) اشاره می‌کند. در ایتالیا، دوره‌ی رنسانس متقدم به‌ویژه با علاقه به آرمان‌های کلاسیک یونانی هنر، علم و دانش مشخص شد. گامبریچ تعدادی از تحولات کلیدی را شناسایی می‌کند. او به تأکید آلبرتیایی بر ساخت ترکیبی در هنر رنسانس ایتالیا اشاره می‌کند که بازتاب مفاهیم یونانی از هارمونی به‌عنوان زیبایی است (به‌ویژه مربوط به مجسمه‌سازی و معماری - میکل آنژ، برونلسکی). او همچنین تأکید ایتالیایی‌ها بر ساخت‌وساز کلاسیک را با آثار هنرمندان اروپای شمالی در آن دوره مقایسه می‌کند، به عنوان مثال، کار نقاش فلاندری، بروگل (حدود ۱۵۶۹-۱۵۲۰) که صحنه‌های بسیاری از زندگی دهقانان را به تصویر کشیده است، توسط گامبریچ به عنوان «کمدی های انسانی» توصیف شده است. دو سنت موازی و به‌طور فزاینده‌ای به هم پیوسته توسعه یافتند. از یک سو تأکید ایتالیایی‌ها بر هارمونی کلاسیک بود. از سوی دیگر، توصیفی وجود داشت که نه‌تنها از نظر نقاشی و طرح - به عنوان مثال، ترسیم تصویری یا «نقشه‌برداری» مناظر

روستایی - بلکه شامل گزارش‌های روزانه و «شعر طبیعت» نیز می‌شود. بنابراین، تصاویر منظره به‌طور مرکزی به بازنمایی فضا به‌عنوان مکان کمک می‌کنند و به طور اساسی، پاسخ‌هایی را به مکان‌های خاص نشان می‌دهند. برای قرن‌های متمادی، منظره به‌عنوان یک ژانر فرعی در هنر تلقی می‌شد، که عمدتاً در کارکرد توصیفی - ثانوی پس از داستان‌گویی و عملیات اسطوره‌ساز نمادگرایی مسیحی، نقاشی تاریخی یا پس از آن، حالت‌های تمثیلی مانند طبیعت بی‌جان بود. در نقاشی قرن پانزدهم، منظره عمدتاً به عنوان پس‌زمینه ظاهر می‌شود. برای مثال، در داستان‌های کتاب مقدس یا اسطوره‌ای (مانند شمایل‌نگاری منظره در «تولد ونوس» بوتیچلی، حدود ۱۴۸۵). استثناء، نقاشی‌های «چشم‌انداز» بود. هدف آشکار آن‌ها توصیف «مستقیم» یا توپوگرافی بود، نه خیال، تمثیل یا استعاره. چنین نقاشی‌هایی نسبتاً کوچک بودند که به سفارش مالکان رنسانس متقدم برای به تصویر کشیدن املاک خود کشیده می‌شدند، به عنوان مثال، دارایی‌های مدیچی در تپه‌های توسکانی. (نمونه های متعددی در این مجموعه در گالری اوفیزی، فلورانس وجود دارد.) بازنمایی‌ها صرفاً کارتوگرافی نیستند، بلکه مزارع حاصلخیز، دام‌های قوی، باغ‌های سرسبز و تاک‌های مملو از انگور را به تفصیل نشان می‌دهند. به عبارت دیگر، تصاویر آرمان‌های کشاورزی را منعکس می‌کنند. هندسه‌ی بصری غیرپرسپکتیو است؛ تا حدودی شبیه به نقاشی‌های دیواری قرون وسطایی اما اهداف دوگانه‌ی توپوگرافی و اطمینان از فراوانی کشاورزی به‌وضوح برآورده شده است. در این‌جا بذرهای تخیلی تصویری را می‌یابیم. نقاشی‌های آینده نیز وضعیت اجتماعی و اقتصادی خانواده‌های قدرتمند را به‌عنوان مالکان موفق تأیید می‌کنند. اگرچه در یک سطح منعکس‌کننده آرمان‌های ارضی است، جزئیات محتوا (که ممکن است به طور دقیق از واقعیت الگوبرداری شده باشد یا نباشد) به آن‌ها جایگاهی در تاریخ‌های توپوگرافی می‌دهد. استفان دانیلز تأثیر هنر چشم‌انداز هلندی و ایتالیایی را بر تحولات انگلستان تصدیق می‌کند. او خاطر نشان می‌کند که نقاشی‌های انگلیسی اواخر قرن هفدهم معمولاً کمتر از چهار در شش فوت نبودند، اغلب از نمای کلی «چشم پرنده» ساخته می‌شدند و شامل هرگونه ویژگی شهری یا صنعتی در داخل مستغلات و بلافاصله فراتر از آن بودند. آن‌ها قصد داشتند تا تصوری از مالکیت زمین ایجاد کنند، در انگلستان یک عامل تعیین‌کننده طبقه، وضعیت و اقتدار سیاسی است – به‌ویژه در دوره‌ی بلافاصله پس از جنگ داخلی در بریتانیا (۶۰-۱۶۴۲). همان‌طور که او پیشنهاد می‌کند، مستغلات مناطقی بودند که تولید و مصرف آشکار داشتند. دارایی نشان‌دهنده‌ی سرمایه‌گذاری است و هنر چشم‌انداز بر مدیریت اقتصادی مؤثر زمین تأکید دارد. او خاطر نشان می‌کند که اصطلاح چشم‌انداز نه‌تنها به دورنما، بلکه به تلاش‌های اقتصادی آینده نیز مربوط می‌شود. رابطه‌ی متقابل ثروت اقتصادی - بالفعل یا بالقوه - و بازنمایی تصویری در استفاده‌ی اجتماعی از چنین تصاویری مشخص شد. چنین تصاویری (همراه با پرتره‌های خانوادگی) معمولاً در مکان‌های عمومی مانند اتاق‌های پذیرایی، راهروها یا بالای شومینه آویزان می‌شدند، هم در مکان به تصویر کشیده شده و هم در سایر خانه‌های مالک، شاید یک خانه در لندن. این اظهار نظر معروف جان برجر را تأیید می‌کند که دیدن نوعی تأیید مجدد مالکیت است، که از طریق آن او به این

نکته‌ی مرتبط اشاره کرد که نمایش نیز برای تأیید جایگاه (اجتماعی) مالک عمل می‌کند. با ایجاد مستعمره‌ها، نقاشی‌هایی از دارایی‌های خارج از کشور، رتوریک وضعیت و موفقیت کارآفرینی را افزایش داد. برخلاف نمونه‌های قبلی ایتالیایی، تصاویر مطابق با اصول پرسپکتیو ساخته می‌شدند. این مقیاس امکان نماهای دقیق را فراهم می‌کند و به این ترتیب، ممکن است به عنوان پیشروی عکاسی توپوگرافی معاصر دیده شود. تصادفی نیست که دوربین به دلیل توانایی آن در به تصویر کشیدن دقیق آن در منظره‌یاب مورد استقبال قرار گرفت. تمایل به بازنمایی توپوگرافی مدت‌ها پابرجا بود. لوی اشتراوس نیز در مورد استفاده‌های بعدی از نقاشی و زمینه‌ی فکری سفارش‌ها این‌گونه اظهار نظر می‌کند: «برای هنرمندان رنسانس، نقاشی شاید ابزاری برای دانش بود اما در عین حال ابزاری برای تصاحب نیز بود و وقتی با نقاشی رنسانس سروکار داریم، نباید فراموش کنیم که این کار تنها به دلیل ثروت های عظیمی بود که در فلورانس و در جاهای دیگر انباشته می‌شد. و این‌که بازرگانان ثروتمند ایتالیایی به نقاشان به‌عنوان عواملی نگاه می‌کردند که به آن‌ها اجازه می‌داد مالکیت خود را بر همه‌ی چیزهای زیبا و مطلوب در جهان تثبیت کنند. تصاویر موجود در یک کاخ فلورانسی نوعی جهان کوچک را نشان می‌داد که در آن مالک، به لطف هنرمندانش، همه‌ی آن ویژگی‌های دنیایی را که به آن دلبستگی داشت، به شیوه‌ای ملموس و تا حد امکان واقعی بازسازی کرده بود.»

چنین نظراتی همچنین در مورد زمینه‌ی وسیع‌تر رنسانس کاوش‌های خارج از کشور که در آن نقاشان، در واقع به‌عنوان ثبت‌کننده‌های جهانی در حال گسترش عمل می‌کردند، صدق می‌کند. سفرهای کاوشگران به اواخر قرن سیزدهم برمی‌گردد اما در قرن شانزدهم اهمیت فزاینده‌ای پیدا کرد. اکتشافات توسط اشراف اروپایی که نه‌تنها اکتشاف (جغرافیایی) بود بلکه هدف تجاری و استعماری نیز داشتند، تأمین می‌شد. احساس فضای بسط‌یافته باید پشتوانه‌ی چنین سرمایه‌گذاری‌ای بوده باشد. کشتی‌های کاشفان بریتانیایی، هلندی، ایتالیایی، پرتغالی و اسپانیایی، هنرمندانی را به‌عنوان خدمه حمل می‌کردند که نقش آن‌ها شبیه به وقایع‌نگار بود. می‌توان فرض کرد که این نقاشان، که به هر حال جان خود را در دریا به‌خاطر چنین سفارش‌هایی به خطر انداخته‌اند، واقعاً علاقه‌مند به کار تولید تصاویری از سرزمین‌های دوردست بودند که قبلاً توسط اروپایی‌ها دیده نشده بود. نظرات لوی اشتراوس همچنین به ما یادآوری می‌کند که نقاشان به حمایت وابسته بودند. هزینه‌ی مواد مخصوصاً رنگدانه‌های خاص بالا بود و تضمین درآمد لازم بود. تغییر از منظره به‌مثابه‌ی محیط به منظر به‌مثابه‌ی موضوع به خودی خود پدیده‌ی مدرن‌تری است. منظره تا قرن هفدهم و هجدهم تثبیت نشد و حتی پس از آن نیز توسط دانشگاهیان هنر به عنوان یک ژانر فرعی در نظر گرفته می‌شد. در این‌جا، تضادی بین اروپای شمالی و جنوبی پدیدار شد که می‌توان آن را از طریق مقایسه‌ی آثار پوسن یا لورن، که هر دو به مسائل زیبایی آرکادیایی و اسلوب توپوگرافی که ویژگی نقاشی هلندی از قرن هفدهم به بعد بود توجه داشتند خلاصه کرد. پوسن، لورن و بعداً فردریش درگیر روابط متقابل نوع بشر و طبیعت بودند و به‌صراحت از طریق استعاره‌ی بصری عمل می‌کردند. در مقابل، تصاویر هلندی معمولاً منظره‌ای ظاهراً طبیعی را به‌عنوان زمینه‌ای برای تصویر آسیاب‌های بادی، کشتی‌ها، مزارع و مستغلات می‌گرفتند و در واقع نمادهای

مالکیت دارایی و موفقیت تجاری را جشن می‌گرفتند. دبورا برایت، اگرچه در درجه اول به چشم‌انداز آمریکا اهمیت می‌داد اما یکی از اولین کسانی بود که به برخی از راه‌هایی اشاره کرد که در آن ویژگی موضوع و شمایل‌نگاری، تاریخ‌های فرهنگی خاصی را منعکس می‌کند. او اظهار می‌کند که نقاشی منظره انگلیسی در قرن هجدهم صرفاً الگوی هلندی را با زمین‌های مسطح، آسیاب‌های بادی و کانال‌هایش تکرار نکرد، بلکه این ژانر را مجدداً بیان کرد تا ویژگی‌های خاص حومه شهری انگلیسی را مشخص کند.

در اروپا اسلوب قرن هجدهم برای محوطه‌سازی باغ‌ها به‌وضوح میل به مناظر از خانه (جایگاهِ خانواده) و همچنین مشغله‌های عاشقانه با فرهنگ کلاسیک را منعکس می‌کرد. همان‌طور که قبلاً اشاره شد، منظره به عنوان مجموعه‌ای از علایق و به عنوان یک ژانر در نقاشی، پیش از عصر روشنگری شروع به پدیدار شدن کرده بود. اما این دوره شاهد تجمیع سبک‌های منظره‌ی اروپایی در نقاشی، معماری و به‌ویژه باغبانی منظر بود، زیرا اشراف و خانواده‌های ثروتمند بورژوا به گونه‌ای مختلف ویلاهای جدید و پارک‌ها و باغ‌های با چیدمان رسمی را سفارش دادند. در بریتانیا، مانند اکثر کشورهای اروپای غربی، زمین مدیریت می‌شود؛ نتیجه این است که چشم‌انداز یا مناظر ساخته می‌شوند، به این معنی که حس اصول زیباشناسی و همچنین آداب اجتماعی در جریان است. همان‌طور که از بازدید املاکی که مدیریت آن اکنون با National Trust یا میراث انگلیسی است مشاهده می‌شود، خانه روستایی انگلیسی قرن هجدهم مکانی برای نظاره کردن، اندیشیدن به «نماها» و همچنین مکانی برای زندگی و سرگرمی در آن بود. تأثیر کلیدی معماری از ایتالیا، به‌ویژه کار پالادیو نشئت گرفته است. این به بریتانیا محدود نمی‌شد. قلعه‌های فرانسوی مثالی موازی ارائه می‌دهند، مانند املاکی که جدا از شهرهای سراسر اروپا، از ورسای تا کاخ تابستانی تزارها در خارج از سنت پترزبورگ قرار دارند. خانه‌های روستایی سبک بزرگ بودن را اتخاذ کردند. در انگلستان، خانه‌ها قبلاً در دره‌ها قرار داشتند و از پناهگاه و آب جاری (جوی‌ها) استفاده می‌کردند. اکنون آن‌ها بر روی تپه‌هایی با مناظری ساخته شده‌اند که ممکن است مطابق با مناظر ایده‌آل از پیش طراحی شده مجدداً شکل داده شوند (همانند وضعیت و شهرت باغبانان منظر قرن هجدهم مانند Capability Brown و Humphrey Repton).

همان‌طور که جان بروئر بیان می‌کند، خانه‌های روستایی دور از روستاها ساخته می‌شدند، با پارک‌های بزرگ و دیوارکشی‌شده و ساخت و ساز واقعی مناظر ایده‌آل گاهی شامل جابه‌جایی تپه‌ها و رودخانه‌ها یا تخریب کل روستاها بود. ساخت منظره‌ی «طبیعی» مستلزم بی‌توجهی شدید به آنچه قبلاً به دست آمده بود می‌شد. آیین زیبایی، طراحی منظره‌ای را ترغیب می‌کرد که خودانگیخته به نظر می‌رسید، برخلاف باغ صوری که سلیقه‌ی فرانسوی یا هلندی آن دوره را مشخص می‌کرد. به طور فزاینده‌ای، تأکید کمتر بر زمین به عنوان یک محیط کاری (اگرچه همچنان ادامه داشت) و بیشتر بر منظره به‌مثابه‌ی دورنما برای تأمل بود. بعدها، برای صنعتگران تازه ثروتمند قرن نوزدهم، تصاحب زمین نماد موفقیت کارآفرینی بود. منظره‌ی دیده‌بانی از خانه‌ی روی تپه بر روی گردشگاه خود، وضعیت نمادین مالکی را که این فضای (گسترده) برای او مکان «من» بود، تقویت کرد. عکسی مانند تصویر راجر فنتون از مسیری که به قلعه‌ی ویندزور منتهی می‌شود، که در

آن مسیر کالسکه رو طویل به خانه‌ای که از دور بر زمین مشرف است، منتهی می‌شود یک نمونه‌ی کلیدی است. خانواده‌ی درون عکس به ما به‌عنوان بازدیدکنندگان، کارگران املاک یا در واقع بینندگان بازنمایی این مکان خاص، نگاه می‌کنند.

راجر فنتون، پیاده‌روی طولانی، ویندزور، ۱۸۶۰

نقاشی و عکاسی

عکاسی، که در سال ۱۸۳۹ در فرانسه و بریتانیا اعلام شد، در ابتدا به دلیل توانایی‌های ثبت فنی آن معرفی شد. به استثنای معدودی، تأکید بر عکس گرفتن بود تا ساختن عکس. همان‌طور که من پیشنهاد خواهم کرد، پژواک زیبایی‌شناختی بیشتر در مسیر کانستبل با تأکید او بر مشاهدات تجربی بود تا مثلاً کلود لورن یا در واقع ترنر.

قرن نوزدهم، که عصر تغییرات صنعتی عظیم در بریتانیا، اروپای شمالی و برخی از بخش‌های ایالات متحده به شمار می‌آمد، شاهد تغییراتی در موضوع و سبک منظره بود. در بریتانیا، کانستبل (در اواخر قرن هجدهم) و ترنر، منظره را بیشتر به سمت شیوه‌ی نقاشی پژوهش‌محور تغییر دادند و مکرراً همان مضامین (کلیسای جامع سالزبری، تشکیل ابرها، تاریخ به‌مثابه‌ی اسطوره) را بررسی کردند.این دو هنرمند نمایانگر فلسفه های هنری بسیار متفاوتی هستند. همان‌طور که گامبریج اظهار می‌کند: «شکستن سنت، هنرمندان را با دو امکانی که در ترنر و کانستبل تجسم یافته بود، رها کرده بود. آن‌ها می‌توانستند در نقاشی شاعر شوند و به دنبال جلوه‌های متحرک و دراماتیک باشند یا تصمیم بگیرند به موتیف پیش روی خود پایبند باشند و با تمام سماجت و صداقت به حکم خود آن را کشف کنند.»

همان‌طور که قبلاً اشاره شد، کانستبل بر «مشاهده‌ی دقیق طبیعت» تأکید کرد. او مجموعه‌های زیبا را که با کدهای زیباشناختی رنگ و ترکیب مطابقت داشتند، کنار گذاشت.

همان‌طور که داستان پیش می‌رود، یک بار دوستی به او گفت که چرا رنگ قهوه‌ای مورد نیاز یک ویولن قدیمی را به پیش‌زمینه‌ی خود نداده است. کانستبل یک ویولن روی چمن گذاشت تا تفاوت میان رنگ سبز تازه‌ی چمن انگلیسی و تن‌های گرم مورد انتظار را طبق قرارداد نشان دهد. چنین قراردادی تحت تأثیر هنرمندان فرانسوی و ایتالیایی قرار گرفته بود که از رنگ‌های مدیترانه‌ای استفاده می‌کردند. از نظر هنر بریتانیایی، رادیکالیسم کنستابل در اصرار او بر نگاه کردن به منظره‌ی واقعی بود. او استدلال می‌کرد که «رذل بزرگ امروزه اظهار شجاعت است، تلاشی برای انجام کاری فراتر از حقیقت». نمایش‌های خیره‌کننده‌ی ترنر مانند «طوفان برفی – قایق بخار از دهانه بندر» (۱۸۴۲) برای کانستبل مضحک است. همان‌طور که گامبریج اشاره می‌کند: «در کار ترنر، طبیعت همیشه احساسات انسان را منعکس و بیان می‌کند. ما در برابر قدرت‌هایی که نمی‌توانیم کنترل‌شان کنیم، احساس کوچکی می‌کنیم». کانستبل و ترنر دو رویکرد بسیار متفاوت در نقاشی را نشان می‌دهند که یکی از آن‌ها بر آرامش و زیبایی به شیوه‌ای بدیع تأکید می‌کند و دیگری که عموماً والاتر است و به صورت تمثیلی با تاریخ و اسطوره درگیر می‌شود. هر دو نمونه بر تحولات قرن نوزدهم عکاسی، در آمریکای شمالی و همچنین در بریتانیا تأثیر گذاشتند. برای اروپایی‌هایی که اکنون در ایالات متحده یا کانادا (یا در سایر مناطق قاره‌ای مانند استرالیا) سفر می‌کنند، این مقیاس تقریباً غیرقابل درک است. پدیده‌های طبیعی مانند آبشار نیاگارا باید برای ساکنان انگلیسی - سلتی در ساحل شرقی که به مقیاس کوچکتر بریتانیا و ایرلند عادت داشتند، منحصراً مهیج به نظر می‌رسید. بخشی از این احساس در تصاویر توماس کول، فردریک چرچ و دیگر نقاشان مرتبط با آنچه که به گذشته‌نگری مدرسه رودخانه هادسون نامیده می‌شد، منتقل می‌شود. برای مثال، تصویر ۱۸۵۶ چرچ از «آبشار نیاگارا» از منظره‌ی زیر آبشار نعل اسبی (در سمت آمریکایی) به طرز شگفت‌آوری کوچک است (حدود ۳۰ در ۴۵ سانتی‌متر) اما با این وجود قدرت و چگالی آب و درخشندگی آن چشمگیر است. در نقاشی ۱۸۵۷ او در مقیاسی بزرگ‌تر، «نیاگارا» (حدود ۱۶۸ در ۳۰۳ سانتی‌متر)، شدت حرکت، نور و سایه حس شگفتی را افزایش می‌دهد. او توجه بیننده را به شکلی نامطمئن به بیرون و آن سوی آبشار جلب می‌کند.

نیاگارا قبلاً یک مقصد توریستی جاافتاده بود که در آن نقاشی‌ها و شرح‌های خاطرات زیادی درج شده بود و در تخیل رایج به‌عنوان نمادی آشکار از تعالی طبیعی که منعکس‌کننده‌ی تأثیرات پیوریتن[۳] بود، به عنوان یک تعالی مذهبی نیز تلقی می‌شد. این نقاشی‌ها صرفاً تقلیدی نبودند. آن‌ها بیانگر اصول اخلاقی بودند. تصویر کلیسا چنین ایدئولوژی‌های رام‌نشدنی‌ای را قوام می‌بخشید. همان‌طور که هیوز[۴] بیان می‌کند، در دهه‌ی ۱۸۵۰، نیاگارا یک مقصد توریستی محبوب بود، مملو از مردم، هتل‌ها و کارخانه‌ها که همه‌ی آن‌ها از نقاشی اشاعه یافته‌اند تا اهمیت والای آبشار را افزایش دهند:

چنین نقاشی‌های منظره‌ای از نظر توپوگرافی عمل می‌کردند اما مطابق با مضامین قبلی اروپایی، به امور تمثیلی و معنوی نیز مشغول بود. در همین حال، نقاشان

---

۳ عضو گروهی از پروتستان‌های انگلیسی در اواخر قرن شانزدهم و هفدهم که اصلاحات کلیسای انگلستان تحت رهبری الیزابت را ناقص می‌دانستند و در پی ساده‌سازی و تعدیل انواع عبادت بودند.

4 Robert Hughes

«در نیاگارا، نقاشی اصرار دارد که شما با سایر گردشگران ارتباط برقرار نمی‌کنید. شما با خلق خدا و از این طریق با ذهن او مواجه هستید. رنگین‌کمان نشان می‌دهد که آمریکای بکر از آب مروارید برمی‌خیزد؛ نویدی برای نوسازی مداوم آمریکا. هم‌ارزی نیاگارا با طوفان نشان‌دهنده‌ی کمرنگ شدن شکست، نوعی غسل تعمید کیهانی است.– مضامین قوی و پرطنین برای آمریکایی‌ها در اواسط قرن نوزدهم.»
هیوز

فرانسوی، عمدتاً کوربه و مانه - که بعدها به عنوان بنیانگذاران رئالیسم تلقی شدند - به دنبال فاصله گرفتن منظره از استعاره بودند تا آنچه را که مشاهده می‌شد با جزئیاتی به تصویر بکشند که به جایگاه نقاشی به‌عنوان تفسیر اجتماعی اعتبار ببخشد. لیندا ناکلین با اظهار نظر انتقادی درباره‌ی رئالیسم به‌عنوان یک جنبش، بر بستری سیاسی-اجتماعی تأکید می‌کند و به علاقه‌ی جمعی به درک بهتر جهانی در حال تغییر و صنعتی شدن اشاره می‌کند که در آن بحث‌های مربوط به روابط بین کار و ثروت، طبقه و قدرت ارزش پیدا کرده است. یکی از دلایل تأثیر رئالیسم به‌عنوان یک جنبش هنری در فرانسه در اواسط قرن نوزدهم، چالش آن با روش‌هایی بود که در آن تصورات منظره سابقاً روابط طبقاتی را تیره می‌کرد. مناظر واقع‌گرایانه وقایع، افراد و رابطه‌ی آن‌ها با مکان را به تصویر می‌کشند.
مراسم تشییع جنازه روستایی، یا سنگ شکنان (کوربه) یا کارگران مزرعه (میله) یا در واقع، محیط‌های شهری (مانه)، کاویدن پیوستگی‌های همراه با تأثیرات مدرنیته است. تصادفی نیست که رئالیسم با افزایش شهرنشینی، از جمله شکل‌گیری مجدد پاریس و با صنعتی شدن (به‌ویژه در شمال شرقی فرانسه) مصادف شد. کنجکاوی درباره فرهنگ‌های دیگر همراه با مُد که به‌عنوان عجیب و غریب شناخته می‌شوند، ارزش‌های دیگری در این دوره‌ی مدرنیته و تغییر بودند. توسعه قطار بخار منجر به افزایش مسافرانی شد که به مکان‌های جدید برای آن‌ها سفر می‌کردند و استعمار اروپایی در اوج خود بود و سرزمین‌های خارج از کشور منبع داستان‌ها و همچنین کالاها بودند. چنین تحرک نسبی‌ای اشتیاق فرهنگی برای اطلاعات در مورد مکان‌های دور را افزایش داد که هم نقاشی و هم به‌زودی عکاسی به پیشرفت آن کمک می‌کردند. نمایشگاه‌هایی مانند نمایشگاه‌های بزرگ لندن (۱۸۵۱) و پاریس (۱۸۵۵)، محل‌هایی را برای «نقطه‌نظر» عکاسان ارائه می‌کردند و بسیاری از داستان‌نویس‌ها، سرزمین را با قطعات شیشه‌ای که دوردست‌ها و چیزهای اگزوتیک را به خانه می‌آورد، می‌کاویدند. به عبارت دیگر، منظره به جزئی در عکاسی سفر تبدیل شد که به‌عنوان شکلی از تماشای معاصر رایج شد. زیباشناسی عموماً محافظه‌کارانه و حالت غیرانتقادی داشت. چنین تصاویری نیز به طور فزاینده‌ای در نشریات، ابتدا به عنوان بازتولید حکاکی‌های چوبی بر اساس عکس‌ها و بعدها، با معرفی لیتوگرافی در اواخر قرن بیستم، با استفاده‌ی مستقیم از خود عکس‌ها در روزنامه‌ها، کتاب‌ها و مجلات، به نمایش درآمد. والتر بنیامین به‌ویژه از بازتولید و انتشار انبوه تصاویر استقبال کرد و پیشنهاد کرد که به‌طور دموکراتیک هاله‌ی منحصربه‌فرد بودن اثر هنری را تضعیف می‌کند. این گسترش زمینه‌های دیدن، تأثیر بلاغی عکاسی را گسترش داد.
بنیامین با مکتب فرانکفورت، گروهی از دانشگاهیان (از جمله تئودور آدورنو و هربرت مارکوزه) که در اصل در فرانکفورت

مستقر بودند، مرتبط بود که به طور متمرکز به نظریه‌ی انتقادی (مارکسیستی)، فرآیندهای ایدئولوژیک و تحلیل عملیات فرهنگ توده‌ای، برای مثال، در حمایت از فاشیسم توجه داشت. عکاسی به ابزاری برای رپورتاژ تبدیل شده بود و اقتدار آن بر پایه‌ی مفاهیمی از اصالت و عینیت است که با ایده‌ی چشم دوربین مرتبط شده بود. بنابراین، مطبوعات و نشریات به محل تنش‌ها بر سر گفتمان‌های بصری و سیاست بازنمایی تبدیل شده بودند – و هستند. عکاسی همچنین به‌عنوان وسیله‌ای برای بیان هنری در نتیجه‌ی مشارکت هنرمندانی که از عکس‌ها به‌عنوان جایگزینی برای طرح‌ها استفاده می‌کردند، توسعه یافت و نیازی به نقاشی کردن در فضای باز[5] را از بین برد. استفاده از عکاسی به هنرمندان این امکان را می‌دهد تا دامنه‌ی منابع خود را گسترش دهند و از فضاهای عمومی شهری و روستایی یا «فضای باز» با ثبت‌های عکاسی برای پیشبرد نقاشی‌های ساخته شده به استودیو بازگردند. به عنوان مثال، آرون شارف یک منظره‌ی رودخانه و یک منظره‌ی دریایی از کوربه را ملاحظه می‌کند که به نظر می‌رسد مستقیماً بر اساس عکس‌های معاصر است. در واقع، در ابتدا عکاسان با منظره مشکل داشتند زیرا امکان نوردهی همزمان برای زمین و آسمان وجود نداشت (از آن‌جایی که شدت نورهای مختلف به طول‌های مختلف نوردهی نیاز داشت). مارک هاورث-بوث ساخت «صحنه رودخانه، فرانسه» (۱۸۵۸) توسط کامیل سیلوی را بررسی کرده است که از طریق چاپ ترکیبی ساخته شده و شامل صحنه‌پردازی افراد در محیط روستایی می‌شد و از آن‌ها می‌خواست که حرکت نکنند، زیرا لزوماً نوردهی نسبتاً طولانی بود. قراردادهای تثبیت شده‌ی تصویری همچنان در جریان باقی ماندند: ترکیب‌بندی زیبا، زیباشناسی سنتی را بازتاب می‌دهد، و محتوا و نمایش روستایی را رمانتیک می‌کند (اگرچه علاقه‌ی عکاسان احتمالاً مربوط به توسعه‌ی تکنیکی بود که با تنوع شدت نور محیط طبیعی مقابله کنند). منابع کلاسیک طنین‌انداز می‌شوند! در واقع، منظره یک «نقطه زیبایی» متعارف است که منظره‌سازی می‌شدند و به همین ترتیب نقاشی/عکاسی می‌شدند، البته این بیانیه بی‌طرف نیست. «زیبایی» یک ساختار فرهنگی است. در بریتانیا، گردشگری (برای قشر مرفه) به مکان‌هایی که زیبا در نظر گرفته می‌شد در قرن هجدهم رایج شد و گفتمان‌های ایدئولوژیک را قوام بخشید. این نه‌تنها تور بزرگی (از اروپای کلاسیک - مرکزی برای آموزش آقایان جوان و برخی خانم‌ها به حساب می‌آمد)، بلکه احترامی برای مکان‌های زیبایی در بریتانیا بود. مثلاً صومعه‌ی Tintern در دره وای یا دشت سالزبری، از نمای کلیسای جامع وجود داشت. این مکان‌های توریستی موضوع نقاشی‌های منظره (و منبع درآمدی برای نقاشان) شدند.

دودمان مفهومی و همچنین دودمان ترکیب‌بندی شفاف است؛ نمونه‌های زیادی از عکاسان دوره اواسط ویکتوریایی وجود دارد که تصاویری زیبا و افسانه‌ای را روی صحنه می‌برند (به عنوان مثال، جولیا مارگارت کامرون) که منظره را به‌عنوان محیطی نمادین به کار می‌بردند. با این حال، تنها در اواخر قرن نوزدهم بود که جنبش‌های «تجزیه‌طلبی» تصویری، که در آن عکاسی بر اساس زیباشناسی (و نه «واقعیت») تعریف می‌شد، در سطح بین‌المللی توسعه یافت. استقبال از عکاسی در مؤسسات

5 en plein air.

بـزرگ هنـری تـا بعـداً پدیـدار نشـد. در سـال ۱۹۴۰، مـوزه‌ی هنـر مـدرن نیویـورک (MoMA) اولیـن بخش عکاسـی را در یک مـوزه‌ی هنری تأسـیس کـرد. در قـرن نوزدهـم عکاسـی، فضایـی را در گالـری نمایشـگاه به عنـوان یک پیشـرفت تکنولوژیکی و بـه دلیل قابلیت‌های داستان‌سـرایی بصـری خـود بـه دسـت آورده بـود. در پایـان قـرن بیسـتم، عـکاس داعیه‌ی مقـام هنرمنـد را داشـت و در واقـع، تصاویـر عکاسـان نام‌بـرده‌ی قـرن نوزدهـم بـه دلیـل حساسـیت‌های زیباشـناختی مـورد تحسـین قـرار گرفتـه بودنـد و جایـگاه غرورآمیـزی را در مجموعه‌هـا بـه دسـت آورده بودنـد.

اسـتقبال از عکاسـان منظـره‌ی متقـدم به‌عنـوان هنرمنـد و از عکاسـی به‌عنـوان یک هنر مدرنیسـتی، در موارد متعـددی به چالش کشـیده شـده اسـت. مهم‌تریـن آن ایـن اسـت کـه ایـن ادعـا مبتنی بـر نـگاه رمانتیک بـه هنرمنـد به‌عنـوان نـوع خاصـی از بیننـده اسـت. همچنیـن اطلاعـات بسـیار کمـی در مـورد عملکردهـای کاری واقعـی و یـا در مـورد فرآیندهـای تولید معنا به ما می‌دهد. سـؤالات زمینـه به‌ویـژه چشـمگیر هسـتند. روزالینـد کـراس بـا در نظرگرفتن گرفتن عکـس تیموتی اُسـالیوان از «گنبدهـای توفا، دریاچـه هرمی»، دو نسـخه را در تضـاد قـرار می‌دهـد. چـاپ خـود اُسـالیوان کـه بعـداً توسـط مـوزه‌ی هنر مـورد تأیید قـرار گرفـت و یک سـنگ‌نگاره که برای انتشـار در زمین‌شناسـی سیسـتماتیک کلارنـس کینـگ در سـال ۱۸۷۸ سـاخته شـد. کراس مشـاهده می‌کند برای این‌که نسـخه‌ی دوم بـه عنـوان اطلاعـات عمـل کنـد، عناصـر توپوگرافی باید به تصویر بازگردانده می‌شـدند. تفـاوت این دو نسـخه بـه درخشـش عکاس و کسـل‌کننده بـودن چـاپ سـنگی نیسـت. بلکـه از نیازهـا و انتظـارات حوزه‌هـای فرهنگی مختلـف سرچشـمه می‌گیـرد: سـودمندی علمـی در مقابـل حساسـیت زیباشـناختی.

عـلاوه بر این، او پیشـنهاد می‌کند تصویری که توسـط سارکوفسـکی به‌عنـوان یـک شـاهکار ترکیب‌بنـدی مـورد تحسـین قـرار می‌گیـرد، احتمـالاً بیشـتر بـا قصـد فـروش آن بـرای استریوسـکوپ تعیین شـده اسـت تا اقتصاد زیباشـناختی چشـم عکاس. چشـم‌اندازهای اسـتریوگرافی بـه ویژگی‌های مرکزیتـی نیرومند بـرای ارائـه‌ی نقـاط کانونـی و افزایـش توهـم سـه‌بعدی نیـاز دارند. زمینـه‌ای که اُ سـالیوان در آن کار می‌کـرد تجـاری بـود، نـه هنـری. او به عنوان یک «اپراتور» کار می‌کرد و چشـم‌اندازها را بـه مشـاغل عکاسـی می‌فروخـت کـه دارای حـق چـاپ شـدند. کار ایـن عکاسـان تجـاری اولیـه به صـورت گذشـته‌نگر به‌عنـوان «هنر» تحسـین شـد، در نقطـه‌ای کـه برای اشـخاص پیـرو نهـاد هنـری مناسـب بـود کـه در مـورد عکاسـی بحـث کننـد. ایـن اسـتدلال، ادعایی را بـرای عکاسـان به‌مثابه‌ی هنرمنـدان مطرح کرد کـه آن‌طور کـه خودشـان می‌دیدنـد نبود. بنابراین عکاسـی منظره جایگاهی را در بایگانی هنـری تثبیت کـرد. در حالی که لزومـاً ادعاهای مدرنیسـتی در مورد ادراک هنری را نمی‌پذیریم، بایـد پذیرفت کـه این احتمـالاً به حفـظ طیفی از تصاویـر کمـک کرده اسـت کـه در غیـر این صـورت ممکـن اسـت مفقود شـوند یـا کمتر شـناخته شـوند. آثار تاریخی هم در موزه هنر و هـم در مجموعه‌های تاریخی ملـی یا منطقه‌ای نگهـداری و به نمایش گذاشـته می‌شـوند. در اولـی در اصطـلاح عـکاس به‌مثابـه‌ی هنرمند، در دومـی بیشـتر از نظـر تاریـخ اجتماعـی چارچوب‌بنـدی می‌شـود.

زیباشناسی: پرسپکتیو و سازماندهی دیداری

دو منظـره‌ی اوایـل قـرن نوزدهـم در مجموعه تصاویـر شـهری کوچـک در آبانـو ترمـه، شـهر کوچکـی در شـمال شـرقی ایتالیـا در نزدیکـی پـادوآ، در کنـار هـم بـه نمایـش گذاشـته شـده‌اند. یکی، اثر جوزپه کانـلا، «پل در تورین»

را بـه تصویر می‌کشـد. رنگ روغـن روی بوم به ابعاد ۲۴*۴۲.۵ سـانتی‌متر در قاب طلایی رنگ. دیگری توسـط پیتـرو رونزونـی «سـفر در پرواز بـه مصـر» را بـه تصویـر می‌کشـد. همچنیـن رنـگ روغـن روی بـوم، ۳۷ در ۴۸ سـانتی‌متر، اما بدون قاب. آن‌ها بسـیار معمولی هسـتند. آنچـه قابل توجه اسـت کیفیـت منحصربه‌فرد آثار نیسـت، بلکه شـباهت‌های ترکیبی است، علیرغـم تفـاوت در مضمـون و سـبک - اولـی توپوگرافیـک اسـت (پرتو رئالیسـتی)، در حالی که دومی صحنه‌ای از اسـطوره‌ی کتاب مقدس را ارائـه می‌دهـد. هـر دو شـامل یـک رودخانه هسـتند. در نقاشـی کانِلا از پیش‌زمینه سمت چـپ به افـق دور می‌رود. در نقاشـی رونزونی از سـمت راسـت قاب به سـمت بالا می‌رود و در پشـت یـک صخـره ناپدید می‌شـود. هـر دو از ارتفـاع عمودی برای حرکت چشـم در چارچوب اسـتفاده می‌کننـد: نقاشـی کانِـلا شـامل سـاختمان‌هایی در سـمت چـپ رودخانـه و همچنیـن در بـالای تپـه‌ای در منتهی‌الیـه سـمت راسـت اسـت. نقاشـی رونزونی شامل درختانی در سـمت راسـت بـوم و همچنین در بـالای صخره‌ها در وسـط سـمت چپ اسـت. هـر دو شـامل چهره‌هایـی در پیش‌زمینـه هسـتند، نـه بـه صـورت ژسـت، ظاهـراً درگیـر فعالیـت هسـتند امـا بـرای ایجـاد حـس مقیـاس بـه زمیـن و رودخانـه‌ی اطراف‌شـان عمـل می‌کنند. هر دو شـامل مثلث معکوس هسـتند؛ آسـمان بـا مقـداری ابـر، خـارج از مرکـز، و حـدود یـک سـوم تصویـر را در بـر می‌گیرنـد. همـراه بـا اسـتفاده از نور و سـایه بـرای تأکیـد و بهبـود حالـت، پرسـپکتیو بـه ویژگی نقاشـی منظـره‌ی اروپایی تبدیل شـد. گامبریـج پیشـنهاد می‌کنـد کـه ایده‌هـای بصـری به‌واسـطه‌ی معرفـی حکاکی‌هـای چوب‌بـری در آلمـان (گوتنبـرگ) در اواخـر قـرن پانزدهـم گسـترش یافـت و درجـه‌ای از سـنتز میـان سـبک‌های در حـال توسـعه در مناطـق مختلـف اروپـا را تقویـت کـرد. تئوری هنـر بـه سـازماندهی فضـا در درون کادر و نیـز فضـای ضمنی فراتـر از آن توجـه محوری داشـته اسـت. اروین پانوفسـکی بـا تکیه بر آثـار گوتولـد لسـینگ فیلسـوف روشـنگری آلمانـی مطـرح کرد:

«بـرای مـا پرسـپکتیو دقیقـاً ظرفیـت نمایش تعـدادی از اشـیاء همراه بـا بخشـی از فضای اطراف آن‌هاسـت بـه گونه‌ای که تصـور مادی تصویـر بـه طـور کامـل بـا تصـور صفحـه‌ی شـفافی جایگزیـن شـود کـه از طریـق آن می‌توانیـم از آن اسـتفاده کنیـم. بـاور کنیـد کـه ما بـه فضایـی خیالی نـگاه می‌کنیـم. این فضا شـامل تمام اشـیا در فرورفتگـی ظاهری در عمـق اسـت و بـا لبه‌هـای تصویـر محدود نمی‌شـود، بلکـه فقـط بریـده می‌شـود.»

پانوفسکی در نوشتن در دهه‌ی ۱۹۲۰ پرسپکتیو را به‌عنـوان مجموعـه‌ای از قراردادهـای بصـری توصیـف کـرد کـه آنچـه را «فضـای روانـی-فیزیولوژیکی» می‌نامد به فضـای ریاضی تبدیل می‌کنـد و در واقـع نمـاد چیزی اسـت کـه دیده شـده اسـت نه این‌کـه مسـتقیماً آن را نشـان دهـد. امـا بر خـلاف لسـینگ، او اسـتدلال کرد کـه قراردادهـای تصویـری در دید واقعـی ایجاد نشـده اسـت. ایـن را می‌تـوان از طریـق نـگاه کردن بـه زمین‌های هموار یا نـگاه کردن به دریا کـه در آن افق وسـیع، نسـبتاً متنوع نیسـت و نیاز به اسـکن پانوراما دارد، به آزمون گذاشـت. یـک بادبـان یـا یـک شـناور ممکـن اسـت به‌طـور لحظـه‌ای دیـد را به سـوی خود بکشـد و نقطـه فوکوسـی را ارائـه دهـد امـا صحنـه‌ی کلـی تابـع سیسـتم مثلث‌هایـی نیسـت کـه آلبرتی پیشـنهاد کرده اسـت - اگرچه حتماً این سیسـتم می‌توانـد بـرای نمایش آن اسـتفاده شـود. شـاید نزدیکترین معادل بیـن منظره‌ی واقعی و منظره‌ی نقاشـی شـده را بتوان در خط یـک رودخانـه (یـا جـاده، مسـیر، کانـال) یافت کـه بـه دوردسـت منتهـی می‌شـود. در چنیـن

دیدگاهی، ما یک نقطه‌ی ناپدید شدن را تجربه می‌کنیم. (البته به شرطی که به دریاچه یا دریا ختم نشود که یک اتصال T را به‌جای یک V معکوس گمراه‌کننده تشکیل می‌دهد.)
بینایی انسان تقریباً از طریق سیستم پرسپکتیو برگردانده می‌شود، با این تفاوت که برخلاف بازنمایی تصویری، بینایی طبیعی دارای ترتیبات کانونی ثابتی نیست. چشم‌های ما از پیش‌زمینه به پس‌زمینه اسکن می‌کنند و فوکوس را متناسب با آن تنظیم می‌کنند و به نوبه‌ی خود عناصر مختلف منظره را برای توجه خاص بالا می‌برند. جدی‌ترین انتقاد پانوفسکی این بود که دیدگاه، بررسی ایده‌های فرم را به تأکید بر ظاهر تبدیل می‌کند. ترتیب پدیده‌های بصری آن‌ها را به «چیزهای دیده شده‌ی صرف» تقلیل می‌دهد. همان‌طور که به‌خوبی مستند شده است، پیشرفت‌های تکنولوژیک در اواسط رنسانس اتفاق افتادند، اگرچه از برخی جهات مبتنی بر دانش قدیمی‌تر بودند - برای مثال، افلاطون درباره‌ی بازی سایه‌ای که در نتیجه‌ی انعکاس نور از سوراخی که در دیوار غار بود، اظهار نظر کرد. تعدادی از ابزارهای مشاهده، از جمله اتاق تاریک (قرن یازدهم) و تلسکوپ (با استفاده از عدسی با منشور یا آینه) در دوره‌های قرون وسطی و رنسانس به‌عنوان ابزاری برای استنطاق دقیق‌تر از دنیای فیزیکی و نجومی ساخته و اصلاح شدند. حرکت نور در حین عبور از یک سوراخ بازتاب می‌دهد (و شاید بر توسعه‌ی سیستم دید مثلث‌ها تأثیر بگذارد). از نظر فلسفی، مبانی پرسپکتیو پیچیده بود و ایدئولوژی‌های مذهبی آن دوران را منعکس می‌کرد. مارتین جی تغییرات در درک انتقادی آنچه را که پرسپکتیوگرایی دکارتی می‌نامد از قرون وسطی به مدرن خلاصه می‌کند: «به نظر می‌رسد یک اجماع تقریبی در مورد نکات زیر پدید آمده است. پرسپکتیو خطی که از شیفتگی اواخر قرون وسطی به مفهوم متافیزیکی نور - نور به عنوان لوکس الهی به جای لومِن درک شده - به وجود آمد، نماد هماهنگی بین قوانین ریاضی در نورشناسی و اراده‌ی خدا شد. حتی پس از این‌که زیربنای مذهبی معادله فرسوده شد، مفاهیم مطلوب پیرامون نظم نوریِ ظاهراً عینی به قوت خود باقی ماندند. این تداعی‌های مثبت از اشیایی که غالباً محتوای مذهبی داشتند و در نقاشی‌های قبلی به تصویر کشیده شده بودند، به روابط فضایی خود بوم پرسپکتیو منتقل شده بودند. این مفهوم جدید از فضا از نظر هندسی همگرا، مستطیل، انتزاعی و یکنواخت بود. پوشش یا نقاب نخ‌هایی که آلبرتی برای به تصویر کشیدن آن استفاده می‌کرد، آن فضا را به گونه‌ای متعارف می‌کرد که شبکه‌های بسیار مشخص هنر قرن بیستم را پیش‌بینی می‌کرد، اگرچه همان‌طور که روزالیند کراس به ما یادآوری کرده است، تصور می‌شد که نقاب آلبرتی با واقعیت بیرونی مطابقت داشته باشد به گونه‌ای که جانشین مدرنیست آن چنین نبود.»
در واقع، عکاسی به‌عنوان وارث اسلوب آلبرتی است، که همیشه از برخی جهات با واقعیت مرتبط است – هرچند تفسیری انتزاعی باشد. دوربین‌های استاندارد پرسپکتیو را حفظ می‌کنند. این تکنیک از طریق ساخت تک‌چشمی لنزها و مرکزیت عمق میدان کانونی عمل می‌کند. پرده در یکنواختی عملیات شیمیایی (نقره‌ای) کاغذ و فرآیندهای در حال توسعه تکرار می‌شود. (البته فناوری‌های دیجیتالی جدیدتر اصل پرسپکتیو را منسوخ می‌شمارند - اگرچه صفحه‌ای از پیکسل‌ها ممکن است مطابق با پرده‌ی آلبرتی در نظر گرفته شود که در ساختار آن به همان اندازه ریاضی است - اما ریاضیات زیربنایی متفاوت دارد.) هلموت گرنشیم توسعه اتاق تاریک را به عنوان یک

پیشرو کلیدی در عکاسی تعریف می‌کند، زیرا پایه‌های دیدن عکاسی را ایجاد کرد. اما تمایل به اختراع چنین وسیله‌ای به‌عنوان مدرکی از علاقه‌مندی به فضاست. این همچنین پایه‌های عکاسی منظره را ایجاد کرد که پرسپکتیو (در طراحی لنز و مکانیزم‌ها)، نور، تراکم تُناژها و مستندسازی جزئیات را درهم می‌آمیزد - یکی از اهداف اصلی ایده‌ی فوتو-گرافی، «قلم طبیعت» فاکس تالبوت است. از مدت‌ها قبل تعدادی دستگاه خاص به‌عنوان کمکی برای نقاشان ساخته شده بود. دیوید هاکنی توجه ویژه‌ای را به دستگاه‌های هندسی جلب کرده است که می‌توانند اشیا را برای نمایش، از جمله نماها اندازه‌گیری کنند و آن‌ها را با تناسب و پرسپتیکومحور به بوم منتقل کنند. یکی از نادرترین وسیله‌ها آینه‌ی کلود بود که برای جداسازی و قاب‌بندی منظره استفاده می‌شد، در حالی که به نظر می‌رسد بیننده در جهت مخالف نگاه می‌کند - شاید استعاره‌ای مناسب برای پنهان کردن اعمال قدرت بیننده! در واقع، هر تاریخچه‌ای از دوربین به‌عنوان یک ابزار نیاز به پرسش‌هایی در مورد هدف، کاربرد اجتماعی و صنعتی و زمینه‌ی معرفتی توسعه و استفاده از آن دارد. تمایز پانوفسکی بین ایده‌های رسمی و کاویدن‌ها از یک سو و ظواهر «محض» از سوی دیگر، بحث‌هایی را به یاد می‌آورد که در آن عکاسی، به‌عنوان رسانه‌ای جدید، یا به دلیل امکانات تصویری دقیقش مورد تمجید قرار می‌گرفت، یا به‌عنوان یک هنر جزئی که فقط برای گزارش است و فاقد ویژگی‌های متافیزیکی، رد می‌شد. تصادفی نبود که فناوری دوربین، اگرچه قدمت آن به قرون وسطی می‌رسد، به طور قابل توجهی در قرن نوزدهم توسعه یافت. روش‌شناسی تجربی برای علاقه و توسعه‌ی قابلیت‌های علمی و فناوری محور بود و عکاسی به‌عنوان یک ابزار مفید مبتنی بر واقعیت تلقی می‌شد. گسترش امپریالیستی سرزمین‌ها در «جهان‌های جدید» عامل دیگری در تقاضای فزاینده برای تصاویر مکان‌ها و پدیده‌هایی بود که داستان‌هایی درباره‌ی آن‌ها روایت می‌شد اما فراتر از تجربه‌ی بی‌واسطه‌ی اکثر مردم بود. بنابراین استفاده از آینه و عدسی چیز جدیدی نبود. فناوری دوربین از سیستم‌های دیداری قبلی استفاده می‌کرد. نوآوری کلیدی قرن نوزدهم در کشف چگونگی تثبیت یک تصویر بود، در ابتدا به شکل داگرئوتیپ، تینت‌تایپ یا چاپ نقره‌ای. ساخت تصاویر منظره در ابتدا شامل چاپ ترکیبی بود، زیرا طول‌های مختلف نوردهی برای زمین و آسمان مورد نیاز بود اما با این وجود، عکاسی پرسپکتیو را در دل خود داشت و در حالت مستطیلی شکل قرار گرفت. نسخه‌های غایت‌شناختی تاریخ تمایل دارند دودمان مستقیمی را از فناوری اتاق تاریک، دیدگاه آلبرتی و حتی غار افلاطون نشان دهند. اما پیامدهای «دیدن - عکس» جدید را نمی‌توان فقط از طریق ارجاع به تاریخچه فناوری‌ها درک کرد. تغییر شرایط سیاسی و استفاده‌ی اجتماعی از تصاویر نیز باید در نظر گرفته شود. ویژگی‌های رئالیستی مرتبط با عکاسی در زمان توسعه‌ی آن با اصول تجربه‌گرایی قرن نوزدهم مطابقت داشت. عکاسی نه‌تنها سریع‌تر از طراحی است. بلکه جامع است و اجازه‌ی دسترسی به جزئیاتی را می‌دهد که در غیر این صورت ممکن است مشاهده نشود. والتر بنیامین این را به‌عنوان «ناخودآگاه نوری» تعریف کرد، چیزی بیش از آن که چشم انسان جذب می‌کند. از این جهت است که عکاسی دارای ظرفیت آشکارسازی است. بیش از آن چیزی که در ابتدا قابل درک است اشاره می‌کند و تحلیل و تعمق دقیق را آسان می‌کند. اکتشافات حرکت انسان یا حیوان (مایبریج)،

تصاویر شناخته‌شده‌ای از استفاده‌ی عمدی از این امکانات را ارائه می‌دهد، اگرچه بنیامین بیشتر به اطلاعات (بصری) پیش‌بینی‌نشده اشاره می‌کرد. گزاره‌ی بنیامین چندین پیامد دارد. این به ما یادآوری می‌کند که تمام آنچه را که به صورت تجربی در دسترس ماست، درک نمی‌کنیم، چه رسد به درگیر شدن با آن. همچنین به این معناست که ممکن است بخواهیم بیشتر ببینیم. به دنبال این خط، تعدادی از نظریه‌پردازان عکاسی را با برودتی مرتبط می‌دانند و پیشنهاد می‌کنند که عکس‌ها لحظات را در زمان نگه می‌دارند و صحنه‌ها را برای بررسی دقیق ارائه می‌کنند. از آن‌جایی که زمان در حال حرکت است، پس این کاملاً مفید نیست. ممکن است تصویر تغییر نکند اما بیننده و بستر تغییر می‌کند. شاید بهتر باشد که عکس را ورای یادداشت‌های ساده درک کرد که به‌عنوان یک حافظه‌ی غیردقیق عمل می‌کند نه به‌عنوان وسیله‌ای برای بازبینی تاریخ‌های خاص، آشکارسازی و بازگشایی روایت‌ها.

مدل دکارتی تماشاگر را خارج از آنچه که مشاهده می‌شود قرار می‌دهد، در نتیجه منعکس‌کننده‌ی مدل‌های فلسفی عقل‌گرایانه است که در آن تمایز مرکزی میان سوژه (انسان) و ابژه مورد بررسی (طبیعت) قرار می‌گیرد. برای این‌که منظره به‌عنوان یک ژانر توسعه می‌یافت، نقاشان باید خود را به عنوان ناظری می‌دیدند که محیط‌های تصویر شده را به تصویر می‌کشد. میشل فوکو نظریه‌پرداز فرانسوی، سیستم‌های معماری پانوپتیکون را از نظر اعمال قدرت تحلیل کرد. عبارت «ماشین بینایی» پل ویریلیو ترس‌های اورولی[6] را برمی‌انگیزد و به ما یادآوری می‌کند که سیستم‌های تکنو فرهنگی خنثی نیستند، بلکه مطابق با ترتیبات اقتصادی و سیاسی خاصی توسعه یافته‌اند. یکی از تأثیرات دیدگاه‌گرایی دکارتی این است که «انسان» به‌عنوان بیننده‌ی صحنه‌ای که حول یک دیدگاه واحد سازماندهی شده است، متمرکز می‌شود. مفهوم مضاعف عبارت «دیدگاه» بار دیگر ارتباط متقابل نگاه، شیوه‌های دیدن، دانش و بینش را به‌مثابه‌ی توانمندسازی یادآوری می‌کند.

کراری در بحث واردات فناوری‌های دیجیتال استدلال می‌کند که تصاویر و فناوری‌های تولید تصویر، قابل تغییر هستند. و در واقع در حال حاضر در حال تغییر است، زیرا امکانات تصویربرداری جدید و فناوری‌های دیجیتال بیشتر مورد بررسی قرار می‌گیرند. اما او همچنین اصرار دارد که برای درک نظام‌های بازنمایی، از لحاظ تاریخی و اکنون، باید روابط اجتماعی-اقتصادی را در نظر بگیریم. او به طور خاص بر روش‌هایی تمرکز می‌کند که در آن‌ها روابط قدرت به‌طور تحت‌اللفظی و استعاری از طریق پدیده‌های فرهنگی، مانند موقعیت تک‌نظاره‌گر (بیشتر) فناوری‌های دوربین و به‌ویژه، مرکزیت نفس دکارتی در موقعیتی که ما از آن می‌بینیم، آشکار می‌شوند. نمای فنتون از «پیاده‌روی طولانی، ویندزور» یک مثال را ارائه می‌دهد. خیابان به سربالایی منتهی می‌شود و به عنوان یک خط مرکزی و مجرای «چشم دوربین» و در نتیجه‌ی چشم تماشاگر عمل می‌کند. بنابراین، منظره‌ای که در اطراف جاده شکل گرفته است، نه‌تنها به‌عنوان چشم‌اندازی از خانه عمل می‌کند، بلکه از نظر عکاسی، موقعیت تماشاگر را که در جایی قرار می‌دهد که از پایین جاده به بالا نگاه می‌کند. در واقع، عکاسی منظره قرن نوزدهم عموماً منعکس‌کننده‌ی قراردادهای آلبرتی بود. عکس فرانسیس فریث از «هیستینگز در ساحل کم آب» (۱۸۶۴) صحنه‌ای غیرعادی را ارائه می‌دهد که به سمت ردیف خانه‌ها

6 Orwellian

از آن سوی ساحل نگاه می‌کند (به‌جای این‌که، مانند بسیاری از تصاویر، به دریا نگاه کند). از نظر ترکیب‌بندی از قانون طلایی یک سوم پیروی می‌کند که به هماهنگی تصویر کمک می‌کند. این قانون اساساً یک هندسه‌ی افقی است که به موجب آن آسمان یا زمین، دو سوم تصویر را اشغال می‌کند و عنصر دیگر (زمین یا آسمان) یک سوم باقی مانده را اشغال می‌کند. فریث تبدیل به یک صنعتگر عکس شد. او عکاسان سراسر کشور را مأمور کرد تا صحنه‌های محلی را ثبت کنند. این کار که حاصل همکاری است آرشیو جالبی از مناطق روستایی و شهری در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم را تشکیل می‌دهد. این حالت تجربی بود اما با این وجود تأکید بر ترکیب و توجه به دورنما مشهود است. این تصاویر دارای هارمونی به نظر می‌رسیدند که بدون شک به محبوبیت هزاران چشم‌انداز کمک کرد که به صورت کارت پستال برای پخش انبوه ساخته شدند. نمونه‌ی انگلیسی بیشتر – و کمی دیرتر – کار پیتر هنری امرسون است که به‌خاطر نمایش‌های زیبا از زندگی در شرق انگلستان شناخته شد. در «عکاسی طبیعت‌گرایانه برای دانشجویان هنر»، او در واقع از «عکاسی طبیعت‌گرایی» دفاع می‌کرد که از «حقیقت به طبیعت» در مقابل نقطه‌نظر امپرسیونیستی یا ایده‌آلیستی می‌ایستاد. او از کارگران روستایی و همچنین مکان‌ها عکس می‌گرفت اما اغلب از فوکوس نرم برای جلوه‌های تصویری استفاده می‌کرد. ما به یاد نسبیت‌های زیبایی‌شناختی می‌افتیم. آثار او در مقابل تصویرگرایی که مشخصه‌ی جنبش‌های جدایی‌طلب در همان دوران بود، طبیعت‌گرایانه به نظر می‌رسد. در مجموعه‌ای که در اواخر دهه‌ی ۱۹۷۰ در استرالیا ساخته شد، لین سیلورمن مستقیماً تأثیرات پرسپکتیو را از طریق یک سری عکس دوتایی که در آن زمین مرکزی وجود ندارد، بررسی کرد. در عکس بالا ما خط افق را تقریباً در پایین تصویر می‌بینیم. هیچ نقطه عطفی وجود ندارد و اندکی اشاره به مقیاس یا فاصله از نقطه دید وجود دارد. ما در بیرون و درونِ بیابان هستیم. به‌جای این‌که به داخل تصویر و به سمت یک نقطه کشیده شویم، ما حس بسیار زیادی از آسمان داریم که بر فرازمان اوج گرفته است. عکس‌های پایینی مربوط به زمین زیر پای عکاس هستند. آن‌ها بافت‌های زمین، سنگ‌ها و گیاهان بوته‌ای را به طور دقیق نشان می‌دهند. پنجه‌ی چکمه‌های پیاده‌روی او در چند سری ظاهر می‌شود، در حالی که سایه‌ی او در برخی دیگر معلق است. ما مجبوریم حضور عکاس را تصدیق کنیم. منظره صرفاً «آن‌جا» نیست بلکه از مکانی خاص مشاهده می‌شود، اگرچه در جایی به‌عنوان مکانی خاص مشخص نشده است. اما هیچ چیزی برای پیوند دادن عکس پایین به عکس بالا وجود ندارد، به‌جز این‌که در نمایش یا انتشار، عکاس آن‌ها را به صورت عمودی بالا و پایین یکدیگر قرار می‌دهد. این به معنای عدم وجود حد وسط است که اغلب شامل ویژگی‌هایی است که تصویری پیرامون آن ساخته شده است. همچنین دلالت بر پیوند فضای میان دو تصویر دارد که در واقع ممکن است در یک زمان و یک مکان ساخته شده باشند یا نه. البته مناطق دورافتاده‌ی استرالیا - همانند میانه‌ی غربی ایالات متحده - خود را به کاوش در شکل مناظر وا می‌دارد زیرا در مقایسه با محیط‌های اروپایی، کمتر توسط دال‌های مکان و تاریخ انباشته شده است. این سیلورمن را قادر می‌سازد تا فرم را منهای «حواس‌پرتی» محتوای معمولی بررسی کند. این همچنین امکان زیر سؤال بردن قراردادهای چشم‌انداز و موقعیت ما، به‌عنوان بیننده، در اسلوب آلبرتی را فراهم

کرد. میگان موریس در نوشته‌ای درباره‌ی این مجموعه پیشنهاد کرد: «این اثر ما را نه با تفسیرهای عینی و ذهنی از یک فضا، بلکه با دو روش متفاوت برای دستکاری روابط سوژه-ابژه روبه‌رو می‌کند. یکی اسطوره می‌سازد، دیگری اظهارات شخصی می‌سازد. یکی شامل ماست، دیگری خطاب به ما. تصاویر خط زمین، افق و آسمان بی‌نام و غیرشخصی به نظر می‌رسند. تمامی رد حضور عکاس محو می‌شود اما به همین دلیل ذهنیت در این‌جا غالب است. هر یک از من/شما/همه‌ی ما می‌توانیم جای او را بگیریم و آن دیدگاه را در نظر بگیریم. این سرزمین بی‌زمان، سرزمین «ما» است که به‌طور فریبنده‌ای برای اعمال تصرف در آینده پیش کشیده شده است - محصول شیوه‌ای امپراتوری برای دیدن و ادامه دادن. عکس‌های زمینی، در مقابل، شخصی هستند. به گونه‌ای که ما را جذب یک دید جهانی از پوچی دعوت‌کننده نمی‌کند و کادر را با وضوح مکان و زمان خاصی پر می‌کند. اتفاقی رخ داده است.»

مثال ارائه شده در این‌جا به‌ویژه هنگام چاپ مجدد در رابطه با مقاله‌ی موریس باعث سردرگمی شد، زیرا تصویر زمین به اشتباه وارونه چاپ شده بود – چکمه‌ها در بالای تصویر پایین پدیدار شدند که نشان‌دهنده‌ی حضور شخصی (عکاس؟) بلافاصله در جلوی دوربین بود، اگرچه هیچ سایه‌ای به این امر یا در واقع سه‌پایه‌ی احتمالی در عکس گواهی نمی‌دهد. کنار هم قرار گرفتن غیرمتعارف، بین کلوزآپ‌ها و خطوط افق گسترده که زیربنای هندسه‌ی ناشناس آسمان‌ها و ابرها هستند، همچنین توجه را به کادربندی و فاصله‌ی کانونی به‌عنوان تصمیمات سازنده‌ی کلیدی در ساخت تصویر جلب می‌کند. استفاده از قاب به‌عنوان یک وسیله در عکاسی منظره، استنطاق را طلب می‌کند.

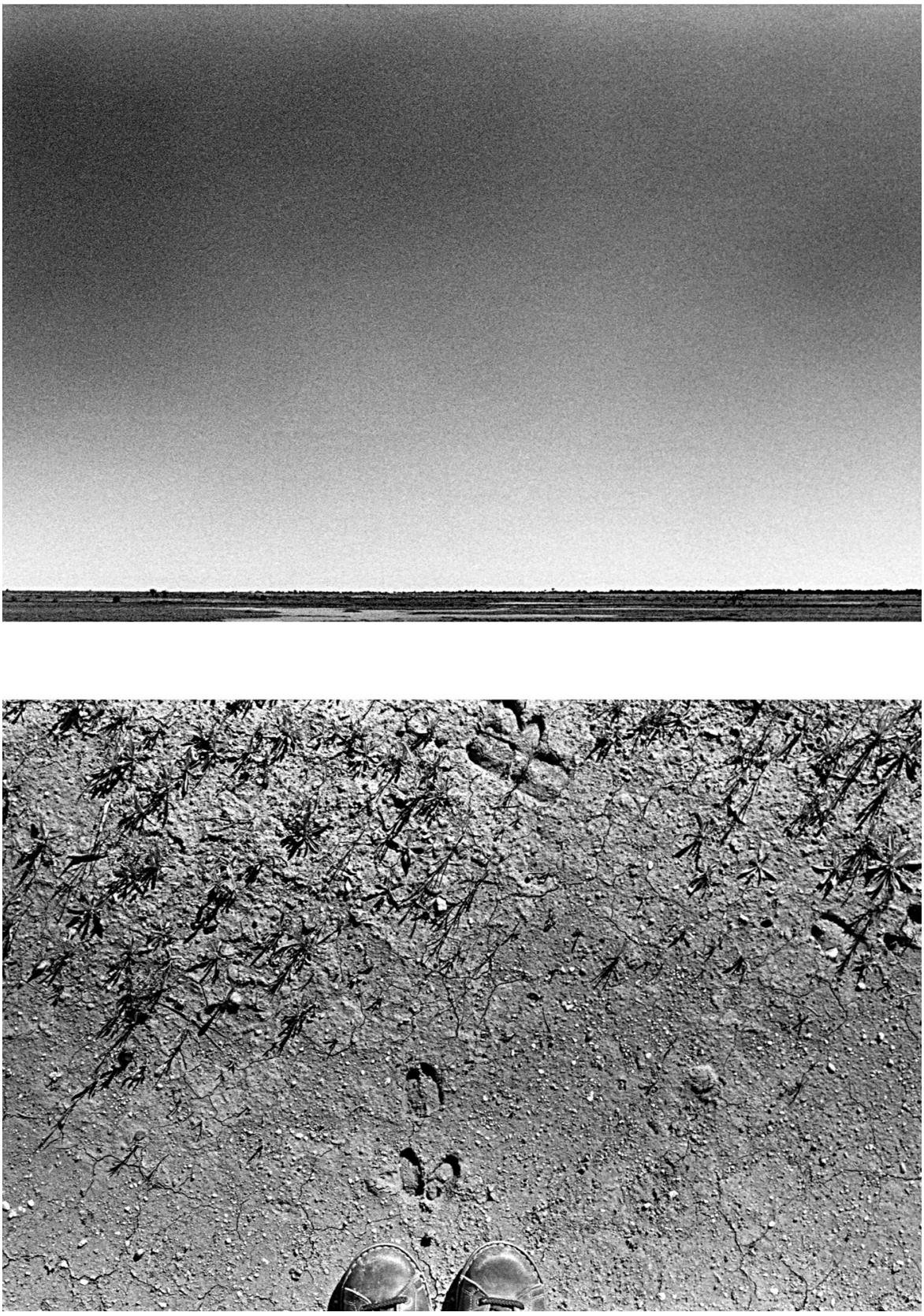
در واقع، یک صحنه‌ی مستطیلی انتزاعی می‌شود و به گونه‌ای ارائه می‌شود که گویی تجربه‌ی واقعی نگاه کردن به یک محیط یا بودن در یک محیط را نشان می‌دهد. از آن‌جایی که عکس‌ها به‌جای زمین، هوا یا پوشش گیاهی، کاغذ یا فیلم یا ترکیبات پیکسلی هستند، فرآیندهای تفسیری از این جهت که تصویر به معنای شیء (یا صحنه) است که به صورت استعاری به آن ارجاع می‌دهد، کنایه‌آمیز هستند. لبه‌های تصویر «برشی» از محیط را به‌عنوان «منظره» تشکیل می‌دهند و از هندسه‌ی پرسپکتیو برای تعیین تأکید کانونی (معمولاً مرکزی) استفاده می‌کنند. در دیوار (گالری)، لبه‌ها به‌ویژه بر ترکیب تأکید دارند. دریدا، در مورد حقیقت در نقاشی، تأثیرات استفاده از قاب‌های فیزیکی را زیر سؤال برد و به لغزشی اشاره کرد که به موجب آن از نظر بلاغی مشخص نیست که آیا قاب اساساً به تصویر مربوط می‌شود، خطوط آن را تقویت می‌کند یا در درجه‌ی اول به دیوار، جداسازی فضایی که به مکان تصویر تبدیل می‌شود. مسلماً هر دو را انجام می‌دهد، در این صورت منطق کادربندی، ترتیبات کانونی و ترکیب‌بندی به‌عنوان معماری فضایی در این بستر مشاهده عمل می‌کند.

ویکتور برگین اظهار می‌دارد که کادربندی، همراه با ترکیب دیدگاه واحد، بازنمایی را ساختار می‌بخشد و بر موضوع تأکید می‌کند. بدین ترتیب توجه را از وضعیت عکس به عنوان یک نوع متن خاص که به بازتولید گفتمان‌های ایدئولوژیک کمک می‌کند، منحرف می‌کند. عکس‌ها شامل چندین سیستم کدگذاری می‌شوند اما می‌توانند بدون کد نیز ظاهر شوند. در نزد برگین، ناتوانی در ورود واقعی به فضای تصویر و محدودیت‌های لبه/قاب و زاویه دید، در صورتی که یک عکس برای مدت طولانی در نظر گرفته شود، باعث ایجاد

علت می‌شود. شاید. اما این، نخست، لذت‌های فکری ساخت‌زدایی و استنطاق از ابزارهایی را که «نظام بازنمایی پرسپکتیو تک‌چشمی» به‌عنوان «فریب سیستماتیک» عمل می‌کند که خود او به‌وضوح از آن لذت می‌برد، در نظر نمی‌گیرد. دوم، عملکرد تصویر را در رابطه با حافظه در نظر نمی‌گیرد. شاید به‌ویژه با تصورات منظره، همان‌طور که باکلارد پیشنهاد می‌کند، تصاویر باعث ایجاد خیال می‌شوند که به نوبه‌ی خود ممکن است از سختی ناشی از کشف محدودیت‌های تصویر در خود جلوگیری کند. تجربه‌ی یک عکس نمی‌تواند با تجربه‌ی یک مکان واقعی یکسان باشد. عکاسی محیطی چیزی از ظاهر مکان‌ها و از طریق توجه به بافت، احساسی که ممکن است چیزها داشته باشد را نشان می‌دهد. آن‌ها اثرات لمسی (حسی) صدا، بو و مزه را منتقل نمی‌کنند اما حافظه چنین احساساتی را وارد بازی مشارکتی می‌کند. عکس‌ها نمی‌توانند واقعیت چند حسی بیرون از خانه را تکرار کنند اما نوعی جایگزین خیالی را ارائه می‌دهند، البته جایگزینی که در آن خاطرات تجربه‌ی فیزیکی واقعی و تجربه‌ی واسطه‌ای به‌طور پیچیده و جدانشدنی در هم تنیده شده‌اند.

منظره و زمان

عکس‌ها فراتاریخی هستند. تصویر ممکن است محو شود یا خراب شود اما در اصل عکس به عنوان یک پسا تصویر باقی می‌ماند. هر کدام نمایانگر چیزی است که در یک نقطه از زمان دیده شده است. عکس‌ها به خودی خود مکان تصویر شده یا لحظه‌ی تاریخی عکس‌برداری را مشخص نمی‌کنند. زمان میان نوردهی و مشاهده متفاوت است اما بیشتر به صورت بریده‌گویی تجربه می‌شود تا به ترتیب زمانی. به‌عنوان بیننده، سعی می‌کنیم عکس‌ها را از طریق خوانش محتوا به‌عنوان مجموعه‌ای از سرنخ‌های نظام‌مند مختلف قرار دهیم. ما همچنین از عکس‌ها به‌عنوان شواهدی از تغییرات محیطی استفاده می‌کنیم. زمان و مکان برای عکاسی مشاهده‌ای «مستقیم» اهمیت ویژه‌ای دارد. ظاهر واقعی تصویر، همراه با بیان ضمنی «من آن‌جا بودم/آن‌جا بود» که شاهد سناریوها یا رویدادهاست، به آن اقتدار تاریخی و توپوگرافیک می‌بخشد. علیرغم آگاهی از این‌که عکس‌ها متون ساختارمندی هستند، واقعیتی که در ابتدا از عکاسی به‌عنوان یک رسانه استقبال می‌شد، همچنان پابرجاست. شاید میل به دیدن چیزی که در غیر این صورت نمی‌توانستیم ببینیم، یا میل دوباره به آنچه که ممکن بود فراموش کنیم، بر تردیدهای هستی‌شناختی غلبه کند. منظره خود را به دقت تاریخی معطوف نمی‌کند. ممکن است بتوانیم زمان روز یا فصل را از روی کیفیت، زاویه و وضوح نور خورشید، یعنی از پدیده‌های طبیعی، تفسیر کنیم. اما ممکن است سرنخ‌ها کم باشد. برای مثال در «قطعه‌های زمان» رایت موریس، نویسنده-عکاس، تجربه‌ی سفر، یادداشت‌برداری و عکاسی از میانه‌ی غربی آمریکا - سرزمین مادری خود - را در اواخر دهه‌ی ۱۹۴۰ مورد بحث قرار داد. او استدلال می‌کرد که دوربین، چشم درونی عکاس را آشکار می‌کند و عکاسی را بر حسب میل دیرینه‌ی بشر (از نقاشی‌های غار به بعد) برای ساختن تصاویر به‌عنوان داستان‌هایی که از طریق آن تجربه کاویده می‌شود، مورد بحث قرار می‌دهد. برای در نظر گرفتن تصاویر، اگر عناوین مکان و سال نبود، ما در جاگذاری آن‌ها مشکل داشتیم. «انبارکاه» در نزدیکی نورفولک، نبراسکا، یا «منظره‌ی بخش رولینگ»، شرق نبراسکا، هر دو در سال ۱۹۴۷ شکل گرفته‌اند، در صفحات



لین سیلورمن، «افق شماره ۹»

روبـه‌روی یکدیگر قـرار داده می‌شـوند. از نظر تصویری، بهتر اسـت آن‌ها را نه به‌عنـوان قطعه‌های زمـان بلکـه به‌عنـوان قطعه‌هـای بی‌زمـان توصیـف کنیـم. ایـن در واقع بخشـی از نکته‌ای اسـت کـه موریـس در مـورد زمـان و روش‌هایی بیـان می‌کند کـه در آن‌ها عکس‌هـا جهان را بـه اندازه‌ی شـیوه‌ی دیـدن مـا منعکـس نمی‌کنند.
انبـار کاه طبـق تعریـف در پاییز گـردآوری می‌شـود اما ظاهـراً می‌توان از زمـان قدیم‌الایام هر سـال از آن عکس‌بـرداری کـرد. البتـه ایـن بازنمایی در همـان روزهای اولیه‌ی عکاسـی قابـل ثبت نبود. نه‌تنهـا در ابرهـا، بلکه هنگامی که خورشـید به دیوارهای سـاختمان‌های مزرعـه‌ای در پیش‌زمینه و در دوردسـت برخورد می‌کند، رنگ‌های سـفید شـدیدی وجود دارد که می‌توانسـت چاپ ترکیبی ویکتوریایـی را بـه چالش بکشـد. هیچ عنصر مدرنی - مانند ماشـین یا وسـیله نقلیه کشـاورزی - گنجانـده نشـده اسـت، بنابراین ما فاقد سـرنخ‌های اضافی هسـتیم. بدون شـک امـروز می‌توان از صحنـه‌ای مشـابه عکـس گرفـت. در حالـی کـه نقاشـی‌های منظـره و عکس‌هـا ممکـن اسـت شـواهدی از علاقـه و اهمیـت تاریخی-اجتماعـی ارائـه دهنـد، محتـوای تصویـر نیز ممکن اسـت جـدای از تاریخ به نظر برسـد و بیشـتر به‌عنوان کهن‌الگوی محیطی، به احسـاس شـخصیتی ما در مناطـق یـا مکان‌هـای خاص کمـک می‌کند.
زمان سـر راسـت نیسـت. از زمان تأسـیس مناطق زمانـی بین‌المللی نسـبتاً مورد اسـتنطاق قرار نگرفته اسـت و به‌عنـوان یک تصاعد روایت سـاده از ثانیه‌ها، دقیقه‌ها، سـاعت‌ها، روزها، هفته‌ها و سـال‌ها مسـلم اسـت. در دنیـای صنعتی غـرب، مفاهیمی مانند زمـان روز، یا زمانی کـه برای یک کار خـاص صـرف می‌شـود، یا تـرس از «هدر رفتـن زمان»، برجسـتگی دارنـد - «زمان پول اسـت». ایـن مدل همـه‌ی فرهنگ‌ها را توصیـف نمی‌کند. اولویت‌بنـدی زمانی بر ترتیب وقـوع چرخه‌ی آب و هـوا، حرکـت جـزر و مد، فصل و سـایر پدیده‌هـای عنصری، یک اسـتناد غربی اسـت. در فرهنگ غربـی، زمـان «از دسـت رفته» را نمی‌تـوان دوباره به دسـت آورد مگر از طریق تفکرات پروسـتی. اما بـه نظـر می‌رسـد که عکـس در شبیه‌سـازی لحظات گذشـته می‌تواند به مـا کمک کند تـا لایه‌های تاریـخ را بـاز کنیـم. به این ترتیـب، حس میراث مـا را تغذیه می‌کند، کـه به نوبه‌ی خـود به هویت و ذهنیـت و آگاهی جمعی کمـک می‌کند.

مکان، سرزمین، هویت

بحـث فـوق در نقـاط مختلف، تعامـل ما با زمیـن و منظـره را به احسـاس هویت ما مرتبـط می‌کند. مسـائل مربـوط به هویـت به‌ویژه اخیراً به طور گسـترده مورد بحـث قرار گرفته اسـت. همان‌طور که مَـدَن سـاروپ بیان می‌کند، هویـت در ویرایش ۱۹۸۳ کلمات کلیدی ریموند ویلیامز گنجانده نشـده اسـت. طیفـی از عوامل ممکن اسـت علاقـه‌ی رایـج را توضیح دهند. آن‌ها شـامل مسـائل قدیمی پسااسـتعمار، پایـان دوران شـوروی و متعاقـب آن گسـترش اتحادیـه اروپـا، تلقی غـرب از تحولات فرهنگ اسـلامی و نگرانی در مورد پیامدهای مهاجرت اقتصادی هسـتند. اندکی از این چیزها جدید اسـت امـا تحولات سیاسـی هویت، تعلق، حقوق سـکونت و مسـائل وطن را در کانـون توجه فوری قـرار داده اسـت. همان‌طور کـه تعـدادی از نظریه‌پردازان اسـتدلال کرده‌اند، هویت نه مفرد اسـت و نـه ثابت. بهتر اسـت به عنـوان مکان از تأثیرات متقابل و گفتمان‌ها مفهوم‌سـازی شـود. این بحث معمـولاً بـر اسـاس هویت مـا به‌عنـوان افراد با اشـاره بـه نقش‌های خانوادگی، شـغل یـا موقعیت شـغلی و مقوله‌هایی مانند جنسـیت، قومیت، اندازه، منطقه/ملت و غیره دنبال می‌شـود. بحث در مـورد تأثیرات بازنمایی (رسـانه‌ای) و کلیشه‌سـازی بر افـراد و گروه‌های اجتماعی محوری بوده اسـت

رایت موریس، انبار کاه، نورفولک ۱۹۴۷

و فهم‌های روانکاوانه و جامعه‌شناختی مبانی معرفتی ارائه کرده‌اند. هویت‌ها از طریق تعامل اجتماعی و فرآیندهای همذات‌پنداری - عموماً در وهله‌ی اول با دیگری شکل می‌گیرند. هویت متضمن احساس تعلق به گروه‌ها یا نهادهای اجتماعی مختلف - خانواده، حرفه‌ای و غیره است. همان‌طور که ساروپ می‌گوید، مرزها نیز به عنوان نقطه‌ی مرجع و ترسیم مهم هستند. این‌ها «ممکن است به مناطق جغرافیایی، دیدگاه‌های سیاسی یا مذهبی، مقوله‌های شغلی یا سنت‌های زبانی و فرهنگی اشاره داشته باشند یا شامل آن‌ها باشند». البته این نقاط مرجع متقابل نیستند. در عوض، آن‌ها چند برابر می‌شوند. برای مثال، دیدگاه‌های مذهبی در اصطلاحات زبانی روزمره و رفتار اجتماعی منعکس می‌شوند.

مساجد، کلیساها و معابد احساس دسته‌ای بودن را در جوامع خاص سازماندهی شده در رابطه با اعتقادات پرورش می‌دهند. مشاغل مبتنی بر جغرافیا، مانند کشاورزی، معدن یا کشتیرانی، به طور متمرکز در پروفایل‌های منطقه‌ای ساخته شده‌ی تاریخی نقش داشته‌اند و شیوه‌ها و سنت‌های فرهنگی خاصی را پرورش داده‌اند که برخی از آن‌ها - مانند جشن‌های سالانه و بنرهای اتحادیه، یا جشنواره‌های برداشت محصول - تعطیلی معادن و سلطه‌ی اقتصادی سوپرمارکت‌ها همچنان ادامه دارند. ویژگی‌های معمولی نیز ممکن است به‌عنوان نمادنگاری محلی، به عنوان مثال، کیچ گردشگری فانوس دریایی مینیاتوری گنجانده شود.

مکان نقش کلیدی در هویت دارد، هم مکان

واقعی و هم مکان خیالی. من تمایل دارم خودم را به عنوان یک لندنی معرفی کنم که بیش از ۲۵ سال در جنوب غربی انگلستان زندگی کرده است. حفظ درک خودم از لندن، پایتخت انگلستان، همچنان مهم است. علاوه بر این، نمی‌توانستم خودم را به‌عنوان دوونین بگذرانم. لهجه‌ام مرا ترک می‌کند! «چمن سبز و تازه‌ی خانه» ممکن است با غم و اندوه یا با غرور خوانده شود. مناظر - واقعی، به یاد ماندنی یا ایده‌آل شده - حس تعلق ما را به هر مکان، منطقه یا ملتی که به‌عنوان وطن در نظر می‌گیریم تغذیه می‌کند. تعلق داشتن – طولانی بودن – دارای مفاهیم وجودی است. دانستن این‌که کجا ایستاده‌ایم به احساس امنیت ما کمک می‌کند. تأکید مجدد بر هویت نیز از طریق تفاوت کار می‌کند. ژاک دریدا استدلال کرد که گفتمان شامل لغزش است و این معنا رابطه‌ای، موقتی و در معرض تغییر مداوم است. او پیشنهاد کرد که زبان نه تنها بر حسب آنچه بیان و اصلاح شده از طریق ادامه‌ی فرآیندهای تعویق معنا عمل می‌کند، بلکه از طریق پاک کردن، از طریق آنچه دیگری است یا مخالف است نیز عمل می‌کند.

بنابراین یک مفهوم از طریق ارجاع به چیزی که نیست درک می‌شود: مرد زن نیست، نور در تضاد با تاریکی، و غیره. این مجموعه‌ی ساده‌ای از باینری‌ها نیست بلکه مجموعه‌ای از مخالفت‌ها و تداعی‌هاست. دیگری بودن شامل افراد یا گروه‌هایی است که خود را متمایز می‌کنند، یا از جهاتی به‌عنوان «متفاوت» متمایز می‌شوند، نه بخشی از «ما». تعریف افراد یا مکان‌ها به‌عنوان متفاوت به‌طور همزمان به معنای تصدیق تاریخ‌ها و وفاداری‌های مختلف و به طور خود محورانه، تأیید مجدد هویت‌های ذهنی یا جمعی است. بنابراین هویت به طور مستقیم جغرافیا را بیان می‌کند. همچنین مکان را از طریق مفاهیم دیاسپورا ارجاع می‌دهد - پراکندگی مردمی که تحت شرایط تاریخی متفاوت، ممکن است انتظار برود که گروه‌بندی نزدیک‌تری داشته باشند. پل گیلروی تأثیرات پیوندهای بین قاره‌ای را میان فرزندان کسانی که از آفریقا در تجارت برده نقل مکان کردند، که بعداً از منطقه کارائیب و ایالات جنوبی ایالات متحده مهاجرت کردند یا به شمال ایالات متحده مهاجرت کردند یا، به‌ویژه، دوباره از اقیانوس اطلس (چندین نسل بعد) به بریتانیا عبور کردند، بررسی می‌کند. او با مثال‌هایی از نقاشی، ادبیات و موسیقی استدلال می‌کند که اقیانوس اطلس به عنوان فضایی واقعی و مفهومی اساساً بر آگاهی مدرن تأثیر گذاشته است، نه‌تنها برای کسانی که ریشه‌های تاریخی آن‌ها آفریقایی بود. مدرنیته، همان‌طور که از نظر اقتصادی از طریق انقلاب صنعتی تحقق یافت، از مواد خام وارداتی ارزان از مزارع با استفاده از نیروی کار برده بهره‌برداری کرد. این بخشی از تاریخ کارآفرینی غربی است. ثروت صنعتی بر پشت بردگی استوار بود. او استدلال می‌کند که این، پیامدهای روانشناختی عمیقی از نظر آگاهی جمعی ملل امپریالیستی دارد که در شخصیت و هویت چنین دولت‌های ملی پس از استعمار مشخص شده است. با بحث در مورد نقاشی ترنر از یک کشتی برده، او پیشنهاد می‌کند که این نقاشی شکلی از امر والا را نشان می‌دهد - سیاه‌پوستان در کنترل و محدودیت هستند. قومیت همراه با جنسیت و طبیعت، گفتمان‌های مردسالارانه و امپریالیستی را برهم می‌زند.

این آگاهی مضاعف - که گیلروی در رابطه با بریتانیا از آن بحث می‌کند اما می‌تواند به‌عنوان یک پدیده‌ی کلی‌تر پسااستعماری که بر بسیاری از کشورهای اروپایی تأثیر می‌گذارد، بسط و مورد آزمون قرار گیرد - به طور مفصل زمین و محیط را از جهات مختلف بیان می‌کند. نخست، ایده‌ی «وطن» یا

«میهـن مـادری» به طـور پیچیده در جریان بود. برای بسـیاری از مردم آسـیایی، آفریقایـی یا کارائیب، «سـرزمین مادری» یـا «لاپاتری» باید جـای وعده‌هایی به نظر می‌رسـید (وعده‌هایی کـه اغلب محقق نمی‌شـوند). برای کسانی که در مسـتعمرات متولد شـده‌اند، به‌عنوان فرزندان خانواده‌های اروپایی مسـتقر در خارج از کشـور، ایـن خانه یک «خانـه»ای بود که از طریق داسـتان‌ها و تصاویـری که برای تجربه‌ی مسـتقیم سـرزمین و محیط تصویر می‌شـد، ایجاد می‌شـد. نقاشـی‌ها و عکس‌ها در این‌جا نقشـی معکـوس داشـتند و اروپـا را به آسـیا یا آفریقـا معرفـی می‌کردنـد (در مقابل تصاویر سـفر یا تحقیقات انسان‌شناسـی اجتماعـی). همچنین آشکارسـازی فیزیکی بیشـتری از حالت‌های اروپایی وجـود داشـت، به عنوان مثـال، ورود چمن‌ها به باغ‌هـای خانه‌ها در هند (منطقه‌ای که خشکسـالی باعـث می‌شـود چمن‌ها تـا حدودی ناهمـوار باشـد). دوم، و بدیهی‌تر، باغ‌های محوطه‌سـازی شـده کـه بـه طـور خلاصـه تحمیـل نظـم را در عصـر روشـنگری (در انگلسـتان، فرانسـه و جاهـای دیگر) نشـان می‌دادنـد، به طور کلـی از طریق ثـروت در برخی مـوارد مرتبط با سـرمایه‌گذاری خارج از کشـور (سـرمایه‌ی مخاطره‌آمیـز، مـزارع، تجـارت واردات/صـادرات) تأمیـن مالـی می‌شـد. اسـتعمار تاریـخ اسـتعمارگر را شـکل داد و پشـت سـر هم اسـتعمار کـرد. همان‌طور کـه گیلروی پیشـنهاد می‌کند، هنرهـا در کنـار هنرهـای اجتماعی-اقتصـادی و سیاسـی، ناگزیـر بـا پیامدهـای جامعه‌شـناختی و روانشـناختی تاریخ‌های مختلف آغشـته شـده‌اند. داشـتن - یا نداشتن - احسـاس روشنی از مکان یـا قلمرو بـه طور اساسـی هویت را نشـان می‌دهـد. برای بسـیاری از هنرمنـدان معاصر، زیر سـؤال بـردن ریشـه‌ها و دودمان‌هـا به طـور مرکزی به باز کـردن قفـل تاریخ‌هایی کمک می‌کند کـه از طریق آن‌هـا اکنـون خـود را در موقعیـت اکنـون خود قـرار می‌دهیم.

عکاسی، موقعیت، فضا و مکان

عکس‌هـا فضـا را در جـای خود بـرش می‌دهنـد. زمین به‌عنـوان منظره قاب شـده اسـت. بازنمایی واقعیت را در بر می‌گیرد و تبدیل به یک عمل اسـتعماری می‌شـود. عکاسـی به توصیف موقعیت‌ها به‌عنـوان انـواع خاصـی از مکان‌ها در نظـم چیزها کمک می‌کند. تصویر عکاسـی در دقـت و جزئیات خـود بـه صـورت توپوگرافـی و اسـتعاری عمـل می‌کند. ایـن تصویر بـه خودی خـود خلق و خـوی را تداعـی می‌کنـد، حسـی از تجربه‌ی واقعی ایـن مکان. بیننده‌ی تصویر بر حسـب پیونـدی از قضاوت زیباشـناختی، تشـخیص عاطفـی، شناسـایی و قدردانـی تجربـی واکنـش نشـان می‌دهـد. برخلاف تجربـه‌ی نسـبتاً نامحدود نگاه کـردن، عکس تعریف می‌کنـد و قاب‌بندی می‌کنـد و راه‌های خاصی را بـرای دیدن پیشـنهاد می‌کند.

بازنمایـی البتـه ایدئولوژیـک اسـت امـا نـگاه کردن نیـز همین‌طور اسـت، زیـرا درگیری ما بـا آنچه درک می‌کنیـم تابـع ارزش‌هـا و پیش‌فرض‌هـای فرهنگی اسـت. تصویـر بیانی اسـت از آنچه دیده شـده اسـت. ما می‌دانیم که دید عکاسـی بسـیار سـاختارگرا اسـت. با این وجود، عکاسـی به طور قابـل توجهی به احسـاس دانـش، ادراک و تجربـه‌ی ما کمک می‌کنـد و به (تبدیل) احساسـات ما در مـورد رابطه‌مـان بـا تاریخ و جغرافیـا و در نتیجه، به احسـاس مـا از خودمان کمـک می‌کند.

۰۵ گرهارد ریشتر در دامنه‌های آلپ

با گذاری به نمایشگاه زیلس ۱۹۹۲

نویسنده: نسترن عیسی‌زاده

هانس اولریش اوبریست، کیوریتور سوئیسی، سال ۱۹۹۲ در همکاری با **گرهاد ریشتر**، نمایشگاهی ترتیب می‌دهد. این نمایشگاه حاصل ملاقات‌های مکرر آن دو در منطقه‌ای به نام زیلس است. جایی که فیلسوف شهیر آلمانی **فردریش نیچه** تابستان سال ۱۸۸۱ و مابین سال‌های ۱۸۸۳ تا ۱۸۸۸ را در این منطقه گذرانده است. خانه‌ای که نیچه در آن سکونت داشت اکنون به صورت موزه و کتابخانه‌ای درآمده که یادآور روزهایی است که او مشغول خلق اثر یگانه خود **چنین گفت زرتشت** بوده است.

اوبریست در شرح پیشینه‌ی آشنایی خود با ریشتر اشاره می‌کند، اولین ملاقات او با هنرمند آلمانی در ۱۷سالگی در برلین اتفاق افتاده و بعدها بارها این دیدارها در زیلس تکرار شده است. رفت وآمدهای مکرر این دو به نیچه‌هاوس و ساعت‌ها تبادل نظر، سبب شکل‌گیری نمایشگاهی از عکس‌های نقاشی شده‌ی ریشتر در این مکان شد.

گرهارد ریشتر نقاشی روی عکس را از اواخر دهه‌ی ۱۹۸۰ آغاز کرد، این تکنیک که وقوع تحول و دگرگونی را ممکن می‌سازد، هرگز او را به تمامی رها نکرده است. او خواهان احتمال است، احتمالی که امکانات تصویر را ارتقا می‌بخشد. در نمایشگاه سال ۱۹۹۲ این اولین باری بود که ریشتر عکس‌های نقاشی شده‌اش را به‌عنوان کارهایی مستقل در معرض تماشا قرار می‌داد. این عکس‌ها اکثراً تصاویری بود در اندازه‌های کوچک که از محوطه و فضای اطراف نیچه‌هاوس و مناظر آلپ گرفته شده بود. مناظری دم‌دستی که از نظرگاه عکاسانه شاید چیز خاصی برای گفتن نداشتند اما این سیاق و روش ریشتر بود. عکس‌ها همیشه به‌واسطه‌ی جذابیتی که برای او داشتند جزئی جدایی ناپذیر از کارش بودند و او مدام خود را در برابر گفتگویی خلاقانه میان عکاسی و نقاشی قرار می‌داد. گفتگویی که از اساس با آنچه پیکتوریالیسم قرن نوزدهم داعیه‌ی آن را داشت متفاوت است. شاید بهتر باشد در این مورد از گفتگوی عکاسی و انتزاع سخن بگوییم. ابزار ریشتر باقی‌مانده‌های رنگ بود. او تصاویر را همچون روش مونوتایپ بر روی رنگ می‌لغزاند و یا در مواردی به کمک کاردک، که هنوز هم در اندازه‌های گوناگون ابزار اصلی اوست، رنگ را برروی تصویر می‌کشید. او این‌گونه عکس‌هایش را به امری نقاشانه بدل می‌کرد.

اما چه چیز شور نیچه، کوه‌های افراشته آلپ و گرهارد ریشتر را به هم پیوند می‌دهد؟ شاید این سوال هسته‌ی اصلی شکل‌گیری این نمایشگاه بوده است و یا شاید تنها دیدن مناظری یکسان در زمان‌هایی متفاوت.

اوبریست در شرح نمایشگاه سال ۱۹۹۲ در نیچه‌هاوس می‌نویسد: «قصدمان این نبود که همه جای خانه‌ی نیچه را اشغال کنیم، بلکه می‌خواستیم بسیار محتاطانه در گوشه و کنار موزه کاری را نمایش دهیم. ریشتر به عنوان بخشی از نمایشگاه، کتاب کوچکی هم تولید کرد. نمایشگاه را زیلس نامیدیم و کتاب زیلس، اولین همکاری نوشتاری من و ریشتر بود که به کرات تکرار شد. علاوه بر آن، در اتاقی که نیچه چنین گفت زرتشت را نوشت، ریشتر توپی از آینه بر روی زمین گذاشت که تمام اتاق را منعکس می‌کرد. این کره بر اتاق تأکید داشت و اهمیت اتاق را برای نیچه یادآوری می‌کرد.» (اوبریست، ۲۰۱٤، ص۱۸٤)

شاید آنچه ریشتر دنبال می‌کرد، به گفته‌ی خودش هیچ پیام یا جلوه‌ی مقدسی نداشت و حتی به‌گونه‌ای عاری از هنر بود اما با این وجود، هرگز نمی‌توان کشش و جذابیت مکان و جهان‌بینی خاص نیچه را بر روی هنرمند و آثاری که در برابر دیدگان تماشاگر قرار گرفته بود، نادیده انگاشت. سایه‌ی سنگین نیچه همه جا احساس می‌شد.

تماشاگر با ورود به نمایشگاه زیلس در نقطه‌ای می‌ایستد که می‌تواند از میان دریچه‌های گشوده‌ی خانه، مسیر نگاه خیره‌ی نیچه را دنبال کند.

«بر بلندی خود را همیشه تنها می‌یابم. آن‌جا همه با من خاموش‌اند. سوز تنهایی می‌لرزاندم. در بلندی در پی چیستم؟» (نیچه، ۱۸۸٤-۱۹۰۰، ص٥٤)

نیچه هفت تابستان را در این‌جا گذراند. دریچه‌های این خانه مهمان آفتابی شفاف و سرشارند و کوهستان چون دیوارهایی محافظ و بلند از خلوت نیچه پاسداری می‌کند. نیچه همچون زرتشت در میان کوه‌های آلپ، خلوتی خودخواسته را برگزیده بود.

دوبـاره خیـره مانـدن بـر آن دریچه‌ها در غیـاب نیچه و تصـور نگاه خیـره‌ی او بـه آن مناظر، یـادآور تنش‌های بی‌انتهـای آن روح سـرکش و جسـم رنجور اسـت. روان و جسـم رنجـور نیچه هـر روز در هـرج و مرجی درونی بـه سـر می‌بـرد. رنج چـون شـعله‌های آتـش او را می‌سـوزاند و جسـم او را مسـتهلک می‌کرد. می‌تـوان نیچه را تجسـم کـرد کـه در نقطـه‌ای از اتـاق در خلسـه‌ای سرشـار از الهـام فـرو رفتـه اسـت و نتیجـه‌ی تمـام این شـورمندی خلاقانه، ذهنی تسـخیر شـده اسـت که سرکشـانه و با قدرت، مدام از نو، این التهاب را به عاملی بـرای باززایـی بـدل می‌کند. کـره‌ی آینه‌ای ریشـتر در غیـاب نیچه ایـن تصـور را بارها بازتولیـد می‌کند.

نیچـه سرشـار از صداقـت اسـت. صداقتـی که مطلقـاً در تعاریـف مرسـوم نمی‌گنجـد و همچون تمـام آنچه زرتشـت بـه ارمغان مـی‌آورد، پیوندهـای خود را با تـرس و مفاهیم دروغین پیشـین بشـر، قطع کرده اسـت. صداقـت او شـور و گرمای حقیقـت را دارد.

نیچـه خواسـتار یک راسـتی مفرط در برابـر همه چیز اسـت و بارها در طی نوشـته‌هایش بـر آن تأکید می‌کند، محیـط آلـوده او را به سـتوه مـی‌آورد. فقدان شـفافیت و ناپاکـی او را مـی‌آزارد و در روانش طوفانی سـهمگین بـه پـا می‌کنـد. او نیز چون زرتشـت ناامیـد از مردمـان دوباره بـه کوهسـتان پناه مـی‌آورد. روزهـای تنهایی و سـکوت در میان آفتـاب تابسـتانی کوه‌های آلـپ می‌گذرد.

ریشـتر امـا از رنـگ همچون ابـزاری برای تماشـایی کردن آلودگی، شـفافیت و شـور حقیقت بهـره می‌جوید و این‌گونـه در روایـت خـود به نگاه نیچـه نزدیک می‌شـود. رنگ‌ها یا بر شـور طبیعـت و حقیقـت افزوده‌اند یا آن را زیـر لایه‌هایی سـنگین دفـن کرده‌اند.

در ایـن وضعیـت بغـرج کـه نیچـه در آن زمـان در آن قـرار دارد، جسـمش بیـش از روانـش واکنـش نشـان می‌دهـد. شـامه‌ی قـوی او همه چیز را بو می‌کشـد. هرآنچه گندیده و فاسـد اسـت، عصب‌های حسـاس او را بـه کار می‌اندازنـد و در ایـن میـان بوی متعفـن افکار و اخـلاق کهنه و پوسـیده بیش از هر چیز شـامه‌اش را آزارده می‌کنـد. شـفافیت و حقیقت برای روان نیچه یـک وضعیت لازم برای بقا به حسـاب می‌آمد، همان‌گونه که جسـمش به هـوای پـاک و فضایـی زلال نیازمند بود.

نیچـه معتقد بود تنها کسـی به جاودانگی دسـت می‌یابـد که وجـودش را در قبال همه چیز به بـازی می‌گیرد و کسـی بـه هسـتی محـدود زمینـی‌اش ارزش بی‌نهایت می‌بخشـد کـه بارهـا زندگـی‌اش را به خطـر انداخته اسـت. حقیقت باید شـناخته شود.

دریچه‌هایـی ایـن خانه شـاید روزی به مغـاک او بدل گشـته‌اند. نیچه به مغاک خیره می‌شـود و مغـاک نیز بر او خیـره می‌مانـد و درآسـتانه‌ی سـقوط می‌گوید: «من تقدیـرم را می‌دانـم، روزی می‌آید که نام مـن با خاطره‌ای درخشـان بـه حافظه‌هـا راه می‌یابد، خاطـره‌ای از بحرانی کـه هرگز همانندش بـر زمین نبوده اسـت، خاطره‌ای از عمیق‌تریـن برخـورد در شـناخت، نتیجـه‌ای که هـر آنچه تا حال مقـدس و موضع ایمان بوده اسـت را محو و نابود می‌کند.» (نیچـه، ۱۸۸٤-۱۹۰۰، ص ۳۰۵)

نیچـه در قامـت یک متفکر، جسـورانه با تمام وجودش به اسـتقبال این سرنوشـت می‌رود. اکنـون با آگاهی از این سرنوشـت و خاطره‌ی درخشـانی کـه به ذهن‌ها هجوم می‌آورد، تماشـاگر با چه چیزی مواجه می‌شـود؟

۱. عکس‌هـای ریشـتر از مناظـر اطراف بـا نشـانه‌هایی رنگی که گاهی بـه صورت یک لکه‌ی رنگی سـطح کار را پوشـانده‌اند و یـا گاهی رنـگ به‌خوبی جزئی جدایی‌ناپذیر از مناظر گشـته اسـت.

۲. عکس‌هـا و مـکان به‌سـرعت جهـان ذهنی مـا را درگیـر می‌کنند و بـه خیـال وامی‌دارند. تماشـاگر در نقطـه‌ای ایسـتاده اسـت کـه روزی فردریـش نیچه ایسـتاده بـود و کلمات چـون دریایـی متلاطم در جهـان او در جریـان بودند.

۳. دریچه‌های خانه پیش روی بازدیدکننده‌هاست. مناظر واقعی را می‌بینند و وقتی روی برمی‌گردانند همان تصاویر را در عکس‌هایی با اندازه‌های کوچک غرق در رنگ می‌بینند و این ادراک آن‌ها را در میان شور انتزاع و واقعیت به چالش می‌کشد. همان چالشی که هنرمند نیز بارها درگیر آن بوده است. نیچه همچون شعله‌ای لرزان و داغ در برابر تماشاگر قرار می‌گیرد و از خلال تصاویر از حقیقت پرده برمی‌دارد. برای لحظاتی از میان قله‌های بلند، به نیچه نزدیک می‌شویم. اکنون می‌دانیم شور و صداقت یکی هستند.

بدون شک دخالت عامدانه ریشتر در ساختار واقعیت تصویری توسط رنگ نه‌تنها واقعیت را انکار نمی‌کند، بلکه آن را درگیر وضعیت یک ذهن خیال‌پرداز می‌نماید و به مخاطب اجازه می‌دهد، خیال کند آنچه را می‌بیند واقعیتی است که شاید نگاه نیچه شورشی را بازسازی می‌کند. نشانه‌های رنگی به گونه‌ای بر روی مناظر نقش بسته‌اند که این خیال را کم و بیش تقویت می‌کنند. در این میان اما هرگز نباید از اهمیت فضایی که عکس‌ها در آن ارائه شده‌اند غافل شد.

ریشتر به وسیله‌ی تقابل میان تصاویر خلاقانه‌اش در برابر دریچه‌های واقعیت، سایه‌ی سنگین گذشته را کنار می‌زند و مدام روح نیچه را در آن‌جا احضار می نماید. در این‌جا نقش هنرمند در ارائه‌ای بی نقص، بیش از هر زمان دیگری بر ما هویدا می‌شود. او انتخاب می‌کند کدام قسمت از مناظر ثبت شده در عکس‌هایش را بر ما عیان کند و این کار را با علم به این‌که انتخاب‌هایش در غیاب و حضور آن قسمت‌ها به میانجی لایه‌های رنگی، به طرز تأثیرگذاری مفهوم زمان و فرم را به بازی می‌گیرند، انجام می‌دهد.

در میان این تصاویر، ریشتر نه واقعیت را انکار می‌کند و نه انتزاع را به‌تمامی در خدمت می‌گیرد. آنچه او تلاش می‌کند در این تصاویر بر مخاطب بنمایاند، چیزی نیست جز کنار هم قراردادن عناصری متضاد و متفاوت، تا آنچه را که تداعی می‌شود به میانجی این تصاویر پیش رو قرار دهد.

ریشتر بارها در مکالمه‌هایش با اوبریست می‌گوید: «محال است تابلویی را ببینیم و دنبال شباهت‌های ذاتی‌اش با آنچه تجربه کرده‌ایم و آنچه می‌دانیم نگردیم.» (اوبریست، ۲۰۱٤، ص۱۸۹)

آنچه از نیچه می‌دانیم این است که او با آسایشی توصیف‌ناپذیر به سوی چشم‌اندازهای گسترده و مناظر وسیع و غیرمادی می‌رود. طبیعت با اولین درخشش آفتابش در او آزادگی و رهایی می‌آفریند و هر آنچه را که تاریکی، اضطراب و تشویش از او به یغما برده است را به او باز می‌گرداند. تماشاگر مدام در میان گذشته و حال غافلگیر می‌شود، غافلگیری مأیوسانه یا غرق در لذت.

ریشتر در این تصاویر با تأکید بر اهمیت جهان ذهنی و بستری که این تصاویر در آن ارائه شده‌اند، نیچه را برای ساعاتی از جهان مردگان بازمی‌گرداند و تصاویر این مناظر را تبدیل به پرتره‌ای درخشان از نیچه می‌کند. نیچه‌ای که دوباره و دوباره باید از نو بشناسیم.

منابع:

نیچه، فردریش (۱۳۹۰). ***فلسفه، معرفت و حقیقت***، ترجمه‌ی مراد فرهادپور، چاپ پنجم، نشر هرمس، تهران.

دلوز، ژیل (۱۳۹۸). ***نیچه و فلسفه***، ترجمه‌ی عادل مشایخی، چاپ هفتم، نشر نی، تهران.

اوبریست، هانس اولریش (۱۳۹۸).
شیوه‌های هنرگردانی، ترجمه‌ی کتایون یوسفی، انتشارات حرفه‌ی هنرمند، تهران.

دنچف، الکس (۱۳۹۵). ***درباب هنر و جنگ و ترور***، ترجمه‌ی سپیده اقتداری، چاپ اول، انتشارات حرفه هنرمند، تهران.

نیچه، فردریش (۱۳۸۷). ***چنین گفت زرتشت***، ترجمه‌ی داریوش آشوری، انتشارات آگاه، تهران.

Piz Tremoggia
Piz Rosatsch

۰۶

نقدی بر مجموعه‌ی «عکس‌های در پیش»

اثر مهرداد افسری

نویسنده: رعنا سوری

مجموعه‌ی «عکس‌های در پیش» از ۱۱ عکس پولاروید به ابعاد ۱۲۵در۱۵۷ سانتی‌متر تشکیل شده و در سال ۹۸ در گالری محسن به نمایش درآمد. ۵ عکس تقریباً به‌طور کامل سفید و ۶ عکس تقریباً به‌طور کامل سیاه‌اند. تصاویر با دوربین پولاروید گرفته شده‌اند اما به گفته‌ی هنرمند فرایند عکاسی به شکلی مخدوش شده، به‌طوری که تصویر واضحی از صحنه‌ی اولیه دیده نمی‌شود. در عکس‌های سیاه خط و خش‌هایی را می‌بینیم که به‌نظر می‌آید روی سطح عکس پولاروید ایجاد شده‌اند. در عکس‌های سفید، سیاهی از گوشه‌ای داخل می‌خزد و در تعدادی از عکس‌های سیاه، نور کمی از یک سمت وارد قاب شده. در شماری از عکس‌های روشن، لکه‌های خاکستری کمرنگی دیده می‌شود که احتمالاً تیره‌ترین بخش‌های صحنه بوده. این خط‌ها، نورها و لکه‌ها، ما را به درون تصویر نمی‌کشند، بلکه بر سطح آن نگه می‌دارند.

در کنار این ندیدن‌ها، عناوین هستند که قرار است «سرنخی» باشند برای تفسیر عکس‌ها. عنوان‌ها از «بازنمایی شماره‌ی صفر» آغاز می‌شوند و به «بازنمایی شماره‌ی ده» می‌رسند. این کلمات دقیقاً همان کاری را می‌کنند که خطوط و لکه‌ها انجام می‌دهند: عکس‌بودگی این تصاویر را یادآور می‌شوند. هرچند جلوی دید ما گرفته شده اما می‌دانیم آن چیزی که نگاهش می‌کنیم، عکس است. تصویری است که با دوربین پولاروید ثبت شده و کلمات اصرار دارند که یک بازنمایی است.

هنرمند فرایند ثبت را مخدوش کرده است. نمی‌دانیم نوری که وارد قاب شده، نور خورشید است یا چراغ. نمی‌دانیم به یک اتاق نگاه می‌کنیم یا به دشت، یا به آب. بیش از این‌ها، ماده‌ی عکاسی پیداست. در همه‌ی تصاویر یا خود نور را می‌بینیم، یا غیاب آن را. در برخی از آن‌ها انگار می‌شود امولسیون کاغذ عکس را دید. بیننده در سطح تصویر می‌ماند، به جای آن‌که به بازنمایی چیزی نگاه کند، کاغذ عکاسی را می‌بیند[1]. خالی بودن تصاویر قرار است ناتوانی عکس در بازنمایی را نشان بدهد. شماری از هنرمندان از منظرهای متفاوت درباره‌ی این موضوع کار کرده‌اند. برای مثال جان هیلیارد[2] در «علت مرگ» اهمیت قاب‌بندی و گزینش در معناسازی را بررسی می‌کند. عکس‌های باربارا پرابست[3] بر اهمیت زاویه دید دوربین در شکل‌گیری معنا تأکید دارد. توماس دیمند[4] در آثارش ساختگی یا واقعی بودن عکس‌ها را مورد بحث قرار می‌دهد. و مارتا رازلر[5] در «باوری[6]» به نارسایی زبان و تصویر در توصیف یک تجربه می‌پردازد. در این آثار، هنرمند یک مسئله‌ی عکاسانه را با زبان عکس به‌تصویر کشیده و آن را نقد می‌کند. «عکس‌های در پیش» بی‌تصویر، به موضوع کلی بازنمایی می‌پردازند. بیایید به اثری نگاه کنیم که شباهت بصری اندکی به این مجموعه دارد. در سال ۲۰۰۸ گروه دو نفره‌ی برومبرگ و

---

۱ هرچند عکس‌ها پولاروید هستند و در بیانیه بر مستقیم بودن فرایند بازنمایی تاکید شده، آثار به‌نمایش درآمده به‌روش کرومالوکس چاپ شده‌اند. این تناقضی است که در منابع اینترنتی جوابی برایش پیدا نکردم.

2 John Hilliard

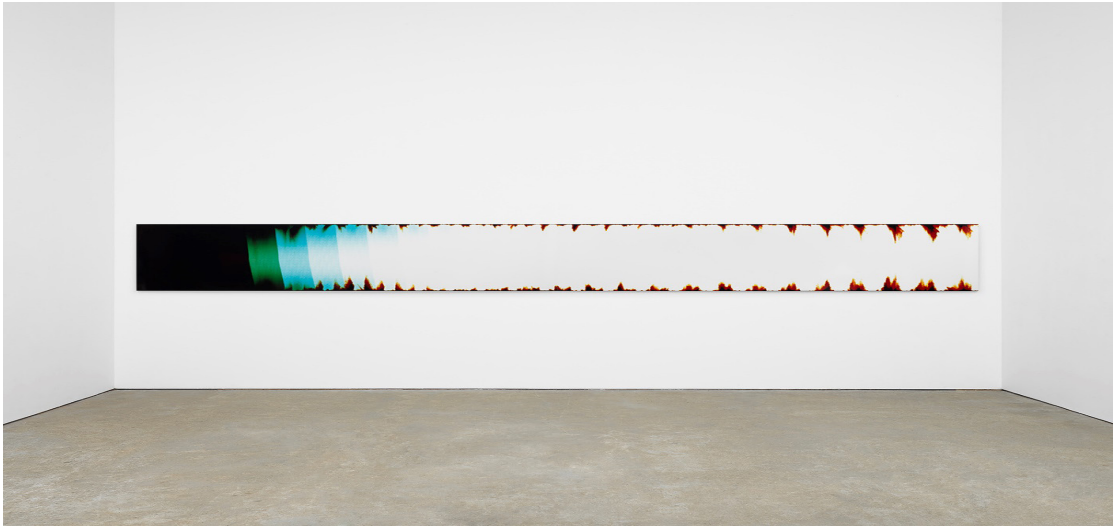
3 Barbara Probst

4 Thomas Demand

5 Martha Rosler

6 The Bowery

کاناریـن[۷] با ارتش بریتانیا در افغانسـتان همراه شـدند و به کمـک آن‌ها جعبه‌ای ضدنور حـاوی ۵۰ متر کاغذ عکاسـی را جابه‌جـا کردنـد. از زمان آغاز جنگ در آن هفته بیشـترین تعداد مرگ گزارش شـد. روز اول آن‌ها شـاهد مرگ ۱۰ نفر از گزارشـگران و سـربازان افغان بودند. روز دوم ۳ نفر کشـته شـدند و روز سـوم ۹ نفـر. در روز پنجـم، هیچ‌کـس نمرد.
ایـن دو هنرمنـد به‌جـای آن‌کـه مانند عکاسـان خبـری از وقایـعْ عکس «مسـتند» تهیـه کنند، در واکنـش بـه اتفاقاتـی کـه می‌افتـاد ۶ متـر از کاغذ عکاسـی را ۲۰ ثانیـه در معـرض نور خورشـید قرار می‌دادنـد، بی‌آن‌کـه دوربین و لنزی در کار باشـد. نتیجـه فوتوگرام‌هایی بود که به‌جـای آن‌که وقایع را بازنمایـی کننـد، نمایـه‌ای[۸] از آن‌هـا بودنـد. آثـاری بـه طـول ۶ متـر کـه چیزی جـز لکه‌هـای رنگی نـور نشـان نمی‌دادنـد. ایـن عکس‌ها در نمایشـگاهی به‌نـام «روزی کـه هیچ‌کس نمـرد» در گالری باربیکـن به نمایـش درآمدند.



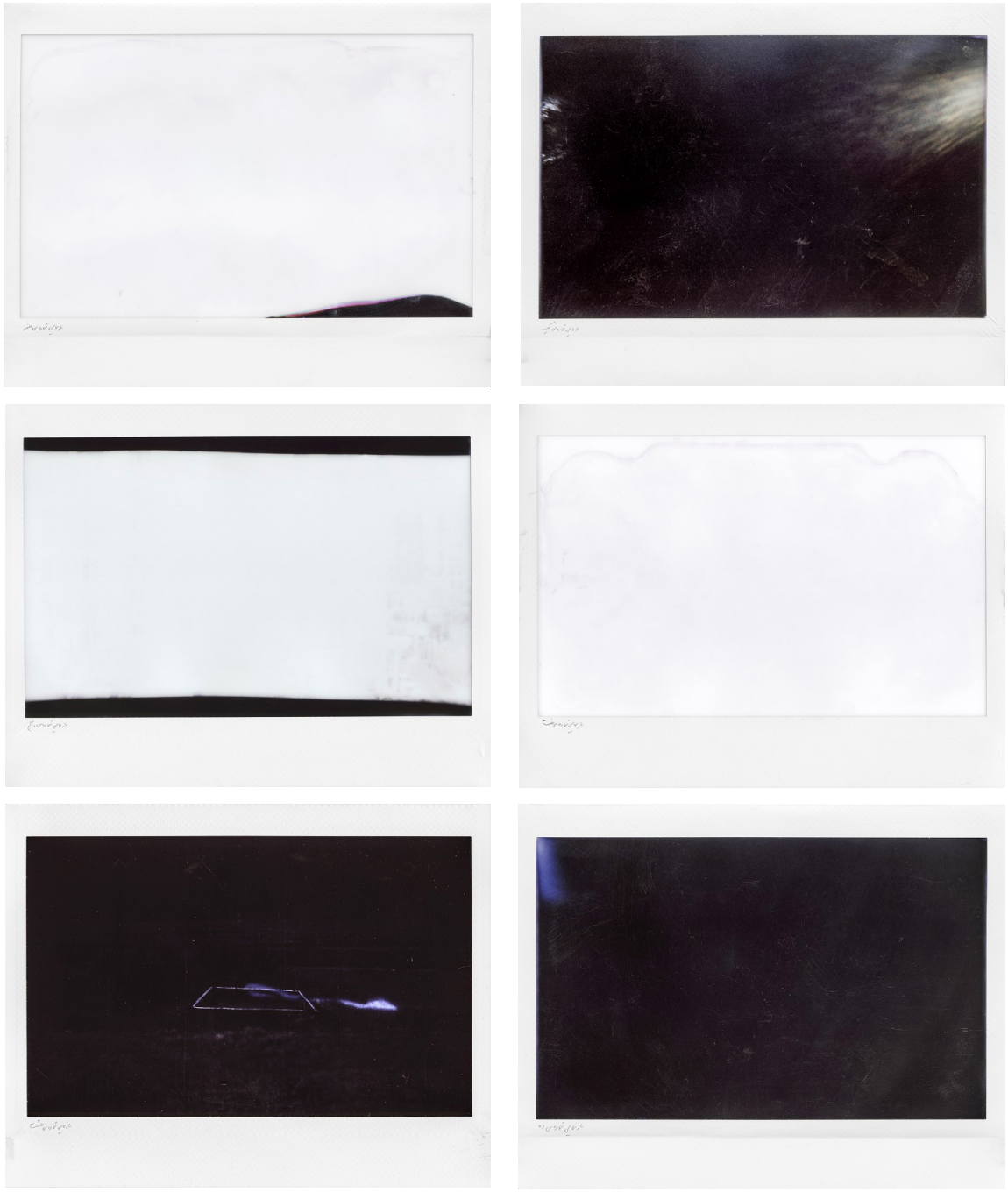
منبـع: broombergchanarin.com

ایـن اثر دربـاره‌ی عکاسـی فتوژورنالیسـتی از درگیری‌ها و شـکل اسـتفاده از آن توسـط رسـانه‌ها، بازنمایـی ناقص واقعیت توسـط آن‌ها و احساسـی که ایـن عکس‌ها برمی‌انگیزنـد انتقاداتی جدی مطـرح می‌کنـد. بـه گفتـه هنرمندان، فـرم مینیمالیسـتی اثـر فضایـی ایجـاد می‌کند بـرای تأمل و تفکـر انتقـادی. چیـزی که قاب‌هـای تقریباً خالی را به این مسـائل وصـل می‌کند، زمینـه‌ی خلق اثر و اطلاعاتـی اسـت کـه خالقـان آن در اختیار ما قـرار می‌دهند.
افسـری امـا در «عکس‌هـای در پیـش» تمـام اتصال‌هـا را بریـده اسـت. آن‌طـور کـه در بیانیـه‌ی نمایشـگاه آمـده اسـت، به‌جـای آن‌که خـود عکس‌ها محمـل انتقـال پیام باشـند، رابطـه‌ی بین تماشـاگر، تصویـر و جهـان ایـن نقـش را برعهـده دارد (مگـر در تمـام هنرهـای بازنمایانـه چنیـن نیسـت؟). تصاویـر قرار اسـت دنیـا را بازنمایـی کنند و تماشـاگر به شـناختی نو از آن دسـت یابد. امـا این‌جـا نـه جهانی باقـی مانـده و نـه تصویـری از آن. در مثال‌هایی کـه پیش‌تـر آوردم، یک پای اثـر روی زمیـن اسـت؛ برای مسـئله‌ی مـورد بحث، مابـه‌ازای تصویـری وجـود دارد. و این

7 Broomberg & Chanarin

index 8

بـه مخاطـب کمک می‌کنـد در چارچوبی مشـخص بـه سـازوکارهای عکاسـی در بازنمایـی و تولید معنـا فکـر کنـد. اما مجموعـه‌ی افسـری توانایی عکاسـی بـرای بازنمایـی را به‌کلی نفـی می‌کند. اثر قـرار اسـت در ذهـن مخاطب شـکل بگیرد و به هر شـکل کـه او می‌خواهد تفسـیر شـود. این‌ها عکس‌هایی هسـتند کـه در میانه‌ی راه مانده‌انـد. عکس‌هایی هنوز نیامده، ناشـده، عکس‌هایی درپیـش. امـا در جهـان تهی آن‌هـا، فضای زیـادی برای حرکـت بیننده نیسـت (یا فضا آن‌قـدر زیاد اسـت کـه مخاطب نمی‌داند به کدام سـمت بـرود). گسـتردگی و کلی‌گویی مانعی اسـت که جلوی کشـف، تأمـل و عمیق شـدن مخاطب و خـود هنرمنـد را می‌گیرد.



منبع: mohsen.gallery

۰۷ مکان‌های خالی جوئل استرنفلد

نوشته: کیت پالمر آلبرز
ترجمه: رضا قاسمی

انگیـزه بـرای تهیه‌ی عکـس از رویدادی که پیش‌تـر رخ داده شـاید غیرمنطقی به نظر برسـد، البته اگـر آن را غیرممکـن درنظـر نگیریم. برخلاف یک نقاش یـا طراح که ممکن اسـت صحنه‌ای تاریخی را از نـو خلـق کنـد، عکاس چنیـن آزادیِ دیداری نـدارد. مجموعه‌ی جوئل اسـترنفلد با نـام «در این مـکان: منظـره در یادبـود» بازتابـی اسـت بـر رابطـه عکس‌هـا و مکان‌هـا با بیـان تاریـخ و راه‌حلی محـرک بـرای چیـزی کـه در غیر ایـن صورت ممکن اسـت بـه عنـوان نقص یـا محدودیت رسـانه عکاسـی تلقی شـود. در ابتدای ماه می سـال ۱۹۹۳، اسـترنفلد شـروع به ثبت به صورت عکاسـی از مکان‌هایـی در چشـم‌انداز آمریکا کرد که سـابقاً در آن‌ها خشـونتی رخ داده اسـت. ایـن نیویورکی طـی یک دوره‌ی سـه سـاله در آمریکا سـفر و در نهایت ۵۲ عکـس رنگی تهیه کرد کـه در ابعاد بزرگ چـاپ و بـه صـورت یک کتـاب عکس منتشـر شـدند. این عکس‌هـا که مابیـن سـال‌های ۱۹۹۳ و ۱۹۹۶ گرفتـه شـده‌اند، تصویر مکان‌هایی هسـتند کـه در یک بـازه‌ی زمانی، از چندیـن دهه‌ی قبل تـا حتی بعد از شـروع مجموعـه، در آن‌ها خشـونتی اتفاق افتاده اسـت. در نهایت، بـا ترکیب متن و تصویـر، اسـترنفلد محدودیت‌های زمانی و نمایه‌ای یک روایت تولید شـده با عکاسـی را، درحالی کـه بـر قدرت عاطفـی عکس برای انتقـال معنا اصـرار دارد، بررسـی می‌کند.

«در ایـن مکان: منظره در یادبود» شـامل مکان‌هایی اسـت که با لحظات برجسـته‌ای از خشـونت همـراه بوده‌انـد، ماننـد خواربارفروشـی روسـتایی مخروبـه و پـر از درختانی کـه اِمِت تیـل چهارده سـاله، چهـل سـال قبـل در سـال ۱۹۵۵ ربـوده و در آن‌جـا کشـته شـد؛ درخـت سـیب صحرایـی (سـیبچه) در پـارک مرکـزی نیویـورک جایی کـه جنیفر لویـن در سـال ۱۹۹۳ خفه شـد؛ قطعه زمین خالـی در یـک شـهرک کـه در آن ۱۶۸ نفـر در بمب‌گـذاری اوکلاهماسـیتی در ۱۹ آوریل ۱۹۹۵ کشـته شـدند؛ و گوشـه‌ای از خیابانـی معمولـی در لس‌آنجلـس که در آن افسـران پلیس رادنـی کینگ در سـال ۱۹۹۱ و در پایـان تعقیـب و گریـز ۸ مایلـی، مورد ضرب و شـتم قـرار گرفتند.

مرکـز جابه‌جایـی کوه قلـب، بزرگـراه جایگزین ۱۴، دوازده مایلی شـمال کودی، وایومینگ، اوت ۱۹۹۴

یکصـد و ده هـزار ژاپنی-آمریکایـی در طول جنگ جهانـی دوم در بیسـت و چهـار اردوگاه توقیف در مناطـق دورافتـاده غرب آمریـکا زندانی شـدند. در زمـان صـدور فرمـان اجرایـی ۱۹ فوریـه ۱۹۴۲ مبنی بـر شـروع جابه‌جایـی اجبـاری، حتـی یـک عمـل خیانتکارانـه توسـط یـک ژاپنی-آمریکایـی انجـام نشـده بـود. در سـال ۱۹۸۸، کنگـره بـه زندانیـان بازمانـده یـا فرزنـدان آن‌هـا ۲۰۰۰۰ دلار و یـک عذرخواهـی بـه عنـوان تلافی بـرای نقـض حقوق قانونـی آن‌هـا اعطـا کرد.

اما استرنفلد هم خشونت و هم مکان‌های مرتبط با آن را به طور گسترده‌ای تعریف می‌کند. این مجموعه همچنین به طور مثال، شامل عکسی از مرکز آزمایش موشک در یوتا است که در آن بخش مهم و معیوب شاتل فضایی چلنجر در انفجار در سال ۱۹۸۶ مورد آزمایش قرار گرفت و عکسی از چشم‌اندازی زیبا از محل بازداشتگاه سابق مرکز جابه‌جایی کوه هارت در شمال وایومینگ. در این موارد، خشونت با یک لحظه یا عمل یک فرد تعریف نمی شود، بلکه مجموعه‌ای پیچیده و طولانی از اشتباهات و قضاوت‌های نادرست بیش از حد انسانی یا بی‌عدالتی عمیق انسانی است. ویژگی غیر توصیفی مکان‌های تاریخی خشونت، خاطرات اقداماتی را که در آن‌جا رخ داده است، قوی‌تر می‌کند.

در واقع، این دو عکس اخیر گستردگی علایق استرنفلد را از نظر زیباشناختی، تاریخی و مفهومی نشان می‌دهند. عکس او در کوه هارت، یک چشم‌انداز زیبای متعارف را نشان می‌دهد: بینندگان با یک خورشید کم‌ارتفاع بعدازظهر که از میان ابرها در بالای ساختمان تشکیلات زمین‌شناسی مهم کوه هارت قرار دارد، مواجه می‌شوند. دو ساختمان – آشکارا متروکه یا بد نگهداری شده – پیش‌زمینه را قاب‌بندی می‌کنند و بیننده را به صورت بصری به منظره‌ی دوردست هدایت می‌کنند. با این حال، متن (زیر تصویر) ممکن است بیننده را از خیال‌اندیشی خارج کند: به ما اطلاع می‌دهد که آنچه عکس (نمی‌تواند) آشکار، توصیف یا توضیح دهد، جابه‌جایی اجباری بیش از ۱۰۰،۰۰۰ شهروند ژاپنی-آمریکایی در دوران جنگ جهانی دوم است، و در نهایت عذرخواهی ناچیز ایالات متحده از بازماندگان یا فرزندان آن‌ها.

مرکز آزمایش موشک مورتون تیوکول، پرومنتوری، یوتا، اوت ۱۹۹۴

در این مرکز، موشک‌های تقویت کننده شاتل فضایی مورد آزمایش قرار گرفتند. مشخص شد که حلقه‌های O شکل در موشک‌های تقویت‌کننده در شرایط سرد دچار اختلال می‌شوند. دمای پایین غیرمعمولی برای پرتاب شاتل فضایی چلنجر در کیپ کندی در ۲۸ ژانویه ۱۹۸۶ پیش‌بینی شده بود. مدیران ناسا و مورتون تیوکول، تحت فشار برای انجام عملیات طبق برنامه، پرتاب چلنجر را تأیید کردند. هفت فضانورد، از جمله اولین خدمه غیرنظامی، معلم دبیرستان کریستا مک آلیف، بر اثر انفجار راکت تقویت‌کننده‌ی اصلی جان باختند.

در مقابل، عکسی که استرنفلد در مرکز آزمایش موشک مورتون تیوکول در پرومونتوری، یوتا گرفته است، نه بر منظره‌ای رمانتیک که از لحاظ زیباشناختی با تاریخ دشوار آن در تضاد است، بلکه بر نوع دیگر از زیباشناسی و مفهوم استوار است. با این حال، متن نشان می‌دهد که این مکان منشأ زنجیره‌ای از حوادث مدیریتی با عواقب تلخ اما قابل پیشگیری برای اعضای خدمه شاتل فضایی چلنجر است.

در هر دو عکس و در کل مجموعه، زیباشناسی استرنفلد حول یک بن‌بست دیداری و مفهومی بین آنچه از طریق عکس آشکار می‌شود و آنچه در متن ظاهر می‌شود، می‌چرخد. بارها و بارها به این نکته اشاره می‌شود: جهان فیزیکی و ثبت‌های دیداری از آن، در آنچه می‌توانند درباره تاریخ بیان کنند،

عمیقاً محدود هستند و با این حال، آن تصاویر می‌توانند حالت‌های بسیار تأثیرگذار درگیر شدن با تاریخ‌های کشف‌نشده را ایجاد کنند.

شماره ۵۱۸، خیابان ۱۰۱، محله لاو کانال، آبشار نیاگارا، نیویورک، می ۱۹۹۴

از دهه‌ی ۱۹۲۰ تا ۱۹۵۰، شهر آبشار نیاگارا، ارتش ایالات متحده و شرکت شیمیایی هوکر بیش از دویست ماده شیمیایی سمی مختلف را به لاو کانال ریختند. بسیاری از آن‌ها حاوی دیوکسین، یکی از کشنده‌ترین مواد شیمیایی شناخته شده بودند. در سال ۱۹۵۳ شرکت شیمیایی هوکر لاو کانال خشک را با یک لایه نازک خاک پوشاند و آن را به قیمت یک دلار به هیئت آموزش آبشار نیاگارا فروخت. شرایط فروش تصریح می‌کرد که اگر کسی به دلیل ضایعات دفن شده متحمل آسیب جسمی یا مرگ شود، شرکت هوکر مسئولیتی قبول نمی‌کند. مدرسه‌ای در محل دپوی زباله و خانه‌های شخصی در نزدیکی آن ساخته شد.

در اواخر دهه‌ی ۱۹۷۰، تعداد بسیار بالا و غیرعادی از نقایص مادرزادی، سقط جنین، سرطان‌ها و سایر بیماری‌ها در محله لاو کانال توسط روزنامه‌ی محلی گزارش شد. لوئیس گیبز، که دو فرزندش به اختلالات خونی نادر مبتلا شدند، یک کمپین مردمی موفق را رهبری کرد تا ایالت نیویورک خانه‌های پانصد خانواده را خریداری کند تا آن‌ها قادر به نقل مکان شوند.

در می ۱۹۹۴، استرنفلد به آبشار نیاگارا، در قسمت آمریکایی آن (نیویورک) سفر کرد و در آن‌جا یکی از تلخ‌ترین تصاویر این مجموعه را گرفت. استرنفلد به جای عکاسی از آبشارهای نمادین نیاگارا، به محله‌ای به نام لاو کانال رفت و از یک خانه کوچک در وضعیت مخروبه عکس گرفت. به نظر می‌رسد این خانه ساده که در مرکز قاب عکاسی قرار دارد، سعی دارد خود را در دید ما به نوعی اثبات کند.

یک پیاده‌روی آسفالتی خزه‌دار به راه‌پله بتونی کوچک خانه منتهی می‌شود. در و پنجره‌های روبه‌روی خانه تخته شده‌اند و سایه‌بان‌های پلاستیکی سفیدی که جلوی خانه را تزئین کرده‌اند فرسوده شده‌اند، سایبان بالای در ورودی، در طول زمان آویزان شده است. سقف آسفالتی و خاکستری رنگ ساده با ناودان‌هایی که قطره‌های باران از آن‌ها سرازیر هستند محصور شده‌اند. قطراتی که از درختان اطراف خانه بر این ناودان‌ها می‌چکند. روکش چوبی سبز رنگ پریده فرسوده‌ای بیرون خانه را می‌پوشاند: رنگ پوست‌پوست‌شده روی دیواره و پیِ بتونی خانه نشان می‌دهد که خانه یا به‌خوبی نگهداری نشده یا از زمان رها شدن به این وضعیت خراب دچار شده است.
شماره‌ی ۵۱۸ از زیر سایبان درب ورودی نمایان است، یک آدرس فیزیکی که راهنمایی‌هایی در ارتباط با ساکنان قبلی، تحویل پست و رفت‌وآمدهای یک خانه مسکونی را به ذهن بازدیدکنندگان متبادر می‌کند. نور غیرمستقیم و پخش شده، حالتی پوچ را برای سمفونی ناموزونِ سبزرنگِ استرنفلد ارائه می‌دهد: سبز کم رنگ نمای بیرونی در کنار چمنزار و درختان اطراف، که هر دو به اندازه‌ی خانه به آن‌ها رسیدگی نشده، حالتی رنجور و بیمارگونه دارد. عکس دعوت به تعامل دیداری می‌کند: بینندگانی که به جزئیات توجه دارند، بازی‌های ظریف رنگ، نور و احساس مبهم غیبت یا رها شدن را دریافت می‌کنند. مجموع عناصر دیداری چیزی به بینندگان می‌گوید و آن این است که آن‌ها کل داستان را نمی‌دانند.

استرنفلد عکس لاو کانال را درکنار متن کوتاهی قرار می‌دهد که حقایقِ صریحِ تاریخِ غیرمکشوفی را بازگو می‌کند که تا زمان حال به ما رسیده است. به این ترتیب، هنرمند به قطع ارتباط بین یک سری از رویدادهای وحشتناک و آرامش نسبی این مکان، همان‌طور که چندین دهه بعد نشان داده می‌شود، می‌پردازد. در مسئله‌ی کنار هم قرارگیری متن و عکس، همچون سرتاسر مجموعه، حضور متن برای ایجاد پیوند با گذشته بسیار مهم است، زیرا تصویر به‌تنهایی درباره‌ی تاریخی که به آن اشاره می‌کند، بی‌تفاوت است. همچنین لحن نوشته به اندازه‌ی محتوای آن مهم است: نوشته‌ها مبتنی بر حقیقت هستند اما بی‌روح نیستند، واقعی هستند بدون این‌که شبیه گزارش پلیس باشند.

در جایی که عکس ممکن است تلقین‌کننده و در عین حال نامشخص باشد، جزئیات متن، صحنه را به واقعیتی دلخراش متصل می‌کند. بینندگان عکس استرنفلد، متنی را در مقابل دارند که ویژگی‌های بیمارگونه‌ی تصویر را تأیید می‌کند: خانه به وضعیت اسفبار یک محله و عواقب جنایات اخلاقی (اگر نه قانونی) تبدیل می‌شود. ما در مورد اقدامات و مقررات شرکت شیمیائی هوکر می‌خوانیم، لوئیس گیبز و اختلالات خونی فرزندانش را به این خانه ربط می‌دهیم و به خانواده‌های آواره، بیماری‌های آن‌ها و خانه‌های تخته‌شده در سراسر لاو کانال تعمیم می‌دهیم. مهمتر از همه، متن به عنوان یک بسط موقت در لحظه‌ی عکاسی عمل می‌کند تا سیر چگونگی پیش آمد وضعیت کنونی را نشان دهد. چندین سازمان و صدها نفر در طول چند دهه درگیر این مورد شدند. چه عکسی می‌تواند این داستان را منتقل کند؟

روشن است که موضوع استرنفلد شناخت یک پیچیدگی اساساً غیرقابل عکاسی است. عکس‌ها ظرفیت خارق‌العاده‌ای در وادار کردن ما به نگاه کردن و هدایت کردن توجه ما دارند اما خود تصاویر نمی‌توانند تاریخ را بازسازی کنند. استرنفلد درباره‌ی این مجموعه می‌گوید: «تجربه بارها و بارها به من آموخت که هرگز نمی‌توانی بفهمی که زیر یک سطح یا پشت یک نما چه چیزی نهفته است. حس ما از مکان، درک ما از عکس‌های منظره، ناگزیر محدود و مملو از خوانش نادرست است.»

در ترکیب عکس و متن لاو کانال، مانند سایر کنارهم قرارگیری‌های عکس/متن در این مجموعه،

استرنفلد به وسیله‌ی روابط پیچیده عکاسی و منظره با فرآیند بازسازی تاریخ مواجه می‌شود. با بسط این موضوع، ما می‌دانیم که اگرچه تصویر، مکانی را در زمان متوقف می‌کند اما عکس تکان دهنده‌ی استرنفلد تنها یک لحظه از سیر تحول مداوم این مکان است. در واقع، مکانی که استرنفلد در سال ۱۹۹۴ عکاسی کرده، به طرز قابل توجهی تغییر کرده است.

شماره‌ی ۵۱۸، خیابان ۱۰۱، آبشار نیاگارا، نیویورک، گوگل استریت ویو، ۲۰۱۴ - اضافه شده توسط مترجم

عناوین او ما را به مکان‌های خاصی راهنمایی می‌کند: در این جا، شماره‌ی ۵۱۸، خیابان ۱۰۱، آبشار نیاگارا. با وارد کردن آدرس در گوگل استریت ویو، تغییر کنونی عکس استرنفلد پس از حدود ۲۰ سال نشان داده می‌شود. گوگل استریت ویو در حال حاضر یک زمین خالی پوشیده از علف را در شماره ۵۱۸، خیابان ۱۰۱ نشان می‌دهد یعنی جایی که خانه‌ی سبز کوچک زمانی در آن قرار داشت و این حاکی از آن است که خانه ویران شده است. برای کسانی که با تاریخچه‌ی لاو کانال یا حتی عکس استرنفلد آشنایی دارند، زمین‌های خالی محله در گوگل استریت ویو یادآور زباله‌های سمی و متعاقباً برداشته شدن خانه‌هاست. در حالی که استرنفلد پروژه را با توجه به رابطه‌ی عکاسی با تاریخ و مکان و یادآوری میراث‌های خشونت‌آمیز این کشور آغاز کرد که بسیاری از آن‌ها به خاطر نمانده‌اند، اکنون عکس او کارکرد اساسی‌تری دارد: به عنوان یک ثبت دیداری از ساختمانی که به معنای واقعی کلمه تخریب شده است.

۰۸ نقدی بر مجموعه‌ی «کارت‌پستال‌ها» اثر محمدرضا میرزایی

نویسنده: سونیا قنبری

«کار من آشکار کردن پنهان‌ها نیست، بلکه برعکس پنهان ساختن آشکارهاست.»[۱]

«کارت‌پستال‌ها»[۲]ی محمدرضا میرزایی تصاویری انتزاعی هستند از رنگ‌ها؛ رنگ‌های درهم‌آمیخته‌ای که در دم نقاشی‌های میدان رنگ[۳] آمریکایی را به ذهن می‌آورند. رنگ‌هایی که سطح تصویر را پوشانده‌اند و مانع دید هر چیزی ورای آن می‌شوند. این اولین بار نیست که میرزایی در تلاش برای پوشاندن موضوع عکس‌هاست. میل به ندیدن را (در مدیومی که ذاتاً تمایل به دیدن دارد) می‌توان از مجموعه «عکس‌های جدید» در آثار او پیگیری کرد. تقلیل موضوع به جزئیات بی‌اهمیت روزمره، نورهای غیرمتعارفی که همزمان در حال تأکید و پوشاندن بخش‌هایی از تصویر هستند و تاریکی‌های غلیظ عکس‌ها در مجموعه‌ی «فیلادلفیا»، بخشی از تمهیدات میرزایی برای تجربه‌ی شیوه‌های جدیدی از دیدن هستند؛ برای دیدن و ندیدن توأمان. او این رویکرد را در مجموعه‌ی ***کارت‌پستال‌ها*** نیز ادامه داده است. نور این بار نه بخشی از تصویر، که تمام آن چیزی است که می‌بینیم. عکس‌ها به خودی خود بدون مکان و بدون زمان هستند اما میرزایی با آوردن عنوان‌ها، مکان و زمان را به صورت کلمات به آن‌ها افزوده: «سه‌شنبه، ۲۲ ژانویه ۲۰۱۹، ساعت ۳:۱۴ دقیقه بامداد، اتاق من» برای عکسی با رنگ‌های سبز و قرمز و ردی از سیاهی میان آن. «شنبه، ۱۹ ژانویه ۲۰۱۹، ساعت ۵:۵۹ دقیقه بعدازظهر، ساحل گولتا» برای تصویری با ته‌مایه‌های آبی و نارنجی. با این کار او آثارش را از نقاشی‌های انتزاعی قرن بیستم جدا می‌کند؛ نقاشی‌هایی که تصاویری با مابه‌ازای بیرونی نبودند. برای مثال در مورد «آن کاوارا» که هنرمند، تاریخ‌ها را نقاشی می‌کرد، آنچه به تصویر می‌آمد تاریخ به‌عنوان یک مفهوم انتزاعی بود. در مجموعه‌ی ***کارت‌پستال‌ها*** اما میرزایی زمان و مکان را برای ما مشخص کرده و این‌گونه به ما می‌گوید آنچه روبه‌روی ماست دقیقاً تصویری است که مابه‌ازای بیرونی دارد. تصویری که هنرمند از نشان‌دادن آن سر باز می‌زند. کار میرزایی فراتر از تکرار «روتکو»[۴] در عکس‌هاست؛ آزادی و فردیت دو اصل مهم در نقاشی انتزاعی و به‌خصوص اکسپرسیونیسم انتزاعی بودند، میرزایی در این مجموعه با تکرار عناصر بصری کار این نقاشان به نوعی فردیت را از کارشان می‌گیرد و با منتقل کردن رسانه از نقاشی به عکاسی (مدیومی که محدود به آن‌چیزی است که روبه‌رویش قرار دارد) تا حد زیادی این آزادی را کم می‌کند و این‌گونه مانع تکرار محض آثار این نقاشان می‌شود.

موضوع عکس‌های او منظره‌هایی از اقیانوس آرام و چیدمانی در آپارتمانش هستند. اما برای ما که آن‌ها را می‌بینیم تفاوتی وجود ندارد، از نظر ظاهری شبیه به هم‌اند و نمی‌توان عکس‌های با موضوع متفاوت را از هم تمیز داد. عکس گرفته شده در اتاق که در واقع تصویری است از نمایش

---

۱ بخشی از صحبت‌های محمدرضا میرزایی در نشستی با علیرضا احمدی ساعی که در وب‌سایت عکسخانه قرار گرفته است.

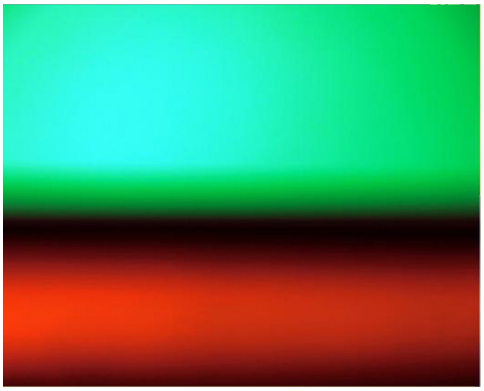
http://akskhaneh.com/podcast/artist-talk-mohammadreza-mirzaei

۲ نمایشگاه عکس کارت‌پستال‌ها با ۱۸ عکس در ابعاد ۶۰×۸۰ در تاریخ ۲۱ آذرماه ۱۳۹۹ به میزبانی گالری اُ در تهران برگزار شد. این عکس‌ها پیشتر در کتاب عکسی با همین عنوان توسط انتشارات Bluetigers منتشر شده بودند.

3 Colorfield

4 Mark Rothko

رنـگ در مانیتـور موبایل که روی سـطح میز منعکس شـده با منظـره‌ی دریا یکی می‌شـود. امر مجاز با تجربـه‌ی حضـور در محیط یکی می‌شـود و این‌گونـه عکاس تصویری از هیچ را با عکسـی کـه در معنای سـنتی آن می‌توانسـت عکس منظره باشـد یکـی می‌کند.



Tuesday, January 22, 2019, 3:14 a.m., My Room

Saturday, January 19, 2019, 5:56 p.m., Goleta Bea

عنـوان مجموعـه نیز درخور توجه اسـت. کارت‌پسـتال‌ها تصاویری زیبا هسـتند که از مکانی آشـنا به یـادگار می‌ماننـد بـرای آن‌که ثابت کننـد کسـی روزی «آن‌جا» بـوده. ***کارت‌پسـتال‌ها***ی میرزایـی اما تن بـه این آشـنایی نمی‌دهنـد. حتی وقتی عـکاس دوربینش را به سـمت منظـره‌ای زیبا از سـاحل گولتا می‌گیـرد چیـزی کـه بـه ما نشـان می‌دهد سـطحی از رنگ اسـت. آنچـه عکسـی را از دیگری جـدا کرده تنهـا رنگ‌ها هسـتند و عکاسـی و تمایلش بـرای به نمایش درآوردن چیزها به چالش کشـیده شـده. هـر نشـانه‌ای از امـری این‌جهانـی، ابـژه‌ای انسـانی از تصاویـر حذف شـده و ایـن حذف، مسـیر ورود بـه عکس‌هـا را بـر مخاطب سـد می‌کند. این‌گونه اسـت کـه مـا مناظـر کارت‌پسـتال‌ها را می‌بینیم و نمی بینیم .

مـا در سـطح باقـی می‌مانیم. عکاس نخواسـته ما را به جهان خـود راه بدهد، یا شـاید جهانی نبوده که مـا بـه آن دعوت شـویم. شـاید میرزایی که حالا سال‌هاسـت سـاکن آمریکاسـت هنوز خـود را بیرون از آن دنیـا می‌بینـد و همین اسـت که در مجموعه‌های اخیرش مدام در پی پوشـاندن چیزهاسـت. او مـا را در موقعیـت خود قـرار می‌دهد، ناتوان از فهمیدن، از نزدیک‌شـدن؛ در مقابل کارت‌پسـتال‌هایی که خود آن‌هـا را «دردی تزئین‌شـده» می‌داند.

«احسـاس می‌کنـم کـه از ریشـه کنـده شـده‌ام. هیـچ چیـز را واقعـی نمی‌بینم. تمـام سـاختمان‌های پاریـس را عیـن دکـور تئاتـر می‌بینم. خیـال می‌کنم کـه داخل کارت‌پسـتال زندگـی می‌کنـم. از دو چیز می‌ترسـم: یکـی از خوابیـدن و دیگـری از بیدار شـدن.»[۵]

۵ نقل قولی از غلامحسین ساعدی که کتاب عکس کارت‌پستال‌ها با آن شروع می‌شود.

۰۹

عکاس و روانکاوی

اثر دیوید بیت

ترجمه‌ی رومینا آغنده

مقدمه

دیوید بیت عکاس و نظریه‌پرداز انگلیسی مقیم لندن، بریتانیا است. او در حال حاضر پروفسور عکاسی در دانشگاه وست مینستر، لندن، انگلستان می‌باشد.

متن زیر بر اساس مقدمه‌ی ایراد شده در ابتدای نشست «روانکاری و عکاس[1]» که در دانشگاه وست مینیستر در مریلبون لندن برگزار شد، نگاشته شده است. این گردهمایی توسط دیوید بیت برای تاریخ ۲۵ اکتبر ۲۰۱۴ تدارک دیده شد که سخنرانان این رویداد عبارت بودند از وینسنت داچی، شارون کیولند، داریان لیدر، پاتریشیا تاون سند و ماریا والش. این متن چرایی برپایی این رویداد را برای مخاطبان روشن می‌سازد ولی مهم‌تر از آن، اکنون به عنوان مقاله‌ای زمینه‌ای ارائه شده تا سؤالاتی را درباره‌ی به کارگیری روانکاوی در ارتباط با نظریه‌ی عکاسی مطرح نماید؛ هدف این مقاله بررسی این سؤال است که آیا امکان برقراری گفتگویی بر اساس بنیان روانکاوی و نظریه‌های آن در ارتباط با مسائل عکاسی معاصر و ارائه‌ی بینش مورد نیاز وجود دارد یا خیر.

اگر امروز همه‌ی افراد یک عکاس بالقوه محسوب می‌شوند، حال سؤالی مطرح می‌شود که به‌ندرت به آن پاسخ داده شده: چرا؟ امروزه عکاس بودن به چه معناست؟ اشتیاقِ دیدن چه معنایی دارد؟ روانکاوی چه ایده‌ای درباره‌ی سائقی[2] که منجر به عکس گرفتن می‌شود، ارائه می‌دهد؟ این واقعیت که امروزه امر عکس گرفتن بسیار راحت شده توضیحی برای چرایی این کار نیست. علاوه بر این، چه ارتباطی بین انگیزه‌ی همگانی برای گرفتن عکس و کاربردهای مختلف آن در بین فرهنگ‌ها وجود دارد؟ فرای کارکردهای بازنمایانه‌ی اجتماعی عکاسی (برای مثال، شکل‌گیری تصویری از حافظه‌ی مناسک اجتماعی، بازاریابی برای احساسات پر سوز و گداز به عنوان یک کالا، ارائه شواهدی از خشونت‌های دنیا و به تصویر کشیدن حال و هوا و افراد زندگی معاصر)، روانکاری چه ادعایی در ارتباط با سائق عکاسی ارائه می‌دهد؟ با وجود مطرح شدن مباحث متعدد در مورد فناوری‌های جدید که باعث افزایش ناگهانی و افسارگسیخته‌ی تولید و توزیع عکس‌ها در دنیای مدرن شده، چه شناختی در مورد تأثیرات روانی این مسائل بر افراد وجود دارد؟

می‌خواهم به اختصار به برخی از موارد اشاره کنم که اهمیت چرایی برگزاری این رویداد مهم را توضیح می-دهند و همچنین برخی از سؤالات و موضوعاتی را که حداقل برای من نیاز به آگاهی بخشی دارد، مطرح نمایم. امیدوارم که این امر بتواند به عنوان یک نقطه‌ی آغاز برای تأمل درباره‌ی اهمیت روانکاوی در دنیای امروزی قلمداد شود. من بر آنم تا این روند را بدون ارائه‌ی تاریخچه‌ای بر اساس توالی زمانی عکاسی یا مقدمه‌ای کلی برآمده از اصول اساسی روانکاوی انجام دهم. آنچه در ادامه می‌آید صرفاً طرحی است (شاید خیلی کوتاه، اما الزاماً همان‌طور که هست) از سه زمینه یا شرایط مختلف که بر یکدیگر همپوشانی دارند و ممکن است بتوانند برای ما مشخص کنند امروز کجا قرار گرفته‌ایم. این رویداد ممکن است بتواند نوعی ماجراجویی و یا راه فرار از این موضوع ارائه دهد.

بخش اول

اولاً، همان‌طور که مطمئناً همه می‌دانید و جامعه‌شناسان آن را توصیف می‌کنند یکی از بارزترین عوامل زمینه‌ای نوعی اضطراب رسانه‌ای یا «هراس اخلاقی» به شمار می‌آید که در نتیجه‌ی ظهور دغدغه‌ی جدیدی توسط عکاسی (امر عکس گرفتن) از چیزها در زندگی اجتماعی پدیدار شده است. فعالیتی که در فرهنگ عامیانه با عنوان «سلفی» به رسمیت

1 Introduction: Psychoanalysis and the photographer

2 Drive

شناخته شده و برای اولین بار سال ۲۰۱۳ در فرهنگ لغات انگلیسی آکسفورد گنجانده شد. حتی به نظر می‌رسید که این اتفاق بتواند بیش از پیش به شکل غیرمنتظره‌ای فعالیت‌های مرتبط با عکس گرفتن از خود را مشروعیت بخشد. جدای از مطرح شدن بحث‌های رسانه‌ای بی‌شمار درباره‌ی مفهوم «خود»، عکاسی از خود به گونه‌ای اعتیادآور، غیراخلاقی (یا حتی قانونی بودن) ارسال متن، عکس و ویدئو دارای محتوای جنسی از خود به دیگران توسط موبایل۳ و اشکال جدید خشونت تصویری و پورن، آیا تعجب برانگیز تعجب نیست که اکنون لحظه‌ی مهمی از دگرگونی ایده‌ی رایج مرتبط با چرایی و چیستی عکاس است؟ دوربینی که در تلفن همراه جاسازی شده، تنها یک دوربین نیست؛ بلکه به‌مثابه‌ی یک آینه تعبیر می‌شود که برای ایجاد تصویری از خود در برابر افراد قرار می‌گیرد. نتیجه‌ی این عمل تقریباً همیشه به اشتراک گذاشته‌شده، از طریق شبکه‌های ارتباطی رد و بدل می‌شود و یا در رسانه‌های عمومی و شبکه‌های اجتماعی (و حتی ضداجتماعی) به دست این و آن می‌رسد. (شایان ذکر است که استفاده از عبارت منعکس‌سازی۴ در واقع تحت‌اللفظی است: تصویری که توسط دوربین سلفی موبایل ثبت شده؛ معمولاً معکوس می‌شود؛ به طوری که نتیجه‌ی نهایی به جای یک پرتره‌ی معمولی شبیه انعکاس صورت در آینه است.) آیا بروز این شیوه‌ها و نگرش‌های جدید، خبر از تغییر در آنچه سائق در عکاس شناخته می‌شده می‌دهد؟

این سؤال را به این دلیل مطرح می‌کنم که مدت‌ها تصویر رایجی که از یک عکاس (برای مثال در ادبیات و سینما) ارائه می‌شده، به نوعی یک شکارچی بوده است. عکاس به‌مثابه‌ی فردی که به سوی اعمال وسواسی، تکرار، انحراف یا فتیشیسم۵ کشیده شده، تصویر می‌شود: از سویی خود (منِ) قهرمان یک عکاس جنگ که مرگ تمام فکر و ذکرش شده و از سوی دیگر، یک عکاس آماتور مبتلا به وسواس که در داستان کوتاه ایتالو کالوینو به زیبایی توصیف شده است. داستان کوتاه ماجراهای یک عکاس (۵۲-۴۰)، وسواس افراطی این فرد را نسبت به کنترل و زیبایی به تصویر می‌کشد. انحراف جنسی و فتیشیسم که به صورت پیش‌فرض بیشتر می‌تواند به روان و شخصیت یک عکاس مرد تعلق گیرد، کم و بیش در فیلم‌های مشهور قرن بیستم مانند پنجره عقبی۶ آلفرد هیچکاک (۱۹۵۴) به‌صراحت مورد بررسی قرار گرفت - یا بهتر بگویم «در معرض دید» قرار گرفت. شخصیت اصلی این فیلم یک فوتوژورنالیست حرفه‌ای مشهور است که آسیب دیدگی پایش حرکات او را محدود ساخته؛ حال جهت علاقه‌ی بصری ارضانشده‌ی درونش به سمت دنیای قابل مشاهده از پنجره‌ی آپارتمانش شروع به تغییر می‌کند. در میان تنوع اغراق شده‌ی فعالیت‌های قابل رویت از پنجره‌ی عقبی، او شاهد صحنه‌ای از یک قتل خانگی می‌شود که می‌تواند آن صحنه را توسط منظره‌یاب لنز تله‌فوتوی دوربینش به‌وضوح ببیند. این فیلم به‌زیبایی این پنجره‌ها را طوری نمایش می‌دهد تا به صورت استعاری درک شوند. نماهایی از پنجره‌های مختلف که به‌عنوان طیفی از صحنه‌هایی به حساب می‌آیند که معمولاً یک عکاس کنجکاو را به خود جذب می‌کنند؛ به مراد به‌روزرسانی یک استعاره به‌خصوص در مقام معرفی انواع مختلفی از صفحات اطلاعاتی درون سیستم‌های محاسباتی ما.

این درام هیچکاک که طرح داستانی‌اش دارای حجابی نازک و اشاره‌ای غیرمستقیم به عقده‌ی ادیپ۷ است، توسط بیش از یک متخصص

3 Sexting

4 Mirroring

۵ Fetishism وضعیتی روانشناختی است که در آن یک شیء سبب برانگیختگی جنسی و حتی در مواردِ خاص، ارضای جنسی می‌شود. م.

6 Rear Window

۷ Oedipus complex، در نظریه روانکاوی به تمایل پسربچه برای

مطالعات فیلم مورد بررسی قرار گرفته که شاید در هیچ جایی به اندازه مقاله‌ی پیشگامانه «لذت بصری و سینمای روایی۸ » در نقد فیلم انگلیسی-آمریکایی تأثیرگذار نباشد. مالوی۹ با صراحت تمام دوگانه‌ی دیدبارگی (چشم چرانی)/عریان‌گرایی را از دیدگاه فرویدی به سوی جداسازی فعالیت‌های دخیل در دوگانه‌ی عکاس/زن در تئوری فمینیستی گرد هم می‌آورد؛ نکته‌ای که بعداً بیشتر آن را توضیح خواهم داد.

فیلم کم‌هوادار و کم مخاطب‌تر مایکل پاول۱۰ ، Peeping Tom(۱۹۶۰)۱۱ که تقریباً پیشه‌ی کارگردان و بازیگرانش را به نابودی کشید، داستان فیلمبرداری را روایت می‌کند که زنان را با نوک سه‌پایه‌اش به قتل می‌رساند. او این کار را انجام می‌دهد تا بتواند از فیلمبرداری از رنج و دردی که روی صورت مقتولان نمایان شده، لذت ببرد. (فیلم طوری روایت شده که نشان می‌دهد وی در کودکی تحت تجربه‌های مرتبط با فیلم توسط پدرش قرار گرفته است.) نکته‌ی جالب توجه این است که در فیلم مادر نابینای یکی از قربانیان احتمالی اوست که متوجه می‌شود استفاده‌ی او از دوربین و ملحقاتش سویه‌ای انحراف‌گونه دارد. پروین آدامز۱۲ در سال ۱۹۹۶ در تجزیه و تحلیل مقاله‌ی خود از این فیلم با عنوان «پدر، نمی‌بینی دارم فیلم می‌گیرم؟» (عبارت تقلیدی سخره‌آمیز که به بحث رؤیا در کتاب معروف زیگموند فروید۱۳ یعنی تعبیر خواب۱۴ و آثار ژاک لاکان۱۵ اشاره دارد) به روشی اشاره می‌کند که فیلم به طور انتقادی تماشاگر را با پرسش‌هایی درباره‌ی انحراف در نگاه «آزارگر» روبه‌رو می‌کند؛ جایی که آن مادر نابینا از همه چیز با خبر است. (۹۰-۱۰۸).

احتمالا فیلم شناخته شده‌ی میکل آنجلو آنتونیونی یعنی آگراندیسمان۱۶ (۱۹۶۶) را از خاطر نبرده‌ایم؛ داستان یک عکاس مد که به نظر می‌رسد «هدف شخصی» او پنهان کردن آثار قتل زنان به واسطه‌ی عکاسی است. تمام این زمینه‌ها شخصیت عکاس را حداقل در زمان خود، حتی در هنگام کند و کاو وی، به‌عنوان شخصیتی نابهنجار نشان می‌دهند: وسواسی، درگیر افکاری نظیر مرگ و کنجکاوی بیمارگونه. فیلم هالیوودی اروین کرشنر، چشمان لورا مارس۱۷ (۱۹۷۶)، این وضعیت را برای گروهی دیگر این بار با نمایش یک عکاس زن به‌روز کرد. لورا مارس با بازی فی داناوی، نقش عکاسی را در فیلم ایفا می‌کند که توسط صحنه‌هایی از یک سری قتل به تسخیر درآمده است؛ عکس‌هایی فشنی که او گرفته که در صحنه‌های جرم پلیس یا تکرار شده یا از پیش در ذهن او شکل گرفته‌اند. سپس معلوم می‌شود کارآگاهی که دیوانه‌وار عاشق اوست، فردی خطرناک است که سوژه‌هایش را به قصد نزدیک شدن به آنان می‌کشد. در عکس یک ساعته۱۸ ساخته‌ی مارک رومانک۱۹ (۲۰۰۲)، داستان مردی را به تصویر می‌کشد که عکاس نیست ولی از طریق عکس یکی از اعضای خانواده که عکس‌های فوری خانگی خود (فیلم‌های ۳۵ میلی‌متری)

ارتباط جنسی با مادرش گفته می‌شود که حسی از رقابت با پدر را پدید می‌آورد. این مفهوم، نخستین بار توسط زیگموند فروید در کتاب تفسیر خواب‌ها (سال ۱۸۹۹ میلادی) شرح داده شد. م.

8 Visual Pleasure and Narrative Cinema

۹ لورا مالوی Laura Mulvey زاده‌ی ۱۵ اگوست ۱۹۴۱، اندیشمند و نظریه‌پرداز سینما و فیلمساز انگلیسی است. او تحصیلات خود را در دانشگاه آکسفورد به پایان رساند و هم‌اکنون استاد فیلم و مطالعات رسانه‌ای در دانشکده برکبک لندن است. م.

۱۰ Michael Powell، کارگردان و هنرپیشه‌ی برتانیایی. م.

۱۱ این عبارت در فرهنگ انگلیسی لقب مردی چشم‌چران به نام «تام» است که در افسانه‌ی بانو گادایوا، زمانی که وی را برهنه دید، کور شد یا مُرد. م.

12 Parveen Adams

13 Sigmund Freud

14 The Interpretation of Dreams

15 Jacques Lacan

16 Blow-Up

17 Eyes of Laura Mars

18 One Hour Photo

19 Mark Romanek

را در لابراتوار چاپ عکسی در مرکز خرید محل کارش ظهور و چاپ می‌کند، علاقه‌ی افراطی به عکاسی پیدا می‌کند. همه‌ی این مثال‌ها، روایتگر انحراف و افراط وسواس‌گونه حول محور دوّار عکاسی هستند.

مسلماً قبل و بعد از آثار مذکور، فیلم‌های زیادی وجود دارد که زندگی و دغدغه‌های عکاسان را شامل می‌شود اما مراد من در این‌جا آن است که همه‌ی این تصوراتی که در ذهن افراد از عکاس (به‌ویژه عکاس مرد) در فرهنگ عامه به‌عنوان یک شخصیت بیش از حد کنجکاو، چشم‌چران و تهدیدکننده‌ی مرزها که با وسواس دنیای اطرافش را دید می‌زند، توسط آن‌ها تقویت می‌شود. اما پس تکلیف تصویر روانشناختی محبوبی که امروزه ما از یک عکاس داریم، چیست؟ آیا این بُعد «آسیب‌شناسانه»ی عکاسی که توسط چنین فیلم‌هایی بیان می‌شود، با فراگیر شدن فعالیت‌های روزمره عکاسی امروزی، به نوعی افزایش، کاهش یا حتی تغییر می‌یابد؟ آیا این بدان معناست که در چیزی که اکنون در رسانه‌های اجتماعی یا عکاسی «خصوصی» نامیده می‌شود، چنین مشکلی وجود ندارد؟ یا در واقع باید بپرسیم که آیا حال که چنین شیوه‌های عکاسی آن‌قدر رایج شده‌اند که دیگر نمی‌توان «عکاس» را یک گروه از اقلیت مجزا مبتلا به «اختلالات اجتماعی و روانشناختی» در نظر گرفت؛ بلکه دیگر بیشتر به‌عنوان بخشی از یک امر کاملاً عادی و اتفاقی روزمره در نظر گرفته می‌شوند؛ همچنین آنچه بهنجار در جوامع مدرن نامیده می‌شود؟ البته این سؤال یک دیدگاه یا ارزیابی روانکاوانه نیست که مطرح می‌کنم؛ بلکه صرفاً برای تشخیص دیدگاه‌های احتمالاً در حال تغییر درباره‌ی مفاهیم عام و ایده‌های پذیرفته شده در عکاسی است. آیا نباید این سؤال را مطرح کنیم که آیا جنبه‌ی بنیادینی برای عادی‌سازی فعالیت عکاسی در زندگی روزمره وجود دارد؟

برای مثال، ژاک دریدا[20]، فیلسوف فرانسوی در سال ۲۰۰۰ قطع به یقین همین موضوع را در گفتگویی درباره‌ی عکاسی سوق داد و گفت «ما دیگر نمی‌توانیم بیش از این با تکنیک و ادراک مخالفت کنیم؛ هیچ ادراکی قبل از امکان تکرارپذیری یک جانشین در زمینه‌های مختلف، وجود ندارد» (دریدا ۱۴). دریدا این‌گونه مطرح می‌کند که عکاسی آن‌قدر در تجربه‌ی زندگی روزمره ادغام شده که دیگر نمی‌توان آن را از امر ادراک جدا کرد. منظور وی از این گفته چیست؟ آیا ما عملکرد دوربین عکاسی (و فیلمبرداری) را در ساختار درک تمام تجربه‌ها، حتی رؤیاهایمان، درونی کرده‌ایم؟ آیا امروزه تجربه‌ی انسانی کاملاً «عکس‌گونه» است؟ بعداً در ادامه، دریدا خاطر نشان می‌کند که در گذشته این‌طور مرسوم بود که نام‌تان را بر یک عکس پرتره امضا می‌کردید تا آن را با نام خود «اعتبار بخشید» و یگانگی آن را علی‌رغم این‌که صورت و تصویر قابل مشاهده در پرتره از قبل به بیننده خیره شده، تأیید کنید آیا عکس پرتره اکنون یک امضای بدون نوشته و کلمه به حساب می‌آید (مانند استانداردهای عکس‌های پاسپورتی یا تشخیص هویت)؟ در عین حال ممکن است این‌طور متوجه شویم که امروزه اغلب افرادی که از چهره‌ی آن‌ها عکاسی می‌شود، به انتخاب چگونگی نمایش عضلات صورت خود می‌پردازند که در دیدگاه‌های جدید در ارتباط با سوژه‌ی معاصر از آن‌ها سخن به میان آمده است؛ به طوری که رابطه‌ی میان عکاسی‌شده و عکاس اگر نه بیش از این «تئاترگونه» نشود، حداقل «ترکیب‌بندی شده»تر و کنترل شده‌تر. ممکن است بتوانیم این چنین اظهار کنیم که این اوضاع مبادلاتی فعلی که آگاهانه کنترل می‌شود، پیش‌تر نیز برای عکاسان عمدتاً حرفه‌ای و سوژه‌های آن‌ها نیز محفوظ بود. اما امروزه دیگر نمی‌توان آن‌ها را از تعاملات روزمره‌ی عکاسی با تلفن‌های دوربین‌دار و غیره متمایز کرد. از این سو، حتی دوربین‌های نظارتی مداربسته

20 Jacques Derrida

نیـز دیگـر می‌تواننـد شـاهد افـرادی باشـند که ظاهـر خـود را بـه آن‌ها ارائـه می‌کننـد؛ تصاویری هویتمنـد کـه گونـه‌ی جدیـدی از خودانـگاره‌ی حرفـه‌ای را به‌وجـود می‌آورنـد. اسـتدلال‌هایی از ایـن دسـت شـاید چیزی جـز توضیح شـرایط نسـبی «خودشـیفتگی» اولیه و ثانویه‌ای نباشـد کـه فرویـد آن‌هـا را مکانیسـم‌هایی می‌نامـد کـه نوزاد توسـط آن‌هـا خـود را به‌عنـوان «خود» می‌شناسـد. ژاک لاکان نیـز از طریـق یکـی از نظریـات خـود یعنـی مرحلـه‌ی آینـه‌ای[21] آن را توسـعه داده اسـت[22]. انسـان بـا یـک تصویـر خیالـی، تصویـری از بـدن خـود، مواجـه اسـت کـه - اگـر فقـط بتـوان آن را درک کرد یا بـه کنترل خـود درآورد- ایـن خیـال را برایمـان بـه وجـود مـی‌آورد کـه ما بـه بازنمایی خـود قانع هسـتیم. در ادامـه ممکـن اسـت بخواهیـم بپرسـیم آیـا فعالیت‌هایـی کـه منجـر بـه پدیـداری مفهـوم سـلفی شـده، نتیجه‌ی اثـر پیشـرفت تکنولوژی مرتبط با این سـائق اسـت یا دسـتگاهی اسـت بـرای بهـره بـرداری از آن؟ منظـور نـگاه دیگـری اسـت. بینش اجتماعی و تغییـرات تکنوکراتیک در شـرایط فرهنـگ بشـری بـه این معنی اسـت کـه روابـط آن‌هـا دیگـر به‌راحتـی جدایی‌پذیـر نیسـت. بعـد از مطرح شـدن این همـه، اکنون می‌تـوان زمینـه‌ای را بیـان و ایـن سـؤال مهم را در میـان گذاشـت: امـروزه خواسـت واقعی یک عکاس چیسـت؟

بخش دوم

زمینـه‌ی دوم، بیانگر وضعیت ادبیـات انتقادی و تئورهـای مشـروح (نـوع) نـگاه در عکاسـی اسـت. ایـن ادبیـات حداقـل از دهـه‌ی ۱۹۷۰ تـا حـد زیـادی بـر روی همـان تصویـر عـکاس به‌مثابـه‌ی یـک شـخصیت متهاجـم شـکل گرفتـه اسـت. این‌جـا و اکنون، مکانی مناسـب بـرای گاهشـماری تمـام متـون و اسـتدلال‌ها نیسـت (بدیهی اسـت که نگرانی‌های پیشـین درباره‌ی ایـن مفهوم را می‌توان بـه قرن نوزدهم ارتبـاط داد)؛ امـا هـر دو کتاب‌هـای همیشـه محبـوب جـان برجر یعنـی شـیوه‌های دیدن در سـال ۱۹۷۲ و مجموعه مقالات انتقادی سـوزان سـونتاگ دربـاره‌ی عکاسـی در سـال ۱۹۷۳ نقـش زیـادی در پیش‌زمینـه‌ی شـکل‌گیری ایـن جنبـه از شـخصیت فـرد عـکاس داشـتند. مقالـه‌ای از بیـل جـی، عـکاس و منتقد بـا عنـوان «عکاس به‌مثابـه‌ی متجـاوز[23]» کـه در اوایـل دهـه ۱۹۸۰ منتشـر شـد، ایـن چنیـن اسـتدلال سـونتاگ را برمی‌انگیـزد کـه «در هـر اسـتفاده از دوربیـن یـک پرخاشـگری ضمنـی وجـود دارد» (جـی ۷). جـی بـه ایـن «اقـدام تهاجمی/جنسـی» در تفسـیر خـود دنبال می‌پـردازد و تعجـب خود را از این‌کـه عکاسـان بـا انتشـار کتـاب سـونتاگ از ایـن اظهارنظـر بسـیار متحیـر شـده‌اند، بـا هجمـه‌ی انتقـادات و بحث‌هایشـان علیـه آن ابـراز می‌کنـد. او خاطرنشـان می‌کند کـه تصویر رایجـی که بیـن همگانِ وجـود دارد، یک عکاس مـرد اسـت کـه ضمنـاً یـک شـکارچی جنسـی نیـز می‌باشـد؛ تصویـری که حتـی در بسـیاری از رمان‌هـای زرد کـه در آن‌هـا عکاس‌هـا عمومـاً مـرد و به‌شـدت زن‌سـتیز هسـتند، بیشـتر دیـده می‌شـود. در این‌جـا عـکاس نوعی اسـم رمز بـرای گونه‌ای خـاص از مردانگی اسـت. جی مقالـه خـود را با این جملـه به پایان می‌رسـاند: «ایـن سـؤال باقـی می‌ماند: آیـا در امر عکاسـی و ذات آن مـوردی تهاجم‌گونـه وجـود دارد؟» (جی ۲۲). شـایان ذکر اسـت که انتقالـی ماهرانه از شـخصیت عـکاس بـه عنـوان یـک فـرد، بـه فعالیت عکاسـی به‌مثابه‌ی یـک عمل تهاجمی صـورت گرفته اسـت. جی بـه طور ضمنـی تمایز ظریفـی را بیـن شـخص به عنـوان عـکاس (فردِ دارای جنسـیت) و عمـل عکاسـی به‌عنـوان متضمـن نوعـی پرخاشـگری در فعالیـت خـود مطـرح می‌نمایـد. چنیـن موضوعاتی همـواره از

21 Mirror-Stage

۲۲ تصـور ژاک لاکان از مرحلـه آینـه‌ای پیچیده‌تـر از برخـی از اسـتدلال‌های «نورون‌هـای آینـه‌ای» بـود کـه در مقـالات اخیـر علـوم اعصـاب مطرح شـده اسـت. (لاکان، "مرحلـه آینـه‌ای" ۷-۱).

23 The Photographer as Aggressor

اهمیت زیادی برخوردار بوده‌اند؛ برای مثال، در فعالیت‌هایی در ژانر مستند مفهوم ذاتی عکاس مهربان همچنان با اهمیت است و به‌عنوان یک موقعیت اخلاقی-سیاسی رابطه‌ی عکاس و موضوع آن‌ها در نظر گرفته می‌شود. اکنون در حالی که پرخاشگری (به‌مثابه‌ی تلاشی برای زنده ماندن) عموماً جنبه‌ی بسیار منفی دارد که باید از اعمال خشونت‌آمیز متمایز گردد.

بله، چنین موضوعاتی اغلب در نقد عکاسی بی‌پاسخ مانده‌اند و اکنون نیز جوابی قانع‌کننده برای آن‌ها نداریم. با این حال، (همان‌طور که در بالا ذکر شد) در نظریه‌ی فیلم به آن‌ها اشاره شده؛ که روانکاوی واقعاً می‌تواند به عنوان یک سلاح انتقادی-تحلیلی برای پرداختن به سؤالاتی درباره‌ی تصویر سینمایی، با سؤالاتی از موضوعات تصاویر جنسی و خشونت و تأثیرات آن بر مخاطبان آن‌ها مورد استفاده قرار گیرد. گروه‌هایی همچون فمینیسم انتقادی، فعالان، فیلمسازان، هنرمندان منتقد و عکاسان از این نظریه‌ها به‌مثابه‌ی بنیان اندیشه‌ورزی درباره‌ی سیاست فعالیت‌های خود، استفاده کردند. روانکاوی، که عمدتاً از بازخوانی فمینیستی آثار بنیادین زیگموند فروید استخراج شده بود، رشته‌ای بود که به نظر می‌رسید بینش‌های قابل‌توجهی در مورد فرآیندهای دخیل در نگاه شخصی به تصاویر در سینما ارائه می‌کرد. با پا گذاشتن فراتر از مسائل کلیشه‌ها و به‌کارگیری آن‌ها، تحلیل(ها) به سوی چرای غلبه‌ی لذت/خشم متناقض در واکنش به آن‌ها تغییر جهت داد. سینما در ابتدا به‌مثابه‌ی دنیایی تخیلی، با گرایش به سمت فانتزی (به قول هالیوود کارخانه رؤیاها) تصور می‌شد؛ حتی اگر فضاهای نمایش داده شده در فیلم واقعی می‌بودند. ثانیاً فیلم به عنوان مکانی مهم که روابط بین دو جنس زن و مرد در جنبه‌های دیگر زندگی قابل روانکاوی بودند، دیده می‌شد. نتایج در برخی اوقات بسیار سازنده بود.

اغلب چنین بیان می‌شود که سینما و روانکاوی همزمان متولد شدند. در مقایسه‌ی روانکاوی در ارتباط با سینما، ممکن است حداقل دو محور اصلی شناسایی شود. یکی از طریق نقد فمینیستی و نیاز به یافتن راه‌هایی برای درک نقش تصاویر بصری در هویت‌های اجتماعی و روانی خاص قابل شناسایی است و دیگری از طریق وجود تقاضا و نیاز برای درک سینما به صورت مستقل؛ یا آنچه که تئوری «آپاراتوسِ۲۴ » سینما نامیده می‌شود.

نخست، در نقد فمینیستی بر تحلیل و نقد روابط بین دو جنس تمرکز شد. این‌جاست که نظریه‌ی جنسی فروید (شامل عقده‌ی ادیپ و اظهارات نسبتاً مختصر او درباره‌ی اسکوپوفیلیا۲۵ : به‌مثابه‌ی دیدبارگی و عریان‌گرایی) به عنوان تمایز بین جنسیت‌ها و شکل‌گیری‌های ناخودآگاه مربوطه در پیش زمینه‌ی آن‌ها شناخته شد. این‌ها بر روی رژیم‌های به خصوصی از بازنمایی بصری و فعالیت هنری، به‌ویژه مسئله‌ی جایگاه زنان در سینما به‌عنوان ناظر، بازیگر و فیلمساز، شکل گرفتند. همچنین مسئله‌ی نژاد مطرح شد. این پرسش‌ها و بحث‌ها، همان‌طور که

---

۲۴ Apparatus theory یک نظریه برجسته‌ی سینمایی در خلال دهه‌ی هفتاد و پس از آن است. این نظریه خود منتج از نظریات مارکسیستی، نشانه‌شناسی و روانکاوی است. طبق این نظریه سینما در اساس یک طبیعت ایدئولوژیک دارد، بدان سبب که مکانیسم نمایش آن یک مکانیسم ایدئولوژیک است. این مکانیسم البته شامل دوربین و تدوین هم می‌شود. موقعیت محوری تماشاگر در سینما نیز یک موقعیت ایدئولوژیک است. این مسئله البته چیزی نیست که به سینما تحمیل شده باشد، بلکه در نهاد و ماهیت سینما چنین مکانیسم ایدئولوژیکی نهفته است.م.

۲۵ Scopophilia یا اختلال تماشگری جنسی به مشکلی در افراد گفته می‌شود که میل شدید و اشتغال ذهنی مداوم به تماشای افراد ناآگاه در برهنگی یا حین انجام رابطه‌ی جنسی دارند و از آن لذت می‌برند. م.

زمانی در ژورنال سینمایی معروف اسکرین[۲۶] بیان می‌شد، در ادامه به گونه‌های خاصی از فیلم فراتر از قالب هالیوودی یعنی ژانر وحشت، ملودرام، علمی‌تخیلی و غیره کشیده شد. به یک معنا، سینما یا (حداقل) فیلم‌های به‌خصوصی را می‌توان «نشانه‌ای» از ناراحتی‌های فرهنگی، ایده‌های عامه‌پسند، اضطراب‌ها و مشکلات اجتماعی قلمداد نمود؛ سنت تحلیلی که امروزه به شکل پراکنده‌ای توسط اسلاوی ژیژک ادامه یافته است. ژیژک در آثارش (مطمئن نیستم که آیا کسی هنوز باقی مانده که واقعاً با او آشنا نباشد؟ زیرا آثار او بسیار گیرا هستند) در این شیوه یعنی توضیح مفاهیم در روانکاوی با تحلیل فیلم به‌مثابه‌ی نقد اجتماعی و برقراری تعادل، سرمایه‌گذاری کرده است؛ اما هرگز نتوانسته کمک زیادی به فمینیسم و جنبش آن بکند.

به عنوان یک ابزار تحلیلی، روانکاوی همچنین می‌تواند به گونه‌ی ناخوشایندش، در ارتباط با عکاسی به‌مثابه‌ی فعالیتی تبلیغاتی و تصاویر حاصل از آن به کار رود تا شیوه‌ی تسخیر حوزه‌ی تمایلات و احساسات انسانی توسط سرمایه‌داری را بررسی و تحلیل کند. صنعت تبلیغات، صنعتی است که در آن می‌توان به آسانی شاهد بهره‌برداری از احساسات انسانی (عشق، ترس، اضطراب، خشم و ترحم) بود؛ به‌ویژه به‌واسطه‌ی استفاده‌ی فعالانه از عکاسی: تولید یک رئالیسم متقاعدکننده برای فانتزی‌های سناریوهای خود. دومین رشته‌ی تئوری آپاراتوس، قیاسی میان سینما و ساختار رؤیابینی انجام داد و دوباره مفاهیمی را از فروید و لاکان وام گرفت؛ گونه‌های نوعی تعیین هویت خیالی به وسیله‌ی دوربین و مکانیسم‌های اثر رؤیا به عنوان قیاسی برای مکانیسم‌های سینمایی. اثر کریستین متز[۲۷] این نظریه را این‌گونه توسعه داد تا بتواند چنین نتیجه بگیرد که اختراع سینما، اختراع ماشینی برای رؤیاپردازی بود و بنابراین رابطه‌ای با مفهوم روان دارد که در آن فرآیندها و مطرح شدن مسائل ناخودآگاه امتیاز اهمیت دارد یا حداقل به آن نزدیک‌تر است.

البته این دو گروه از یکدیگر جدا نبوده‌اند. من صرفاً آن‌ها را برای سهولت ارائه جدا از یکدیگر مطرح می‌نمایم؛ در واقع، بهترین متون آن‌ها را با یکدیگر ذکر می‌کردند. دوباره، پرخواننده‌ترین مقاله‌ی متعلق به آن دوران به اسم «لذت بصری و سینمای روایی» لورا مالوی در سال ۱۹۷۵ بود که هنوز خوانده می‌شود ۲۸. همان‌طور که در آن زمان درباره‌اش صحبت می‌شد، تقبیح برخی تصاویر (مثلاً به‌مثابه‌ی جنسیت‌زده یا نژادپرستانه) کافی نبود؛ بلکه برای مثال همان‌طور که نظریه‌پردازان فمینیست مطرح کرده بودند، این مسئله برای درک این‌که چرا زنان ممکن است با نمایش ظلم علیه خودشان تبانی کنند و لذت بردن از فیلم‌ها، تصاویر و متونی که به کاهش موقعیت اجتماعی و جنسیتی آن‌ها در رابطه با مردان کمک می‌کنند، کافی نیست. استدلال‌هایی که برای بحث درباره‌ی آن‌ها به کار برده شد، به منظور تحقیق از شناسایی هویت‌های روانی، فانتزی‌ها و اشکال لذت در آثار مختلف سینمایی بود. این استدلال‌ها با اثر ژاک لاکان، مرحله‌ی آینه‌ای و سمینار یازدهمش، که به عنوان چهار مفهوم بنیادی روانکاوی به‌خصوص بخش «درباره‌ی نگاه» (۱۲۲-۶۷) با بازنگری دوباره، تکمیل شد. برخی از استدلال‌های این موضوعات در آینده برای نظریه‌های عکاسی نیز مورد استفاده قرار گرفت.

---

26 Screen

27 Christian Metz

۲۸ رجوع کنید به «لذت بصری و سینمای روایی»، (امر دیداری و دیگر لذت‌ها اثر لورا مالوی، لندن: مک میلان و همچنین کتاب مهم ژاکلین رز به نام جنسیت در حوزه‌ی بصری (۱۹۹۶)، ورسوی لندن.

مقالات و آثار تصویری معروف ویکتور برگین به‌صراحت از موضوعات و مضامین تئوری روانکاوی (و فیلم) برای بررسی مشق کردن‌های عکس‌بنیان استفاده می‌کرد. مقالات او مانند «نگاه به عکس‌ها» و «عکاسی، فانتزی، عملکرد» در «تفکر درباره‌ی عکاسی» (۱۹۸۲)، از بهترین نمونه آثار آن دوره است که همان‌طور که پیش‌تر لاکان انجام داده بود، بیانگر بینش‌های نشانه‌شناسی و ترکیب آن‌ها با نظریه‌ی روانکاوی است. احتمالاً مقاله(های) برگین درباره‌ی عکس هلمت نیوتن[29] هنوز هم یکی از شفاف‌ترین نمونه‌های به تصویر کشیدن تمایلات عکاس مذکر به‌واسطه‌ی به کارگیری روانکاوی درباره‌ی جنسیت و اسکوپوفیلیا، در نظریه‌ی عکاسی تا به امروز (فضای انحرافی و جاذبه نیوتن۹۱-۵۷) است. فعالیت‌های ابیگل سالومون-گودو[30] نیز در معرفی این مفاهیم به حوزه‌ی نقد در عکاسی ایالات متحده کمک شایانی نمود.

درک من از این اثر که در این‌جا با عجله شکل گرفته و بیشتر آن در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ تکمیل شده، این است که اگرچه از نظر تاریخی هنوز اهمیت دارد اما اصطلاحات روانکاوانه‌ای که برای تجزیه و تحلیل و درک فعالیت‌های تصویرساز استفاده و توسعه داده بود همه از دیده و استفاده ناپدید شده‌اند. مسلماً آن‌ها به صورت موفقیت-آمیز کار خود را انجام داده‌اند و استفاده‌ی بیش از حد باعث شده تا به کنار روند: آشنایی بیش از حد باعث کاهش ارزش‌شان شده است. امروزه و نه فقط در عکاسی، بلکه در بسیاری از زمینه‌های دانشگاهی/انتقادی، گفتمان روانکاوی پیش‌تر به مقوله‌های اخلاقی تبدیل شده است؛ به طوری که اصطلاحاتی مانند «نگاه»، «آرزو» یا «فتیشیسم» و «دیدبارگی» همه ارزش تحلیلی خود را از دست داده‌اند. جدا از فرمول‌بندی آن‌ها در تئوری‌های خاصی که در آن‌ها تولید شده بودند، یا ناپدید شده‌اند یا ارزش مفهومی خود را کاملاً از دست داده‌اند. به عنوان مثال، «نگاه» (جایی که ممکن است یک نفر خود را به دیگری تحمیل کند) در استفاده‌ی امروزی از آن به‌سختی از مفهوم «چشم بد» سنتی قابل تمیز است؛ فارغ از زمینه‌ای که این مفاهیم زمانی برای پرداختن به آن‌ها معرفی شده بودند و کارکرد تحلیلی-انتقادی آن‌ها در معرض استفاده قرار نگرفته یا بدتر از آن، در شرایط سوء استفاده قرار گرفته‌اند. همان‌طور که در آن اصطلاح روانکاوانه معروف مفهوم «انکار» وجود دارد، در این‌جا یک «با این وجود» ملالت‌زده‌ی خاصی شکل گرفته؛ نه‌تنها از استفاده بیش از حد، بلکه در زمینه‌هایی که از آن‌ها استفاده می‌شود. من همه‌ی این‌ها را بدون قصد انتقاد از کسانی که هنوز با آن مفاهیم کار می‌کنند بیان می‌کنم که باید خودم را در میان آن‌ها قرار دهم؛ نه به‌مثابه‌ی مرثیه‌ای برای زمان‌های قدیم، بلکه این است که مثل همیشه این سؤال را بپرسیم که چرا؟

بخش سوم

این مسئله من را وارد زمینه‌ی سوم می‌کند. شاید این‌گونه فرض کنیم که زوال این گفتمان‌ها با موفقیت حیاتی آن‌ها در تغییر شرایط ارتباط دارد؛ یا با این حقیقت که عکاسی دیگر تنها توسط یک جنسیت خاص شکل نمی‌گیرد. برای نمونه، ظهور معنادار و برجسته‌ی عکاسان زن در عرصه‌ی هنر، از دهه‌ی ۱۹۸۰ و به‌ویژه در طول دهه‌ی ۱۹۹۰، بدون شک نمادی از تغییر موقعیت است. در این شرایط، بدن عکاس اهمیت پیدا می‌کند، به‌ویژه در رژیم‌های نوین بینش عکاسانه: ابزارهای جدید و دموکراتیک رسانه‌های اجتماعی برای تولید، توزیع، انتشار و مصرف. به عبارتی، مشکلات مرتبط با قدرت و لذت بصری، تمایلات جنسی (تائید گرایش به دو جنس و همجنس‌گرایی)، مفاهیم لذت و هویت بدون شک دستخوش تغییر می‌شوند: تفاوت در چشم‌اندازها، جاه‌طلبی‌ها، فعالیت‌ها و نتایج حاصله. در

29 Helmut Newton

30 Abigail Solomon-Godeau

حالی که ممکن است علایق و نیازهای بنیادین بشریت از عشق و تمایل تغییر نکرده باشد اما تحرک، ابزار عمل و جلوه‌های آن‌ها تغییر کرده است. اگر در اصطلاح روانکاوانه، تصویر عکاسی (حتی تا حدی) به حوزه‌ی خیال تعلق داشته باشد، پس این حوزه‌ای است که در عصر اینترنت به سرعت گسترش یافته است. شاید بتوان حدس زد که نقش نمادین نهادهای اجتماعی در موقعیت‌های ارزشمند خود تضعیف می‌شوند که نتیجهی این فضا و نقش گسترده امر خیالی در حوزه‌ی عمومی است. فروید یا لاکان در دنیای فیسبوک، اینستاگرام یا اسنپ‌چت زندگی نمی‌کردند (اگر بخواهیم فقط از برخی از مظنونان معمول رسانه‌های اجتماعی نام ببریم). در دنیای به‌هم پیوستهی اینترنت، کتیبه‌های عکاسی امروزه مانند تصاویر متفکرانه دست به دست می‌شوند؛ خواه برداشت‌های بصری یک جشن تولد، تعطیلات، اطلاع‌رسانی یک رویداد یا دعوت به جنگ در سوریه باشد. ما مطمئناً نمی‌توانیم تصور کنیم، برای هر نظریه و نقد عکاسی که ارزش نامش را داشته باشد این حوزه‌های جدید دلالت بصری و سؤالاتی را که در مورد نقش‌های اجتماعی و روانی آن‌ها به عنوان تصاویر عکاسی مطرح می‌کنند، نادیده بگیریم؟ همچنین در این‌جا ذکر این نکته کافی نیست که اینترنت دوباره میانجی روابط اجتماعی می‌شود یا امکان ایجاد جوامع جدید را به صورت آنلاین و آفلاین فراهم می‌کند. شروع به درک رابطه‌ی اجتماعی و روانی بیان‌شده در آن‌جا، دقیقاً به‌مثابه‌ی تصویر، از اهمیت قابل توجهی برخوردار است. این امر مستلزم آن است که درباره‌ی اصطلاحات به کار رفته دوباره بیندیشیم و جهت موضوعاتی را که امروزه عکاسی معاصر مطرح می‌کند، به‌روزرسانی کنیم.

مطرح کردن تصاویر در واقع به این معناست که برخی ممکن است فضای فرهنگی معاصر تصاویر عکاسانه را درک کنند. نه‌تنها قلمرو گسترده‌ی جهانی‌شده عکس‌های منتشره توسط مؤسسات، خواه به‌عنوان تبلیغات، پیوست شده به فیدهای خبری و سایت‌های اجتماعی لذت‌بخش است که در این‌جا ارتباط دارد؛ بلکه حوزه‌های ارسال متنی «شخصی» است که «عکاسی» در آن نقش دارد. نقش آن در ستایش بدن انسان مدرن و تزئینات خالکوبی‌شده‌ی تزئینی آن. ساختن «خودِ» خود برای دیگران از طریق یا در رابطه با چنین تصاویری، حتی اگر مسلماً یکی از بسیاری از تصاویر آنلاین مختلف از خود باشد، به چه معناست؟

آیا این تکثیر بصری «دموکراتیک» خود، پیامدهایی، خواسته یا ناخواسته، در برداشت از خود دارد؟ آیا دوباره فهرستی از مسائلی را پیدا نمی‌کنیم که شامل این سؤالات است که چرا و از چه چیزی یک عکاس «عکاسی» می‌کند؟ آیا «sexting»، «پورن انتقام جویانه»، «ترول‌های تصویری» نفرت‌انگیز و غیره، همه‌ی ما را به همان مسائلی که روانکاوی برای اولین بار وارد عکاسی کرده بود برای پرداختن به روابط قدرت بین انسان‌ها که در تصاویر حک شده بود، باز نمی‌گرداند؟ به عنوان بخشی از این حوزه نوظهور فرهنگ، آنچه را پیشنهاد می‌کنم باید عامل یا کاربر جدید یعنی عکاس منحرف چندگانه نامید. عکاس منحرف چندگانه کسی است که دیگر خجالت نمی‌کشد چیزی را نشان دهد که زمانی شرم‌آور یا نفرت‌انگیز و یا حداقل خصوصی تلقی می‌شد. ما اکنون انواع تصاویر سابقاً «تابو» (مانند جنگ، رابطه جنسی، نفرت اجتماعی، مرگ) را می‌یابیم که در همه جا رژه می‌روند. در تقویت این فضای خیالی بر جهان نمادین و کلام، با مجموعه‌ی جدیدی از مسائل و پرسش‌ها روبه‌رو می‌شویم که از آن جمله می‌توان به تأثیرات آن در عدم تحقق دیگران اشاره کرد. این سؤالات با سؤالات پیشین یکسان نیستند. منظورم این است که در قرن بیستم، عکاسی مدت‌هاست که فقط «کسب‌وکار مردانه» است. بنابراین، میل عکاس چیزی کاملاً یکپارچه و منحصربه‌فرد

نیست، بلکه همان‌طور که فروید در تصور خود از رشد جنسی پیشنهاد می‌کند، باید «در کنار هم از عوامل مختلف» شکل بگیرد که «تعدادی از انگیزه‌های کودکی را در یک وحدت، انگیزه‌ای با هدف واحد گرد هم آورد» (فروید ۱۵۵). قلمرو عکاس و تصاویری که وی تولید می‌کند چنین است و نیاز به تفکر مجدد دارند. این‌ها برخی از سؤالاتی است که یک برنامه تحقیقاتی جاه طلبانه می‌تواند پاسخگو باشد. تئوری روانکاوانه معاصر انجام دادن چنین تحقیقاتی را بسیار پیشنهاد می‌کند؛ به عنوان راهی برای آگاهی دادن به آن با مفاهیمی‌که به آن‌ها نیاز داریم. این که آیا ما از عهده‌ی وظیفه خود برآییم، موضوع دیگری است. شاید در بین روز، حداقل بتوانیم درباره‌ی آن حرفی برای گفتن داشته باشیم.

منابع:

1. Adams, Parveen. **The Emptiness of the Image: Psychoanalysis and Sexual Difference.** London: Routledge, 1996.

2. Berger, John. **Ways of Seeing.** London: BBC, 1972.

3. Burgin, Victor, ed. **Thinking Photography.** Basingstoke: Macmillan, 1982.

4. Burgin, Victor. 1996, **"Perverse Space" & "Newton's Gravity."** Indifferent Spaces. University of California, 1996.

5. Calvino, Italo. **"The Adventures of a Photographer."** Difficult Loves. London: Vintage, 1999.

6. Derrida, Jacques. **Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography.** Ed. Gerhard Richter. Stanford: Stanford University Press, 2010.

7. Freud, Sigmund. **"Summary." Three Essays on Sexuality, Pelican Freud Library, Volume 7: On Sexuality.** Ed. James Strachey. Harmondsworth: Penguin, 1977.

8. Jay, Bill. **"The Photographer as Aggressor." Observations: Essays on Documentary Photography.** Ed. D. Featherstone. Carmel: Friends of Photography,1984.

9. Lacan, Jacques. **"The Mirror Stage as Formative of the Function of the I." Ecrits, A Selection.** Ed. Alan Sheridan. Tavistock: London, 1980.

10. Lacan, Jacques. **The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis.** London: Karnac, 2004.

11. Metz, Christian. **Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier.** Basingstoke: Macmillan, 1990.

12. Mulvey, Laura. **Visual and Other Pleasures.** London: Macmillan, 1989.

13. Solomon-Godeau, Abigail. **Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

14. Sontag, Susan. **On Photography.** London: Penguin, 1976.

15. Zizek, Slavoj. **Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture.** London: MIT Press, 1991.

پروژه‌های عکاسی

حتی پرندگان هم از پرواز میترسیدند

آل برایدون

Al Brydon **Even the birds were afraid to fly**

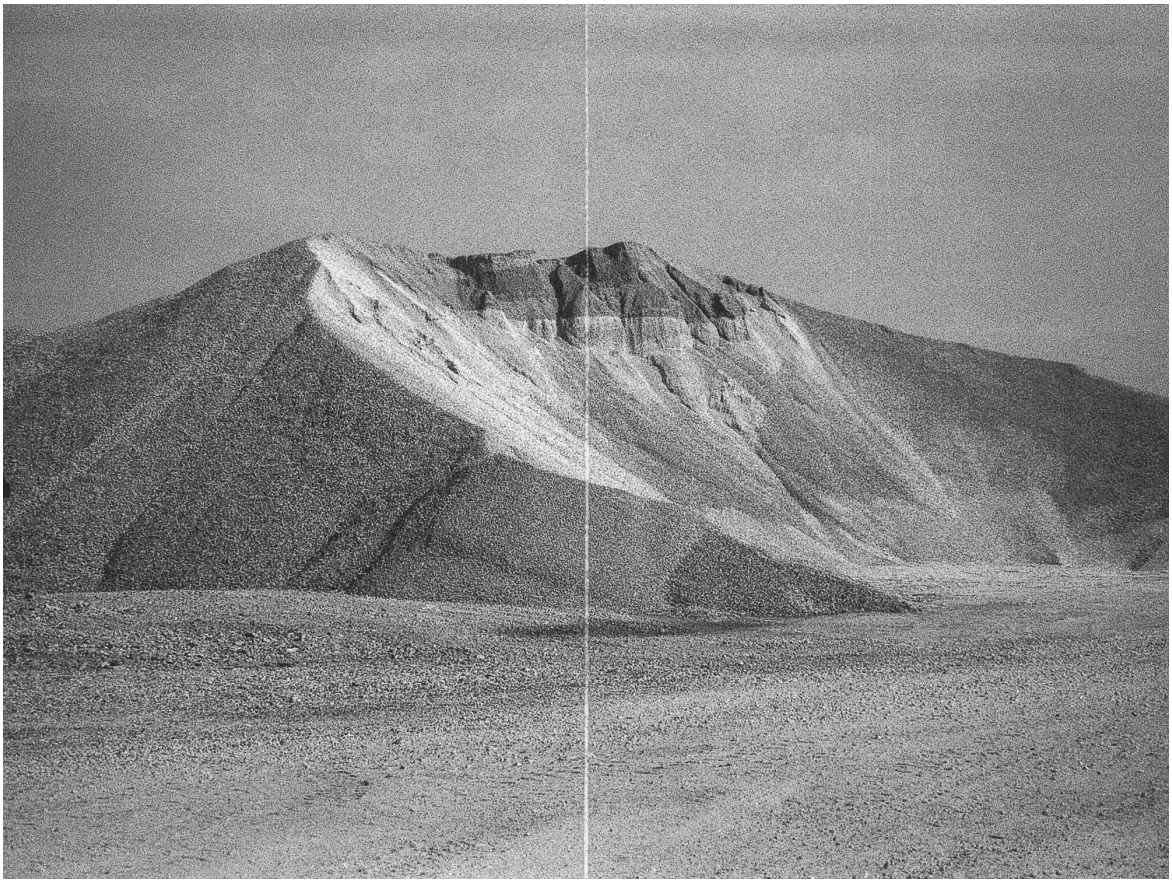
من همیشه عاشق صدای کلاغ ها بودم. گفته شده است که آنها حتی ممکن است زبان خود را داشته باشند. هر تابستان، زمانی که من یک پسر کوچک بودم، کلاغ ها روی درختی در باغ همسایه لانه می‌کردند. در رختخواب دراز می‌کشیدم و به صحبت های آنها گوش می‌دادم و سعی می‌کردم تصور کنم چه می‌گویند. اصلا چرا سر و صدا می‌کنند؟ صدای کلاغ ها برای من به طرز باورنکردنی آرامش بخش است.

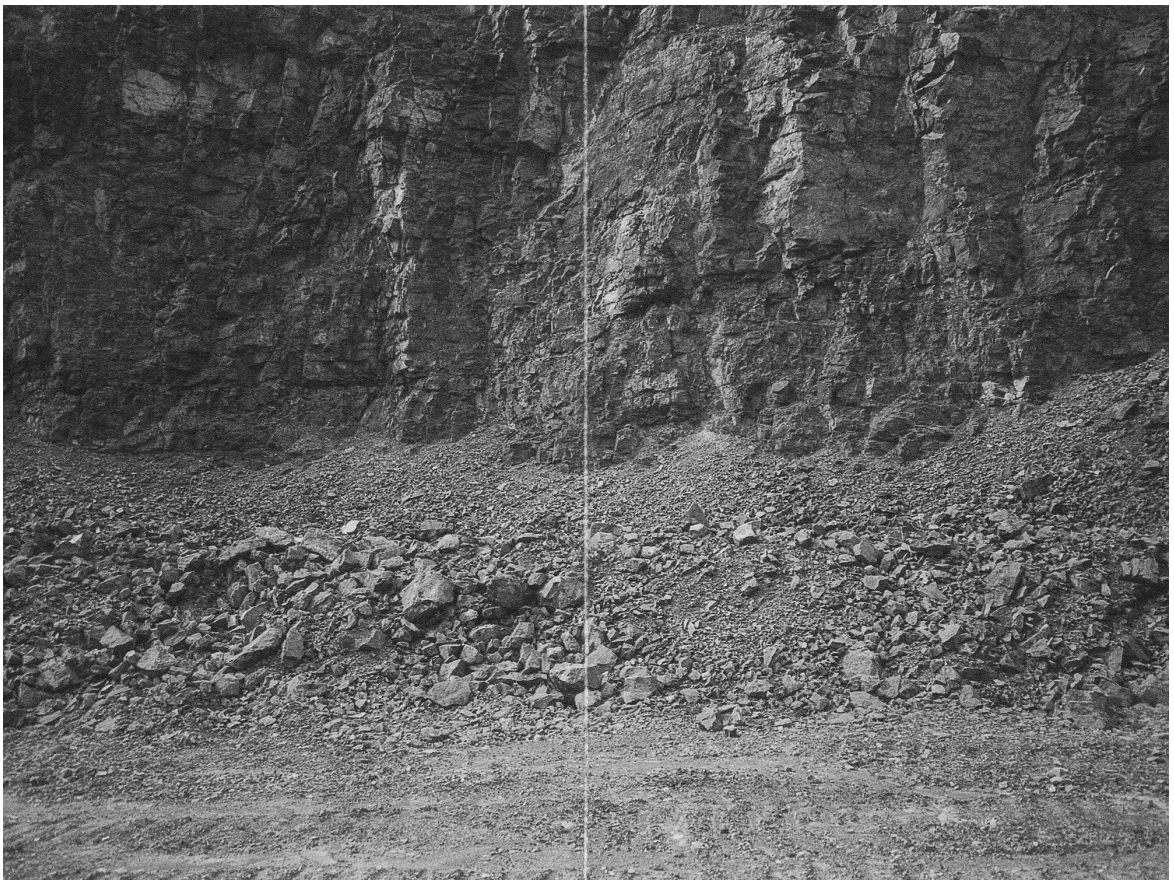
من فکر می‌کنم در وهله‌ی نخست، با همه‌ی مجموعه‌های آثار تولید شده، دلایل بسیار پیچیده‌ای برای ساختن آن وجود دارد، چه بدانیم چه ندانیم. گاهی اوقات، به نظر می‌رسد که تولید کار دشوارتر از این است که بفهمید چرا آن را تولید می‌کنید، و دلایل ثابتی ندارند. آنها با تصاویر فیزیکی در نقاط مختلف ارتباط برقرار می‌کنند. ایده‌ها شروع می‌شوند، تکامل می‌یابند، فروکش می‌کنند و در جریان هستند.

دلیل اصلی شروع ساخت این پروژه تا حدی تحت تاثیر بی خوابی من بود. خط جداکننده‌ای که در برخی از عکسهای تا شده قابل رویت است در اصل نشان‌دهنده طنابِ میان خواب و بیداری بود، و پیاده‌روی شبانه من در امتداد آن طناب باریک اما در همان زمان، ما همچنان از برگزیت در حال فروپاشی بودیم، بنابراین این خط نشان دهندهی تقسیم ساختارهای اجتماعی ما بود. می‌خواستم سردرگمی و نگرانی‌ای را که احساس می‌کردم نشان دهم. برخی از روابطم تقریباً در همان زمان به پایان رسیدند و من متوجه شدم که این خط نیز نمایانگر شکاف ملالت آور معاشرتِ قطع شده است.

آل برایدون

برای مشاهده
مجموعه‌ی کامل بارکد
مقابل را اسکن کنید





آزاد روزبه

راه رفتن بر روی آب

Azad Rouzbeh **Walking on water**

انسان‌ها، از طبیعت جدا نمی‌شوند و هرگز نمی‌توان هنگام عکاسی از طبیعت، تعامل انسان با محیط طبیعی را نادیده گرفت. حتی زمانی که شما پرتره‌ای از یک گونه‌ی جانوری می‌گیرید، تاثیر زندگی انسان روی شکل زندگی این گونه‌ی جانوری از روی ظاهر عکس هویدا است. بزرگترین دریاچه‌ی آب شیرین خودجوش جهان که هیچ رودی به آن جاری نمی شود دریاچه ی زریبار است.دریاچه ای که به رغم فعالیت های بی رویه‌ی انسانی همانند گرمایش زمین، سدسازی‌های بی‌رویه و اتش‌سوزی‌های تعمدی در حال انقراض است.

دریاچه‌ی زریبار تا دو دهه‌ی پیش هرساله یخبندانه‌ای چندین روزه به خود می‌دید، اما قریب به دودهه است که بنابر دلایل مذکور و ماحصل تغییرات جوی یخبندان به خود ندیده است، پس از گذشت ۱۴ سال سطح آب دریاچه یخ‌بست و و مردمی که به سنت هرساله بر روی یخ می‌رفتند بازهم این کار را تکرار کردند. این یخبندان نویدِ خوبی است برای دریاچهای که هر روزه از مساحت آن کم می‌شود و باران و برف زیاد باعث می‌شود خشک شدن این دریاچه به تعویق بی‌افتد.

آزاد روزبه

برای مشاهده
مجموعه‌ی کامل بارکد
مقابل را اسکن کنید

بهار ۱۴۰۱

قیمت: ۵۰ هزار تومان