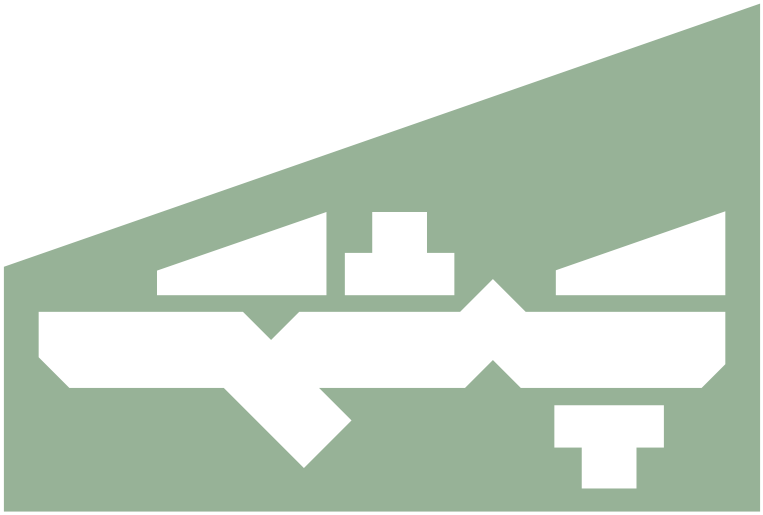
سال یازدهم
شماره ۱۲، زمستان ۱۴۰۱

طبیعت بی‌جان، تصویر اندیشمند

نشریه‌ی علمی هنری نقد عکس دانشگاه تهران



نشریه‌ی علمی هنری نقد عکس دانشگاه تهران

نشر بان
منتشر کرد
www.baanpub.com
BAAN
PUBLISHERS

نشریان را
در اینستاگرام
دنبال کنید
instagram.com/
baanpublishers
تلفن: ۶۶۴۱۸۱۸۳

کتاب **بینایی و مدرنیته** با طرح مسئله‌ی بینایی، ازطریق مطالعه‌ی سیرتکوین مشاهده‌گرِمدرن، چارچوبی تاریخی از دوره‌ای ترسیم می‌کند که بینایی مبدل به مسئله‌ی فلسفی جدیدی شد که گسست تاریخیِ سازنده‌ای را در ادراک بصری نمایان می‌کرد. این جا تبیینی ازنحوه‌ی پیدایش و قوام‌یافتن سوژه‌ی مشاهده‌گر به منظور روشن‌ساختن ریشه‌های فرهنگ بصری مدرن ارائه می‌شود؛ مشاهده‌گری که در نیمه‌ی نخست قرن نوزدهم پدید آمد و، ضمن بدل‌شدن به موضوع مطالعات علمی و قرارگرفتن درمعرض سنجش‌های کمّی، آماج روابط قدرت و شیوه‌های نوظهور مدیریت اجتماعی بود. درک چنین سوژه‌ای مستلزم بازنگری درپیوندهای متعاقبش با دیگر صورت‌های سوبژکتیویته است که طی همان قرن فرد را در مقام شهروند، کارگر، دانش‌آموز، بیمار، مجرم و نظایر آن تعریف می‌کرد. به این ترتیب، گره‌خوردن روش‌های نظارت و مدیریت اجتماعی با ابداعات و دستاوردهای بصری قرن نوزدهم، یعنی با فرایندی که درکل می‌تواند به مدرن‌شدنِ بینایی تعبیر شود، از تحول همه‌جانبه‌ای خبر می‌دهد که به شکل‌های تازه‌ای از دیدن، و به ظهور تلقی جدیدی از بینایی منجر شده است که عادت‌ها و تجربه‌های بصری امروزی‌مان برپایه‌ی آن‌ها استوارند. این کتاب شرح و تبیینی تبارشناسانه از همین فرایند مدرن شدنِ بینایی است.

۱۳× ۲۱/۵ سانتیمتر
۲۹۶ صفحه (مصور)
۶۰,۰۰۰ تومان

طراحی: استودیو ملی

چشم

سال یازدهم، شماره ۱۲، زمستان ۱۴۰۱

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

دانشگاه صادرکننده‌ی مجوز:
دانشگاه تهران

مدیرمسئول: رعنا سوری
سردبیر: ژوبین عبدیانی
اساتید مشاور: مهران مهاجر، هادی آذری
طراح گرافیک: حسین بادزهره
صفحه‌آرایی: سحر اعظمی، آیلار عباسی
عکس جلد: لارا لتینسکی

ویراستار: امین شیرپور
دبیر تیم ترجمه: سهیلا حبیبی
زمینه‌ی انتشار: علمی - هنری
ترتیب انتشار: فصلنامه
چاپ و نشر: نشر 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

۰۶
۰۱. در جهان بیرون
دیوید کمپنی؛ ترجمه: هادی آذری ازغندی

۱۵
۰۲. از نفس افتادگی
نویسنده: کیوان موسوی اقدم

۱۹
۰۳. شیء؛ خلاصه‌ای بر مقاله‌ی الیزابت گروس
نویسنده: بی‌نظیر شیبانی

۲۲
۰۴. معنابخشی به اشیا
نویسنده: الیزابت آلیس هونیگ
ترجمه: پرنیان حلاجیان

۴۵
۰۵. طبیعت بی‌جان؛ گفتگوی ژوبین عبدیانی با لارا لتینسکی

۵۳

۰۶. درباره ی طبیعت بی جان

نویسنده: مارک الی بلانچارد

ترجمه: یلدا جهان‌پناه

۷۱

۰۷. عکاسی از مجسمه‌سازی،
مجسمه‌سازی از عکاسی

نویسنده: جرالدین ا. جانسون؛ ترجمه: ماه‌گل عباسی

۸۱

۰۸. مجسمه در عکاسی

نویسنده: الکس پاتس؛ ترجمه: دنیا عساکره

۸۹

۰۹. فضـای عکس

نویسنده: مارک ویگلی؛ ترجمه: رضا قاسمی

۹۷

۱۰. بازنگری در ماهیت طبیعت بی جان

نویسنده: سایه سالمی

۱۰۳

۱۱. احیای جانِ طبیعت بی‌جان

نویسنده: هوفر حقیقی

۱۰۹

پروژه‌های عکاسی

سخن سردبیر

دوره‌ای کـه در آن قـرار داریـم نقطـه عطفـی اسـت در تاریخ این سـرزمین؛ شـرایطی سـخت که کلیـت سـاختار حیـات اجتماعی انسـان را در بـر گرفته اسـت. بر این باوریم که در چنین شـرایطی ضرورت آگاهی انسـان بیش از هر زمان دیگری احسـاس می‌شـود. پس از چندین ماه وقفـه در جهت همراهی بـا صدای مردم بر آن شـدیم تـا فعالیت را از سـر بگیریم و شـماره‌ی جدید را با موضـوع «طبیعت بی‌جـان، تصویر اندیشـمند» منتشـر کنیم.

مـارک بلانچارد، پژوهشـگر ادبیـات تطبیقـی و نظریه‌ی انتقادی اسـتدلال می‌کنـد کـه «طبیعت بی‌جـان در سـتایش فضایل توصیف شـکل می‌گیرد. هماننـد زمـان، همان‌طـور کـه توصیفات در یـک رُمـان ادبی اغلـب باعث به تعویـق افتـادن روایـت می‌شـود، طبیعت بی‌جـان نیز نشـان‌دهنده‌ی تصاویـری اسـت که مـا را تـکان نمی‌دهد؛ این اشـاره بـه کیفیت ایسـتا در بازنماییِ چیزهای روزمره همیشـه در طبیعت بیجان گنجانده شـده است.» سـکونِ تصاویـر طبیعـت بی‌جان هم‌راسـتا با مفهومی اسـت کـه بلانچارد بـه آن اسـتدلال می‌کند، گاهـی اوقات مرثیـه، سـوگواری یا امـروالا نیز در دل ایـن تصاویـر نهفته اسـت. طبیعـت بی‌جان بـه هر حال فقط بخشـی از طبیعـت یا مرگ آن اسـت.

در طـول سـده‌های متمادی، تاریـخ تصویر اشـکال و مفاهیـم گوناگونی از طبیعـت بی‌جـان را در خـود جـای دَاده اسـت؛ در تصاویر سـده‌ی هفدهم کـه نقاشـان آن در تولید طبیعـت بی‌جان سـرآمد بودند می‌توان سـازوکار زیسـت، زوال و امر والا را مشـاهده کرد. در عصر روشـنگری طبیعت بی‌جان شـکلی از اندیشـیدن تصویـر بود کـه در آن هنرمنـدان فلسـفه‌ی چیزها را مطالعـه می‌کردنـد و «فرهنـگ روی میـز قـرار دادن» بیـش از پیش حاوی تمهیداتـی عقل‌محـور بـود. در مدرنیتـه و صنعتی‌شـدن جهان‌هـا شـک کردن نسـبت به اشـیا که یکـی از نیرومندتریـن انگیزه‌های تولیـد اثر هنری در دوران معاصر اسـت با سِـزان آغاز شـد. در آثار سـزان، اشـیا برای اولین بـار موجودیتـی مبـارز و متکی به خـود پیدا کردنـد و این ویژگـی در جریان هنـر تا ربع آخـر قرن بیسـتم ادامه یافـت؛ هم‌پا بـا معاصریـت و دگرگونی بنیادهـای هنـر، موضوعی که نخسـتین بار با سـزان آغاز شـده بـود مورد توجـه هنرمنـدان قرار گرفت؛ شـکاکیت نسـبت به شـیء، مـاده و موضوع اهمیـت خاصی پیـدا کرده بود و در طبیعـت بی‌جان نیز هنرمنـدان به ماده و خـواص فیزیکی و شـیمیایی آن، مفاهیم انتقـادی فرهنگی مصرفی، خود شـیء و غیره توجه نشـان دادند.

در شـماره‌ی حاضر به مفهـوم پیچیده‌ی طبیعت بی‌جان پرداخته‌ایم؛ شـکلی از تصویر اندیشـمند که متأسـفانه در ایران کمتر به شـیوه‌ای نظری درباره‌ی

آن سـخن به میان می‌آیـد. در مطالب پیش رو قصد ما بر آن بوده تـا تعدادی از متن‌های درخشـان در رابطه با ایـن گونه‌ی هنری را ترجمه کنیم تا به سـهم خود نقشـی در فراگیر شـدن زبان آکادمیک آن داشـته باشـیم. همچنیـن متن‌هایی به زبان فارسـی برای این شـماره تألیف شـده که در آن‌ها به خود شیء و زوال آن، بررسـی سوبژکتیویته‌ی طبیعت بی‌جـان در ایـران و خـارج از آن و حیـات تصویری طبیعت بی‌جان پرداخته شـده اسـت. مطالـب ترجمه شـده در قالـب مقالـه و فصل‌هایـی از کتاب‌هـای مختلف در رسـانه‌ها و حیطه‌هـای هنـری مختلف همچون عکاسـی، نقاشـی، مجسمه‌سـازی و رسـانه‌های هنـری نوین گردآوری شـده‌اند تـا در تفهیم مفاهیـم طبیعت بی‌جان مؤثر باشـند.
همچنیـن در ایـن شـماره مصاحبـه‌ای اختصاصی بـا پروفسـور لارا لتینسـکی، هنرمند معاصر و پروفسـور دانشـگاه شـیکاگو که یکی از سـتاره‌های طبیعت بی‌جان در عکاسی معاصـر اسـت داشـته‌ایم تـا از زبـان خـود او درون‌مایه‌هـای آثـار و فرآیند فکـری او را بشـنویم. در بخـش پایانی فصلنامه نیـز چند پروژه‌ی عکاسـی را انتخـاب کرده‌ایم که در داخـل ایران و بـا محوریت طبیعت بی‌جان به شـیوه‌ای مسـتقیم یا غیرمسـتقیم تولید شـده‌اند؛ در ایـن بخـش پروژه‌هایی از مهرانه آتشـی، سـتاره سَـنجری، امین شـیرپور و امیـد مهدی‌زاده قـرار دارند.
و در آخر نیاز اسـت تا از پژوهشـکده‌ی بایگانِ عکس و کلمه و مدیریت آن، خانم غزاله هدایت عزیز تشـکر کنم که گشاده‌دسـتانه منابع پژوهشـی را در اختیار ما گذاشـت. و همچنین جا دارد تشـکر کنم از آقای فرشـید رحیمی کـه بزرگوارانه در ایـن راه به من کمک کرد.
امیـدوارم که این جزوه‌ی بسـیار کوتاه خوانده شـود، در آن تأمل شـود و مهم‌تر از آن در معرض نقد قـرار گیرد.

ژوبین عبدیانی

۰۱ در جهان بیرون

عکاسی طبیعت بی‌جان در میانه‌ی هنر و تجارت

نویسنده: دیوید کمپنی
ترجمه: هادی آذری ازغندی

آگهی تبلیغاتی آلبرت رنگر پاتچ برای قهوه‌ی هاگ از کتاب ***جهان زیباست***، مونیخ، ۱۹۲۸/ «جعبه‌های بریلیو»ی اندی وارهول ۱۹۶۴، استکهلم، ۱۹۶۸

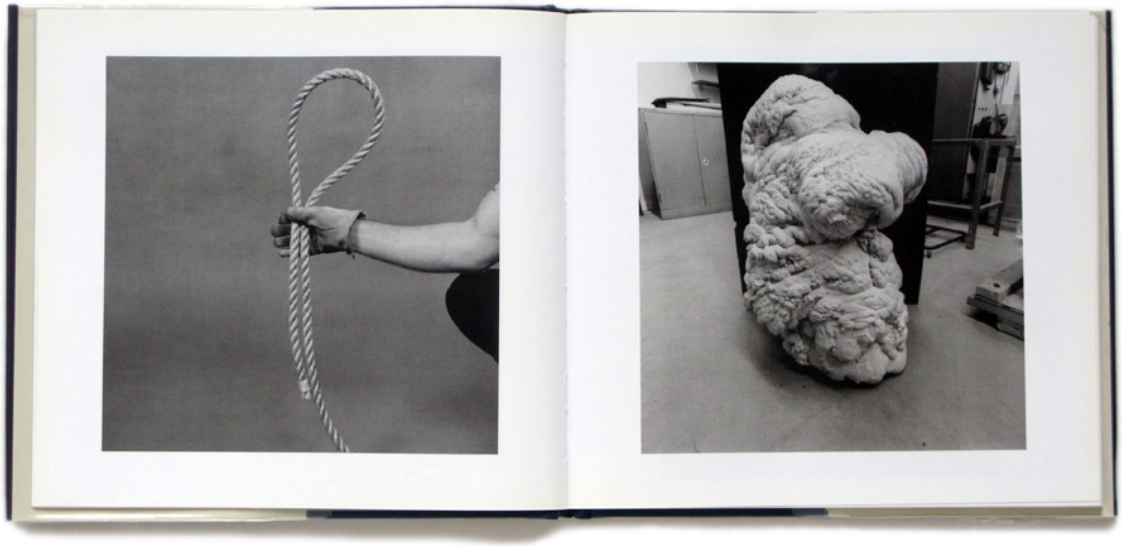
عکاسی ممکن است در طی چند دهه‌ی اخیر در عرصه‌ی هنر پیروزی‌هایی کسب کرده باشد ولی هنوز این پرسش مطرح است که آیا هنر بهترین بهره را از عکاسی گرفته است یا نه. بسیاری از عکاسانی که ذهنیت هنری دارند، هنر را فضای جالبی می‌دانند اما قصدی برای اقامت در آن ندارند. هنر می‌تواند فضایی خفه، بسته و کُند باشد. (عکاسی در عوض برای کسانی که خواهان آن باشند، امکان رشد هنری سریعی را فراهم می‌آورد لیکن کیوریتورها و مجموعه‌داران به‌ندرت چنین می‌کنند.) از این گذشته، اگر فرض بگیریم که عکاسی هنری با نوسازی، تغییر مسیر و همچنین مداقه در صورت‌های «کاربردی» این رسانه اعم از مستند، عکاسی فیلم، تبلیغات و تصاویر آرشیوی به موفقیت‌هایی دست یافته است، با این وجود هنوز اشتراکات زیادی میان عکس‌های هنری و عکس‌هایی که در دیگر جاها می‌بینیم، وجود دارد. هیچ چیز بهتر از عکاسی بی در و پیکر طبیعت بی‌جان این مسئله را اثبات نمی‌کند که در همه‌جا از دیوار گالری و آلبوم خانوادگی گرفته تا بیلبوردها و کاتالوگ‌های پُستی حضوردارد. از میوه‌های دستچین‌شده و گل‌های مرتب‌شده گرفته تا مصنوعات شیشه‌ای، پلاستیکی، چوبی و فلزی، از اشیایی نادر تا اشیایی معمولی، طبیعت بی‌جان پلی است میان هنر و تجارت. ارتقای آن از پائین‌مرتبه‌ترین ژانر به سطح ژانر منظره و پرتره، یکی از تبعات قدرت‌گیری فرهنگ کالایی بود. در دهه‌های ۱۸۲۰ و ۱۸۳۰، پیشگامان عکاسی نمی‌توانستند در برابر وسوسه‌ی قرار دادن اشیاء در برابر دوربین‌شان مقاومت کنند. نیسفور نی‌یپس از میز شامی که برای یک نفر تدارک دیده شده بود، عکاسی کرد. لویی داگر آرایش‌هایی از مجسمه‌ها و نقاشی‌هایی کلاسیک را [در برابر دوربینش] ترتیب می‌داد. ویلیام هنری فاکس تالبوت با ظروف شیشه‌ای و چینی‌اش فخرفروشی می‌کرد.

آیا این تصاویر مستند بودند یا تصاویری برای تأمل یا تصاویری تبلیغاتی؟ هر سه گزینه. طبیعت بی‌جان با به‌حرکت درآوردن امیال و بیان سلیقه‌ها، ژانری ایده‌آل برای دنیایی بود که در آن تولید و مبادله سیر شتابانی داشت. حتی یک میز معمولی که حکم وسیله‌ای ابتدایی برای چیدمان‌های طبیعت بی‌جان را داشت، بدون تصور قابل‌فروش بودنش، غیرقابل‌تصور بود. آن‌طور که کارل مارکس در سال ۱۸۶۷ در صحبتی پیرامون بت‌وارگی کالا می‌گوید، یک میز «نه‌تنها به‌واسطه‌ی پایه‌هایش بر روی زمین می‌ایستد بلکه در نسبت با تمامی دیگر کالاها، بر روی سرش می‌ایستد و از مغز چوبی‌اش، ایده‌هایی عجیب بیرون می‌زند که به‌مراتب عجیب‌تر از وضعیتی است که به اراده‌ی خود شروع به رقصیدن می‌کرد.»[1] دو سال بعد، کُمت دو لاترمون[2] در پیِ زیباییِ «مواجه‌ی تصادفی چرخ خیاطی و چتر بر روی میز تشریح بود.»[3] چه تابلوی غریبی! در توهم سرمایه، طبیعت بی‌جان تلفیقی از مجسمه‌سازی و مونتاژ است.

وقتی عکاسان در دهه‌ی ۱۹۲۰ شانس خود را برای ورود به عالم هنر مدرن امتحان می‌کردند، اکثرشان چهره‌هایی شناخته‌شده در حوزه‌های کاربردی از قبیل گزارش خبری، پرتره و طبیعت بی‌جان تبلیغاتی بودند. از جمله این چهره‌ها می‌توان به من ری، ادوارد استایکن، لائور آلبین-جیلو[4]، هلمار لرسکی[5] و آلبرت رنگر پاتچ اشاره کرد. دیگر عکاسان، طبیعت بی‌جان‌هایی می‌گرفتند که می‌شد برای تبلیغات گرفته شود (ادوارد استایکن، لازلو موهولی ناجی، آندره کرتژ، هاینز هاژک هالکه[6]). اما از آن‌جا که مدرنیست‌ها به اصول خود وفادار بودند، هدفْ ساخت تصاویری خوب بود و بخش «هنری» را می‌شد به حال خود رها کرد تا گلیم خود را از آب بیرون بکشد. عکاسانی بسیار متفاوت نظیر من ری و واکر اونز بر این اصرار داشتند که عکاسی هنر نیست ولی می‌تواند هنر باشد؛ تمایزی که امروز برای خیلی‌ها از میان رفته است. نمایش یا چاپ کتابی از آثار سفارشی ممکن است کافی باشد تا تأکید از اشیاء نمایش‌داده‌شده به خود نمایش، از گمنامی به مولف نامدار، از کار سفارشی به اثر هنری و از هنر کاربردی به هنر زیبا تغییر یابد. همان‌طور که هر عکاسی به شما خواهد گفت، بستر و زمینه عاملی کلیدی است.

کارن کِنور، ***اصول اقتصاد سیاسی***، ۱۹۹۰. از مجموعه‌ی «سرمایه»

1. Karl Marx, Capital: ***A Critique of Political Economy***, vol 1., translated by Ben Fowkes, Vintage, New York, 1977, p. 163
2. Comte de Lautréamont
3. Comte de Lautréamont, Les Chants de Maldoror, Œuvres complètes, Guy Lévis Mano, Paris, 1938, p. 256
4. Laure Albin-Guillot
5. Helmar Lerski
6. Heinz Hajek-Halke



مایک مندل و لری سلطان، ***مدرک***، ۱۹۷۷

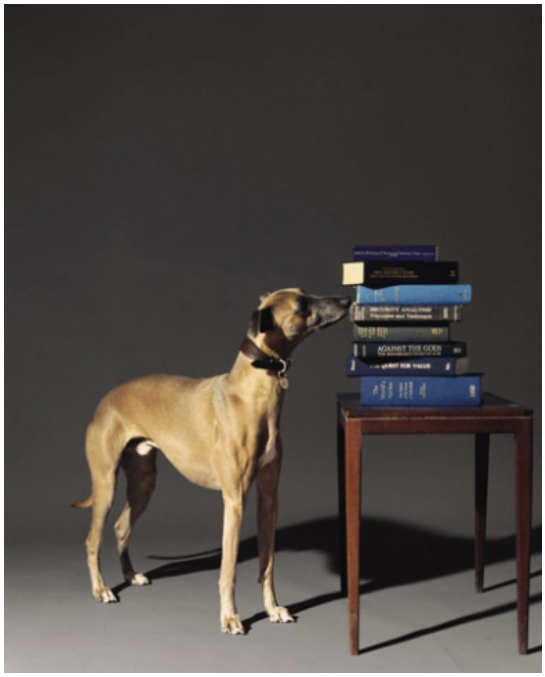
این مسیر غیرمستقیم به جایگاه و شأن هنری، موجبات خلق تصاویر خارق‌العاده‌ای را فراهم آورد؛ تصاویری که فقط به این شیوه می‌توانستند پدید آیند. یک تمسک کوچک به هنر می‌تواند انگیزه و محرک فوق‌العاده‌ای برای عکاسی باشد ولی چنگ زدن بیش از اندازه به هنر می‌تواند عکاسی را منهدم کند. به همین خاطر است که بسیاری از عکاسان معاصر احساس می‌کنند که توسط دسته‌بندی‌های معذب‌کننده و دستورالعمل‌های خفه‌کننده‌ی دنیای عکاسی هنری محدود شده‌اند و در جستجوی آزادی عمل آن نگرش قدیمی‌اند. اما این مسئله هم سختی‌های خاص خود را داشت. در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، عکاسی تجاری از پیش‌بینی‌ناپذیری هنر احساس خطر کرد و کوشید تا علمی قابل‌اعتماد از طراحی تصویر را پدید آورد (مجموعه‌ی تلویزیونی ***مردان دیوانه***[1] که پخش آن از سال ۲۰۰۷ تا به امروز ادامه دارد، به‌خوبی این تغییر را به نمایش می‌گذارد). تصاویر در اتاق هیئت‌مدیره به دقت بررسی شده و حتی طراحی می‌شدند. رولن بارت در مقاله‌ی «بلاغت تصویر[2]» به سال ۱۹۶۴ به بررسی یک آگهی تبلیغاتی طبیعت بی‌جان برای شرکت پانزانی می‌پردازد؛ پانزانی یک شرکت غذایی بود که تلاش می‌کرد معنای «ایتالیایی بودگی» را در فرانسه ایجاد کند[3]. این مقاله سرآغاز «نظریه عکاسی» بود. در این آگهی شاهد تلفیق قوطی‌ها و بسته‌های مارک‌دار با میوه‌ها و سبزیجات تازه هستیم که از سبد خریدی که در یک پس‌زمینه سرخ رنگ قرار دارد، بیرون ریخته‌اند. این آگهی تصویری بود که با بی‌پروایی طراحی شده بود و بارت نیز مانند خالقان آن، برای تمامی جنبه‌های آن اعم از رنگ، نورپردازی، ترکیب‌بندی و متن، توضیحی ارائه داد. بارت به تشریح ترفندی ایدئولوژیک پرداخت که حسی از «طبیعی بودن» را به کالاهای مصنوع می‌بخشید.

1. Mad Men

2. Rhetoric of Image
3. Roland Barthes, 'Rhétorique de l'image' (Rhetoric of the Image), Communications no. 4, Seuil, Paris, 1964, p. 40–51. Published in English in Barthes' anthology Image-Music-Text, Fontana, 1977

و این عکاسی است که به مؤثرترین نحو این تغییر و تبدیل را تسهیل می‌کند. عکاسی منحصربه‌فرد است از این لحاظ که به‌نظر می‌رسد به‌شکلی واضح و شفاف به چیزها اشاره می‌کند (آن چیز آن‌جاست) در حالی که ظاهر را به شکلی تصنعی می‌آراید (آن چیز این‌گونه است). عکس‌ها گرفته و ساخته می‌شوند؛[همزمان] طبیعی و فرهنگی‌اند. هدف نقد نشانه‌شناختی بارت همچنین این بود تا علمی از نشانه‌های عمومی باشد و این‌که تبلیغات، تحلیلی را که شایسته‌اش بود دریافت کرد.

این نگرش حساب‌شده کاملاً با رویکرد پاپ آرت به تصاویر کالایی هماهنگ بود. «جعبه‌های بریلیو»ی روی هم تلنبار شده‌ی اندی وارهول تلفیقی استراتژیک از حاضرآماده‌ها و طبیعت بی‌جان بود و فرق چندانی نداشت که آن‌ها را در خود نمایشگاه ببینید یا عکس چاپ‌شده‌شان را؛ در هر صورت برداشت یکی بود. وارهول، تبلیغاتچی سابق، این نگرش مارسل دوشان را قاپید که چنانچه شیء صنعتی/تجاری به شکلی نامتجانس چیدمان شود (مثل مورد میز تشریح لوترمون)، بیننده را با نیروی سرد و بی‌روح یک عکس سردستی تحت‌تأثیر خواهد گذاشت. اما یک میراث پاپ آرت که کمتر به آن توجه شده، دوقطبی شدن نگرش‌های هنر به تجارت در قالب پوزخند کنایه‌آمیز یا نفرت بزرگ‌منشانه بود. این مسئله به ایجاد نگرشی نگران‌کننده به پول، به جایگاه کالایی خود آثار هنری و به‌شکلی غیرمستقیم، به جدایی میان عکاسی هنری و عکاسی کاربردی انجامید. از دهه‌ی ۱۹۶۰ به بعد، عکاسی طبیعت بی‌جان در هنر رویکردهای متعددی را از سر گذرانده است از قبیل متن-تصویرهای پسامدرن باربارا کروگر (مدیر هنری اسبق مجله کنده نس[1])، تمثیل‌های پساکلاسیک الیور ریکون[2] و کارن کنور[3] (که اولین کتاب مشترک‌شان، یک کتاب آشپزی بود) و شوخی‌های عکس به‌مثابه‌ی مجسمه و مونتاژ فیشلی/وِیژ[4]، گابریل اروزکو[5] و ویک مونیز[6] (تبلیغاتچی سابق) که همگی‌شان هنرند و همگی‌شان خواهان آن هستند تا راه خود را از آن نگرش تجاری به طبیعت بی‌جان جدا کنند حتی با این که تجارت اغلب موضوع اصلی است.



الیور ریکون، *استودیوم*، ۲۰۰۳

دو نمونه از دو سر طیف پاپ آرت را در نظر بگیرد که هر دو بیشتر به‌خاطر چیزهای دیگری شناخته می‌شوند. در ۱۹۵۵، واکر اونز مجموعه‌ی «زیبایی‌های ابزار روزمره» را در مجله ***فورچون***[7] منتشر کرد: پنج عکس

1. Conde Nast
2. Olivier Richon
3. Karen Knorr
4. Fischli/Weiss
5. Gabriel Orozco
6. Vik Muniz
7. Fortune

طبیعت بی‌جان از آچار و پیچ‌گوشتی‌های یک دلاری که به‌شکلی بسیار ساده ارائه شده بودند. در متن همراه آن، اونز به ستایش از این ابزارها پرداخت چون در نقطه‌ی مقابل تولیدات پر زرق و برق و تصویرمحور قرار می‌گرفتند و این در حالی بود که عکس‌های خود او نیز به زرق و برق گرافیکی که ویژگی بارز مجله فورچون بود، تن نداده بودند. در نمونه‌ای دیگر، در سال ۱۹۹۲، بی‌بی‌سی به ۲۰ هنرمند سفارش ساخت بیلبوردهایی عمومی را داد؛ از جمله دامین هرست[1] جوان که تنها هنرمندی بود که علاقه داشت تا کاری بیش از ارائه‌ی مجدد آثار نگارخانه‌ای‌اش انجام دهد. او برای عکاسی از دو جفت شیء، از یک عکاس طبیعت بی‌جان حرفه‌ای کمک گرفت: چکش در کنار یک هلو و خیار در کنار یک ظرف وازلین. این دو تصویر در دو سوی یک بیلبورد چرخان سه طرفه قرار گرفتند. بر روی طرف سوم این بیلبورد این جمله نوشته شده بود: «مشکلات روابط». این بیلبورد در خیابان شبیه یک آگهی تبلیغاتی به‌نظر می‌رسید که به جای کالا، قصد داشت یک ایده را به فروش برساند. اونز و هرست، طبیعت بی‌جان را در مقام یک مداخله‌ی بی‌نقص ورای هنر جا انداختند. با این حال، در جایی که هرست در سال ۱۹۹۶ پس از بازسازی بیلبورد خود، آن را به نمایش گذاشت و فروخت، اونز گذاشت که اثرش به دست فراموشی سپرده شود.

باربارا کروگر، بدون عنوان (*شما فریفته‌ی جذبه‌ی جنسی امر غیرارگانیک شده‌اید*)، ۱۹۸۷

1. Damien Hirst

عکاسان معدودی این گزینه‌ها را جذاب می‌یابند و اکثراً وضعیتی آزادتر را ترجیح می‌دهند. کار عکاس بریتانیایی جیسون اونز[1] یک نمونه‌ی قابل‌توجه است. برای مدت بیست سال، او بین عکاسی طبیعت بی‌جان، پرتره، فشن و علاوه بر این، بین آثار سفارشی، آثار مشترک و تصاویر طنز در رفت‌وآمد بوده است. آثار او در موزه‌های مطرح به نمایش درآمده است ولی او خودش بین دیوار گالری، صفحه‌ی مجله و صفحه‌ی کامپیوتر تفاوتی قائل نیست. انگیزه‌ی تمام آثار او نوعی کنجکاوی درباره‌ی رسانه است: فرایندهای آن، کیفیات دگرگون‌کننده‌ی آن و قدرت گزاره‌پردازی آن.

درخواستِ مجله «آی-دی»[2] برای عکاسی از دامنِ طرح میو میو[3]، برای او فرصتی است تَا لباَس را به چشم یک طبیعت بی‌جان یا مجسمه‌ی مدرنیستی ببیند. او عکاسی از بسته‌بندی هدایای کریسمس توسط گرت پیو[4] را که برای مجله‌ی «فنتستیک من»[5] انجام شده است با شمه‌ی دقت‌گرایانه‌ی زیبایی‌شناسی ماشینی ترکیب می‌کند. همکاری‌اش با دو طراح جنجالی به نام‌های دون و رابی[6] برای مطیع کردن جوندگان موذی به تصاویری ختم شد که به نظر نسخه‌ای برزوشده از تصاویر علمی پارانویایی دهه‌ی ۱۹۵۰ بود. وقتی اونز چنین تصاویر فاخر و موجزی را به نمایش می‌گذارد، نمی‌توان شباهت ظریف این تصاویر با بهترین نمونه‌های عکاسی کاربردی در گذشته را کتمان کرد. در این صورت تعجبی زیادی ندارد که سنگ محک اونز، کتاب «مدرک[7]» باشد؛ کتابی آموزنده از عکس‌هایی که توسط دو هنرمند به نام‌های مایک مندل[8] و لری سلطان[9] از بایگانی‌های پلیس، اداره آتش‌نشانی و بایگانی‌های علمی جمع‌آوری شده است. کافی است کاربردی‌ترین عکس‌ها را به اصلی‌ترین اجزایشان تقلیل دهید و در این حالت شما به جای امور مسلم، با یک سری رمز و راز مواجه می‌شوید.

جیسون اونز، ***دامن میو میو***، ۲۰۰۵. عکس برای مجله***آی-دی***

1. Jason Evans
2. i-D
3. Miu Miu
4. Gareth Pugh
5. Fantastic Man
6. Dunne & Raby

7. Evidence
8. Mike Mandel
9. Larry Sultan

Stahls chain-nose pliers (over actual size), from Eskilstuna, Sweden, $2.49

Beauties of the Common Tool

A portfolio by Walker Evans

Among low-priced, factory-produced goods, none is so appealing to the senses as the ordinary hand tool. Hence, a hardware store is a kind of offbeat museum show for the man who responds to good, clear "undesigned" forms. The Swedish steel pliers pictured above, with their somehow swanlike flow, and the objects on the following pages, in all their tough simplicity, illustrate this. Aside from their functions—though they are exclusively wedded to function—each of these tools lures the eye to follow its curves and angles, and invites the hand to test its balance.

Who would sully the lines of the tin-cutting shears on page 105 with a single added bend or whorl? Or clothe in any way the fine naked impression of heft and bite in the crescent wrench on page 107? To be sure, some design-happy manufacturers have tampered with certain tool classics; the beautiful plumb bob, which used to come naively and solemnly shaped like a child's top, now looks suspiciously like a toy space ship, and is no longer brassy. But not much can be done to spoil a crate opener, that nobly ferocious statement in black steel, as may be seen on page 104. In fact, almost all the basic small tools stand, aesthetically speaking, for elegance, candor, and purity. —W.E.

واکر اونز، صفحه‌ای از «زیبایی‌های ابزارهای معمولی»، مجله
فورچون، جولای ۱۹۵۵

گابریل اُروزکو، ***گربه‌ها و هندوانه‌ها***، ۱۹۹۲

این مجموعه با استفاده از تصاویر و اشیایی از گذشته‌ای نه چندان دور، نوعی احساس «گذشته» را ایجاد می‌کند که از برخی جوانب با کارهای عکاسانی چون کریستوفر ویلیامز[1] و روئه اتریج[2] قابل‌قیاس است. این مسئله بیشتر از این‌که نوستالژی باشد، نشانه‌ای است از این‌که ایجاد یک رابطه‌ی هنری با امر جدید چقدر سخت است. به همین خاطر بود که واکر اونز در جایی گفته بود: «طرحی که اندکی تاریخ‌گذشته باشد، هر هنرمندی را سر ذوق می‌آورد. طرحی که امروزی باشد، همواره افتضاح است. هرکسی که سعی کرده باشد تا یک چراغ یا ساعت امروزی خوب پیدا کند، معنی حرف من را می‌فهمد.»[3] چقدر درخشان. اونز این حرف را درباره‌ی زیبایی‌شناسی دوره‌ی خاصی نگفته بود و فقط به این اشاره می‌کرد که جدید-نبودن همان چیزی است که اغلب اوقات ما را به ساحت هنر می‌رساند.

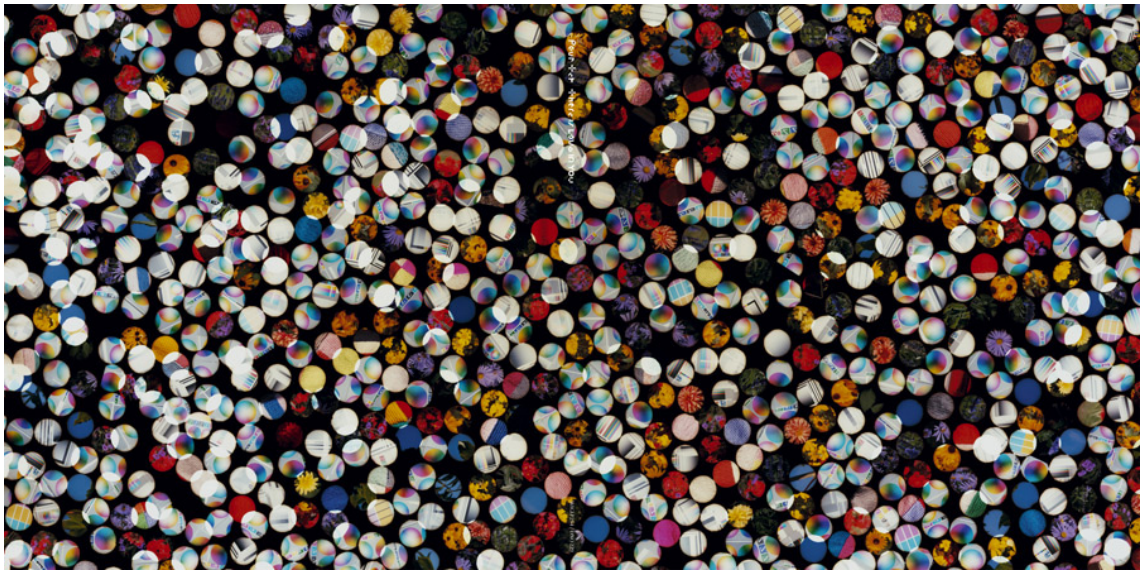
1. Christopher Williams
2. Roe Ethridge
3. واکر اونز، «آیتم‌های مجموعه‌داران»، مجله مادمازل، می1369. بیانیه‌ی اونز با عکس‌های او از پنجره مغازه‌های دست دوم‌فروشی همراه بود؛ این عکس‌ها طوری عکاسی شده بودند که انگار ترکیب‌بندی‌های طبیعت بی‌جان یافت‌شده بودند. نگاه کنید به:

David Campany, Walker Evans: the magazine work, Steidl, 2014.

برخلاف حال و هوای محدود و تاریخی آثار سیاه و سفید جیسون اونز، آثار عکاسی رنگی او، جهانی اکنون‌تر از اکنون از فرم‌های دیوانه‌وار و فرایندهای دست‌ساز است. وب‌سایت بسیار محبوب thedailynice.com یک خروجی برای یادداشت‌برداری‌های عکاسانه‌ی اوست که جای دیگری ندارند. در این سایت همیشه فقط یک تصویر برای دیدن وجود دارد که هر روز تغییر می‌کند و از چیزی به نام آرشیو و بایگانی تصاویر نیز خبری نیست. آنچه احتمالاً دست‌گیرتان می‌شود، آرایش و ترکیبی آرامش‌بخش از رنگ و شکل است که در قالب مشاهده‌ی حساب‌شده‌ی اشیاء مصنوعی که جهان مادی را پر می‌کنند، عرضه می‌شود. وقتی این وب‌سایت برای مدت کوتاهی در سال ۲۰۰۹ به یک نمایشگاه حضوری تبدیل شد، بازدیدکنندگان می‌توانستند هرچقدر دل‌شان می‌خواست از عکس‌های چاپ‌شده‌ای که در یک جعبه‌ی مقوایی قرار داشتند، بردارند.

آثار اونز برای گروه‌های موسیقی چون وایلد بیستس (جانوران وحشی)[4] و فورتت[5] شما را به یاد این می‌اندازد که جلد آلبوم‌های موسیقی هنوز می‌توانند ما را به وجد آورند. جلد آلبوم «در تو عشق وجود دارد» از گروه فورتت، با جمع‌آوری چاپ‌های تست که هر روز توسط لابراتوارهای عکس دیجیتال در بخش مرکزی لندن تولید می‌شد، کلید خورد. طیف‌های رنگی، گل‌های خوش‌رنگ و طرح‌های هندسی ظریف به مسئولان فنی لابراتورها نشان می‌دهد که آیا دستگاه‌های چاپ‌شان درست کار می‌کند یا نه. اونز این چاپ‌های تست را بر روی دیوار استودیوی خود نصب کرد و با فیلم نگاتیو رنگی از آن‌ها

4. Wild Beasts
5. Four Tet



جیسون اونز، اثرهنری برای آلبوم گروه فورتِت، ۲۰۱۰

عکاسی کرد و بعد نگاتیوها را پانچ کرد. سپس این دایره‌های کوچک با دقت بر روی یک صفحه‌ی شیشه‌ای قرارگرفتند و از آن یک چاپ مثبت تهیه شد. ترکیب فرایند دیجیتال / آنالوگ به نوعی بیان دیداری موسیقی الکتروآکوستیک است. اگر با دقت نگاه کنید متوجه می‌شوید که تنها از این روش می‌شد چنین تصویری را خلق کرد. این یک فرایند نابِ طبیعت بی‌جان است، به ژرفای بهترین نمونه‌های عکاسی فرایندمحور البته کمتر متظاهرانه و به مراتب سرخوشانه‌تر.

این نگرش سیال، اکتشافی و بی‌تکلف به تصویرسازی اشتراکات زیادی با آن تمایزگذاری مبهم میان عکاسی هنری و عکاسی کاربردی دارد. اگر کار نوآورانه‌ی اونز امروز بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرد، علتش این است که این کار مسیرهایی را پیش روی عکاسی برای عبور از بن‌بست هنر[۶] قرار می‌دهد. از این گذشته، در شرایط امروز که با هنر حاضروآماده‌ی رسانه‌ای مواجهیم درست به‌همان شیوه‌ای که فروشگاه‌ها غذای حاضرآماده در اختیارمان می‌گذارند، آیا بخش اعظم عکاسی هنری بیشتر از آن که هنری به نظر برسد، کاربردی به نظر نمی‌رسد؟

6. Art Obstacle

۰۲ از نفس افتادگی

نویسنده: کیوان موسوی اقدم

در زبان انگلیسی عبارت Still life برای دسته‌بندی یکی از موضوعات محبوب نقاشی غربی به‌خصوص قرن شانزده و هفدهم میلادی به بعد استفاده می‌شود. این کلمه خود از کلمه stilleven در زبان هلندی اقتباس شده و احتمالاً در فارسی از معادل فرانسوی آن Nature morte (طبیعت بی‌جان) ترجمه شده است. شاید برای اولین بار اثری که بتوان آن را در طبقه‌بندی طبیعت بی‌جان دسته‌بندی کرد، در قبور مصریان کشیده شده است. ساکنان کناره‌ی رود نیل برای مردگان خود میوه و سبزی و گوشت نقاشی می‌کردند تا وقتی کالبد مومیایی زنده شد، از آنان تغذیه کند. در دوران قرون وسطی و به‌خصوص در نقاشی‌های وان آیک نیز طبیعت بی‌جان با پارچه‌ی سفید و چیدمان شراب و نان، یادآور مسیح، رستاخیز و حیات ابدی است. درواقع به نظر می‌رسد مفاهیمی چون زندگی ابدی، مرگ و زنده شدن امر مرده در بطن مفهوم طبیعت بی‌جان قرار دارد. حال می‌توان به مفهوم کلمه‌ی Still در زبان انگلیسی بازگشت. این کلمه هم مفهوم «ساکن و ایستا» دارد و هم مفهوم «هنوز» را در خود جای داده است. از سوی دیگر Life بیشتر از طبیعت کلمه‌ی «زندگی» را به ذهن متبادر می‌کند. این ترکیب بیشتر از معادل فرانسوی آن به مفهوم نقاشی مصریان نزدیک می‌شود که گویی زندگی با وجود ایستا و ساکن شدنش هنوز زنده است یا نسبتی با زنده بودن دارد. درواقع مفهوم Still Life خود هملت‌وار بین بودن و نبودن سرگردان است.

آیا تعریف «عکس» همان تعبیر سطور بالا از مفهوم Still Life نیست؟ در تقسیم‌بندی کلاسیکِ نشانه‌شناسانه معمولاً عکس را امری نمایه‌ای (indexical) تعریف می‌کنند، چون رابطه‌ی مستقیم و فیزیکی میان دال (عکس) و مدلول (امر در حال عکاسی) وجود دارد و دال، مستقل از مدلول نیست. اما آیا عکس تنها بازنمایی فیزیکی یک منظره است؟ در خوانش معاصر، نه‌تنها عکس‌های صحنه‌آرایی شده (Staged) بلکه عکس به صورت کلی از امری نمایه‌ای فاصله گرفته و به امری نمادین (iconic) تمایل می‌یابد. درواقع عکس به‌مثابه‌ی تصویری از امر واقع ما را به شناخت زبان ارتباط تصویری‌اش فرا می‌خواند و خود امری مجزا از آنچه ثبت کرده است شناخته می‌شود. برای فهم زبان تصویر عکس باید به سرگردانی عکس میان بودن و نبودن بازگردیم.

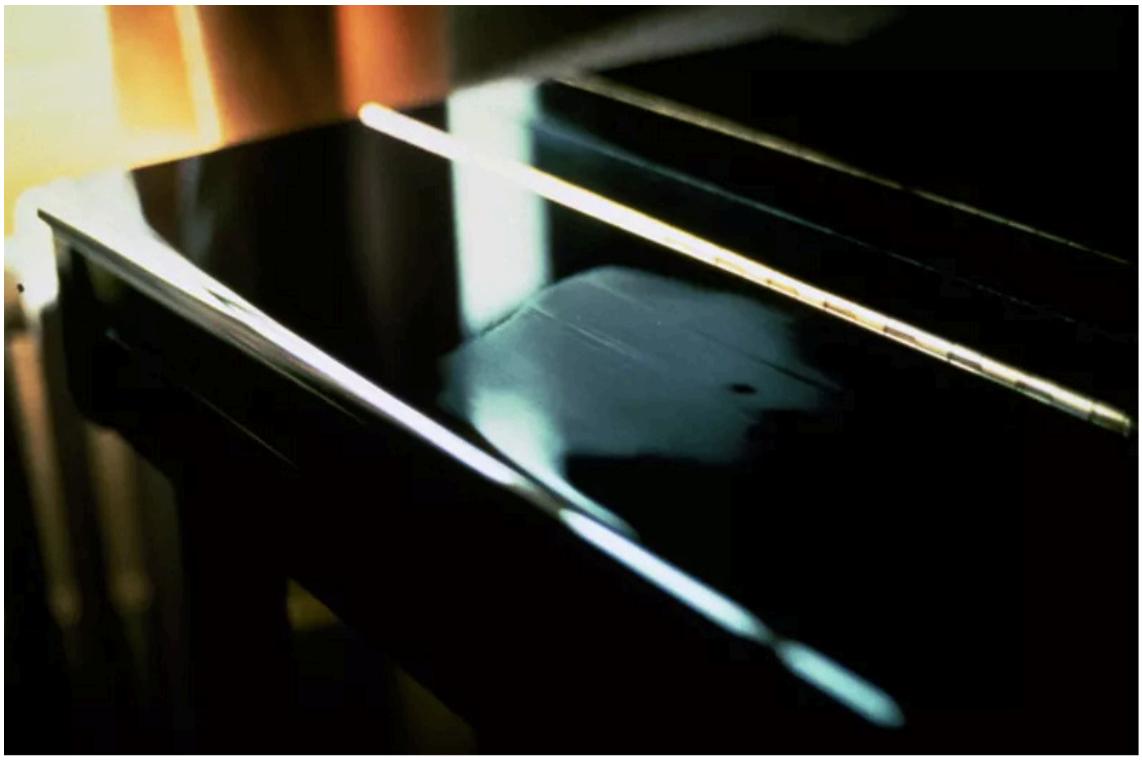
سوزان سونتاگ در کتاب مهمش *درباره‌ی عکاسی*[1] به عکاسی به‌مثابه‌ی مومیایی کردن یک لحظه اشاره می‌کند و مدعی می‌شود که عکس همزمان لحظه را کشته و جاودانه می‌کند. درواقع آنچه ما در عکس می‌بینیم گذشته‌ای است که دیگر نمی‌گذرد! ما به بودنی خیره شده‌ایم که دیگر نیست ولی هنوز قابل دیدن است: ما در عکس به Still life خیره شده‌ایم. شاید نزدیک‌ترین پدیده‌ی مشابه عکس، آسمان شب است. درواقع وقتی ما به آسمان شب می‌نگریم نه‌تنها به جایی دیگر بلکه به زمانی دیگر چشم دوخته‌ایم.

---

1. سونتاگ، سوزان، *درباره‌ی عکاسی*، شیدوش، نگین، تهران: حرفه‌نویسنده

سونتاگ همچنین به وضعیت عکاس به‌مثابه‌ی شکارچی عصر جدید اشاره می‌کند و مفهوم Shooting در زمان فشار دادن شاتر را به شلیک گلوله شکارچی تشبیه می‌کند اما شاید تفاوت اصلی تفنگ و دوربین در این باشد که به‌جای خروج گلوله از لوله این بار امکان ورود نور به لوله (لنز) فراهم آمده است و به‌جای ساکن کردن شکار از طریق کشتن، تصویر آن توسط محبوس کردن نور ساکن می‌شود. ما نور را به دام انداخته‌ایم و عکس ما را محبوس کرده است. شاید به همین خاطر است که سرخ‌پوستان از عکاسی شدن امتناع می‌ورزیدند و معتقد بودند که روح‌شان در عکس به بند کشیده می‌شود.

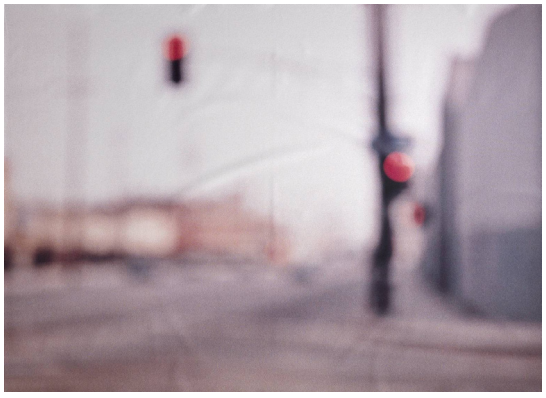
گابریل اوروزکو[1] هنرمند مکزیکی در عکس مشهور ***نفس بر روی پیانو*** (۱۹۹۳) (تصویر ۱) به صورت مشخص بر امکان عکس در ثبت امر میرا تأکید کرده و از سوی دیگر مفهوم میرا/نامیرا را در جایی میان ابژه و سوژه معلق نگه می‌دارد. او در این عکس، باقی‌مانده‌ی اثر نفس یک انسان بر روی بدنه یک پیانو را پیش از ناپدید شدن به بند کشیده است. او هستن را پیش از آن که «بودن» شود به ما نشان می‌دهد و مفهوم مرگ را برای ما بازنمایی می‌کند. در واقع ما با دیدن این عکس به صورت ناخودآگاه لحظه‌ی بعد که دیگر آن بخار آن‌جا نیست را نیز در ذهن خود تصویر می‌کنیم.



تصویر ۱، ***نفس بر روی پیانو*** (۱۹۹۳)، گابریل اوروزکو

1. Gabriel Orozco

شاید تصاویر یوتا بارت عکاس آلمانی نمونه‌ی مناسبی برای عکس معلق میان سوژه و ابژه باشد. (تصویر ۲)[1] او به‌جای فوکوس روی سوژه‌ی عکاسی، جایی میان خود و سوژه را برای فوکوس انتخاب می‌کند. گویی او از فضای میان خود و جهان برای نمایش ارتباط/عدم ارتباط عکس گرفته است: جایی که من تمام و دیگری هنوز آغاز نشده است. همچون لحظه‌ای که مردد هستی از مرز میان خود و جهان بگذری، جایی که زندگی از حرکت باز می‌ایستد.



تصویر ۲، *Field #20*، یوتا بارت

اما آیا این زندگی از حرکت ایستاده تنها در جهان بی‌جان روی می‌دهد؟ عکس ***بی‌خوابی*** (۱۹۹۴) جف وال (تصویر ۳) از نظر نگارنده یکی از بهترین نمونه‌های طبیعت بی‌جان است. استیصال بی‌خواب که در گوشه‌ای زیر اشیای آشپزخانه دراز کشیده است، کابینت‌های نیمه‌باز که نمایش دهنده‌ی جستجوی نافرجام علاجی برای این وضعیت ناگوار است و صندلی‌هایی که گویی دیگر نمی‌توانند پذیرای این تن رنجور باشند، حس جمود در زمان – فضا و ذهن یک خواب‌زده به‌مثابه‌ی یک سیاهچاله را به‌زیبایی به تصویر کشیده است.

1. Uta Barth, Field #20, 1997

اگر بی‌خوابی را تجربه کرده باشید، گاه تمنای خواب به طلبیدن مرگ برای رهایی از مغزی که نمی‌خوابد نزدیک می‌شود.

تصویر ۳، ***بی‌خوابی*** (۱۹۹۴)، جف وال

شاید یکی از نمونه‌های جذاب طبیعت بی‌جان، خود جسد به عنوان سوژه‌ی عکاسی است. جسد که تا لحظاتی پیش هویت فردی داشت ناگهان تبدیل به یک شیء می‌شود و با پایان حیات در آن، گویی فردیت به پایان رسیده و زندگی می‌ایستد، امری که جسد را بسیار نزدیک به مفهوم عکس به عنوان لحظه‌ی ایستادن در مرز میان زندگی و مرگ می‌کند. تصویر فوق‌العاده‌ای که نادار از جسد ویکتور هوگو در سال ۱۸۸۵ (تصویر ۴) گرفته است از نمونه‌های درخشان عکاسی از جسد است. نورِ روی صورت هوگو که به او حالتی قدیس‌گونه داده است، تلقی رومانتیک هوگو از هنر که همواره در آثارش دیده می‌شود را به ما یادآور می‌شود. گویی نادار سعی کرده است لحظه‌ی جدا شدن روح از بدن یکی از نوابغ عصر خود را تصویر کرده و برای همیشه ثبت کند. جایی که اثر میان پرتره و طبیعت بی‌جان لحظه‌ای درنگ می‌کند و چه امری رومانتیک‌تر از این لحظه

برای به نمایش کشیدن می‌توان یافت. گویی ژاور خسته، بر روی روی پل نوتردام پیش از پرت کردن خود در امواج سن، لحظه‌ای به آسمان نگاه کرده است.

تصویر ۴، *جسد ویکتور هوگو*، نادار

نگارنده در نمونه‌های بالا به دنبال یافتن طبیعت بی‌جان یا زندگی از نفس افتاده در عکس می‌گردد اما آیا خود در هزارتوی عکس گم نشده است؟ شاید خواننده‌ی این متن تاکنون با مرور تلاش نگارنده برای یافتن رابطه میان عکس و Still life متوجه شده باشد که متن خود در فضای میان بودن و نبودن گرفتار شده است. تارهای رشته شده به منظور بافتن نقشی مشخص خود تبدیل به دامی برای نرسیدن شده‌اند و مالیخولیای عکس به‌مثابه‌ی مرز میان بودن و نبودن، به متن نیز سرایت کرده است و تنها راه فرار از چنبره‌ی زندگی/عکس/متن همان کلمه‌ی «پایان» است.

۰۳

شیء؛ خلاصه‌ای بر مقاله‌ی الیزابت گروس

نویسنده: بی‌نظیر شیبانی

مفهوم شیء در تاریخ فلسفه همواره دستخوش تغییر بوده است. هدف نگارنده با اشاره‌ای جزئی به تاریخ شیء و سیر تطور آن در این نگرش خلاصه می‌گردد: شیء منفصل از سوژه نیست بلکه پیش‌شرط بقای سوژه است.

او درباره عبور از ثنویت‌گرایی دکارت میان سوژه و دوگانه‌ی ذهن و ماده سخن می‌گوید، از نگاه علمی نیوتن گذر می‌کند و با تأثیر گرفتن از داروین از ایده‌آلیسم فاصله می‌گیرد. اگر با دیدگاه داروینی به پویایی ماده بنگریم، درمی‌یابیم که شیء و شیئیت در زیست هر روزه‌ی ما یک امر انقلابی نیست بلکه گویای زیستی منطبق بر ماده و شیء است. شیء آن واقعیتی است که هم می‌یابیم و هم می‌سازیم. از این روست که دارای تاریخچه است.

ازدیدنگارنده‌ی مقاله نقطه‌ی شروع پراگماتیسم فلسفی، داروین است و مسیری که طی می‌کند توسط ویلیام جیمز، پیرس، رورتی، برگسون و دلوز ادامه یافته و پرسش از چیستی را معطوف به پرسش از کنش، عمل و حرکت با مرکزیت هستی‌شناسی کرده است.

به‌طور کلی بخش ابتدایی مقاله سعی دارد شیء و شیئیت را از آن خمودگی فلسفی دربیاورد و نوعی کنش‌مندی حیات‌افزا را به شیء و ماده عارض سازد. نگارنده این بحث را پیش می‌کشد تا در ادامه به شکل مصداقی آن را در ابعاد مختلف (زمان و فضا و تکنولوژی) بررسی کند.

فضا و زمان

ادغام شیء در زمان و فضا است که ماهیت و جوهر آن را به‌نوعی تضمین می‌کند. به‌جز این‌ها، با اتکا به آرای جیمز و برگسون می‌توان گفت اگرچه جهانی مستقل از ما حاضر است و وجود دارد اما اشیا به‌خودی‌خود وجود ندارند! درواقع نوعی انحصار در نظام‌های آشکار منجر به محدود کردن اشیا می‌شوند.

از دید جیمز، نامیدن شیء یا ماده به‌طور بی‌اراده و دلخواه توسط مخاطب به انحصار درمی‌آید، همان‌طور که صور فلکی این‌چنین دارای نام‌های منحصربه‌فردی شده‌اند. از آن‌جا که شیء به‌عنوان مثال از دید یک شیمیدان متفاوت از دید یک فیزیکدان است، می‌توان گفت شیء برساخته‌ی چیزی است که ما از جهان پیرامون خود می‌سازیم؛ آنچه که در نظامی تحمیل‌شونده رودرروی ما قرار می‌گیرد تا شناخت ما از جهان در امور جهانی تسهیل گردد. برگسون با خوانش جیمز موافق است که جهان ابژه‌های برساخته‌ی عقل ما نیست و در حقیقت نقش ادراک ما باید در ساخت جهان ماده مشخص شود.

در این نگاه شیء ثابت نیست و این سیلان دائمی و حرکت پویاست که به جهان و اشیا معنا بخشیده است. شیء آن چیزی است که ما از جهان می‌سازیم نه صرفاً آنچه در جهان می‌یابیم، به گونه‌ای که می‌توانیم آن را مطابق با نیازها و اهداف خود مدیریت و تنظیم کنیم. به تعبیر جیمز، ما نمی‌توانیم جهان را خودخواسته یا آگاهانه تنها بر حسب اشیا درک کنیم، درواقع این کار را از روی اراده انجام نمی‌دهیم.

پرسشی که در این‌جا مطرح می‌شود این است که بدنی احاطه‌شده توسط اشیا چند نوع کنش را بروز می‌دهد؟ ذهن ما، در

مقـام مُدرِک به قسـم‌بندی اشـیا می‌پردازد. از ایـن رو نوعـی سـازش میان ذهـن و ماده وجـود دارد تـا زمینه‌سـازی ادراک اشـیا را فراهـم سـازد. بنابراین سـیر پـردازش ادراک از ایـن طریق انجـام می‌گردد. پـس با نوعی کنـش همـراه هسـتیم: «ابژه‌هایـی که بدن مـن را احاطـه کرده‌انـد، کنـش احتمالی آن را بـر آن‌هـا منعکـس می‌کنند» (برگسـون، مـاده و ذهن، ۲۱). هدف عقـل، خلق جهان از ایـن طریق اسـت. اما کنش در نظر برگسـون شـهود اسـت، رابطه‌ای بی‌واسـطه برای بروز هنرمندانه و خلاقانه‌ی سـاخت اشـیا توسط خود اشـیا و بـرای زیسـتن در جهان.

فناوری و آزمایشگاه

فنـاوری نتیجه‌ی اجتناب‌ناپذیـر رویارویی بین حیـات و ماده، زندگی و اشـیا اسـت؛ درواقع تولیـدی درجـه دوم، آفرینش اشـیا توسـط اشـیا. نکته‌ی قابـل تأمل برای برگسـون این جدایـی اشـیا خلق شـده در فنـاوری، از بدن انسـان اسـت. هوش انسـان در تلاش برای تولیـد اشـیائی مکانیکـی در جهت تسـهیل زندگی روزمره اسـت و امکاناتی کـه در اختیار مـا قـرار می‌دهـد کنشـگری را می‌افزایـد. فنـاوری بـه یـاری کنـش می‌آیـد و ایـن یک همراهـی در زیسـت روزانـه را در پـی دارد. در ایـن منظر، شـیء (ماده) ابزاری اسـت که بـرای کنش‌منـدی توسـط عقـل یـا هوش ایجـاد شـده اسـت و به‌مثابه‌ی راهـی برای خـروج از مشـکلات عمـل می‌کند.

نگارنـده در ایـن بخـش بـا تکیـه بـر آرای برگسـون اذعـان دارد کـه ارتبـاط میـان بدن‌ها و اشـیا توسـط فناوری تضمین شده و یک پـردازش دائمی در اتصـال میان آن دو را همـوار سـاخته و بـه نوعی یک ایـده‌آل را شکل داده اسـت. به عبارتی اشـیا با فناوری احاطه شـده‌اند و از این رو آمیختگی انسـان و شـیء پیش‌تـر رفته و از جهاتـی به نقطه‌ی همپوشـانی رسـیده اسـت. پراگماتیسـم مستلزم تشـخیص این مهم است که فناوری شـرط کنش‌مندی انسـان اسـت و به همان اندازه که برای خود اشـیا ضروری اسـت برای ارتبـاط میان انسـان و جهـان پیرامونش نیز امـری مهم تلقی می‌شـود. در نتیجه عملکرد هـوش در کنش بـا فناوری بدین گونه اسـت کـه همـواره راه خـروج از یک مشـکل در هر شـرایطی را می‌دانـد و تمـام ایـن فرایندها منجـر به ادغـام جهان با اشـیا می‌شـود.

معماری و ساخت

آنچـه حائز اهمیـت اسـت دیگر اشـیا تولید شـده توسـط اشـیا نیسـت، بلکه آن چیزی است که اشـیا را شکل داده است؛ اما برخورد عقل با اشـیا بـه چه نحوی اسـت؟ در حضور بی‌شـمار ابژه‌ها و اشـیا محدوده‌ی شـناخت عقل کجاسـت؟ همان محدودیت شـناختی کـه کانت قائـل بـود، در برخورد ما بـا چیزها چگونـه قابل تبییـن اسـت؟ ثنویت‌گرایی امر ذاتی عقل اسـت؛ برای مثال ایـن ثنویت را در هوش مصنوعی نیز تسـری داده (صفـر و یکی). پس می‌توان نوعی شـباهت ارگانیک در ماده و ذهن را دید. شـیء و بـدن در یک همگرایی قـرار دارند ــ آیینـه‌ای روبـه‌روی یکدیگرند ــ پایـداری ماده و شـیء ضامن حیـات دیگری و بدن اسـت. ایـن ادغـام و یکپارچگی ماده و شـیء شـرط بقـای مـا در جهـان اسـت. مـا نمی‌توانیـم در ایـن جهان بـدون این‌که توانایی سـاختن داشته باشـیم، ایفای نقش کنیم و بـا دیگری ارتباط برقـرار کنیم. بنابراین زندگـی ایجـاب می‌کند تـا از ماده اسـتفاده کنیم، چـه به کمک بدن‌مان چه به وسـیله‌ی ابزارهایـی کـه بـا اشـیای دیگر می‌سـازیم. از این رو نقش هوش در سـاختن ابزار بسـیار حائز اهمیت اسـت همین‌طور کـه برای درک

تغییـرات پی‌درپـی ابژه‌هـا نقـش بسـزایی دارد. امـا نبایـد فراموش کنیـم فنـاوری هیچ‌وقت جایگزیـن شـیء نمی‌شـود و همـواره این اشـیا هسـتند کـه فنـاوری را احاطه کـرده و باعث گسـترش آن می‌شـوند.
تمرکـز اصلـی نویسـنده در بخـش پایانی مقالـه، بر شـهودگرایی برگسـون اسـت. به‌نوعی که بهتریـن روش بـرای مواجهه با اشـیا در عصر کنونی شـهودگرایی اسـت. اگر از نظر برگسـون با محدودیت‌های اشـیا آشـنا شـویم، دیگر بُعـد منفی اشـیای دستکاری‌شـده ناآشـنا نخواهد بـود؛ یعنی اشـیا و ذهـن ما در یـک سـیر و هماهنگی تجربـی قـدم برخواهند داشـت و حتی پیش‌تـر مـی‌رود. در آخر سـوالی که طـرح می‌کند معطوف بـه همین پیش‌روی‌هاسـت: این‌که در آینـده باز هم بشـر با پیشـرفت تکنولوژی صرفاً ساده‌سـازی امـور واقعی را مدنظـر دارد؟ آیا شـهودگرایی به‌جای تولید اشـیا قابل دسـتیابی اسـت؟

۰۴ معنابخشی به اشیا

نویسنده: الیزابت آلیس هونیگ
ترجمه: پرنیان حلاجیان

در زمانی بین سال‌های ۱۶۱۵ و ۱۶۲۰ یک مرد جوان از یک خانواده‌ی خوب ــ خانواده‌ای که در عرصه‌ی هنر فعالیت می‌کردند و اکنون در مقام قدرت سیاسی قرار داشتند ــ به نوشتن رساله‌ای در مورد اشیای مادی و نقش مناسب آن‌ها در زندگی انسان متمدن مشغول شد. این موضوع درجامعه‌ی او، به‌خصوص با سطح او در آن جامعه، مایه‌ی نگرانی بود. ملت او در حال ادغام شدن در یک سیستم اقتصادی جهانی بود و انتخاب گسترده‌ای از کالاها در دسترس بخش وسیعی از مردم بود - یک اقتصاد و یک سبک زندگی متمرکز بر کالاها. چیزها وارد می‌شدند. چیزها ساخته می‌شدند. چیزها مبادله می‌شدند. بنابراین رابطه‌ی بین چیزهای ساخته‌شده‌ی جهان مادی و نظم اجتماعی دنیای انسانی باید به‌طوری که برای ساکنان باسوادش مفید باشد تنظیم، درک و بیان می‌شد. بنابراین کتابش نوشته شد. دارای دوازده فصل شامل یک فصل درباره‌ی گل‌ها، یکی درباره‌ی ظروف و وسایل آشپزخانه، یکی درباره‌ی نقاشی‌ها، یکی درباره‌ی قرارگیری کلی اشیا در محیط زیست، یکی درباره‌ی سبزیجات و میوه‌ها و یکی درباره‌ی چیزهایی که دود می‌شوند و چیزهایی که برای لذت نوشیده می‌شوند. این کتاب هم قضاوت زیبایی‌شناختی اشیای فردی، یعنی شکل‌گیری «ذائقه» و هم کارکردهای اشیا را در آیین‌های زندگی اجتماعی، یعنی رفتار محترمانه را بررسی می‌کند. زمانی که نویسنده این متن را منتشر کرد، آن را «رساله‌ای در باب چیزهای زائد» نامید. جای تعجب نیست که در شرایط تاریخی‌ای مانند آنچه من توصیف کردم مردم علاقه‌مند به کتابی بودند که اسرار یک فرهنگ مادیِ به‌سرعت در حال پیشرفت را تفسیر می‌کرد و با اعطا کردن یک تمایز زیبایی‌شناختی به آن‌ها که همچنین یک نقش اجتماعی هم بازی می‌کرد، مصنوعات آن را به سمت چیزی که به‌عنوان فرم های اجتماعی مناسب می‌شناختند، سوق می‌داد. آنچه ممکن است برای محققان فرهنگ اروپایی شگفت‌انگیزتر باشد این است که نویسنده این متن، ون ژننگ، در مینگ چین مشغول به نوشتن بود و متن او یکی از چندین رساله‌ی فرهنگ مادی بود که این دوره در آن‌جا تولید شد. اروپای مدرن اولیه متن‌هایی که این‌گونه با فرهنگ مادی‌اش برخورد کنند، تولید نمی‌کرد. حتی در کتاب‌هایی که ممکن است انتظار داشته باشیم در آن‌ها این نوع از تفاسیر را پیدا کنیم؛ مثلاً اقتصاد خانوار یا رساله‌هایی در مورد پرورش شرافت در خود. یک حیای خاصی در مستقیم و شرح‌گونه پنداشتن اشیای حقیقی وجود دارد، در مقایسه با چیزی که مثلاً یک خانوار ایده‌آل یا یک انسان شریف باید با

آن ارتباط داشته باشد. چیزی که اروپای مدرن اولیه تولید کرد یک مباحثه‌ی دیداری حول فرهنگ مادی خود بود. تقریباً در تمامی نقاط غرب اروپا، از اسپانیا و ایتالیا در جنوب تا آلمان و هلند در شمال، تقریباً در همان زمان در حدود ۱۶۰۰، یک تمرین قوی و پایدار از نمایش تصویری اشیا به وجود آمد. دانش‌پژوهان در طول قرن بیستم سعی کردند توضیح دهند که چرا این اتفاق باید رخ می‌داد اما روایات آن‌ها تقریباً همیشهٔ نقص بیش از حد بها دادن به یک منشأ پیدایش و در نتیجه، فرعی فرض کردن اَشکال دیگر طبیعت بی‌جان را داراست. از این‌رو، نویسندگانی که طرفدار ایتالیا هستند، برای توجیه گرایش هنری اشیا به دوران باستان، اینتارسیا (مشابه منبت‌کاری) و اشکالی از وهم‌گرایی پرسپکتیودار متوسل می‌شوند. در حالی که شمال‌نشین‌ها به نسخ مینیاتوری و طلاکاری شده، نمادگرایی مبدل و طبیعت‌گرایی تقلیدی اشاره می‌کنند. همه‌ی این گزارش‌ها دارای اعتبار هستند، با این حال هیچ‌کدام‌شان واقعاً در توضیح پیشرفت همزمان طیف فوق‌العاده‌ای از بازنمایی اشیا در مکان‌های بسیار، تقریباً همزمان و تنها با تعداد اندکی نمونه‌ی آشکار از تأثیرپذیرفتن، موفق نیستند. و حتی تأثیر (پذیرفتن) نمی‌تواند محبوبیت آنی یک تمرین زیبایی‌شناختی جدید را در فرهنگ‌هایی که از لحاظ جغرافیایی از هم دور، و در فرهنگ‌های هنری، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی متفاوت هستند توجیه کند. این مقاله تظاهر نمی‌کند برای آنچه که نهایتاً سوالی غیرقابل پاسخ است، جوابی دقیق ارائه می‌کند. اما به عقیده‌ی من، هر بحثی پیرامون انگیزه‌های طبیعت بی‌جان باید پیش از آن‌که بتواند در دلالت کردن بر سازگاری‌شان در این ژانر جالب، راضی‌کننده باشد، باید با دو مسئله‌ی مجزا مواجهه کند. جالب از این نظر که نسبت به این‌که برخلاف دیگر سوژه‌های ابتدایی برای بازنمایی (مانند بدن، چشم‌انداز، روایت) که در جوامع متعدد مشترک است، این بسیار منحصر به اروپاست. مسئله‌ی اول این‌که چنین بحثی باید علایق فرهنگی گسترده‌تری نسبت به یا مربوط به اشیا در جهان را توضیح دهد و دوم، باید ملزومات زیبایی‌شناختی بازنمایی تصویری را بیابد که بیان بصری آن علایق را تقویت می‌کند. به‌عنوان مثال، در چین، واضحاً به اشیا، با ارزش‌های زیبایی‌شناختی و معانی اجتماعی آن‌ها توجه می‌شد. با این حال در سنت تصویری چین، جایی برای بازنمایی تصویری اشیا وجود نداشت. حتی رساله‌های فرهنگ مادی مصور نبودند، هرچند تصویرگری کتاب در غیر این صورت گسترده بود. در میان نویسندگان اخیر در مورد طبیعت بی‌جان هلندی، روایت جدیدی در مورد انگیزه‌های به تصویرکشیدن اشیا ارائه شده است. اگرچه توسط برخی از نویسندگان کامل‌تر از دیگران بیان شده است اما مجموعه‌ای از گمان‌ها را ایجاد کرده است که اکنون تفکر زیادی در مورد این موضوع را در خود جای داده‌اند. این روایت چنین است: جمهوری هلند یک فرهنگ سوداگرا بود که در آن کالاها نقش بسیار مهمی داشتند. دنیای آن تا حد بی‌سابقه‌ای پر از کالاهای مادی بود و سود

این اشـیا نهفته در منزلت‌شـان به‌عنوان کالا بود. هدف طیف وسـیعی از جامعه به دسـت آوردن و تـصـاحـب اشـیای لوکـس از طریق تبادل تجاری بود. سـپس این اشـیا به‌عنوان نمادهایـی از ثـروت و موقعیت بـه کار گرفته می‌شـدند، در حالـی کـه کالاهایـی کـه از فرهنگ‌هـای دور وارد می‌شـدند، طنینـی از سلطه‌ی پادشـاهی به دنیای کالاهای هلندی اضافـه می‌کردنـد. در همیـن حین، نقاشـان شـروع به تولید آثار خـود به‌عنـوان کالاهای تجـاری کردنـد؛ یعنـی به‌عنـوان چیزهایی با ارزش اقتصـادی برای تبادل در بـازار آزاد. آن‌ها ارزشـگذاری خـاص اشـیا در فرهنگ‌شـان را به‌عنـوان بخشـی از پـروژه‌ی خود به دسـت گرفتنـد. طبیعـت بی‌جـان نتیجه‌ی ایـن امر بـود. جامعـه هلندی نسـبت بـه باقـی اروپا منحصربه‌فـرد بـود و به‌خصوص نسـبت به کشـورهایی مانند چیـن. به این دلیـل که در هلند، هم تاجران کالا و هم سـازندگان صنایع دسـتی از لحاظ فرهنگـی مورد سـتایش قرار می‌گرفتنـد. نقـاش ماهر اشـیا هم بـا تاجر و هـم با صنعتگـر رقابـت می‌کـرد. او موقعیت آن‌ها را از آن خود کرد و آن را تبدیل به بخشـی از زیبایی‌شـناختی خود سـاخت. بـرای کامل کـردن ایـن توضیحـات در مـورد طبیعـت بی‌جان، توجه به این نکتـه مهـم است که هلـنـدی‌ها وارثـان سـنـت‌هـای هـنـری وان آیک بـودنـد کـه سرسختانه متعهد به تـوصـیـفـی درآوردن شـیء مـجـرد بـود. بنـابـرایـن یـک ارزش خاص در عـمـل هنری، از وسـواس یـک جامعـه نسـبت به اشـیای مادی پیشی گرفت و هنـر تصویری را به محل ذاتـی گفتمـان خـود تبدیل کرد. بـا دنـبال کـردن منطقـی این روایـت، طبیعـت بی‌جان هلنـدی یـک pronkstilleven یـا طبیعـت بی‌جان لوکس خواهد بود (شکل ۱) و به‌طـور مسـلم تـقریباً هر طبیعت بی‌جان به گونه‌ای تعبیر می‌شـود کـه گویی به‌طوری اسـرارآمیز واقعـاً درباره‌ی نمایش و فراوانی بیش از حد کالاهـای لوکـس اسـت. ایـن در واقـع اغلب اتفـاق می‌افتد.نظریـه‌ی طبیعـت بی‌جـان سپس با این پیشـنهاد که جامعه کالوینیست هلندی بـه دلیل ثروت مادی خود به‌شـدت از نظر اخلاقی دچار مشـکل شـده بـود، اصلاح می‌شـود. اگرچه سیمون شـاما این مفهوم را به یک تفسـیر کلـی از فرهنگ هلنـدی تعمیم داد، این مسـئله قبلاً در بسـیاری از مطالعات نمادنـگاری هنـر هلنـدی و به‌ویـژه طبیعـت بی‌جان به‌طور غیرمسـتقیم دیده شـده بود. پس نتیجه این اسـت که نقاشـی طبیـعت بی‌جان سعی می‌کند با نارضایتی اجتماعی در مورد مسـائل اقتصادی، یـا از طریق نقض اشـتهای مـادی (کـه ممکن اسـت مسـیری باشـد که در شـمایل‌نگاری طی می‌شود) یا با مذاکره تهاجـم ارزش‌های بازار بـه موجودیت مشـترک و داخلـی (که بیشـتر خطی اسـت و توسـط نـوع خاصـی از نقـد فرهنگـی اخـذ می‌شـود) مقابلـه کنـد. بـا دنبـال کـردن منطقـی این روایت، اصل طبیـعت بی‌جـان هلـنـدی یک وانیتاس خواهد بود و درواقع، تقریبـاً هر طبیعت بی‌جانی به گونه‌ای تفسـیر می‌شـود که گـویی به‌صـورت محرمانـه، «واقـعـاً» در مـورد مرگ جسـم از طـریـق چشـم اسـت. ایـن در واقـع اغـلـب اتـفـاق مـی‌افـتـد. بـنـابـرایـن vanitas pronkstilleven می‌توانـد بهتریـن اصطلاح ایـن فرهنـگ مشـکل‌دار و زیبایی‌شـناختی نـقـض یـا مـذاکـره‌اش بـاشد.(شکل ۲)

شکل ۱. آبراهام ون بیرن، ***طبیعت بی‌جان تجملی***، نیمه‌ی دوم قرن هفدهم. ۷۵٫۵ × ۹۶ سانتی‌متر. مجموعه‌ی خصوصی. عکس: توسط ساتبیز، لندن.

پیغامش این است که هشدار دهد که ثروت، قدرت، شهرت و خصوصاً همه‌ی کالاهای خوب جهان که نشانه و مظهر آن چیزها هستند، قبل از هجوم مرگ از بین خواهند رفت. این مسیر تفسیری به این دلیل جذاب است که با موضوعات گسترده‌تر تحلیل تاریخی و اجتماعی قرن بیستم کار می‌کند. نخست، تولید یک شکل فرهنگی ــ نقاشی طبیعت بی‌جان ــ را به دو دیدگاه عمده در مورد شکل‌گیری جامعه‌ی سرمایه‌داری پیوند می‌دهد. آیا سرمایه‌داری به‌صورت پروتستانی زاهدانه است و با سرمایه‌گذاری در تولید هدایت می‌شود؟ یا مبتنی بر تقاضای حریصانه‌ی مصرف‌کننده برای کالاهای لوکس است؟ ما این اختلاف را به لحظه‌ی موضوع آن برمی‌گردانیم و به طبیعت بی‌جان نقشی مرکزی در میانجیگری اختلاف می‌دهیم این امر به‌نوبه‌ی‌خود به دیدگاهی متوسل می‌شود که مدرنیته‌ی اروپایی را به ماده‌گرایی‌ای که آن را بسیار تحقیر می‌کند، مرتبط می‌کند: این سوژه‌ی تاریخی تنها در صورتی قابل رستگاری شدن است که نشان داده شود به اندازه‌ی کافی از انباشت و مصرف ناراضی بوده است و طبیعت بی‌جان نشانه‌ای از این رفتار ذخیره‌کننده است. اما من مقاله‌ام را در بخشی با «چیزهای زائد» چینی شروع کرده‌ام تا بتوانیم در ذهن داشته باشیم که اروپا در داشتن یک فرهنگ مادی غنی که دارای معنی اجتماعی باشد، تنها نبود. تنها در ساختن تصاویری از آن تنها بود.از این‌جا به سراغ شواهد منطقی علیه وجود شرمساری عظیم در مورد افراد سرمایه‌دار در جمهوری هلند رفتن آسان است. اما این شرایط این ساختار تفسیری را در جای خود حفظ می‌کند و ما چاره‌ای جز این‌که ادعا کنیم نقاشی طبیعت بی‌جان یک ستایش از (اشیای) لوکس بوده و نه سرزنش آن (ها) نداریم. هرچند من ترجیح می‌دهم تا راهی برای اجتناب کلی از لفظ «مصرف قابل توجه» یا «لوکس» پیدا کنم. این‌ها اصطلاحاتی هستند که، حداقل طوری که تفکر قرن بیستم آن‌ها را تعریف کرده، نیازمند قضاوت هستند. این‌ها اصطلاحاتی نیستند که مردم قرن هفدهم هنگام حرف زدن در مورد هنرشان استفاده می‌کردند. کلمه‌ی "pronkstilleven" یک اختراع جدید است: در قرن هفدهم، یک نقاشی از یک ظرف نقره، یک نقاشی از یک ظرف نقره نامیده می‌شد. در نهایت چه کسی انتخاب می‌کند که این یک (نقاشی/سوژه) لوکس هست یا نه؟ زیاده‌روی یک نفر ضرورت دیگری است، در حالی که سومی تماماً بی‌توجه به وضعیت اقتصادی آن شیء است. نقاشی طبیعت بی‌جان معمولاً چیزهای پیش پا افتاده و خارق‌العاده را با هم ترکیب می‌کند: یک لیوان ساده و یک جام طلا، گل‌های کمیاب و میوه‌های معمولی، یک فنجان ناتیلوس و یک خوشه انگور. این تصاویر، حداقل واضحاً، از شما نمی‌خواهند که ارزش‌های نسبی چیزهایی که در بر دارند را قضاوت کنید. در واقع مواردی در پیدایش طبیعت بی‌جان اروپایی وجود دارد که انگیزه‌های اصلی‌اش در موقعیت اقتصادی اشیا آن نهفته است. برای مثال، آنتورپ بین قرن شانزده و هفده. در این‌جا توجه به بازنمایی اشیا در نقاشی سه‌پایه با کار پیتر

ارتسن آغاز شد. او در تصاویر غرفه‌های بازار و کشاورزان با اجناس قابل فروش خود، زیبایی‌شناسی کالای جذاب را ترویج می‌کرد و به نقاشی نقشی انتقادی در میانجیگری ارزش‌ها و خواسته‌ها داد، که جامعه‌ی تجاریِ فزاینده‌اش را آزار می‌داد. (شکل ۳) برادرزاده او، یواکیم بوکلیر، هم برای نخبگان تجاری آنتورپ تصاویری از بازارهای شهری تولید کرد. این‌ها آثاری بودند که بازهم درگیر سؤال‌های جدی در مورد قضاوت اخلاقی، وسوسه، خودشناسی و مسئولیت فردی بودند که با کسانی که در دنیایی از جذابیت اقتصادی و مبادله فعالیت می‌کردند، مواجه می‌شدند. تصویر به‌عنوان سوژه و سوژه های تصویر شده به‌عنوان مکان‌های انتقادی گفتمان در مورد نقش کالاها در جامعه مورد قبول واقع شده بودند.

شکل ۲. پیتر کلس، ***vanitan pronkstilleven***، ۱۶۳۴. موزه‌ی ایالتی وستفالن برای هنر و تاریخ هنر، مونستر.

شکل ۳. پیتر ارتسن، ***غرفه‌ی گوشت***، ۱۵۵۱. ۱۶۷x۱۲۳سانتی‌متر. مجموعه‌های هنری دانشگاه اوپسالا، سوئد.

ولـی نقاشـی طبیعت بی‌جـان، کـه از دل این صحنه‌هـای بـازاری در قـرن هفدهـم به‌ویژه در آثـار فرانـس اسـنایدر و مریدانش شـکل گرفت، نشـان‌دهنده‌ی یک تغییر یـا حتی یک معکـوس از ایـن پذیرش بـود. اسـنایدر هم غرفه‌هـای بـازار و هـم طبیعت‌هـای بی‌جان مسـتقل را اجرا کـرد اما در هـر دو نوع تصویر، اشـیا نه به‌عنـوان کالا، بلکه صرفـاً به‌عنوان فراوانـی طبیعـت ارائـه می‌شـوند. (شـکل ۴-۵) در غرفه‌هـای بـازار روسـتایی، که محل تولید آن‌هـا به جای مصرف تداعی می‌شـود، فروشـندگان جذاب هدایایی از انجیـر ــ نماد باروری ــ را به شـکارچیان رهگـذر یا بینندگان ارائـه می‌کننـد. در طبیعت‌هـای بی‌جـان خالـص، بـه نظـر می‌رسـد اشـیایی کـه روی میزها قـرار گرفته‌اند، بدون دخالت انسـان در آن‌جا ظاهر شـده‌اند. آن‌ها هرگـز برای مصرف آمـاده نمی‌شـوند، بلکـه خـود را به‌عنـوان هدیـه‌ی خیرخواهانـه طبیعـت بـه بیننـده نشـان می‌دهنـد. ایـن تصاویـر بـرای پنهان کـردن شـخصیت چیزهـا به‌عنـوان کالاهای قابـل خریـد و طبیعی‌سـازی پتانسـیل آن‌ها برای تصاحـب کردن، کار می‌کننـد. مبادله یک نمایـش می‌شـود: کالا، یک هدیه. بـه عبارت دیگـر، طبیعـت بی‌جـان اسـنایدر در واقع در مورد اشـیا به‌عنـوان دارایی اسـت. اما آن‌ها دارایی‌هایـی هسـتند کـه از موقعیـت خـود به‌عنوان کالا حذف شـده‌اند. نقاشـی‌های او قطعـاً با فراوانی درگیر اسـت، حتی با چیزهای اضافی. این‌کـه آن‌ها را تصاویـری از «تجمل» بنامیم تا حدودی درسـت اسـت اما استفاده از ایـن کلمـه در اصطـلاح قضاوتی مـدرن به

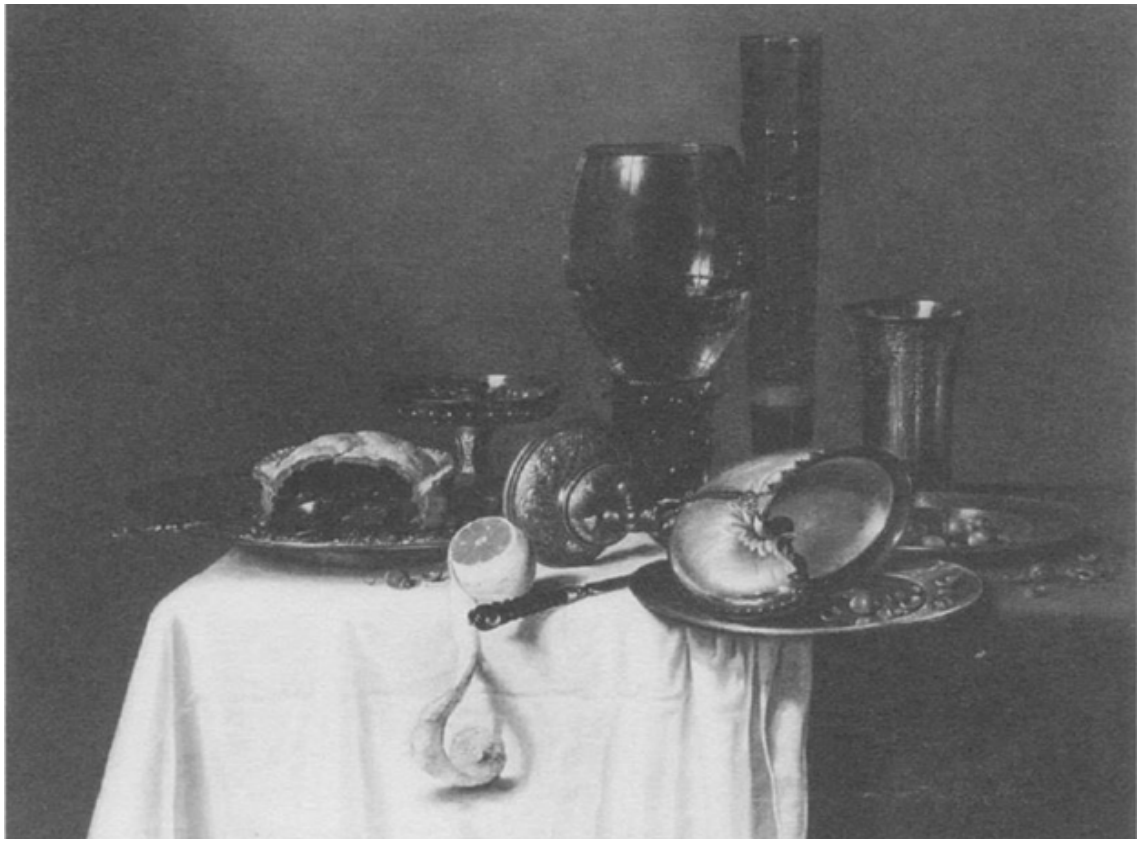
شکل ۴. فرانس اسنایدرز، ***محصولات غرفه همراه شکارچی***، حدود دهه‌ی ۱۶۲۰. ۲۰۱×۳۳۳ سانتی‌متر. مجموعه‌های نقاشی دولتی، مونیخ.

شکل ۵. فرانس اسنایدرز، ***طبیعت بی‌جان با شکار***، پرندگان، خرچنگ و محصول، دهه‌ی ۱۶۳۰. ۹۹x۱۵۶cm. موزه والراف-ریچاردز، کلن. عکس: Rheinisches Bildarchiv Koln.

معنای نادیده گرفتن کار ضداقتصادی‌ای است که این تصاویر در تبدیل مازاد به یک وضعیت طبیعی انجام می‌دهند.نقش کردن کالاها و اندیشه اشیا به‌عنوان مخزن دانش می‌تواند همچنین به‌عنوان یک زیبایی‌شناسی کلی‌تر انگیزه‌ها در تصویرگری اشیا هلندی در نظر گرفته شود. این دغدغه‌ی اصلی من در این مقاله نیست اما دلیلی برای ذکر مجدد آن در زیر خواهم داشت. انگیزه‌ی دوم برای طبیعت بی‌جان هلندی علاقه به شیء در یک صحنه‌ی اجتماعی است. یعنی چیزهایی که در آیین‌های مشترک مصرف به اشتراک گذاشته می‌شوند. این به‌وضوح در تکه‌های وعده غذایی همه‌جا حاضر استفاده شده است، که در روزگار خود به آن‌ها "banketjes" (ضیافت‌های کوچک) یا حتی "ontbijtjes" (صبحانه‌های کوچک) گفته می‌شد. (شکل ۶) من این چارچوب را جذاب می‌دانم زیرا روشی را برای ارائه کردن اشیا ایجاد می‌کند که تقریباً در هلند شمالی، حداقل در قرن هفدهم، منحصربه‌فرد است. و با این حال، از آن‌جایی که تصاویر بسیار آشنا هستند، مورخان هنر به‌ندرت شخصیت غیرمعمول آن‌ها را در یک زمینه‌ی اروپایی گسترده‌تر در نظر می‌گیرند. آن زمان در آنتورپ، طبیعت بی‌جان، زندگی پس از مرگِ تاریخیِ اشیای اقتصادی را نشان می‌دهد. در جاهای دیگر اروپا، حتی کمتر

ارتبـاط مسـتقیمی بیـن پیدایش ژانـر و یک دغدغـه تصویری نسـبت به وضعیـت تجاری اشـیا وجـود دارد. نه کـه توجه بـه نمایندگی بازرگانی در جاهای دیگر وجود نداشـته باشد. اما برای مثال، در هلند شـمالی، تصویرسـازی بـازاری عمدتـاً در هنرهـای گرافیکی توسـعه می‌یابـد و پیوندهـای کلی آن با نقشـه‌برداری اسـت تا با طبیعـت بی‌جان. چیزی کـه به نظر می‌رسـد نظر نقاشـان هلندی را به بـازار جلب کـرد کیفیت‌های دیداری و جـذاب کالاها نبود، بلکه فضـای مدنی و محیـط اجتماعی‌ای بود که آن‌ها در آن گـردش می‌کردند. این واقعیت را بسـیار آشـکارکننده می‌دانم و بعداً به آن باز خواهم گشـت. با این حال، منظـور من اکنون ایـن اسـت کـه هیـچ ارتبـاط تاریخـی هنری آسـانی وجـود نـدارد کـه تصویرگری اشـیای هلنـدی را به موقعیت آن‌ها به‌عنوان اشـیایی برای تبـادل و دارای ارزش تجـاری مرتبط کند، همان‌طور کـه (هرچند منفـی) در هنر آنتورپ وجـود دارد. ایـن قطعاً بـه این معنا نیسـت که کسـی نمی‌تواند چیزهـا را در طبیعت‌های بیجـان هلنـدی به‌عنـوان کالا تعبیـر کند اما پیشـنهاد می‌دهد کـه کیفیت‌های دیگر اشـیا ممکن اسـت به همـان اندازه یا حتی بیشـتر مورد توجه این فرهنگ باشـد. البته هر شـیء می‌توانـد کالا باشـد بـه این معنی کـه چیزی کـه ارزش اقتصـادی دارد می‌توانـد مبادلـه شـود. با این حال، به همین ترتیب، هر شـیء نمی‌تواند یک کالا باشـد. اشـیا زندگـی دارند، زندگی‌نامه دارنـد. آن‌ها به حالـت کالایی وارد و از آن خـارج می‌شـوند. چیزهایـی کـه هرگز به‌عنوان کالا در نظر گرفته نشـده‌اند ــ صدف دریایی، نامه‌ای از یک فرد مشـهور ــ می‌توانند تبدیل به کالا شـوند. برعکـس، چیزهایی را که به‌عنـوان کالا خلـق شـده‌اند می‌تـوان از آن حالت حذف کـرد و در موقعیت‌هایـی قرار داد کـه در آن قابلیـت مبادلـه‌ی آن‌هـا مهم‌ترین ویژگـی آن‌هـا نیسـت. بنابرایـن مورخان حق داشـته‌اند کـه بـه طبیعت‌هـای بی‌جـان هلنـدی نگاه کننـد و بگویند «ایـن چیزها کالا هسـتند.» اما بهتر اسـت بپرسـیم آیا لحظه، شـرایطی کـه ایـن چیزهـا در آن بـه تصویـر کشـیده می‌شـوند، چیـزی اسـت کـه ارزش اقتصـادی آن‌هـا جالب‌تریـن نکتـه در مـورد آن‌هاسـت؟ من فکـر می‌کنم معمولاً پاسـخ منفـی خواهـد بـود. در واقع، مـن می‌گویم که طبیعـت بی‌جان هلنـدی تا حد زیـادی به تصویرکشـیدن چیزهایی کـه از نظر بیوگرافی، یا غیـرکالا هسـتند (یعنی هرگز لحظـه‌ای کالا نبوده‌انـد) یا کالاهای سـابق هسـتند (یعنی زمانـی بوده‌اند امـا از آن حالت مجـدداً خارج شـده‌اند). مـن می‌خواهم سـه راه جایگزین بـرای محاسـبه‌ی اشـیا، حالت‌هـای بهـره و انگیزه‌هـای به تصویرکشـیدن پیشـنهاد کنم که ممکن اسـت در تفسـیر توسعه‌ی طبیعت بی‌جـان هلنـدی مفید باشـد. برخـی از آن‌ها به‌طـور گسـترده در فرهنگ اروپایی مشـترک هسـتند، در حالـی کـه حداقـل یکـی از آن‌ها مختـص جمهـوری هلنـد اسـت. سـپس به بررسـی بیشـتر دو مورد از ایـن چارچوب‌های اشـیا و مفاهیـم زیبایـی شـناختی آن‌هـا می‌پـردازم. یکی از مـواردی که قبـلاً در متون مربـوط بـه طبیعـت بی‌جـان مـورد بحـث قـرارگرفتـه اسـت، مفهـوم شـیء به‌عنوان مخزن دانش یـا موضوع تحقیق، بـا بازنمایی تصویـری به‌عنوان وسـیله‌ای بـرای انجام آن تحقیق اسـت. این شـیوه‌ی نگرش به طبیعت بی‌جـان با افزایـش علاقه بـه پیوندهای بین

هنـر و علـم، و بین هـر دو این‌ها و گسـترش و اکتشـاف اروپایـی محبوب‌تر شـده اسـت. چیـزی کـه در ابتدا به‌عنـوان توضیحـی برای فرم‌هـای مشـخصی از طبیعت بی‌جـان بود، مخصوصاً نقش کردن کالاها و اندیشـه اشـیا به‌عنـوان مخزن دانـش می‌توانـد همچنین به‌عنوان یک زیبایی‌شناسـی کلی‌تـر انگیزه‌ها در تصویرگری اشـیا هلندی در نظر گرفته شود. ایـن دغدغه‌ی اصلی من در این مقاله نیسـت اما دلیلـی برای ذکـر مجـدد آن در زیر خواهم داشـت. انگیـزه‌ی دوم برای طبیعـت بی‌جان هلنـدی علاقـه بـه شـیء در یـک صحنـه‌ی اجتماعـی اسـت. یعنـی چیزهایـی کـه در آیین‌های مشـترک مصرف به اشتراک گذاشته می‌شـوند. این به‌وضـوح در تکه‌هـای وعده غذایی همه‌جا حاضر اسـتفاده شـده اسـت، کـه در روزگار خـود بـه آن‌هـا "banketjes" (ضیافت‌های کوچـک) یا حتـی "ontbijtjes" (صبحانه‌های کوچک) گفته می‌شـد. (شـکل ۶) مـن ایـن چارچوب را جـذاب می‌دانـم زیرا روشـی را بـرای ارائه کردن اشـیا ایجاد می‌کند کـه تقریبـاً در هلند شـمالی، حداقـل در قرن هفدهم، منحصربه‌فرد اسـت. و بـا این حال، از آن‌جایـی که تصاویر بسـیار آشـنا هسـتند، مورخان هنـر به‌ندرت شـخصیت غیرمعمول آن‌هـا را در یک زمینـه‌ی اروپایی گسـترده‌تر در نظـر می‌گیرند.رای این‌که بفهمیـد منظور من چیسـت، نقاشـی هلندی را با طبیعت بی‌جان اسـنایدر از فلانـدرز مقایسـه کنید کـه تقریباً مربـوط به همـان زمـان اسـت. (شـکل ۵) چیزها در آن‌جـا تحت عنـوان روال «طبیعت» جمـع‌آوری می‌شـدند، و تخیلی که بـر ارائه‌ی آن‌هـا حاکم بـود این بـود که آن‌ها بـه نوعی دست‌نخورده توسط انسـان نخستین بودند و بنابرایـن به‌زودی بـرای مالکیت شـخصی و منحصربه‌فـرد بیننده در دسـترس بودند. در آن سـفره زندگی مشـترک وجود نداشـت. در نقاشـی هلندی، پیشـنهاد یک وعـده غذایی در حال آماده شـدن، پتانسـیل تصاحب فردی را انـکار می‌کنـد و در عـوض مـا را به‌تدریـج دعـوت می‌کند تا طیـف کاملـی از حضورهای قبلـی را در نظـر بگیریم: دسـت‌هایی که کیک پـای را می‌سـازند و آن‌هایـی کـه آن را بـرش می‌دهنـد. حرکاتـی کـه فنجـان نقـره‌ای را سـاخته و حرکتی کـه آن را برگردانـد. رابطه‌ی بصـری مـا بـا تصویـر تنها یکـی از یک سـری مداخـلات انسـان در زندگی این اشـیا اسـت. طبیعت‌هـای بی‌جان اسـپانیایی از غـذا و میز را هـم در نظـر داشـته باشـید. (شـکل ۷) در ایـن چیدمان‌هـای زیبا، یـک حضور انسـانی یعنـی حضـور هنرمنـد به‌شـدت بـر حضـور مـا پیشـی گرفته اسـت. در حالی کـه اغلب در مـورد تخیلـی از تکه‌های غذای هلنـدی اظهار نظـر می‌شـود، در واقع بـه چیـزی آن‌طور که مداخلـه نقاشـان اسـپانیایی نفـوذ می‌کند، نفـوذ نمی‌کنـد. قـرار دادن اشـیا در آن‌جـا اغلب بیشـتر مقدس اسـت تـا اجتماعی. این میزها کـه با دقت عجیبی تشـکیل شـده‌اند، درخواسـت می‌کنند که مـورد مزاحمت واقع نشـوند: تشـریفات رسـمی تجسـمی آن‌ها مشـارکت ثانویـه را ممنـوع می‌کنـد. ولـی طبیعـت بی‌جـان میـزی هلنـدی یک فضـا از گردش‌هـای موقت اشـیا بین افـراد مختلف اسـت و از ایـن لحاظ بی‌شـک بسـیار شـبیه صحنه‌های بـازاری هلنـدی اسـت و چیزی که بیشـتر از بقیه چیزها مورد توجه اسـت حرکت اشـیا بین افراد و مبادلات اجتماعی‌ای اسـت کـه آن‌ها باعـث می‌شـوند و ثبـت می‌کنند.



شکل ۶. ویلم کلس هدا، ***میز با پای، لیمو و فنجان ناتلیوس***. ۱۶۴۰. ۵۷٫۵×۷۶ سانتی‌متر. مجموعه‌ی شخصی. عکس: دفتر ملی اسناد تاریخ هنر، لاهه.

شکل ۷. توماس یپس. ***میز همراه شیرینی‌ها***. (درگذشته) لندن، Matthiesen Fine Art Ltd. عکس: Matthiesen Fine Art Ltd.

این پارادایم دوم زمینه‌سازی شیء یک پژواک اما پژواکی تصحیح شده، از اظهار نظر معروف رولان بارت در مورد تصاویری از این دست است: او پرسید: «آن‌ها چیستند به‌جز راه‌هایی برای روان‌کردن نگاه انسان در میان حوزه‌اش، تسهیلات کسب و کار روزانه‌اش در میان اشیایی که معمای آن‌ها حل شده و دیگر چیزی جز سطوح آسان نیستند؟» آنچه من مایل به تصحیح آن هستم لحن انتقادی بارت در مورد شیوه‌ای از زندگی است که مشاهده کرده. دنیایی که، همان‌طور که او می‌گوید، در سطوح کم‌عمق ساکن است. اگر این نگرش را اتخاذ کنیم که سطوح به‌طور اجتناب‌ناپذیری کم‌عمق هستند، که توجه به ماهیت مرئی چیزهای بی‌جان یعنی زندگی بدون عمق انسانی، از جدی گرفتن هر نوع گفتمان در مورد فرهنگ مادی منع شده‌ایم. اما مثل مینگ چین، در هلند معاصر نیز بیان شخصیت‌ها و موقعیت‌های اشیا در محیط‌های اجتماعی آن‌ها مهم بود: این به‌خودی‌خود یک تمایل فرهنگی غیرعادی یا سطحی نیست. در فرهنگ‌هایی که در تحول مادی و اجتماعی هستند، کالاها ممکن است نقش‌های انتقادی‌ای در ساخت و حمل پیغام‌های اجتماعی بازی کنند. این امر، مخصوصاً اگر تحول اجتماعی شامل سست شدن نسبی تشکیلات گروهی و استقلال شخصی باشد، درست است. همان‌طور که در اکثر مراکز شهری که از لحاظ اقتصادی پیشرفته بودند در اوایل اروپای مدرن رخ داد. در این شرایط از مادیات برای برقراری ارتباط استفاده می‌شود اما کسانی که با آن‌ها تعامل دارند باید زبان آن‌ها را بدانند. سپس اشیا ممکن است برای جمع‌آوری و ترکیب اطلاعات در مورد یک جهان اجتماعی در حال تغییر استفاده شوند. این، حداقل، فرمول یک انسان‌شناس است اما مورخان هنر که به نقاشیِ هدا نگاه می‌کنند (نگاه کنید به شکل ۶) مَمکن است فکر کنند که در این‌جا چندان مفید نیست. برای چه نوع «اطلاعات» اجتماعی می‌توان گفت که این اشیا می‌توانند منتقل‌کننده باشند؟ بیشتر چنین تصاویری به‌طور خاصی توصیف‌کننده یا تجویزکننده‌ی کاربردهای واقعی به نظر نمی‌رسند: آن‌ها همتای مصور «رساله‌هایی درباره چیزهای زائد» چینی نیستند. در حالی که جولی هاکستراسر نشان داده است که بسیاری از نقاشی‌های غذا، ترکیبات غذایی توصیه شده در منابع ادبی را نقش می‌کنند، اغلب با ناهنجاری‌هایی مواجه می‌شویم. موارد نشان‌داده‌شده با یک غذای مناسب یا یک جام نقره در میان یک سفره فروتنانه همخوانی ندارند. گاهی کنار هم قرارگیری اجباری‌تر از این مثال است. در واقع، می‌توان نوعی تداوم از طبیعت‌های بی‌جان روی میزی ساخت که در آن گروه‌بندی چیزها از حالت معقول باورکردنی مانند هدا، به کاملاً غیرقابل قبول، مانند نقاشی اوسایاس بیرت، تغییر می‌کند. (شکل ۸) در مواجهه با چنین مجموعه‌ای از چیزهای عجیب‌غریب، فرد به‌ناچار به حدس زدن محدود می‌شود: «خب، شاید همه آن‌ها تجملاتی باشند، البته به‌جز نانی که ساده و سالم است...» و ما به این موضوع بازگشته‌ایم که ارزش اقتصادی را مرکز مطالعه‌مان قرار دهیم و سپس میان درجات تجملات سرگردان شویم، همان‌طور که مجبور بودیم بین درجات چیدمان صحیح وعده‌های غذایی سرگردان شویم. هر دوی این‌ها مانورهای تاریخی بی‌ثمری هستند. واضح است که چیزی کم است و آن

به سـومین پیشـنهاد من در مورد انگیزه‌های تصویر کردن اشـیا مربوط می‌شـود. می‌توان آن را بـه شـکلی بـزرگ و نابهنـگام به‌عنـوان «نقاشـی به‌عنوان مـوزه» توصیف کـرد؛ آنچه اساسـاً شـامل پیوندی بین طبیعـت بی‌جان و روحیـه جمع‌آوری اسـت. از بین تمـام انگیزه هایی که بیان کـرده‌ام، این یکی از همه فراگیرتر اسـت. این جمع آوری و تصویرسازی از اشیا را در هـر فرهنگ اروپایـی اطلاع می‌دهـد، همانطور کـه انگیـزه جمـع‌آوری اشـیا بـه طور مشـابه گسـترده بود: بسـیاری از طبیعت‌های بی‌جان اسـپانیایی و فلاندری «مجموعـه» را به‌عنوان هـدف مفهومی اصلی خود می‌پذیرند. (شـکل ۹) امـا جمـع‌آوری به‌عنـوان جنبـه‌ای کلی‌تر و مشکل‌سـازتر از طبیعـت بی‌جان، ابتـدا وقتی بـه نقاشـی‌های هلنـدی نـگاه می‌کـردم، به ذهـن مـن رسـید. این شـاید بـه ایـن دلیل بـود کـه در آن سـنت، مـا تمایل داشـتیم که نـوع خاصـی از «واقع‌گرایـی» را انتظار داشـته باشـیم، کـه در مـورد طبیعـت بی‌جـان، بـه شـرط انسـجام عقلانی اشـیا گروه‌بندی شده اسـت. همان‌طور کـه انتظار داریـم یک فضای داخلـی هلنـدی به‌عنـوان یک محیـط زندگی بالقوه معنا پیدا کند، بنابرایـن انتظار داریم که چیزهـا در طبیعـت بی‌جـان هم دلیلی بـرای با هم بودن داشـته باشـند و ما دنبـال آن دلایل در راه‌هـای مـدرن دسـته‌بندی می‌گردیـم. اگر یک شـیء در یک رده از چیزها جـای ندارد، پس آن‌هـا برای مثـال، حتماً بایـد دارای یـک ارزش اقتصـادی یـا اسـتفاده‌ی اجتماعی مشـترک باشـند. ولی طبیعت بی‌جان همیشه توقعات ما را از طبقه‌بندی پریشـان کرده است. در آن‌ها، معمولی بـا فوق‌العـاده و طبیعی با مصنوعی دیدار می‌کنـد. غذاهای معمولی کنـار یا داخل ظـروف چینی مرمـوز نمایش داده می‌شـوند: شـکوفه‌ی گل‌های کمیاب کنار میوه‌های آشنا. ایـن مقاومـت در برابـر دسته‌بندی‌شـدن در طبیعت بی‌جـان از بقیه شـدیدتر اسـت: برای مثـال در نقاشـی فلانـدری کـه این‌جـا تصویر شـده، اشـیا می‌توانند به‌عنـوان «اشـیا برای جمع آوری» دسـته بندی شـوند، که سـؤالات بیشـتری را به وجود می‌آورد اما حداقل منطق مشـخصی دارد. در نقاشی‌های هلندی، منطق مجموعـه فراگیرتـر امـا ظریف‌تـر اسـت: در لحظات فردی «غیرمنطقی» ظاهر می‌شـود که در واقع فوران‌هایی از ذهنیت و زیبایی‌شناسـی جمـع‌آوری اسـت. مجموعـه یـک فرم ویـژه از انباشـتن چیزهاسـت. چیزهایـی که بـه درون مجموعـه آورده می‌شـوند در درجه‌هـای گسـترده از مفهوم طبیعی خود جدا شـده‌اند. آیتم‌هـای فردی از اصـل، تاریـخ و زندگینامه‌ی خود جدا شـده‌اند و معانی جدیدی بسـته به این‌که چـه آیتم‌های جدیـد دیگری حـالا آن‌ها را فـرا گرفته‌انـد، که توسـط ذهـن گردآورنده تعیین می‌شـود، به خود می‌گیرند. از این نظر، ایـن مجموعـه کامـلاً مخالف شـیوه‌ی مدرن اولیـه دیگری بـرای دیدن و به تصویر کشـیدن اشـیا، یعنـی باسـتان‌گرایی، اسـت. اثـر آندریا مانتنیـا به‌عنـوان نمونـه‌ی هنری دومـی را در نظر بگیرید. (شـکل ۱۰) از نظر مانتنیا به‌عنوان یـک کهن‌پژوه، شـیء دیـده، ثبت و ارائه‌شـده به‌طور اساسـی پیامدهـای کامل منشـأ خود را به همراه دارد: این تجسـم مسـتقل از تاریخ منحصربه‌فرد خود اسـت و آن روایـت را با خود به دنیای روایی نقاشـی مانتنیا مـی‌آورد. از این نظـر، ایـن مجموعـه کامـلاً مخالف شـیوه‌ی مـدرن اولیه‌ی دیگری بـرای دیـدن و به تصویر کشـیدن اشـیا، یعنی باسـتان‌گرایی، است.

شکل ۸. اوسیاس برت، ***فنجان ناتیلوس و خرچنگ***، حدود ۱۶۲۰. موزه‌ی هنرهای زیبا، بروکسل.

شکل ۹. فرانس فرانکن، ***مجموعه‌ی طبیعت بی‌جان***، حدود ۱۶۱۰-۱۶۲۰. لندن، مجموعه‌ی سلطنتی. با اجازه‌ی ملکه تکثیر شده است.

استقرار مانتنیا از شیء در تضاد شدید با گروهی از آثار عتیقه است که توسط هندریک ون در بورک به تصویر کشیده شده است. این اثر نمونه‌ای نادر در هنر هلندی از اشیایی است که گردآوری شده‌اند، زیرا آن‌ها حول مفهوم دسته‌بندی خاصی از مجموعه‌ها منسجم می‌شوند. اما آنچه اکنون در مورد این اشیا مورد توجه است، انشعابات متمایز آن‌ها در گذشته نیست، بلکه روابط آن‌ها با همدیگر در گروه‌بندی حال است. پیشنهاد این روابط احتمالی مستلزم نوعی خلاقیت از سوی گردآورنده است، در این مورد این نقشی است که نقاش ون در بورک بر عهده گرفته است؛ کشف این روابط به همان اندازه مستلزم نوعی خلاقیت از سوی بیننده نیز هست. این روابط ممکن است شامل ویژگی‌های مختلفی باشد که ما آن‌ها را به‌راحتی به‌عنوان «رسمی» توصیف می‌کنیم: ویژگی‌های عجیب‌غریب در اندازه و مقیاس، تنوع مواد و طرز کار، پژواک شکل در اشیای غیرمشابه. می‌خواهم تأکید کنم که این کیفیت‌های اشیا ذاتی نیستند: آن‌ها فقط تا آن‌جا وجود دارند که هر شیء به‌عنوان بخشی از این مجموعه خاص قرار گرفته باشد. تصویر دیگری از یک مجموعه ــ اما اکنون، مجموعه‌ای که به‌وضوح کمتری بر اساس یک دسته‌بندی واحد استوار است ــ بازی‌های پیچیده‌ای را در مورد وضعیت جدید اشیای موجود در آن تنظیم می‌کند (شکل ۱۱).

شکل ۱۰. آندریا مانتنیا، ***سباستین مقدس***، حدود ۱۴۶۵–۱۴۷۰. وین، موزه‌ی تاریخ هنر وین. عکس از موزه‌ی تاریخ هنر وین.

شکل ۱۱. یوهان گئورگ هینز، ***قفسه عجایب***، حدود ۱۶۶۶. ۹۶×۱۱۸ سانتی‌متر. موزه تاریخی آمستردام عکس: از موزه تاریخی، آمستردام.

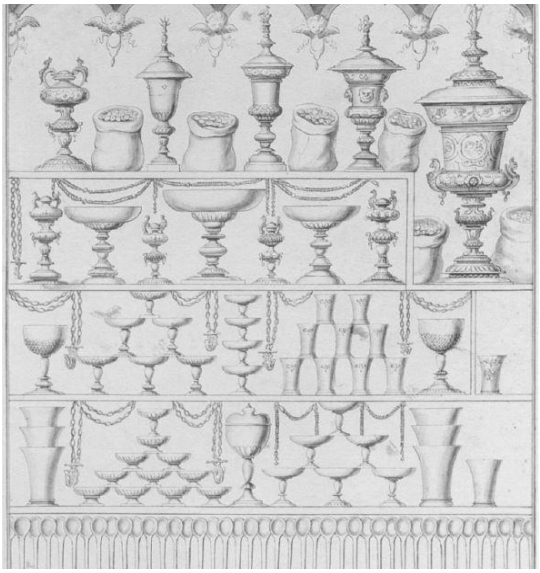
چیزهایی کـه در این‌جا گروه‌بندی می‌شـوند، تنهـا از طریـق زنجیره‌هـای مورفولوژیکـی عجیب‌غریـب به یکدیگر مربوط می‌شـوند، تا این‌که به‌عنـوان یک مقوله عقلانی منسـجم شـوند. زمینـه‌ی آن در حـال حاضر سـریالی و انجمنـی اسـت. از نظر مـادی، اسـتخوانی بـودن عاج‌هـای کنده‌شـده در اطـراف آن را بازتـاب می‌دهد. از نظر رسـمی و عملکردی به دو پوسـته‌ی بزرگ ناتیلوس متصل اسـت که یکـی از آن‌ها مسـتقیماً در کنار آن قـرار گرفته اسـت و بـالای آن یـک سـنجاق کلاه نگین‌دار چسبانده شـده اسـت که زمانی یک سرِ زنده را تزئیـن می‌کرد. جایی که مـا چنین زنجیره‌ای را شـروع می‌کنیم به انتخاب خودمان اسـت. امـا در روح طبیعـت بی‌جان، ممکن اسـت با جمجمه انسـان شـروع کنیـم، چیـزی که در نقاشـی‌های Vanitas رایـج اسـت، کـه گفته می‌شـود «معنا» را دارد، یعنی ماندگاری مرگ و گـذرا بودن چیزهـای این جهان (شـکل ۲). در این‌جا جمجمه یک شـیء جمع‌آوری شـده اسـت که نه‌تنها از تاریخ گذشـته خـود، بلکه از ظرفیـت آن بـرای تحمـل معنا به شـیوه‌ای نمادیـن اسـتخراج شـده اسـت. سـپس، در سراسـر کابینت، جمجمه به صورت مینیاتوری کـه توسـط دسـت انسـان بـا یـک قطعه‌ی کوچک مرجان حک شـده اسـت، دوباره ظاهر می‌شـود. اما جمجمه‌ی دوم نیـز از نظر مادی بـه دانه‌هـای مرجانـی آویزان‌شـده در بالای کابینـت مربوط می‌شـود، کـه به‌نوبه‌ی خود هـم به‌طـور رسـمی و هـم از نظر منشـأ آبی بـه رشـته‌های مروارید آویـزان در زیر متصل می‌شـود. آن‌هـا از نظر مواد به پوسـته‌ها اما از نظـر ارزش و عملکـرد به سـنگ‌های قیمتی مربوط می‌شـوند. بنابراین از آن‌جا می‌توانیم به جواهـر عتیقه‌ای کـه نزدیک سـنجاق کلاه آویـزان اسـت و چهـره‌ای انسـانی دارد و از آن‌جا به چهـره مرگ جمجمـه بازگردیم. ظرف شیشـه‌ای بـالای قفسـه سـمت چپ، کـه با صحنه‌ای از آپولو و دافنه حکاکی شـده است، هـم شـیء ساخته‌شـده‌ی دیگـری اسـت و هـم توضیحـی روایـی در مـورد مجموعـه‌ی بی‌پایان دگردیسـی اسـت که اشـیای کابینت تداعـی می‌کننـد. ایـن طـرز تفکـر دربـاره‌ی اشـیا و روابـط متقابـل آن‌هـا، شـیوه‌ای که انجمنی و سریالی اسـت، در قرن هفدهم چیز جدیـدی نبـود. برعکس، کاملاً قدیمـی بود و روش‌هـای مدرن‌تـر طبقه‌بنـدی به‌سـرعت جایگزیـن آن می‌شـدند. به نظر می‌رسـد که در برخی از انـواع گردآوری دوام آورده اسـت و از آن‌جـا بـه گفتمان خـاص طبیعـت بی‌جان از فرهنـگ مادی منتقل شـده اسـت. در این زمینـه، مزایای خاصـی را ارائه داد کـه ابزارهای ثابت‌تـر و محکم‌تر طبقه‌بندی فاقـد آن بودند. یک مزیت آشـکار، پتانسـیل ایـن مجموعه‌ی انعطاف‌پذیـر و مشـارکتی، بـرای جـذب و دارا بودن مـوارد جدید اسـت. گردآورنده می‌تواند بـه میل خـود، محتویـات دقیـق مجموعه‌ی خـود را تغییـر دهـد و ایـن فرآینـد فقـط غنی‌سـازی، بـا تحریـک مجموعـه رابطه‌های احتمالـی جدید بین چیزهاسـت. (شـکل ۱۲) این مشـارکت‌ها، چه بین اشـیای جمع‌آوری یا نقاشی‌شـده، به چیزی که شـمایل‌نگاران آن را «معنـا» می‌نامند مربوط نیسـت. روی هـم رفتـه، آن‌ها فقـط یـک معنـی ندارند. عـلاوه بـر ایـن، آن‌ها نـه جـزو یـک تصویر منطقـی و منسـجم از جهان قـرار می‌گیرند و نـه یـک سیسـتم طبقه‌بنـدی از همـه‌ی اشـیای جهان.

شکل ۱۲. یوهان گئورگ هینز، ***قفسه‌ی عجایب***، اواسط دهه‌ی ۱۶۶۰. موزه‌ی دولتی هنر، کپنهاگن. عکس: موزه‌ی دولتی هنر، کپنهاگن.

درست است که مجموعه‌های استثنایی‌تر قرن هفدهم، گاهی اوقات آرزوی چنین فراگیری یا چنین نظام‌بندی‌ای را داشتند؛ از آن‌جایی که این مجموعه‌های استثنایی آن‌هایی هستند که اغلب با جزئیات مورد مطالعه قرار می‌گیرند، ادبیات جمع‌آوری این تصور اشتباه را ایجاد می‌کند که سازماندهی دقیق یک قانون کلی است. اما معمولاً، جمع‌آوری یک تجارت نسبتاً اتفاقی و جزئی بود که به وضعیت اقتصادی کلکسیونر و ارتباطات اجتماعی او بستگی داشت. در اوایل هلند مدرن، در دسترس بودن شانسی اشیا نیز نقش زیادی در تعیین آنچه وارد هر مجموعه‌ای می‌شود ایفا می‌کرد: ورود یک کشتی از هند ممکن است به‌طور ناگهانی یک محصول نادر را به‌طور عمده عرضه کند، در حالی که قرعه‌کشی‌ها و لاتاری‌ها امکان به دست آوردن کلکسیون‌های گران‌قیمت را به‌صورت بسیار شانسی فراهم می‌کرد. (شکل ۱۳) در خانه‌های مرفه متوسط، اشیا با برنامه‌ی ثابتی جمع‌آوری نمی‌شدند و بر اساس ذهنیت‌ها و تجربیات رایج جمع‌آوری است که اشکال طبیعت بی‌جان را ترسیم کرده‌اند.

این من را به دو نکته در مورد گردآوری و در مورد نقاشی به‌عنوان مجموعه، نسبت به سایر زمینه‌های ابژه‌ای که بحث کردم، می‌رساند. اول، مجموعه به‌عنوان یک واحد، اشیای خود را از یک بافت کالایی که شاید زمانی داشتند یا نداشتند خارج می‌کند. اما ثانیاً، فرآیند جمع‌آوری آن اشیا را در عملکرد خود به‌عنوان گردانندگان اجتماعی و حامل پیام نگه می‌دارد. منظور من از اولین نکته از این سه نکته، این است که اشیا موجود در یک مجموعه ممکن است با خرید به دست آیند - یا پیدا شوند یا به‌عنوان هدیه دریافت شوند. اما هنگامی که آن‌ها در مجموعه قرار می‌گیرند، ارزشی به دست می‌آورند که به باقی مجموعه متکی است و به وضعیت اقتصادی قبلی آن‌ها مرتبط نیست. برای مثال، اگر یک کلکسیونرِ صدف‌های دریایی (که در این دوره بسیار محبوب بودند) فاقد یک صدف نسبتاً معمولی بود، دریافت آن صدف از اهمیت بالایی برخوردار می‌شد و پس از به دست آوردن آن، به دلیل ارتباط آن با پوسته‌های دیگر این مجموعه از

نظـر اقتصادی ایـن توانایـی را دارد که موارد مشـترک را بـه سـطحی «فراتـر از قیمـت» بـرسـاند، زیـــرا از نـظـر زیـبـایـی‌شناسی، چیز غیرقابل‌توجـه به دلیـل قرارگیری بصری آن در بیـن اشـیای دیگـر جـذاب می‌شـود. امـا رونـد جمـع‌آوری تضمیـن می‌کنـد کـه دقیقـاً همان‌طـور کـه چیزهـا از وضعیـت اقـتـصـادی خود استـخـراج می‌شوند، جامعه‌پذیـری خـود را حفظ یا حتـی افزایش می‌دهنـد. به دسـت آوردن اشـیا بـرای یک مجموعـه، به‌ویـژه شـاید در قـرن هفدهم، مسـتلزم ایجاد شـبکه‌های اجتماعـی، ایجاد ارتـبـاطات، تـبـادل هـدایـا و در نـهایت ایجـاد جوامـع قـــدردانی بـود. یـک مثال غنـی و مـســتند از ایـن موضـوع توسـط گـیاه‌شـنـاسـان مـیـدلـبورگ، جمع‌آوران گیاهـان گلـدار و پیـاز گیاهـان کـه علایـق شـبه‌عـلـمی آن‌هـا در ارتبـاط بـا ظهـور نقاشـی از گل‌هـا ذکـر شـده اسـت، ارائـه کرده‌انـد. بـه عـبارت دیگر، ایـن موردی اسـت که در آن هر سـه انگیزه‌ی پیشـنهادی مـن بـرای (نـقـاشی) طبیعـت بی‌جـان به‌نوعی در خطر هسـتند. (شـکل ۱۴) گرفتن نـمونه از گیاهـان کمیاب در قـرن هفدهم میدلبورگ کار آسـانی نبود. شما نیاز داشتید بـا سـایر افـرادی کـه گـیاهان را پـرورش می‌دهنـد و بـا افـرادی کـه سـفر می‌کردند، یا بـا افرادی کـه افـرادی را می‌شـناختند که ایـن دو کار را انجـام می‌دادنـد، ارتباط خوبی داشـته باشـید. یک نفر می‌تواند آشـنایی‌ای ایجـاد کنـد، دیگـری می‌توانـد بـرای یـک معاملـه وسـاطت کنـد، سـومی می‌توانـد موضـوع پیچیـده و ظریـف حمل‌ونقـل از مسـافت دور را ترتیـب دهد.



شکل ۱۳. ***جایزه‌های نقره‌ای برای یک قرعه‌کشی هلندی در سال ۱۶۰۴***. ۴۱x۳۴ سانتی‌متر. خدمات بایگانی شهرداری، روتردام. نقاشی: د. مونس از روی یک کارت قرعه‌کشی چاپ شده. عکس: خدمات بایگانی شهری، روتردام.

شکل ۱۴. امبروسیوس بوشارت دوم، ***گل‌ها در یک گلدان شیشه‌ای***، ۱۶۳۲. ۲۷x۱۹ سانتی‌متر. مجموعه‌ی خصوصی. عکس: دفتر دولتی تاریخ هنر، لاهه.

به نظر می‌رسد در میان کلکسیونرهای واقعی، مفهوم خرید کمی تابو بوده است. بلکه قرار بود لطف و هدایایی ردوبدل شود. نامه‌هایی به کارلوس کلوزیوس، گیاه‌شناس بزرگ در باغ‌های گیاه‌شناسی مشهور لیدن، جعبه‌های بی‌پایان از لیمو، انار، پرتقال، شاه بلوط، مارمالاد، شراب اسپانیایی و سایر غذاهای لذیذ را توصیف می‌کند که از میدلبورگ برای او فرستاده شده بود، به این امید که او در ازای آن‌ها، به ستایشگران خود در آن‌جا مقداری دانه‌ها و پیازهای باغش را بدهد. کاری که البته او انجام می‌داد.گاهی اوقات نامه‌نگاران او امکان پرداخت مبلغی را ذکر می‌کنند اما با عذرخواهی بسیار، گویی این یک توهین وحشتناک است و فقط به این دلیل ارائه می‌شود که ممکن است هدایای آن‌ها به اندازه‌ی کافی خوب نباشد. آداب پیچیده‌ی معرفی، استدعا، هدیه دادن و معامله شاید در ترکیب «غیرمنطقی» چیزها در نقاشی‌های میدلبورگ منعکس شده‌اند، آثاری از فرهنگ کالایی که در آن اقتصاد زوائد و تجمل، به‌صورت گسترده توسط فرآیندهای اجتماعی و زیبایی‌شناسی‌های جمع‌آوری بی‌نظم، پاک شده‌اند. (شکل ۱۵).

طبیعت بی‌جان به‌عنوان مجموعه این پتانسیل را داشت که مستقیماً در داخل rariteitenkammers (اتاق موارد کمیاب) حرفه‌ای‌تر که در این دوره شکل می‌گرفت، به بهره‌برداری برسد. طبق نقاشی‌ای از اواسط قرن، اتاق کلکسیون خانواده دیمپفل در رگنسبورگ بالای یک دیوارش (در سمت چپ) یک جفت نقاشی، که به نظر می‌رسد بسیار شبیه به نقاشی‌های استادان میدلبورگ بودند، آویزان بود. (شکل ۱۶).

شاید بتوان تصور کرد که کارایی آن‌ها «پر کردن» مجموعه دیمپفل بوده و با استفاده از نمایش تصویری، انواع اشیایی را که نمی‌شد واقعاً در اتاق نمایش داد، ارائه می‌کردند. نقاشی‌های گل مخصوصاً در این زمینه مفید بودند و تصاویر مجموعه فلاندری با در کنار هم قرار دادن تفسیری از گل‌های «واقعی» در کنار یک نقاشی گل دوتایی گاهی اوقات دقیقاً همین نقش را بازی می‌کنند. به این ترتیب حدس می‌زنم که تعداد کمی، اگر اصلاً وجود داشته باشند، در اصل قرار بود جایگزین اشیایی باشند که نمی‌توانستند واقعاً نمایش داده شوند. محتوای آن‌ها در واقع برخلاف چنین عملکرد جایگزینی‌ای عمل می‌کند، از آن‌جایی که آن‌ها به‌طور منظم شامل عناصری مانند صدف یا چینی هستند که صرفاً اشیای قابل جمع‌آوری رایج را تکرار می‌کنند.

در عوض، طبیعت‌های بی‌جان در مجموعه دیمپفل جای می‌گیرند، زیرا خود نقاشی‌ها در نگرش کلی آن مجموعه نسبت به اشیا، نسبت به چیزهایی که آن‌ها را جالب می‌کند و در مورد این‌که چگونه تخیل مجموعه‌دار/هنرمند از اشیا بهره می‌برد، اشتراک دارند. مجموعه‌ها با استفاده از ابزارهای زنجیره‌ای و پیش کلاسیک برای تداعی چیزها، امکان افزودن بی‌حدوحصر از اشیای جدید و عجیب را در زمینه‌ای فراهم می‌کنند که شامل موارد آشنای قدیمی نیز می‌شود. هر افزونه در مجموعه

جذب می‌شود، آن را تغییر می‌دهد و اجازه می‌دهد تا پیوندهای تازه تشکیل شود. به همین ترتیب، نقاشی‌ها به عناصر جدید فرهنگ مادی اجازه و قدرت می‌دهند تا با قدیمی‌ها مرتبط شوند. مانند مجموعه، نقاشی فضایی را ایجاد می‌کند که اشیا را از معانی و کاربردهای قبلی آن‌ها جدا می‌کند و امکان تعامل آن‌ها با یکدیگر را در خارج از آن زمینه‌ها فراهم می‌کند. این تعامل متقابل است که باعث شگفتی، توجه و آنچه می‌توانیم «نوین» بنامیم، می‌شود؛ اما همچنین اجازه می‌دهد تا چیزهای بدیع را از طریق ارتباطات جدید آن‌ها درک کنیم. این فرآیند خلاقانه معنابخشی یک فرآیند مشترک یا اجتماعی است، فرآیندی که فقط توسط کسی که اشیا را جمع‌آوری می‌کند ــ گردآورنده یا نقاش ــ آغاز می‌شود اما همه‌ی بینندگان نهایی در آن همکاری می‌کنند. بدین ترتیب از ما دعوت می‌شود که بخشی از جامعه‌ای از مفسران چیزهای مادی شویم اما آن جامعه به‌طور متناقضی بر امکان فردیت استوار است.

بنابراین، طبیعت‌های بی‌جان هلندی را می‌توان به‌عنوان روش جامعه برای مدیریت ماهیت غیرعادی و هیجان‌انگیز فرهنگ مادی متنوع رو به افزایش در نظر گرفت. از این نظر می‌توان آن‌ها را «رساله‌هایی درباره‌ی چیزهای زائد» نامید. اما آن‌ها با چیزی که از دیدگاه فرهنگ مادی استاندارد، رشته‌ای از ضد منطق به نظر می‌رسند، بیان می‌شوند. این ضد منطق ریشه در اولویت‌ها، اهداف و زیبایی‌شناسی مجموعه دارد و برای درک نقاشی طبیعت بی‌جان، حیاتی است.

زیرا مجموعه نقاشی ماهیت اشیا خود را از ارزش یا کاربردی که در زندگی قبلی خود داشته‌اند متمایز می‌کند. اولویت‌های اقتصادی و ارتباطات اجتماعی عادی را از هم جدا می‌کند و اجازه می‌دهد که فرآیند معنا بخشیدن به چیزها فردی و خلاقانه باشد. به این ترتیب، نقاشی‌های طبیعت بی‌جان عمیقاً مخالف نحوه‌ی برخورد چین با فرهنگ مادی در حال رشد خود هستند، زیرا آن‌ها واقعاً استانداردها و کاربردها را نه توصیف و نه تجویز می‌کنند. آن‌ها در مقام سلسله‌مراتب و اصول سلیقه، پیشنهادهایی در مورد نظم شناختی ارائه می‌دهند. جایی که متون چینی مجموعه را می‌بندند، طبیعت‌های بی‌جان هلندی امکانات ارتباط را باز می‌کنند. آن‌ها به اشیا و به جامعه‌ی بیننده خود نوعی فردیت جمعی می‌بخشند و با اجازه دادن به درک برای اجرایی از تخیل بودن، در چیزهای مادی لذت ایجاد می‌کند.

شکل ۱۵. بالتازار فن درآست، ***طبیعت بی‌جان با میوه‌ها***، گل‌ها و صدف‌ها، ۱۶۲۳. ۳۲×۲۵ سانتی‌متر. مجموعه شخصی. عکس: دفتر دولتی تاریخ هنر، لاهه.

شکل ۱۶. جوزف آرنولد، ***مجموعه‌ی خانوادگی دیمپفل در رگنسبورگ***، ۱۶۶۸. ۱۴٫۹×۱۹٫۱ سانتی‌متر. موزه‌ی اولم، اولم. عکس: موزه‌ی اولم.

۰۵ طبیعت بی‌جان؛ گفتگوی ژوبین عبدیانی با لارا لتینسکی

ژوبین عبدیانی: قصد دارم بحث را این‌گونه آغاز کنم؛ چه چیزی باعث شد که شما به ژانر طبیعت بی‌جان علاقه‌مند شوید؟ شما خودتان را سال ۱۹۹۵ با پروژه‌ی درخشان «ونوس اینفرِد» به جهان عکاسی معرفی کردید، چه چیزی باعث گذار شما از زندگی شخصی دیگران به طبیعت بی‌جان شد؟

لارا لتینسکی: این دو مورد آن‌چنان هم متفاوت نیستند، زیرا وقتی روی پروژه‌ی زوج‌ها کار می‌کردم، به‌طور فزاینده‌ای به این علاقه‌مند شدم که چگونه فضا ــ خانه ــ می‌تواند بیشتر از هر سوژه‌ی دیگری در مقابل دوربین اطلاعات دهد. در سال ۱۹۹۶ شروع به استفاده از یک دوربین با فرمت بزرگ کردم که به من اجازه می‌داد صفحه‌ی کانونی را کنترل کنم. ترکیب فضا بر روی سطح عکاسی به من این امکان را داد تا درباره‌ی نحوه‌ی اطلاع‌رسانی و چگونگی هدایت ما توسط عکس صحبت کنم. از مجموعه‌ی «ونوس اینفرِد» که بر اساس سنت‌های تصویری، از فیلم‌های جریان‌ساز و نقاشی‌های مذهبی رنسانس ساخته شده بود، فهمیدم که چگونه تصاویر نه‌تنها بر تصاویر دیگر، بلکه بر تصور ما از این‌که ما چه کسی هستیم تأثیر می‌گذارند. سنت رنسانس شمالی که بر طبیعت بی‌جان متمرکز بود، پیش‌درآمدی برای کاتالوگ‌های ال دکور و مارتا استوارد بود و بر «ابداع» عکس تأکید می‌ورزید تا ارزش‌های خاص و مصرف‌گرایانه را به مخاطبان گسترده، منتقل کند. من قصد داشتم با عکس‌هایم روایت‌های بی‌نقصی را که در رسانه‌های پرمخاطب آورده شده است برهم بزنم تا توانایی فرد در خوانش تصویر به‌صورت طبیعی را پیچیده سازم و در عوض، به اغواگری، قاعده‌بندی و تحریک‌آمیز بودن عکاسی بپردازم. مسائل به نظر من در مورد این موضوعات به‌ظاهر متفاوت، یکسان است؛ زیرا عکاسی رسانه‌ای است که پیام را منتقل می‌کند و ما را از نظر اجتماعی و فردی تحت‌تأثیر قرار می‌دهد.

در زمان دانشجویی خود چگونه عکاسی می‌کردید؟ آیا شیوه‌ی عکاسی امروز شما در امتداد عملکرد دوره‌ی دانشجویی شماست یا چرخش زیادی در شیوه‌ی عکاسی داشته‌اید؟

وقتی دانشجو بودم، عاشق کار دایان آربس شدم. آسیب‌پذیری‌ای که او از آن برای انتقال سوژه‌هایش استفاده می‌کرد، عنصری برهم‌زننده به شمار می‌رفت؛ مثل تیغ بُران. تمرین‌های من براساس سنت عکاسی مدرنیستی آمریکایی بود و به همین دلیل گری وینوگرند، لی فریدلندر، جوئل مایروویتز و امثالهم خدایان من بودند. پس از فارغ‌التحصیلی بود که با گفتمان بزرگ‌تری مواجه شدم و دریافتم که دنیای هنر، اقیانوسی با رویکردهای انتقادی، نظری و سیاسی به منظور ساخت تصویراست. برای من این امر حیاتی بود، زیرا همیشه با هنر توجیه‌کننده و چیستی آن دست‌وپنجه نرم کرده‌ام. کارکردش چیست؟ در من یک نگرش عملگرا و سودمند وجود دارد و این نگرش باید زمینه‌ی بزرگ‌تری برای ساخت و پذیرش هنر در مقابل نگرش هنر برای هنر را درک کند. من این رشته را نوعی ارتباط مانند نوشتن یا موسیقی می‌دانم و معتقدم که نه در خلأ بلکه در مجموعه‌ای از روابط و تأثیرات اتفاق می‌افتد.

گفتنی است که نگاه کردن به گذشته و این‌که عکس در جهان چگونه «(است)»، همیشه جذاب بوده. در ابتدا، این توانایی خیره شدن بود. به‌خصوص به‌عنوان یک زن؛ چرا که از نگاه کردن منع می‌شود و این در حالی است که مردان می‌توانند بدون محدودیت این کار را انجام دهند. دوربین به من این امکان را داد تا بتوانم در این فعالیت سهیم باشم. من به همین ترتیب کار می‌کردم و ویژگی‌هایی چون چگونگی توصیف جهان توسط دوربین ــ نه طبیعی و نه ذاتی ــ که نحوه‌ی درک ما را شکل می‌دهد، دلیلی بر عکس گرفتن من بود.

همان‌طور که خودتان اشاره کردید به‌عنوان یک زن مسیر سخت‌تری را در مناسبات اجتماعی «نگاه کردن» نسبت به یک مرد داشته‌اید. می‌خواهم بپرسم این مردسالاری حاکم بر اجتماع ــ حتی در جوامع گسترش یافته ــ تأثیر مستقیمی بر نوع نگاه شما در ساخت هنر داشته است؟ به‌طور مثال بازتابی انتقادی و یا تجربیاتی از این قبیل.

قطعاً، من به این‌که چگونه و چرا به زنان و مردان نگاه می‌کنند علاقه‌مند بوده و هستم. مقاله‌ای از لارا مالوی در سال ۱۹۷۶، درباره‌ی لذت بصری و سینمای روایی، توضیح می‌دهد که ساختار جامعه به گونه‌ای است که مردان قدرت نگاه کردن را داشته باشند و زنان از طریق عینیت یافتن برای نگاه مردانه ناتوان می‌شوند. در حالی که این مقاله به لحاظ محتوا حاوی حفره‌های عمیقی است اما بازار بزرگی برای تصاویر (پورنوگرافی، مجلات مردانه و...) به شمار می‌آید که به این امر کمک می‌کند، این در حالی است که برای زنان، نگاه

کردن بـه زنـان دیگر معمـولاً به‌عنـوان یک نوع تمایـل متفاوت نمایش داده می‌شـود؛ مثـلاً نگاه کـردن به لبـاس طرف مقابـل و یا ایجاد احسـاس ناکافی بودن از نظر جسـمی و غیـره. چـرا مردان بـرای لذت بـردن از نگاه کـردن تربیـت شـده‌اند و ایـن بـرای زنـان وجـود ندارد؟

چـرا شـما «فرهنـگ روی مـیز قـرار دادن» کـه عقبـه‌ای طولانـی در تاریـخ هـنر دارد را در تصاویـر خـود بر اصـل تخریـب و نابودی بنیـان کرده‌اید؟ این نگرش شـما به تخریب شیء و مـاده از چـه چـیزی نشـئت می‌گیرد؟

خیـال کورنوکُپیا در انتظار مصـرف بیننده در بسـیاری از سطوح گیج‌کننده اسـت. اشتیاق به ایـن کمال منجر بـه کنار گذاشـتن زندگی بـا تمـام «نقص‌هـای» شـگفت‌انگیز آن می‌شـود. به نظرم تصاویری کـه روی میز من قرار دارند، آن‌چنان در مورد تخریب نیسـتند؛ بلکه در مورد داشـتن ایـن لذت‌ها و قدردانی از آن‌هـا و نـگاه کردن به گذشـته و همچنین آینـده اسـت. نه‌تنهـا پذیرفتن ایـن موضوع که جهـان و محیـط نزدیک به مـا هرگز کامل نیسـت، بلکـه پذیرفتـن ایـن امـر به‌عنوان یک ضـرورت در جهـت زنده مانـدن برای من حیاتی اسـت. من می‌خواهـم جایگزینی برای دیوانگـی فرهنـگ مصرف‌کننده ارائـه کنم که همیشـه به دنبـال چیزهای جدید اسـت، زیرا کهنه‌هـا را دور می‌انـدازد، ایـن کهنگی داخلی منجـر بـه ویرانـی علـوم انسـانی و ناراحتی عمیق شـخصی می‌شـود. نقش عکاسـی در ایـن امـر جدایی‌ناپذیر بـوده اسـت. در واقع من می‌توانم اسـتدلال کنم ایـن «ابداع» یک ترویـج فانتزی دسـت نیافتنـی بوده تـا از ما مصرف‌کننـدگان خوبی بسـازد.

آرزوی دنیایـی را دارم کـه از لکه‌هـا، چیـن و چروک‌هـا، زخم‌هـا و آسـیب‌ها به‌عنـوان نشـانه‌هایی از زندگیِ (به‌خوبی) زندگی‌شـده اسـتقبال کنـد. بـهِ ایـن دلیـل کـه کمـال خارق‌العـاده‌ی عکاسـی مسـاوی بـا مـرگ تلقـی شـود و یـک تجربـه‌ی حسـی تمـام و کمـال شـامل چشـایی، بویایـی، لامسـه، شـنوایی، بینایی و غیـره را به‌عنـوان زندگی واقعـی در زمـان حـال مطـرح کند.

می‌دانـم کـه علاقـه‌ی بسـیار زیـادی بـه شـیوه‌های تصویرپـردازیِ قبـل از عـکاسی داریـد، می‌توانید در مـورد آن توضیح دهید؟

ایـن بحث به صـورت یک نظریه اسـت: هیچ چیـز جدیـدی وجود نـدارد و هر آنچـه که ما داریـم و می‌دانیـم، از آنچه قبلاً آمده نشـئت گرفتـه اسـت. طبق چیـزی که مـن می‌دانم، عکس‌هـا مرهـون نقاشـی هسـتند کـه بـا نشـانه‌های قـراردادی، روایی، چشـم‌اندازی و همچنیـن موضوعـات، ایدئولوژی‌هـا و غیـره بـا یکدیگـر مرتبـط هسـتند. علاقه‌ی مـن بـه سـایر فناوری‌هـای تصویربـرداری ایـن اسـت کـه سـعی کنـم بفهمـم ایـن حالت‌هـا چـه کاری انجـام می‌دهنـد، یعنی چگونـه ارتبـاط برقـرار می‌کننـد. نـه فقـط آنچـه کـه تصویر شـده اسـت، یـا اطلاعات قـراردادی، بلکـه دانسـتن دلیـل قرارگیـری این نـوع تصویر خـاص در ایـن زمینه خاص.

من به نقاشی و سایر روش‌های تصویرسازی نگاه کردم تا بفهمم چگونه می‌توانم برای مقابله با مسائل دنیای خودمان تصویر بسازم. من اخیراً، به‌طور جدی در مورد سایر حالت‌های به تصویر کشیدن زمان و فضا، از جمله پرسپکتیو قائم و همچنین الگوسازی کنجکاو شده‌ام. صورتگری و یا همان ممنوعیت به تصویر کشیدن اشیای جاندار برای من جالب است، به این دلیل که توسط اضطرار کاتولیک به دست آمد تا روایت‌ها را ملموس سازد، زیرا این‌ها استراتژی هایی هستند که ما را به سمت عکاسی سوق دادند.

آیا به نظرتان کنجکاوی اخیر شما باعث می‌شود تا به ژانرهای دیگر عکاسی هم فکر کنید؟ چرا که اساساً خود رسانه‌ی عکاسی با مسئله‌ی زمان درگیری مستقیم دارد. یا می‌خواهید فعلاً در طبیعت بی‌جان بمانید و زمان و فضا را در این حیطه جستجو کنید؟

من به این گزاره‌ی عکاسی علاقه‌مند هستم؛ این‌که زمان متوقف می‌شود، این‌که لحظه‌ی خارق‌العاده تصویر شده به‌عنوان یک امکان در نظر گرفته شود (با اینکه می‌دانیم دست‌نیافتنی است).

طبیعت بی‌جان به من این فضا را می‌دهد تا دیدگاه‌های متعدد و ایجاد آشفتگی در ثبات ساخته شده هژمونیک تصویر را در نظر بگیرم تا در عوض به سمت انواع تجربی‌تر و غنی‌تر دیدن و دیده‌شدن حرکت کنم.

طبیعت بی‌جان‌های شما بیش از آن‌که مدخلی زیباشناسانه به شیء باشند، پیام‌آور جشنی هستند که در آن مصرف‌گرایی به بالاترین حد ممکن رسیده است و ما زندگی تک‌افتاده‌ی اشیا را پس از آن جشن می‌بینیم. دوس دارم بدانم این منظرهای نامتعارف در خود شما چه احساسی را بر می‌انگیزاند؟ و ایده‌ی نخستین آن از کجا آمد؟

علاقه‌ی من به تاریخ نقاشی اروپای غربی و همچنین مدرن و پست‌مدرن از جمله ساختارگرایی، ساختارشکنی و... ایده‌هایی را درباره‌ی جهان و نحوه‌ی ارتباط ما از طریق کلمات و تصاویر باز کرد. من عکاسی را به‌عنوان یک زبان درک می‌کنم و عکاسی به‌عنوان یک زبان، کارهای خاصی می‌تواند انجام دهد و البته محدودیت‌های خاصی هم دارد. نویسندگان و هنرمندانی از والتر بنیامین تا لورن برلانت، ادوارد سعید تا فوکو، روزالیند کراوس تا دلوز و گاتاری و بسیاری دیگر. در کلنجار رفتن با زمانی که در آن زیست می‌کنم، شاید نه به‌صورت یک فوریت اما احساس نیاز می‌کنم که به یاد بیاورم کجا هستم. با زیر سؤال بردن احکام اجتماعی، لذت‌ها، قوانین و مقررات و... در رابطه با ساختارهای قدرت، آن‌هایی که خارج از ثروت و... نگه داشته می‌شوند به این فکر می‌کنم که چه چیزی باقی مانده است،

آنچه باید با آن کار کنیم، حساب کردن آنچه که به ارث برده‌ایم و به چگونگی احیا، کمپوست و پیکربندی مجدد فکر می‌کنم (و امیدوارم) تا دنیای بهتری بسازیم.

را به‌عنوان یک شیء بت‌وار فرویدی و مارکسی بیان می‌کند. یقیناً دیوانگی ساخت تصویر، نقش متضاد آن را به‌عنوان یک نیاز/لذت هرگزارضا نمی‌کند.

عکس‌های شما در پروژه‌های متعدد حاوی نقد گزنده‌ای به مصرف‌گرایی افسار گسیخته است اما همچنین به لحاظ دیداری عکس‌های چشم‌نوازی هستند؛ به نظر شما آیا می‌توان چنین رویکرد انتقادی را به یک موضوع مهم در زندگی انسان معاصر با تصاویر نشان داد؟

عکاسی و نه هیچ چیز دیگری، یک ماشین تمایل‌سازی است. من هم آن را به‌خاطر قدرت اغواگرایانه‌اش دوست دارم. کریستین متز، «عکاسی و بت‌واره» را نوشت که در آن نحوه‌ی عملکرد عکس

خواستن چنین چیزی یک هدف است. برای رد کردن لنگستون هیوز، در راستای ارضای یک آرزو چه اتفاقی می‌افتد؟ آیا ناپدید می‌شود؟ ما مردمی هستیم که «میل به خواستن» داریم. در تصاویرم سعی می‌کنم این تضاد را به گونه‌ای نشان دهم که به‌جای میل و اشتیاق نسبت به فانتزی تصویر شده، به آنچه که داری مشتاق باشی و به اشباع برسی. یا درک این که فانتزی‌ای که آرزویش را دارید در شماست؛ در درگیر شدن با دنیایتان، آنچه دارید و تجربه کرده‌اید و خواهید داشت.

شیوه‌ی چیدمان اشیا روی میز و به تبع آن ترکیب‌بندی‌های شما از طبیعت‌بی‌جان منطق عکاسانه دارد و در تضاد با سنت تصویری این ژانر است، اهمیت نگاه عکاسانه را در عکس‌های خود چگونه می‌بینید؟

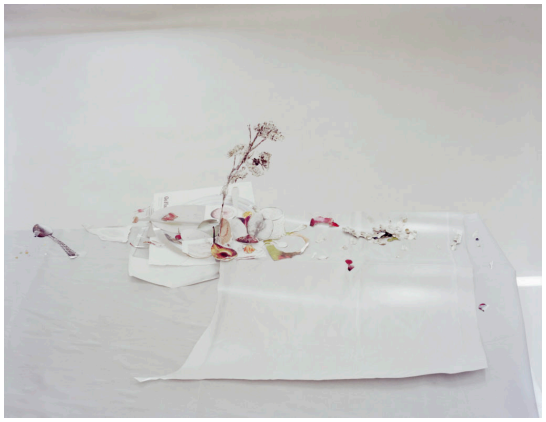
کاملاً. من می‌خواهم اقتدار هژمونیک قاب‌بندی ثابت عدسی را که عکس به‌طور معمول (در درجه n ام چون رسانه به‌طور سرکوب‌ناپذیری همه‌جانبه و یکپارچه است) ارائه می‌کند، مخدوش کنم. من می‌خواهم جنبش همه‌چیز بر اساس یک دیدگاه نباشد و باعث ایجاد احساس ناراحتی و بی‌اعتمادی به آنچه که عکاسی تصویر می‌کند، نشود.

جدا از جهان دیداری نقاشی و سینمایی، رابطه‌ی شما با جهان ادبیات چگونه است؟ و آیا ادبیات بازتابی در نگاه شما داشته‌است؟

ادبیات و نویسندگی برای من بسیار کلان است. یک خواننده‌ی مشتاق به‌عنوان یک کودک، کلمات من را به جهان‌های مختلف هدایت می‌کند و امیدوارم راه‌هایی را که دیگران زندگی می‌کنند و تجربه می‌کنند برای من بازکند. درک این نکته مفید بود که می‌دانم آنچه من فکر می‌کنم، ممکن است چنین نباشد زیرا تاریخ‌ها، سیاست‌ها، ساختارهای خانوادگی و غیره وجود دارد. من عمیقاً در تلاش برای درک نحوه‌ی عملکرد زبان هستم. نه فقط داستان‌ها یا مقالات، بلکه این‌که چگونه زبان می‌تواند انواع خاصی از اندیشه‌ها و ساختارها را بسازد. نویسندگان معاصر از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند زیرا می‌خواهم تاکتیک‌هایی را که اکنون برای بازکردن جهان و پرسشگری استفاده می‌کنند، کشف کنم. این نویسندگان عبارت‌اند از لیدیا دیویس، علی اسمیت، دیوید فاستر والاس، رولان بارت، گرترود اشتاین، دایان کوپر، دانیل داتون، بن لرنر و بسیاری دیگر! من همچنین سعی می‌کنم نوشته‌های فرهنگ‌های دیگر را بخوانم تا دیدگاه اروپامحوری و آمریکامحور خود را گسترش دهم، زیرا می‌دانم که تربیت و تحصیلات من چیزهایی را در دیگران تقویت می‌کند.

عـکاسی همواره در میـان مرزهای بازنمایـی ابژکتیو و بازنمایی سـوبژکتیو به نحـوی در حرکت بـوده یا سرگـردان بوده اسـت، فکر می‌کنید عکس‌های شـما بیشـتر به کدام یـک جهت دارد؟

مـن ایـن دسـته‌بندی‌ها را کامـلاً درهم تنیـده و هماهنگ بـا یکدیگـر می‌فهمم. ما جسـم و ذهن هسـتیم. شـخص نمی‌تواند تأثیرات و گذشـته‌ی خـود را از هر چیزی که بـا آن روبه‌رو می‌شـود جدا کنـد. خود دوربین یک حقیقت نیسـت، بلکه یـک حالت توصیفی اسـت که تاریخچه‌ای ۲۰۰۰ سـاله دارد. مـا ماننـد دوربین نمی‌بینیم. این حالتی اسـت که برای نشـان دادن جهان به شـیوه‌ای خاص طراحی شـده اسـت که از طریق اصـرار به ظاهر بی‌نهایت به‌عنـوان «آن‌گونه که مـا می‌بینیم» عادی شـده اسـت. حتی اگر یـک تصویر کامـلاً عینی بود ــ هرچنـد نمی‌دانم چه می‌شـد ــ دریافت، یا خوانش/دیدن آن را فقط می‌توان به‌عنوان تلفیقی از ابژکتیو و سوبژکتیو درک کرد.



آیا تاکنون به این فکر کرده‌اید که طبیعت بی‌جان‌های خود را با مدیومی به‌غیر از عکاسی نشان دهید؟ مثلاً هنر چیدمان که می‌تواند احساس عمیق‌تری از ماده و فضا را متبادر کند.

من در رسانه‌های دیگر، متن، غذا، منسوجات و سرامیک کار کرده‌ام. موافق نیستم که هنر چیدمان می‌تواند احساسات «عمیق‌تری» را برانگیزد، بلکه احساسات متفاوتی خواهد بود. کار من در طبیعت بی‌جان از درک این ژانر توسعه یافت؛ به‌ویژه زمانی که در اروپای شمالی در قرن هفدهم پدیدار شد و همچنین بازگشت آن در مراحل مدرنیسم (مانند کوبیسم، مانه و مونه) به‌عنوان مبارزه با استعمار. ثروتی که از طریق گسترش جهانی در یک فرهنگ پروتستانی که با نحوه‌ی نمایش ثروت خود دست‌وپنجه نرم می‌کرد (سایمون شاما و نورمن برایسون به شیوایی در این مورد می‌نویسند) و نیاز به اشاعه‌ی ایدئولوژی برای الهام بخشیدن به روحیه‌ی کاری سرمایه‌داری داشت. همچنین بی‌توجهی به این موقعیت نیز وجود دارد، به طوری که هنرمندان می‌توانند از این موضوع برای پرسشگری و نوآوری تصویری و هنری استفاده کنند. طبیعت بی‌جان از دیرباز با امور خانگی، حوزه‌ی زنان و به همین ترتیب، کمتر به روایت های بزرگ تاریخی یا کتاب مقدس مرتبط بوده است. با این حال، موضوع نیز از اهمیت حیاتی برخوردار است. در واقع، برای بقای ما به‌عنوان موجودات زنده ضروری است. خانه، عشق، این‌ها عرصه‌هایی هستند که ما آن‌ها را فردی و منحصربه‌فرد می‌دانیم اما غول فرهنگی که در اطراف آن‌ها تولید می‌شود، به دلیل این واقعیت که این عرصه‌ها به‌شدت کنترل‌شده و فرمول‌بندی شده‌اند و بنیادی برای جوامعی هستند که در آن فعالیت می‌کنند. این تنش‌ها برای من جالب هستند، زیرا در سطوح لحظه‌ای و جهانی ادامه می‌یابند. همه یک عکاس هستند و با این حال اکثر تصاویر در مقابل آشکار ساختن، تکرار می‌شوند. امیدوارم با ساختن تصاویری که دیدگاه ما و همچنین عکس را زیر سوال می‌برد، دیگران درگیر مسائل مهم شوند.

۰۶

درباره‌ی طبیعت بی‌جان

نویسنده: مارک الی بلانچارد ترجمه: یلدا جهان پناه

در سال‌های ۱۹۷۴ و ۱۹۷۶ دو کتاب بی‌نظیر در فرانسه و سوئیس منتشر شدند: ***قرن بزرگ طبیعت بی‌جان در فرانسه***[1] و ***زندگی خاموش در فرانسه***[2]. کتاب اول به طبیعت بی‌جان در قرن هفدهم و کتاب دیگر به طبیعت بی‌جان در قرن هجدهم می‌پردازد. دیری نمی‌پاید خواننده‌ای که در ابتدا مجذوب عکاسی فاخر شده است ناامید می‌شود چرا که می‌بیند بیشتر متون همراه با عکس‌ها در واقع چیزی بیشتر از روایاتی که زندگی برخی از مشهورترین نقاشان طبیعت بی‌جان را بازسازی می‌کنند، نیستند. بر این اساس، توصیف اشیایی که در اصل از بافت زندگی روزمره جدا شده‌اند، با داستان مردان و زنانی جایگزین می‌شود که تصور می‌شود روی طبیعت بی‌جان به‌عنوان یک «سرگرمی» و تمرینی برای دور کردن ذهن‌شان از مشغله‌های فکری واقعی تاریخ مانند جنگ، قحطی، درگیری‌های طبقاتی و... کار کرده‌اند.

در کتابی که برای تمجید از فضایل یک ژانر نادیده گرفته‌شده نوشته شده است، خانم فره[3] توانسته سنت طرد این ژانر را از پلینی[4] که طبیعت بی‌جان را حقیر می‌شمارد و به آن عنوان ریپاروگرافیا[5] یا «نقاشی کم‌ارزش» را می‌داد گرفته تا لبرون[6] که به شاگردانش توصیه می‌کرد هرگز از واقعیت‌های تاریخ کلاسیک و شعرهای حماسی چشم‌پوشی نکنند تداوم بخشد. در این سنت، انکار تأثیر طبیعت بی‌جان بر این اصل استوار است که بازنمایی اشیای زندگی روزمره پویا نیست. چرا که سوژه از توالی روایتی که شیء با آن مرتبط است جدا شده است. همان‌طور که پروست در جریان تأمل خود در مورد نقاشی‌های الستیر[7] خاطرنشان می‌کند؛ در یک نقاشی چیزی به‌شدت تحریک‌کننده وجود دارد. ما با تصویر یک وعده‌ی غذایی ناتمام روبه‌رو می‌شویم و به‌اجبار، داستانی را که چیدمان نشان می‌دهد بازنویسی می‌کنیم. معتقدم که تمام آثار طبیعت بی‌جان چالشی برای روایت و ستایشی از فضایل توصیف هستند. گویی زمانی که برای نقاشی روایات صرف می‌شود، متوقف شده و نقاش که از اظهار توانایی و سلطه‌ی خود امتناع می‌کند، سعی بر آن داشته تا نشان دهد در بازنمایی فضایی متشکل از اتاق‌هایی که وارد آن نشده و میزهایی که پاک نشده‌اند، زمان وجود دارد. زمانی ساخته شده برای مراقبه و استراحت. همان‌طور که در رمان، توصیف‌ها اغلب باعث به تأخیر افتادن انتقال روایت می‌شوند (برای مثال از ما دعوت می‌شود قبل از خواندن داستان زندگی غیرقابل تفکیک هر یک از شخصیت‌ها، مقرری واکر[8] بالزاک را بررسی کنیم؛ درکنار بلوم[9] یک پا در درب رستوران برتون[10] می‌ایستیم تا به انبوه گرگ‌ها و گوزن‌ها خیره شویم

1. Le Grand Siècle de la nature morte en France
2. La vie silencieuse en France
3. Mssrs. Fare
4. Pliny
5. riparograph

6. Lebrun
7. Elstir
8. Pension Vauquer
9. Bloom
10. Burton

و پس از بررسی تصمیم می‌گیریم این‌جا جایی نیست که می‌خواهیم غذا بخوریم) طبیعت بی‌جان نیز نمایانگر تابلوهایی است که تکان‌دهنده نیستند. شاید هم باشند.

این اشاره، به کیفیتی ایستا در بازنمایی چیزهای روزمره همواره در اصطلاح «طبیعت بی‌جان» گنجانده شده است. با این حال، جالب است که سکون معمولاً به معنای حالتی جزئی، اغلب آرام، گاهی مرثیه‌آمیز، غم‌انگیز یا شگفت‌انگیز در نظر گرفته می‌شود. به هر حال، طبیعت بی‌جان، فقط «مرگ طبیعت[11]» است. در این مسئله که فقدان موجود در نقاشی طبیعت بی‌جان منجر به رویکرد منفی به آن شده است، تردیدی نمی‌تواند وجود داشته باشد.

فریدلندر[12] که اثر معروفش در مورد منظره و طبیعت بی‌جان، سهم بزرگی را به مطالعه‌ی نقاشی منظره اختصاص می‌دهد، احساس می‌کند که چند صفحه در انتهای کتاب او برای پرداختن به مسائل طبیعت بی‌جان کافی است. او تنها کسی نیست که این فکر را می‌کند. طبیعت بی‌جان فاقد سوژه است. در حالی که خواننده‌ی یک رمان می‌تواند به‌خوبی تصور کند فضای داخلی توصیف شده در کتاب در واقعیت چگونه به نظر می‌رسد و ناظر یک نقاشی منظره می‌تواند نشانه‌های متعددی را ببیند که این منظره مملو از حضور انسان است، یک نقاشی طبیعت بی‌جان بلافاصله منکر حضور انسان می‌شود. گفته می‌شود که بالزاک، هنگام تأمل در یک نقاشی از چمنزاری خاص که تنها یک خانه در آن است و هیچ کاراکتری در آن قابل مشاهده نیست، فریاد زد و این سؤالات را مطرح کرد: «اما آن‌ها چه کاری در آن‌جا انجام می‌دهند؟ در مورد چه چیزی صحبت می‌کنند؟ آیا برداشت محصولات از این مزرعه خوب بوده؟ آیا آن‌ها بدهی دارند؟»

بنابراین، برای نویسنده و خواننده، مفهوم بازنمایی بدون حضور انسان معنا ندارد. این ممکن است توضیح‌دهنده‌ی سازش‌هایی که از آغاز تاریخ ژانر طبیعت بی‌جان برای ترکیب بازنمایی اشیا با یک شخص و یا عنصری شبیه‌سازی‌شده از آن که وظیفه‌ی نمایش آن‌ها را بر عهده دارد باشد. این مورد از اثر «فروشنده بازی[13]» باربیری[14] که در آن یک مغازه‌دار با افتخار در حال ارائه‌ی بازی انتخابی نشان داده شده گرفته تا اثر «عدم قطعیت گذشته[15]» دی کیریکو[16] که در آن نیم‌تنه‌ای برهنه نگهبانی بالای موزهای تازه به تصویر درآمده صادق است. در نقاشی که به نظر می‌رسد مطلقاً هیچ نشانه‌ای از حضور انسان وجود ندارد نیز می‌توان متوجه ردی از زندگی شد و آن را پیدا کرد. بنابراین، در آثار گروتسک و منریسم، میوه و سبزیجات داخل سبد یا کاسه‌ها که روی پوست‌شان قطرات آبی بزرگ کشیده شده‌اند و آن‌ها را تازه و آبدار جلوه می‌دهند، ظروفی که بادقت روی میز آشپزخانه قرار گرفته‌اند که خانم خانه یا خدمتکارش موقتاً آن را رها کرده است، ظروف نقره‌ای که جابه‌جا شده و واژگون شده یا با دقت بالای یک کمد چیده شده‌اند و میوه‌ای که توسط یک خدمتکار ناشناس بریده شده و تکه‌های آن در واقع با هم مطابقت ندارند؛ همه به

11. Nature morte
12. Friedlander

13. Game Vendor
14. Barbieri
15. The Uncertainty of the Past
16. de Chirico

دست نامرئی نقاش اشاره می‌کنند و بر وجود مرجعی بیرونی دلالت می‌کنند. اما رویکرد از بیرون به نقاشی طبیعت بی‌جان به معنای تبدیل کردن اشیای درون اثر به چیزی صرفاً محصول یک ایدئولوژی که ارجاعات آن به متنی روایی و داستانی که زیربنای نقاشی است و تنها می‌تواند خارج از محدوده آن نقاشی بازسازی شود است. این بازسازی مستلزم بررسی منابع تاریخی نقاشی و یا تدوین مدلی ساختاری برای دسته‌ای از نقاشی‌هاست که ژانر آثار مورد مطالعه تنها بخشی از آن است. در حالت اول، تنها معادل یا مشابهی از اثر به خواننده داده می‌شود. این ایدئولوژی کتاب‌های فره است. در مورد دیگر، جستجو برای یک مدل قیاسی که سازمانی را تشریحی می‌کند، بر اساس تقلیل اشیا به مکان کنش‌های ممکن است. اگر فیگورهای زنده در نقاشی وجود دارد، این سوال پیش می‌آید که آن‌ها در اثر چه می‌کنند؟ چگونه با اشیای اطراف خود هماهنگ می‌شوند؟ اگر فیگورهای زنده وجود نداشته باشد، موقعیت هر شیء در برابر دیگری چیست و چگونه موقعیت قرارگیری هر چیز نشان‌دهنده‌ی نتیجه یا مقدمه‌ی یک عمل است؟ در این صورت سؤال بیشتر از این که مربوط به هدف آن‌ها باشد درباره‌ی فضایی است که اشغال می‌کنند. بنابراین لوئی مارین[17] می‌کوشد تا نشان دهد که همان ارجاعات تاریخی که نقاشی‌های پوسن[18] و لبرون[19] را توضیح می‌دهند، نقاشی‌های طبیعت بی‌جان و فضای داخلی بوژین[20] و شاردن[21] را نیز تشریح می‌کنند. به گفته‌ی مارین، یک گزارش تاریخی از پیشرفت نقاشی طبیعت بی‌جان به‌عنوان شیء موردپسند روزافزون طبقه‌ی بورژوازی برای استفاده در فضای داخلی طبقه متوسط به‌جای صحنه‌های قهرمانانه را می‌توان معادل یک تحلیل نشانه‌شناختی دانست که نشان می‌دهد اصول ترکیب‌بندی طبیعت بی‌جان شبیه به اصول نقاشی فاخر است. در این زمینه‌ی تفسیری، هیچ تفاوت کارکردی بین بازنمایی یک شخص و یک شیء وجود ندارد و از هر دو برای ساختن فضای روایی سوژه استفاده می‌شوند. البته بگذارید به طور گذرا به این موضوع نیز اشاره کنیم که این تفسیر ساختاری در واقع مبتنی بر دیدگاهی انسان‌انگارانه از فرایند روایت است، یعنی روایت‌ها را فقط می‌توان بر حسب کنش سوژه‌های جاندار بر اشیای جاندار یا بی‌جان درک کرد (دیدگاهی که ساختارگرایان نیز آن را رد می‌کنند زیرا تفسیر روایت را به وجود غیرقابل توصیف و در نهایت ساختارناپذیر سوژه‌ی انسانی وابسته می‌کند.)

به هر حال سنتی با خصلت دینی از این تفاوت وجود دارد. در قرون وسطی، زمانی که بسیاری از محققان موافق هستند که طبیعت بی‌جان به صورتی که امروزه می‌شناسیم وجود نداشته و فقط نقاشی‌هایی مورد توجه واقع می‌شده که اشیا یا آلات نمادینی که بر قدیس و موضوع مذهبی تأکید می‌کند در پس زمینه‌ی آن‌ها کشیده شده است. (به طور کلی همه متفق‌القول هستند که سنت نقاشی طبیعت بی‌جان با نقاشی جاکوپو دا باربری[22] از مرغی آویزان شده به دیوار در سال ۱۵۰۴ آغاز می‌شود). بنابراین

17. Louis Marin
18. Poussin
19. Lebrun
20. Baugin
21. Chardin

22. Jacopo da Barbari

استرلینگ[۲۳] می‌تواند اثر «باکره با کودک[۲۴]» که توسط هنرمندی از دایره‌ی راجرون در ویدن[۲۵] و هوگو ون در گوس[۲۶] کشیده شده است را به‌عنوان مثالی برای نمونه‌ای از طبیعت بی‌جان در حال ظهور معرفی کند. تابلویی که در آن تصویری از طاقچه‌ای با کاسه شستشو و کتاب در یک طرف و حوله در طرف دیگر به نمایش درآمده است. در این‌جا نقوش زینتی هنوز در زمینه‌ای کاملاً مذهبی انگاشته می‌شوند. (تطهیری که توسط کاسه و حوله تداعی می‌شود و دانش و حکمت مرتبط با خواندن کتاب مقدس). با این حال، نقاش با این گرایش دوگانه، رفت و آمد و تغییر میان سوژه به زمینه و موضوع را در ذهن تماشاگر ممکن ساخته است. به دلیل آن که اشیا در طرف دیگر بوم نمایش داده شدند و فضای مخصوص خود را جدا از فضای گرفته شده توسط بازنمایی باکره اشغال کرده‌اند؛ او کنار هم قرار گرفتن نقاشی باکره در یک طرف، و از طرف دیگر اشیایی را که نه‌تنها به‌عنوان شاخص عمل می‌کنند، بلکه به طور مؤثر جایگزین آن می‌شوند امکان‌پذیر کرده است. بنابراین از تماشاگر دعوت می‌شود تا ارجاعات موضوعی اثر پیش روی خود را با جستجو در این موضوع که آیا چیزی در آن سوی واقعیت مذهبی تثبیت شده وجود دارد، بررسی کند.

اما گذر و سفر به فراتر از بازنمایی مقدس هنوز نسبتاً امن است. چیزی که تماشاگر مذهبی کشف می‌کند این است که پشت تابلو صرفاً برای یادآوری اهمیت قسمت جلویی آن طراحی شده است. گویی به او اجازه داده شد که در پشت تصویر مقدس (باکره) تصویر دیگری بیابد، تصویری از یک واقعیت مرسوم که از قبل مطابق با الهام الهی تنظیم شده است. جالب توجه است که آنچه در این‌جا از آن به‌عنوان گذر از امر نمادین به مفهوم و موضوع یاد می‌شود در واقع برعکس چیزی است که در زندگی قرون وسطایی رخ می‌دهد. همان‌طور که استرلینگ سریعاً متذکر می‌شود، اغلب اوقات، این مرجع متنی است که راه را برای خوانش مذهبی از نقاشی هموار می‌کند. بنابراین اشیای منفرد به‌جای آن‌که در منبت‌کاری‌شده کشیده شوند که باید برگردانده شود تا قابل رویت باشند، روی قسمت تاشو سه لتی‌ها[۲۷] یا چند لتی‌ها[۲۸] که معمولاً فقط متناسب با نیاز در مراسم مذهبی بسته و باز می‌شوند قرار می‌گیرند. به این ترتیب، تماشاگر به ارزش مذهبی پنهان در زندگی روزمره پی می‌برد و فقط در زمان‌های معینی به او اجازه داده می‌شود که از دیدن شیء مورد استفاده‌ی روزانه فارغ شده به شیء تشریفاتی درون پولیپتیک بنگرد. بنابراین درک واقعیت می‌تواند از دو راه رخ دهد که هر یک جنبه‌ی متفاوتی از رابطه بین سوژه و زمینه را نشان می‌دهد و در نتیجه امکان طرح دو روش متمایز را فراهم می‌کند که از طریق آن هدف و مقصود توصیفی نقاش با پروژه روایی مرتبط می‌شود. تماشاگر یا از تصویر مقدس و روایت آشنای پشت اثر به ویژگی‌ها و حال و هوای توصیفی مورد نیازش هدایت می‌شود یا برعکس.

در این‌که تصویری از یک باکره ارزش زیادی داشته، که خود نمایانگر داستان انسان شدن خدا در شمایل مسیح است، شک بسیار کمی وجود دارد. دوران قرون وسطی

23. Sterling
24. Virgin with child
25. Roger van der Weyden
26. Hugo van der Goes

27. Tryptich
28. Polyptich

و رنسانس مملو از تصاویری است که بیانگر تغییراتی در داستان مسیح ابتدا با بشارت و سپس فرزند الهی است. با این حال، این واقعیت که اغلب این بازنمایی از طریق به تصویر کشیدن اشیای زندگی روزمره به‌دست می‌آید، به ابهام و فریبی اساسی در بینش دینی مؤمن اشاره می‌کند.
از یک سو، جهان تنها از نظر شخصیت‌های مذهبی که آن را تشریح می‌کنند و از آن حمایت می‌کنند (باکره و داستان مسیح) قابل درک است و حضور این چهره‌ها فقط برای رفع ابهام از تصاویر انواع اشیایی است که اتفاقاً در حضور آن‌ها صحنه‌سازی شده‌اند. تماشاگر به‌واسطه‌ی آن می‌تواند به جهان بر اساس یک مبدأ و یک اصل توضیحی نظم دهد و نقاشی پیش روی او صرفاً گواهی است که جهان مطابق این اصل است. مؤمن به هر جا نگاه می‌کند، حضور الهی را می‌بیند. اشیای ساده زندگی روزمره که ممکن است در تصدیق نماد دینی نیز نقش داشته باشند، به این معنا که کنایه‌هایی از آن هستند تکرار می‌شوند؛ برای مثال کاسه‌ی شستشو به معنای پاکی بدن و کتب مقدس به معنای پاکی ذهن است که هر دو لازمه‌ی تفکر باکره هستند. تکرار این نمادها آن‌ها را روشن می‌کند. آن‌ها شفاف بوده و صرفاً وسیله‌ی انتقال و رسانه هستند مثل کتاب‌هایی که ما نمی‌توانیم سطرهایشان را بخوانیم و به‌وضوح در مورد داستان اعتقاد دینی صحبت می‌کنند. تصویر کاسه‌ی شستشو فقط از نظر عملکردی که به ذهن می‌آورد قابل درک است. حوله‌ی استفاده نشده منتظر است تا کسی که از کاسه استفاده کرده آن را بردارد. با این حال، این اشیای رها شده در ابری از ابهام فرو می‌روند. گویی بازنمایی آن‌ها را فقط می‌توان به صورت قیاسی در رابطه با یک مدل درک کرد و سوژه جلوی تصویر علت وجودی طبیعت بی‌جان در پس‌زمینه‌ی بوم بوده و به آن زندگی می‌دهد. بنابراین بازنمایی واقعیت روزمره در قسمت‌های اصلی یک روایت مذهبی که به زندگی هر مسیحی نظم می‌دهد، گنجانده شده و تضمین می‌شود. از سوی دیگر، هنگامی که تماشاگر با این واقعیت مواجه می‌شود آزاد است که دقیقاً عکس آن را انجام دهد. با تأمل در شیء نیز می‌تواند حضور الهی را استنباط کند. بنابراین احساس او نسبت به ارتباط دینی به طور متناقضی با ادراک فقدان مقصد و هدف در حضور شیء به خودی خود تقویت می‌شود، و این‌جاست که مجاورت و پیوستگی دو بازنمایی قدیس یا باکره در جلو و دیگری در پس‌زمینه‌ی بوم یا در قسمت جداگانه‌ای از چندلتی اهمیت زیادی دارد. تماشاگری که موقتاً در اثر فوران ناگهانی واقعیتی کفرآمیز گیج شده، می‌داند چگونه با تردیدهای گذرای خود مقابله کند. او به‌سادگی چندلتی را بازکرده یا بوم را برمی‌گرداند. به‌واسطه‌ی این تلفیق، جهان برایش دوباره واضح و روشن می‌شود.
در برخی از نقاشی‌ها که طبیعت بی‌جان به‌جای جدا بودن از بازنمایی شخصیت مذهبی، با آن عجین است، دوگانگی در ارجاع بین جلو و پشت بوم تبدیل به دیالکتیکی بین بخش‌هایی از صحنه‌ای یکسان می‌شود. نگاه بیننده پیوسته میان سوژه‌ی نقاشی و اشیای موجود در آن در رفت‌وآمد است. این امر در اثر مینیاتوری استاد مری از بورگوندی[29] در کتابخانه بودلیان که در آن صحنه‌ی پرستش مگی[30] در قسمت سمت راست بالای مینیاتور با

29. Master Mary of Burgundy
30. Magi

تصاویـری از اشـیای مختلـف نمادیـن قـاب شده اسـت مشـهود اسـت. پر طاووسی که از یـک گلدان در سـمت چپ بالا بیـرون آمده کنایه از باکره اسـت و دسته‌ای از گل‌ها در یک گلدان در پایین سـمت راست و کاسه‌ی میوه در پاییـن مینیاتور احتمـالاً بازنمایی هدایایی هسـتند که خردمنـدان روایـت آورده‌اند که در سـمت راسـت بالا کشیده شـده‌اند. سایر اشـیا نیز که در سـمت چپ محصور شده‌اند نادیـده گرفتـه نمی‌شـوند. گلـدان خالـی و بشـقاب خالـی بـالای آن، در تضاد بـا گلدان پر از گل و بشـقاب‌های غذا در قسـمت پایین سـمت راسـت هستند.

با این دیالکتیک اسـت که رهایی و رسـتگاری طبیعـت بی‌جـان و مشـکلات مربـوط بـه توصیف اشـیا آغاز می‌شـود و هر شیء خارج از بافت داسـتانی آن، حائز اهمیت می‌شـود. بـا ایـن حـال، مشـکل اساسـی در کدهـا و موضوع، یـا به بیان دیگـر، رابطه‌ی بین نظم استعاری و کنایی و دشـواری ذاتی در تفکیک رابطـه بیـن فرآیند اسـتعاری و کنایه اسـت. زیرا اگر بین رمز و موضوع گوینده، شـنونده، نقاش و تماشـاگرش همیشـه ارتباط ضروری وجـود داشـته باشـد، ایـن ارتبـاط خـاص توسـط غایت‌شناسـی ضمنـی در بسـط هر اثـر هنـری تضمین می‌شـود بـه ایـن معنا که مفهـوم هـر بخشـی از پیـام را نمی‌توان از کلیـت خـود پیـام جـدا کـرد و ایـن کلیت یـک کلیت دینـی اسـت. بنابراین یـک دلالت ضمنـی مذهبی بـه طـور خـودکار بازنمایی بخشـی از دنیای نامقدس و مسـائل دنیوی اسـت. یـا بهتر اسـت بگوییـم تصـور جهانی که با ارجاع به دین شـرح داده نشـده باشـد غیرممکـن اسـت. هر اثـری در قرون وسـطا کـه ایـن اصـل در آن رعایـت نشـده باشـد، خـود را در معـرض سـرزنش قـرار می‌دهـد و البتـه در واقـع آثـار کمـی با ایـن ویژگی در قرون وسـطی وجـود دارند، زیرا همیشـه با ارجاعـی بـه غایت روایـت از بی‌معنـی بودن ناشـی از فقـدان رابطـه بیـن ایده‌آل‌هـای مسـیحیت و بازنمایـی یـک موضـوع دنیوی می‌تـوان جلوگیـری کـرد. نمونـه‌ی بسـیار جالبـی از این دیدگاه[31] توسـط آگوسـتین[32] در کتـاب دهم اعترافاتش ارائه شـده اسـت، جایـی که او بـه بررسـی زندگی دنیـوی خود کـه هنـوز در تطبیـق آن بـا عقاید مسـیحی دچـار مشـکل اسـت می‌پـردازد. او از تـرس خـود از آن می‌نویسـد کـه لذت احساسـات ممکن اسـت بـه ایمانش لطمه بزنـد و برای کنتـرل هوس‌هایی کـه برای تجربـه‌ی دینی او مضر هسـتند از خداونـد کمک می‌خواهد. بـه خاطـر ایـن احتمـال ترسـناک که اشـیا، چیزهـای موجـود در جهـان مـادی، به‌ویژه آن‌هایـی کـه حـواس را تحریـک می‌کننـد، ممکن اسـت قـدرت خاص خـود را داشـته باشـند، آگوسـتین کامـلاً قادر به آن نیسـت کـه جهـان خـارج را بـا ایدئولـوژی جدیـدی ادغام کنـد که اکنون بـه آن اعتقـاد دارد. او درمی‌یابـد که وسوسـه‌های گذشـته‌اش و زندگـی فانتـزی کنونـی او باقـی می‌ماند و به‌سـادگی بـا تغییـر وی از بیـن نمی‌روند. در این‌جـا توصیـف او از اشـیا، به‌ویـژه آن‌هایـی که از دیـد او لذت‌بخش هسـتند، مـا را به یـاد نقاشـی‌های طبیعـت بی‌جان از اشـیایی می‌انـدازد کـه از محیـط و روایت‌شـان جـدا شـده‌اند، درسـت جایی کـه ایدئولوژی مسـیحی بـه دلیـل فقدان ظاهـری چهارچـوب روایـی در ایـن آثـار با آن‌هـا دچار مشـکل می‌شـود.

«از آن‌جایـی که نور، ملکـه‌ی رنگ‌ها، در طول روز، در هر کجا که باشـم، همـه‌ی چیزهایی را کـه می‌بینم فـرا می‌گیـرد و با الگـوی دائما

31. Weltanschaaun
32. Augustin

در حـال تغییـر پرتوهایـش، حتـی زمانی که بـه چیـز دیگـری مشـغولم و توجـه خاصی بـه آن نمی‌کنم، مـرا مجذوب می‌کنـد... اما نور واقعی نوری اسـت که توبیـاس هنگامی کـه آن را دیـد، بـا این‌کـه چشـمانش نابینا بـود، به پسـرش راهی را کـه بایـد در زندگی دنبـال کند آموخـت و خود راه را نشـان داد، بـا بخشـندگی گام بـه گام او را راهنمایی کرد تا گمراه نشـود.[۳۳]»

این مشـکل بـا نقاشـی «تحقیـر میزبان[۳۴]» اثر پائولو اوچلـو[۳۵] در گالری ملـی مارچه‌ی[۳۶] اوربینـو[۳۷]، کـه شـیء واحـدی را نشـان می‌دهـد مشـهود اسـت، البتـه نقـاش بـا قـرار دادن آن در یـک زمینـه و معنابخشـی بـه شـیء، مانع ایـن می‌شـود که مـا آن را مسـتقل و متکـی به خـود بدانیـم. میزبان یـک «هویـت مسـتقل از شـهود و دنیـا[۳۸]» نیسـت. نه‌تنهـا به‌طور کلـی بخشـی از آیین و تاریـخ مسـیحی اسـت، بلکـه در این‌جا نیز موضوع یـک روایـت غیرمذهبی اسـت که بر روی یـک چندلتـی که می‌تـوان بـاز کرد حک شـده و کار و حرکت در آن نمایش داده شده اسـت. در واقـع، چندلتـی اوچلو یک شـیء خـاص را توصیـف نمی‌کنـد و بـا ارجـاع بـه تشـریفات میزبان، او را آن چنیـن نمی‌داند. مجـازات خلـق هـر روایتـی کـه منجـر بـه بی‌حرمتـی، یعنـی خارج کردن شـیء از بافت مقـدس مربـوط بـه آن می‌شـود، توسـط نقاش به گـردن گرفته می‌شـود. از یک طرف زن، میزبـان را بـه گروفـروش می‌فروشـد تا خرقـه‌ی خـود را بازخرید کند، از سـوی دیگر گروفـروش و خانـواده‌اش تـلاش می‌کننـد میزبـان را در آتـش‌دان بسـوزانند. بـا ایـن حـال، امکان نـدارد شـکی در بزرگـی جنایت وجود داشـته باشد و داسـتان چیزی بیش از نمایـش و بازی بـا موتیـف و نمادهای خلاف اسـت. واضـح اسـت کـه خـوردن میزبـان ماننـد غـذا، از دیدگاه کلیسـا جرم اسـت اما همچنین یـک حرکت نمادین بـوده که منجر بـه پایـان بازنمایـی مبتنـی بـر میانجیگـری می‌شـود. همان‌طـور کـه هـگل به‌خوبـی نشـان داد، فقـط حیوانـات هر چیـزی را که می‌خواهنـد می‌خورنـد، زیـرا تنهـا راهی که می‌تواننـد یـک شـیء و بخشـی از جهـان را تصاحـب کننـد این اسـت کـه آن را بـا بدن خود یکی کننـد. در نقاشـی طبیعت بی‌جان، شـیء دیگر واسـطه نبـوده و چیـز دیگری را جـز خودش بازنمایـی نکرده و اسـتعاره‌ای از مفهومی خارج از خود نیسـت. حضور داشته و همان‌طـور کـه یـک غـذای غیرمنتظـره اشـتها را برمی‌انگیـزد ما را وسوسـه می‌کند. روایـت از بیـن رفتـه و آنچـه قرار بـود چیزی جـز مصـداق و دلیلی بـر وجود الهی باشـد، نشـانه‌ای از فقـدان و تقصیـر می‌شـود، هرچنـد متفـاوت و از نوع ریسـک کـردن در محدودیت‌هـا و قیـود مفاهیـم و دلالت‌ها. اشـیای مقدسـی که از بافـت مذهبـی که از آن‌هـا محافظت کـرده و هـر یـک را در جایی که خاص خودشـان اسـت نگهداری می‌کند، جـدا شـده و محـروم شـده‌اند، بـه نمادی از همـه‌ی چیزهایـی تبدیـل می‌شـوند کـه عامل هرج‌ومـرج بوده و نظم مقـرر را تهدید می‌کننـد. اکنـون از نمایه‌هـا و زینت‌هـای سـاده، به ردپـای دنیایی تبدیل شـده‌اند که یـا غایب یا مرتبط بـا دنیای دیگری اسـت. در ادبیـات و فرهنـگ قرون وسـطی نمونه‌های مختلفـی از چنیـن بازی‌هایـی با جهـان دیگر وجـود دارد. اما شـاید واضح‌تریـن نمونه‌ی آن نقاشـی اسـتادی هلندی متعلق به سـال

33. Saint Augustine,Confessions,X, 34, trans.R. S. Pine-Cofin,(Baltimore,1961), pp. 239-240.
34. The profanationof the Host
35. Paolo Uccello
36. Galleria Nazionale delle Marche
37. Urbino
38. Ding as Sich

۱۵۸۰ باشد که اکنون در موزه‌ی ابی[۳۹] در آیندهوون[۴۰] نگهداری می‌شود و در آن میزی پوشیده از خوراکی‌ها بین خدمتکاری که احتمالاً در حال جاسوسی است و صحنه‌ای با عنوان «وسوسه‌ی مسیح[۴۱]» قرار دارد که بازنمایی غذاهای تجملاتی در مقابل پس زمینه‌ای مذهبی به منظور هشدار دادن در مورد خطرات امیال بدون کنترل و واسطه است. با این حال، برخلاف اثر «تحقیر میزبان»، اکثر آثار طبیعت بی‌جان روایتی را که آن‌ها را در بستری صریح و بی‌پرده قرار دهد بازنمایی نمی‌کنند. در نتیجه، تعهدی نداشته و با خطایی که کمی موافق آن بوده و کمی با آن مخالف‌اند بازی می‌کنند.

در بخش عمده‌ای از اواخر قرون وسطی و تا پایان قرن هفدهم، یعنی حدوداً زمانی که به علت تغییر در شرایط اقتصادی، بازنمایی دنیای پیش‌پا افتاده‌ی مادی (پول، فضای داخلی بورژوازی، فراز و نشیب‌های زندگی روزمره) مورد قبول واقع شد، نقاشی طبیعت بی‌جان هنوز تابو بودند و نمونه‌های کمی از آن فقط خطرات توصیف و بازنمایی را به مسیحیان گوشزد می‌کردند. بازنمایی در نقاشی‌های خشک «استادان واقعیت[۴۲]»، وانیتا[۴۳]های پر از جمجمه و استخوان و نقاشی‌هایی از حواس پنج‌گانه تنها از یک جهت نمادین هستند و آن‌ها با نمایش خلأ ناشی از فقدان واقعیت معنوی، درست چیزی در تضاد با نقاشی روایی را نشان می‌دهند. از اواخر قرن هفدهم تا ظهور نقاشی کوبیسم و انتزاعی، زمانی که در نهایت تمایز بین سوژه و ابژه، در درون و بیرون از بین رفت، نقاشی طبیعت بی‌جان در دنیای بازنمایی استعاری معنا و مفهومی مبهم باقی ماند. دوره‌ی بعد، به‌ویژه قرن هجدهم که در آن تولید و خود محصول تولید شده به‌واسطه‌ی تاریخ‌گرایی بورژوازی به‌عنوان الگوی اصلی تثبیت شد، مملو از فریبندگی طبیعت بی‌جان است. این دوران شاردن، دلا پورته[۴۴] و لارجیلیر[۴۵] است. با این حال، حتی پس از انفجار کوبیسم، احساس جدایی و منحصربه‌فرد بودن طبیعت بی‌جان باقی ماند. براک و پیکاسو هر دو از سنت آن لذت برده و به آن ادامه دادند. روشن است که وضعیت طبیعت بی‌جان با کشمکشی بین گره‌گشایی روایت و ابهامات آشکار تشریح‌های ناشناخته معین می‌شود. تابلوی «فیلوپومن، ژنرال آخایی‌ها، که توسط یک خدمتکار به رسمیت شناخته شده است[۴۶]» اثر روبنس[۴۷] در موزه‌ی لوور نمونه‌ای است که این موضوع را غیرقابل انکار می‌کند.

39. Abbe-Museum
40. Eindhoven
41. Temptation of Christ
42. Maitres de la Realite
43. vanite

44. De la Port
45. Largillie
46. Philopoemen, general of theAchaeans,recognized by a maid servant
47. Rubens

تصویر۱: نقاشی ***«فیلوپومن، ژنرال آخایی‌ها، که توسط یک خدمتکار به رسمیت شناخته شده است»***، ۱۶۰۹، پیتر پاول روبنس، عکس از موزه‌ی لوور

بـه نظر می‌رسـد، غذاهایی که روی میزی در جلو انباشـته شـده و تا حدی در سـایه قـرار دارند، اتـاق را پـر کـرده و بدون تقاضـا یا هشـدار قبلی خود را بـه تماشـاگر عرضه می‌کننـد. به دلیل تجمـع نامشـخص مرغ و سـبزیجات، نقاشـی بیـش از آن‌که هیجان‌انگیز باشـد، بیـش از حد منکوب‌کننـده اسـت. در اتـاق نور بسـیار ضعیف اسـت و فقـط خوراکی‌هایی که بیشـتر آن‌ها به رنگ سـفید خیره‌کننـده‌ای هسـتند، قابل مشـاهده‌اند. تنها زمانی که تماشـاگر به‌سـختی موفـق می‌شـود چشـم خـود را از روی انباشـت غذا بـردارد، توجهش به سـمت چپ نقاشـی معطـوف شـده و متوجه صحنه‌ای از مکالمه بین سـه شـخصیت می‌شـود که احتمـالاً یکی از آن‌ها فیلوپومن[۴۸] اسـت که سـعی می‌کند شـناخته نشـود. حتماً ارتباطی بین غـذای روی میز که به‌سـختی قابل تشـخیص اسـت و فیلوپومن که ناشـناس، در آشـپزخانه پنهان شده است وجـود دارد. با ایـن حال به‌طور کلی‌تر، این نقاشـی نمایشـی از اشـیای بدون عملکـرد ظاهری یـا هدف غایی اسـت کـه در واقعیـت آنچه کـه در آن می‌گـذرد ابهام ایجـاد کرده‌اند. تماشـاگر در شناسـایی و جاگـذاری وقایـع مهـم ناتوان اسـت زیـرا به‌طور موقتـی محو نمایـش غذاها شـده اسـت. صحنه‌ی تاریخی در سـمت چپ، نشـان‌دهنده‌ی لطـف نجات‌بخـش و اخلاقیات اثـر طبیعت بی‌جانی اسـت کـه با آن مرتبط بـوده و همچنین نشـان می‌دهد کـه تولید و تأمل در هـر طبیعـت بی‌جان بر اسـاس چیزی غیرقابـل تصمیم‌گیری اسـت. اگر بازنمایی اشـیا بدون حضـور انسـان‌ها رابطه‌ای کـه میان آن‌ها را با حضور پنهان یا کشـف نشـده‌ی انسـانی اسـت مخفی می‌کند، این رابطه نامشـخص اسـت (چرا میز آشـپزخانه پر از غذا اسـت و چرا شناسایی

48. Philopoemen

ژنـرال بـه خدمتـکار سـپرده شـده اسـت؟ حتـی پلوتـارک[۴۹] هـم چیـزی نمی‌گویـد). بـه هـر حـال تأخیـر در انتقـال روایـت فقط موقتـی اسـت. فیلوپومـن نمی‌تواند هویت و پیشـینه‌ی خـود را تغییر دهد، داسـتان او بایـد ادامه پیدا کند. اجـازه دهید به رابطه‌ی بیـن دو بخـش نقاشـی بپردازیـم. بدیهـی اسـت میزی که طیور روی آن چیده شـده‌اند tableau de genre[۵۰] را نشـان می‌دهد. اگر دقیق‌تـر بخواهیـم بگوییم، این اثـر فقط به یک کنش اشـاره دارد. مطمئناً حیوانات مرده بخشی از چرخه‌ی شـکار و پخت‌وپزی هستند که با دخالـت غیرمنتظـره‌ی فیلوپومن قطع شـده اسـت. خدمتکار سـالخورده مسـئول تهیـه غـذا بـرای اردوی ارتشـی اسـت که در پشـت قاب نقاشـی اسـت. با این حـال، چه نقـاش قصـد اشـاره بـه گذشـته (کشـتن و جمـع‌آوری حیوانـات بـرای آشـپزخانه) را داشـته چه به آینده (پختن و تهیـه غذا برای ارتش)، نقاشـی روبنس نشـان‌دهنده‌ی یک وقفه اسـت، لحظه‌ای جدا در توالی رویدادها و ایـن امتیـاز بخشـیدن به این لحظه اسـت که مشـکل ایجـاد می‌کند.

بـه طـور کلـی بازنمایـی عوامـل ضـروری زندگی روزمره با اشـاره به سـوژه‌ی انسـانی مسـتقیماً بـا زنجیـره‌ی روایی همراه اسـت. طبیعـت بی‌جـان تنهـا بـا ارجـاع مفهومـی بـه زمان گذشـته تایید شـده و قابـل قبول اسـت و موجودیتـش فقـط در رابطـه با آن زمـان معنـا دارد، زمانـی کـه شـیء تولیـد شـده توسـط نقاشـی چیزی غیر از این شیء در نقاشـی بـود. ایـن رابطـه بـا گذشـته با ارتبـاط دیگـری کـه به مـوازات آن اسـت نیز تکـرار می‌شـود؛ شـیء حاضر در نقاشـی که با شـیء واقعی در گذشـته رابطه دارد (مثلاً حیوانـات مرده قبـلاً حیواناتی زنـده بودند) همچنیـن رابطـه‌ای با یـک شـیء واقعی در آینـده دارد. آن بخش‌هـای نمایـش به‌زودی شـام مراسـم میهمانی کسـی خواهند شد. ولـی در حـال حاضـر، جاودانـه بـوده، بـه دسـت نقاش منجمـد شـده و از توالی خارج شـده‌اند. فیلوپومن روبنس بـه علت این‌که نقاش همیشـه تمرکـزش روی نقاشـی‌های تاریخی یا اسـطوره‌ای بوده تنهـا اثر طبیعت بی‌جـان وی اسـت، تا بـه امروز ناتمـام تلقی می‌شـود و همچنیـن تصور می‌شـود که به طور کلی بسـیار متفاوت با باقـی آثار روبنس اسـت. بسـیاری از منتقـدان در نقاشـی اثـر همـکاری اسـنایدر[۵۱] و روبنـس را می‌بینند. بـه ایـن صـورت کـه اسـنایدر روی بخـش طبیعـت بی‌جـان و روبنـس روی مراحـل اولیـه‌ی بخـش تاریخـی کار کـرده اسـت. بـه هر حـال، ایـن ارزیابـی دوگانـه از ناتمام بـودن نقاشـی و همـکاری در خلـق اثـر بـه کیفیـت آنـی «فیلوپومـن» کمـک می‌کنـد. طبیعـت بی‌جـان در چارچـوب امـری کـه نمی‌تـوان بـرای آن حکمی صادر کرد، شـکل اسـتعاره بـه خود می‌گیـرد؛ قبلاً نمایـه‌ای از حضور الهی بـود اما اکنون تبدیـل به نماد و نشـانه‌ای از غیبت آن شده اسـت. پس از این دوره بـه‌زودی در وانیتاها شـاهد جمجمه‌ها و اسـتخوان‌هایی خواهیم بـود که غیرروایتی بـودن آن‌ها (کیفیـت روایی که دیگـر با ارجاع بـه کلام الهـی سـازمان‌دهی نشـده اسـت) به طـرز ماهرانـه‌ای حالـت طبیعـت بی‌جان را سسـت می‌کنـد. لازم بـه ذکـر اسـت کـه اسـتعاری کـردن طبیعـت بی‌جـان کـه در اواخـر قـرن شـانزدهم و آغـاز قـرن هفدهم رخ می‌داد، صرفـاً بازتابی از تحـولات تاریخی (ظهـور بـورژوازی) نیسـت، بلکـه بیانگر یک ضرورت سـاختاری اسـت. قبلاً در نقاشی‌های

49. Plutarch

۵۰. صحنه‌ی ژانر، در نقاشی، نوعی اثر نقاشی شده یا طراحی شـده اسـت کـه صحنه‌هایی بـا ماهیـت حکایتـی یـا آشـنا را بـه تصویـر می‌کشـد.

51. Snyder

دیـواری پمپئی[۵۲]، جمجمه‌ها و اسـتخوان‌ها اغلب در کنـار غذاها نمایش داده می‌شـدند و از آن‌جـا کـه هیـچ ارتباطـی بـا گسـترش موضـوع وجدان گناهـکار وجود نـدارد، باید پذیرفـت کـه وجـود جمجمـه یـک موضوع کاربـردی اسـت و در خدمـت طـرح سـؤال از واقعیـت اسـت: آنچـه مـا فکـر می‌کنیـم در بازنمایـی نقاشـی طبیعـت بی‌جـان از آن لذت می‌بریم چیسـت؟ درجهت تأیید هسـتیم یاانکار آن؟

از سـوی دیگر، نقاشـان اواخر قـرن هفدهم و هجدهـم، شـاردن و دلاپورت کـه دیدرو[۵۳] فکـر می‌کرد خود طبیعـت را فریب می‌دهند، نقاشـان قرن نوزدهم و حتی کوبیسـت‌ها و نقاشـان معاصر، از این توهم لـذت می‌برند. در آن‌جـا نیـز میـراث قدیمـی اسـت و بـه داسـتان‌های پلینـی[۵۴] از آپل و زئوکسـیس[۵۵] برمی‌گـردد که سـعی می‌کننـد یکدیگـر را با رقابت بـرای رئالیسـم غایی فریـب دهند. در این سـنت، بطالت و تنبلی اسـت کـه تجلیل می‌شـود. گـذران زمان فقـط بـرای تأمل در امور خـاص مجاز اسـت. آن هم بـا اطمینان بـه این‌که زمـان حـال وجـود داشـته و کار ارزش اسـتفاده از آن را دارد. جالب اسـت که ببینیـم چگونه ایـن بینش در واقـع نتیجه‌ی معکوس شـدن نشانه‌هاسـت. اشـیایی که به‌واسـطه‌ی آن‌ها نقاشـان قـرن هفدهم و شـانزدهم خطراتی را که هوس برای انسـان دارنـد نشـان می‌دادنـد، اکنـون تبدیـل به «ابزار موسـیقی[۵۶]» و «سـلاح هـوش[۵۷]» در واژگان نمادیـن شـده‌اند. بـا وجـود این‌که عوامل متافیزیکـی از بازنمایی کنار گذاشـته شـده‌اند، وقتـی کسـی از نزدیـک با اثـری از شـاردن روبـه‌رو می‌شـود، درمی‌یابـد کـه خطـوط طراحی و رنگ‌های نقاشـی نیز چیزی را از دسـت داده‌انـد و هیـچ شـباهتی به آن چیـزی کـه از دور دیـده می‌شـود ندارنـد. کشـف زمـان بلااسـتفاده اکنـون به‌عنوان شـکلی باطنی از خود نقاشـی شـده اسـت. مرجع روایـی اکنون جای خود را به جسـتجو بـرای سـاختاری فـارغ از انگیزه‌هـای نشـئت گرفتـه از واقعیـت داده اسـت کـه تـا زمان نقاشـان انتزاعی نیـز ادامه خواهد داشـت. با این حـال، اساسـاً طبیعت بی‌جـان، محل ویـژه‌ی درج یـک بازنمایـی بلااسـتفاده در واقعیـت اسـت و در این‌جـا تـلاش خواهـم کـرد که نقطه‌ی دقیق این الحاق را مشـخص کنـم. در این‌جـا بـا مطالعـه‌ی نقاشـی «طبیعـت بی‌جـان بـا شـطرنج[۵۸]» متعلـق بـه سـال ۱۶۳۰ اثـر بوژیـن کـه یکـی از «اسـتادان بازنمایی واقعیت» شناخته شده اسـت و بـه دسـته‌ی اول منفی تعلـق دارد این مکان ویژه را بررسـی کـردم. به دلیل این که نقاشـی‌های دسـته اول آن‌هایی هستند کـه واقعـاً مسـئله‌های طبیعـت بی‌جـان را به‌عنـوان تفاوتـی غیرممکـن نشـان می‌دهنـد، مـن تصمیم گرفتم این بررسـی را با آن‌ها شـروع کنم.

52. Pompei
53. Diderot
54. Pliny
55. Apelle and Zeuxis
56. instrumentdse la musique
57. armes de l’intelligenc

58. Still Life with Chess

تصویر ۲: نقاشی ***«طبیعت بی‌جان با شطرنج»***، دهه‌ی ۱۶۳۰، لوبین بوژین، عکس از موزه‌ی لوور

این نقاشی بوژین از جنبه‌ی محتوای نمادینش درک شده است. اشیا فقط به شیوه‌هایی از زندگی اشاره دارند که به نظر می‌رسد نقاش آن‌ها را تأیید نمی‌کند. به واسطه‌ی کارت‌های بازی به عیاشی و فساد و میگساری اشاره شده؛ کارت سربازی که گویی با ترفندی قلبش خارج از بدن دیده می‌شود و کنایه‌ای به داستان‌های رمانتیک مردان جوان ماجراجو است. می‌توان گفت از طریق آینه، گل، نان، شراب و ماندولین به حواس پنجگانه نیز هر چند ضعیف اشاره شده است. (آینه واقعا چیزی را منعکس نمی‌کند، ماندولین روی میز برگردانده شده، نان برش نخورده و نه کیف و نه جعبه شطرنج باز نشده‌اند). در نهایت، تحقیقی در زمینه‌ی سمبل‌شناسی دوره‌ی رنسانس و پسارنسانس نشان می‌دهد که بوژین احتمالاً از نمادشناسی کاملاً از پیش تعیین‌شده پیروی می‌کرده است. سه میخک به معنای تثلیث هستند و نان و شراب به مراسم عشای ربانی اشاره می‌کنند. بنابراین، نقاشی در دو حوزه بر اساس مرجع خود تقسیم می‌شود؛ در پیش زمینه‌ی اثر توهین‌آمیز و در پس‌زمینه مذهبی. این اثر ممکن است نقلی از طرح معروف «مسیح و مریم در خانه مارتا[۵۹]» باشد، جایی که آن دو معمولاً در پس‌زمینه تابلویی هستند که در پیش زمینه‌ی آن خوراکی‌ها به نمایش درآمده است (آثار ولاسکوئز[۶۰]، آئرتسن[۶۱]، بوکلر[۶۲] و دیگران.) در این آثار اخلاق

59. Christ and Mary in the house of Martha
60. Velazquez
61. Aertsen
62. Beuckelaer

مشـهود اسـت. آن‌هـا گوشـزد می‌کنند که مواظـب لذت‌هـای نفـس باشـید. امـا این تعبیر بسـیار ساده‌انگارانه اسـت. این نظریه کـه برخی از اشـیا شـاخص زشـتی هسـتند مبهم اسـت. برای مثـال، در حالی که معقول به نظر می‌رسـد کـه نان و شـراب را به‌عنوان شـاخص‌های عشـای ربانـی تعبیـر کنیـم، آن‌هـا همچنیـن بخشـی از کنایـه‌ای از همه حـواس هسـتند (در تصویر: طعم، لامسـه، بینایی). بنابراین، تقسـیم نقاشی به حوزه‌ی معنایـی، تبدیـل بـه انضمامـی رهایی‌ناپذیر می‌شـود کـه عاقـل را بـا امـر قابـل درک و لـذت را بـا درد مهـار و خـودداری پیونـد می‌دهـد. عـلاوه بـر ایـن، اجـازه‌ی بازنمایی شر در شکل فسـاد و میگسـاری داده نشده بـود و در حالی که در برخی از اشـیا اشـاره‌ای بـه عیاشـی بالقـوه وجـود دارد، آن‌ها خود پـاک می‌ماننـد، بـدون تأثیر طمع یا اسـراف کـه ممکن اسـت بـه آن‌هـا مرتبط باشـد، و بخشـی از زمینـه‌ی مفهومی که فقـط به آن اشـاره می‌کنند نیسـتند. بـا ایـن تمایز بین شـیء به‌عنـوان شـاخص فسـاد و اسـراف و شـیء به‌عنـوان عنصـری غیرارجاعـی اما متکـی بر خـود، بازنمایی در خـارج از زمینه‌ی تفسـیری ثابت ظهـور می‌کند.

ظاهـراً به دلیـل ادعای نقاش برای اسـتفاده از اشـیا (ماندولین، سـرباز و خال گشـنیز) در نقاشـی خود صرفاً برای اشـاره بـه چیزی که اخـلاق، وی را از بازنمایـی جزئیاتـش بـه این دلیـل که نمایـش آن‌ها عملاً نشـان دادنش اسـت و این امر نیز به‌منزله‌ی تسـلیم شـدن در برابـر وسوسـه یـا به‌ظاهـر بی‌حرمتـی به مقدسـات اسـت (تثلیـث، نان و شـراب) منـع می‌کند؛ اثـر او فقـط در حد نقاشـی از آن اشـیا باقـی می‌مانـد. بـه تعبیـر ذهنـی کنجکاو، آنچه نقاشـی طبیعـت بی‌جان ارائه می‌دهـد، پس‌مانده‌ای اسـت کـه در فرآیند نگاه بـه فراسـوی شـیء باقی می‌مانـد، در واقـع انطبـاق فـرم شـیء با شـکلی کـه در ذهـن اسـت نبـوده، بلکـه نتیجـه‌ی تحقق کامـل هـدف شـخص وصف‌کننـده اسـت. در فرآینـد ارجـاع بـه چیـزی جـز آنچـه کـه اسـاس شـیء بر پایـه‌ی آن اسـت، بازنمایی هرآنچـه را کـه مبهـم اسـت کامـلاً روشـن می‌کنـد. بنابرایـن آینه آینـه‌ای اسـت که ما نمی‌توانیـم انعـکاس جهـان را در آن ببینیم. پرسـش اصلی این اسـت که آینه ای که چیزی را منعکس نمی‌کند، سـازی کـه نباید نواخته شـود یا دسـته‌کارتی که نباید استفاده شود چه هسـتند؟ اگرچه در این اشـیا نشانه‌ای از کاربـرد آن‌ها وجـود دارد، سرنوشـت کنونی آن‌ها این اسـت که بـی فایده باشـند. با این حـال در ایـن بی‌فایـده بـودن نشـانه‌هایی از وسوسـه وجـود دارد. نـه صرفـاً این‌کـه ممکـن اسـت از آن‌ها اسـتفاده شـود، بلکه ممکـن اسـت به‌خودی‌خـود جالب باشـند. نقاشـی‌هایی مانند اثـر بوژن اعتبـار طبیعت بی‌جـان را آشـکار می‌کنند؛ فقدانی را نشـان می‌دهـد کـه نمی‌توانـد آن را از بیـن ببـرد. در حالـی که ایـن طبیعت بی‌جـان خاص این اعتبـارات را در چارچـوب یـک نمـودار خاص ارائـه می‌دهـد (حـواس پنج‌گانـه، عشـای ربانـی و تثلیث در مقابل لذت‌های جسـم) در جایی دیگر، بـوژن می‌تواند همـان دوگانگی بین کمـال و پوچی را بدون نیـاز به همراهی آن بـا واژه‌نامـه‌ای در بسـتر خـاص فرهنگی نشـان دهد.

مـن به اثـر «دسـر بـا ویفـر[۶۳]» او در لـوور فکر می‌کنـم کـه در آن ارائـه‌ی اشـیای روی میـز نمی‌توانند به متنی بنیادین و نهفته ارجاع داده شـوند، زیرا امـکان وجود چنیـن متنی منتفی اسـت. (مهمـان نامحتمـل نامرئی کـه در این مراسـم شـام شـرکت خواهد کرد کجاسـت؟)

63. Dessert with Wafer

تصویر ۳: نقاشی ***«دسر با ویفر»***، دهه‌ی ۱۶۳۰، لوبین بوژین، عکس از موزه‌ی لوور

در سنتی که شامل عرفان دوران پسارنسانس نیز می‌شود (برای مثال نقاشی خوان سانچز کوتان [۶۴] از میوه‌ها و سبزیجات که در تو رفتگی دیوار به نمایش درآمده است)، بوژین عمداً پس‌زمینه‌ی نقاشی خود را پنهان کرده است. در اثر «دسر با ویفر» قرار گرفتن اشیا روی میز در دسترس ما و در عین حال جدا بودن آن‌ها از زمینه‌ای که به ما کمک می‌کند آن‌ها را هوس کنیم، تمام راه‌های ما را برای تفسیرش مسدود می‌کند. آن‌ها بدون سایه، مانند رول‌های کاغذی غیرقابل‌خوردن هستند و برای ما معنایی ندارند. پس اثر «طبیعت بی‌جان با شطرنج» تنها با ارجاع به یک زمینه می‌تواند معنادار باشد و تمثیل آن از حواس پنج‌گانه، از آن نوعی است که باید بدون دیده شدن خوانده شود. با این حال، اگر واقعاً این چنین باشد، نقاش از ما می‌خواهد که از بازنمایی اشیای روی بوم برای بررسی ادراکات حسی‌مان استفاده کنیم بدون این‌که در آن‌ها زیاده‌روی کنیم. اما این امری غیرممکن است. در حالی که هر یک از اشیا به‌وضوح از دیگری جدا شده است، برخی از آن‌ها مشکل‌ساز می‌شوند (ماندولین رو به پایین است و مبهم‌تر از آن، شراب موجود در لیوان کریستالی را می‌توان یا به‌عنوان مشروب یا به‌عنوان خون مسیح نوشید). هنگامی که همه‌ی اشیا مستقل هستند، به علت آن که مهره‌ها معمولاً به هم متصل‌اند اشاره به یک مهره‌ی جدا نسبتاً عجیب است. در نهایت، گسترش غیرمعمول فضای بازنمایی تا لبه‌های بوم، این طبیعت

64. Juan Sanchez Cota’n

بی‌جان خاص را از بسیاری دیگر متمایز می‌کند. در این‌جا نقاش عمداً آن نوع ترکیب‌بندی صرفه‌جویانه در فضا که بیشتر در نقاشی‌های اواخر قرن هفدهم و هجدهم دیده می‌شود را به کار نبرده است. در حالی که ممکن است همان‌طور که نمادی در یک قصیده یا شعر چیزی را به ذهن می‌آورد، قصد او ارجاع به متنی باشد که اشیا در نقاشی آن را آشکار می‌کنند، وسواس وی در مورد شایستگی این اشیا برای نمایش در واقع یک بازنمایی ایجاد کرده است که در آن شیء در بستر خاص نیست (مثلاً مروارید نمایه‌ای از نجیب‌زاده) بلکه خارج از زمینه و ساختاری است که اکنون در نقاشی به نظر می‌رسد. مطمئناً در یک نقاشی تمثیلی از حواس پنج‌گانه، نقاش نمی‌تواند اشیا را به‌عنوان اشیا خلق کند. او ادراک این اشیا را تابع حفظ متنی می‌داند که آن‌ها را مناسب و مرتبط می‌سازد. یکی از بهترین راه‌هایی که او می‌تواند این کار را انجام دهد این است که توجه تماشاگر را از فریب‌های شیء دور کند (مثلاً شیوه‌ی احساسات برانگیزی که بدنه‌ی نارنجی قرمز ماندولین که روی کتاب موسیقی باز قرار دارد یا نان طلایی در فضایی که دوتکه‌ی پف کرده‌اش گرفتند) و به درک عقلانی از تأثیر متقابل نمادها و چهره‌ها در بازنمایی جلب کند. بنابراین، در حالی که می‌توان گفت کیف پول کنایه از بدهی‌های قمار بوده، ماندولین، به لذت‌های فسق و فجور اشاره داشته و به طور خاص، هر شیء در این نقاشی نماد اخلاقی متفاوتی دارد کتاب، ماندولین و کیف پول به روش مشخصی نیز ساخته شده و در تصویر قرار داده شده‌اند. آثار خط‌کشی شده و به بخش‌های مختلف تقسیم می‌شوند. از این رو تمام اشیای موجود در نقاشی گواهی بر وسواس هندسی هنرمند هستند. صفحه‌ی آینه‌ی روی دیوار یک هشت ضلعی است. لیوان شراب نیز هشت ضلعی است. قرارگیری دوگانه گل‌ها در کاسه‌ی شیشه‌ای (یکی در حال اشاره به جلو به سمت چپ و دیگری عقب به سمت راست) بر تقسیم دو قسمتی فضا تأکید می‌کند که بر اساس آن همه اشیا در نقاشی از چپ به راست قرار می‌گیرند. نان دو قطعه مجاور هم داشته و کارت‌ها در سه زاویه مختلف چیده شده‌اند. در نهایت مهره‌های روی صفحه‌ی شطرنج مکمل سنگ‌های روی دیوار هستند. در تضاد با این موضوع، مطالعه‌ی یک نقاشی متأخر، مثلاً طبیعت بی‌جان از شاردن، هیچ تناقضی بین طرح صاف و تن رنگ‌های یکنواخت که حجم و شکل را تشدید می‌کنند نشان نمی‌دهد. در مواردی که ترکیب‌بندی واضح به نظر می‌رسد به‌عنوان مثال اثر «سفره‌ماهی[۶۵]»، جایی که یک مدل فضایی مثلثی یا هرمی بلافاصله الگوی نمادین به صلیب کشیده شدن مسیح را به یادآوری می‌کند، نمایش رنگ‌ها می‌تواند جلوه‌ی احساسی ایجاد کند که در واقع از نمادگرایی منطقی در طراحی فراتر می‌رود. بنابراین انزجار ما از بدن خونین ماهی در اثر «سفره‌ماهی» در واقع جلوی تداعی شدن تصلب را می‌گیرد. به‌طور کلی‌تر، تن‌های رنگی و ضخامت رنگ نقاشی‌های شاردن مانع از آن می‌شود که آثار او را به‌طور مطلق از نگاه ترکیب‌بندی و طراحی آن‌ها ببینیم.

اما منظور من این نیست که نقاشی‌های بوژن کاملاً هندسی بوده و برخلاف آثار شاردن حسی ندارند. فضاسازی‌ای که بوژن انجام می‌دهد در واقع به‌عنوان تلاش

65. StingRay

بـرای بازنمایـی فضـای نـاب و تمام اشـیای خـاص در نقاشـی فراتـر مـی‌رود. این اشـیا کـه کاربـرد فرعی‌شـان از آن‌ها گرفته شـده اسـت، بـه اشـیای زینتـی تبدیل می‌شـوند (ماندولیـن را نبایـد نواخـت، نـان را نبایـد خـورد، و...). امـا دقیقاً به ایـن دلیل که هیچ رابطـه‌ی محسوسـی بیـن جلوه‌هـای رنگی خاص (آینه‌ی سـیاه، شطرنج سـیاه و سفید، کیـف طلایـی، میخـک قرمـز) و ترکیب‌بندی یکدسـت وجـود نـدارد (همه‌ی اشـیا صرفاً سـاختارهایی در یـک شـبکه‌ای یکنواخـت هسـتند) سـوالی درباره‌ی مقصود این اشیا پیـش می‌آیـد. این سـؤال دیگر این نیسـت که شـیئی کـه کارایـی آن زیـر سـوال رفته و تبدیل به یک شـیء هنری شـده بـه چه درد می‌خـورد (این مورد به‌ویـژه در مورد مهره‌ی بـدون نـخ و لیـوان شـراب دسـت‌نخورده اسـت که خودسـرانه از بافت زندگـی روزمره حـذف شـده‌اند). اکنـون سـؤال در مـورد وضعیـت شـیئی ماننـد لیـوان شـراب تکی کـه طرح شـفاف خالـص آن مانـع از هرگونه نشـانی مبنـی بر این اسـت کـه واقعـاً برای تزئیـن اسـت یـا خیـر. در ایـن زمینـه، کتاب بازی که تا حدی توسـط ماندولین پوشـانده شـده اسـت و رشـته‌هایی کـه زیر شـطرنج رفتـه و می‌تـوان از آن‌ها برای بـاز کردن کیف اسـتفاده کرد گواهی بر تردید نقاش در مورد وضعیـت ایـن اشـیا اسـت. گویی بـا پنهان کـردن بخشـی از اشـیا و جلوگیـری از این‌که بتوانیـم تصـور کاملـی از آن‌هـا به‌عنـوان اشـیای مـورد اسـتفاده روزمـره و همچنین اشـیای هنـری[۶۶] داشـته باشـیم؛ بـا میل ما بـازی کـرده اسـت. همچنیـن کل نقاشـی کوتاه‌نمایـی[۶۷] شـده اسـت. همان‌طـور که در بسـیاری از نمونه‌هـای طبیعـت بی‌جـان رایـج اسـت، هیـچ پرسـپکتیو و منظـره‌ای در پس‌زمینـه وجـود نـدارد. مهم‌تـر از آن، اشـیا با دقـت در کنـار یکدیگر قـرار گرفته‌اند بـه طوری که از تصور فضای جداگانه و زمینه‌ای کـه بتوان ایـن اشـیا را بـا آن اندازه‌گیری کرد و معنـای از آن دریافـت کرد، ممانعت شـده است (رشـته‌های زیر شـطرنج مثالی افراطی برای این موضوع هسـتند).

«کارتکمیلـی[۶۸]» ترجمـه عبـارت Nebenges-chäfte است: کسـب و کار یا مشغله ثانویه، فعالیـت یـا عملیـات در حاشـیه. پاررگون[۶۹] یـا همـان کار فرعی چیـزی اضافی و خـارج از میـدان خاص حـک می‌کنـد (در این‌جا، عقل محـض و دیـن در محدوده‌ی عقـل تنها) اما در جایـی کـه حالت ظاهـری متعالـی در برابر محدودیـت قـرار می‌گیـرد و تنها تـا جایی که درون از بیـن رفتـه و چیـزی را از دسـت داده اسـت مداخلـه می‌کنـد. (از دسـت دادن به منظـور گم کـردن چیـزی و گم شـدن خود) از آن‌جایـی کـه عقـل «از ناتوانـی خـود در ارضـای نیـاز اخلاقـی خـود آگاه اسـت»، به معجـزه، فیض، اسـرار و معجـزات و پاررگون متوسـل می‌شـود. او به یـک «کار تکمیلی» نیـاز دارد. مطمئنـاً ایـن قسـمت فرعـی یک تهدید و عملکرد آن حیاتی و مسـتلزم ریسک کردن اسـت و به قیمت تغییـر نظریه از خود لذت می‌بـرد.[۷۰]

این فضایـی که دقیقـاً به دلیـل توجه بیش از حـد به طراحی خارجی در آن، اشـیای داخل آن به‌خوبـی تعریـف شـده‌اند، تنهـا تقلیـد فقیـری از واقعیـت اسـت و فقـط فضایـی چیدمـان شـده، کمیـاب و خنثـی اسـت که در آن اشـیا تنهـا بـرای نشـان دادن حالـت و معنایی کـه آن‌ها را دورتر از مـا قرار می‌دهد

66. objets d'art
67. foreshortened

68. By-work
69. parergon
70. Derrida on Kant in "The Parergon",trans.C. Owens, October,1979,pp. 3-40.

وجـود دارنـد. چیـزی از نظـر فلسـفی جالب در مـورد نمایشـی از ایـن نـوع وجـود دارد. نخسـت، تـلاش می‌کنـد تـا نشـان‌دهد، معیارهـای بینش و قضاوت زیبایی‌شـناختی را نبایـد بـا اصطلاحـات کانتـی «غایتگـری بدون هـدف» تعریف کـرد، یعنی مـا را قادر می‌سـازد تا از انسـجام شـکل و محتوا لذت ببریـم بـدون این‌کـه نگـران حقیقـت ایـن بازنمایـی و ارتبـاط آن با جهان خارج باشـیم، بلکه مسـئله‌ی قابـل خوانش بـودن پیامی کـه ارائـه می‌دهـد اسـت. بازنمایـی پیامی را ارائـه کـرده و در عیـن حـال کاملاً روشـن می‌کنـد کـه در پیـام سـؤالاتی در مـورد عملکـرد بازنمایی مطرح می‌شـود. همچنین نشـان می‌دهـد که سـاخت فضا در نقاشـی اوایـل قـرن هفدهـم نتیجـه‌ی یـک فرآیند مبهم اسـت کـه در آن بیشـتر بر فـرم و طرح تأکیـد می‌شـود تا بـر ماده.

اشـکال زندگـی روزمره کـه به‌خوبی ترسـیم و حتی پـر زرق و برق شـده‌اند، قابـل اعتماد نیسـتند. اگر آن‌ها فریبنده به نظر می‌رسـند، فقط بـرای ارضای شـرطی اسـت کـه پیامی که می‌رسـانند کامـلاً واضح باشـد: هر چقدر ماندولیـن، کیـف پـول، شـطرنج جذاب‌تـر باشـند پیامی که با انـکار ویژگی‌هـای فرعی شـیء (ماندولیـن رو بـه پایین اسـت، کیف پـول بسـته اسـت، شـطرنج باز نمی‌شـود) بـه آن وضعیـت زیبایی‌شـناختی محـض می‌دهد، واضح‌تر اسـت. از این نظر، نقاشـی کاملاً مناسـب اسـت و زمینه‌ی نقاشانه‌ای را بـه نمایش می‌گـذارد کـه در آن هنـر نقاش موفـق می‌شـود نکوهـش اخلاقی وابسـته بـه روایتـی را کـه احتمـالاً شـیء می‌توانـد در آن وارد شـود، تعدیـل کنـد. ایـن تکنیک بـرای طرفـداران و مخالفـان نظریـه‌ی نجـات دادن ارزش‌های اجتماعی آشناسـت. اثر هنری به‌طور متقاعدکننده‌ای نشـان‌دهنده ناهنجـاری اسـت، تنهـا بـه ایـن دلیـل کـه فرآینـد بازنمایی، زرق و برق آن را هم شـرط و هم حـد درکش می‌سـازد، مقـررات بازنمایی را دور می‌زنـد. بنابرایـن، چهـل سـال بعـد، راسـین[71] در مقدمـه‌اش بـرای فـدره[72] ادعا می‌کنـد کـه گنـاه را بـا افشـای خطـرات آن زننده‌تـر کـرده اسـت. در ایـن قمـار چیـزی بیـش از میل ناخـودآگاه بـرای تخطی کردن از آنچه تابو اسـت وجود دارد. بـا این فرآیند، جسـم نقاشـی شـده از اطـراف جدا شـده، پتانسـیل خود برای وسوسـه از دسـت داده و به‌عنـوان بازنمایـی نـاب تثبیت می‌شـود. بـه چـه منظـور؟ شـاید بتـوان پاسـخ را در مراقبـه‌ی دکارت در مـورد قطعـه معـروف مـوم یافـت. در آن‌جـا دکارت تحقیقات خود را بـا نشـان دادن ایـن کـه ادراک یک شـیء تنهـا زمانـی می‌تواند دقیـق و کامل باشـد کـه ایـن ادراک بـا فراینـد فهمیـدن و درک روشـن شـود. موم درحـال ذوب هـم مانند کلاه‌هـا و شـنل‌هایی اسـت کـه از پنجـره‌ی خـود در پایین خیابـان می‌بینـم. همان‌طور کـه در آن مـورد نمی‌توانـم در مـورد معنای چیزی کـه می‌بینم اشـتباه کنم تـا زمانی که بتوانـم ابتدا بـه قضاوت خود اعتمـاد کنم تا برداشـت‌های اولیه اشـتباه را اصلاح کنم. آن مـوم درحال ذوب هم از این قاعده مسـتثنی نیسـت. بنابراین، بـرای دکارت، چیـزی به نام «مـوم برهنه و خالـص[73]» بـدون خصلت یا حوادث وجـود ندارد. چنین وجـودی را فقط می‌تـوان از طریق ادراک شـناخت. با این حال آیـا زمانی که یک ادراک روشـن و متمایز بر یک احساس آشـفته حاکم می‌شـود، به‌سادگی جایگزین آن می‌شـود یا بـه آن اجازه می‌دهد به‌عنوان یک رسـوب و باقی‌مانده از احساس به حیـات خود ادامـه دهد؟

71. Racine
72. Phedre
73. cire toute nue

«چه چیـزی در ادراک اول واضح و متمایز بود که دون‌تریـن حیوان ممکن اسـت قـادر به انجام آن نباشـد؟ امـا وقتی بیـن خود موم و ویژگی‌هـای ابدی‌اش تمایز قائل می‌شـوم و هنگامـی کـه انـگار جامـه‌اش را از تنـش درآورده‌ام، بـه آن فکـر می‌کنم کـه در برابرم آشـکار شـده اسـت، مطمئناً امـکان دارد در قضاوت مـن مقداری خطـا باقـی بماند، اما تصور مـن از موم فقط می‌توانـد ادراک ذهن انسـان باشد.[۷۴]»

و اگر مـورد دوم صادق باشـد، پس وضعیت احسـاس باقـی مانـده چگونـه اسـت؟ در نقاشـی بوژین، حتی پـس از این‌کـه همه‌ی اشـیا را به‌درسـتی شـناختیم و آن‌هـا را بـر اسـاس فرهنـگ لغـت تصاویـر و نمادهـا رمزگشـایی کردیم، با شـکل اشـیایی مواجه می‌شـویم که معنای تحت‌اللفظـی خود را از دسـت داده‌اند و در عین حـال در ظاهر اصلی خود از حرکت بازداشـته شـده‌اند. از آن‌جایی که هدف تصویر در یک نقاشـی بازداشـتن ما از تفکـر اسـت و بی‌تحرکی فیزیکی اشـیا روی بـوم معنای صحنه‌ی پیش روی مـا را در بازی بیـن اسـتنباط‌های پیاپـی مـا حتـی پس از این‌که مرجع مناسـب نقاشـی را درک کردیم، بیان می‌کنـد. «طبیعت بی‌جان با شـطرنج» بـرای مـا پس‌مانـدی تفسـیر نشـده باقـی می‌گـذارد، چیـزی که ممکن اسـت داسـتان خود نقاشـی باشـد. منظور من از داسـتان، راه‌حـل مصنوعـی بـرای تضادهـای ذاتـی موجـود در فرآینـد بازنمایـی اسـت. از یـک سـو، به نظر می‌رسـد کـه صحنه در نقاشـی از بافـت ارجاعـی (سـکولار) اشـیای موجود در آن فراتـر مـی‌رود؛ این صحنـه می‌خواهد معنـای واقعـی خـود را فقـط از یـک مرجع مذهبـی اسـتخراج کند. با این حال، از سـوی دیگـر، ارجاع مذهبی که نقـاش به آن متعهد اسـت فراتـر از امـر هنـری حاکـم بـر تمـام نقاشـی اسـت یعنی این مسـئله که حقیقت بازنمایـی همراه بـا توهـم، غیرواقعی بودن مصنـوع، تقویـت می‌شـود. بـه واسـطه‌ی ایـن توهـم، نقاشـی حتـی پـس از این‌کـه به‌درسـتی ارجـاع داده می‌شـود نیـز یـک فانتـزی اسـت. نمی‌تـوان آن را توضیح داد. در این‌جا «اسـتادان واقع‌گرایی» ناخواسـته آن چیـزی را کـه احتمـالاً سـعی در انـکار آن داشـته، یعنـی بی‌بندوباری که برخی از اشـیا می‌تواننـد در ارجـاع خود به تمایـلات زندگی روزمـره وارد کننـد، مجـدداً تأییـد کرده‌اند. ایـن یـک پارادوکس اسـت، نتیجه‌ای ناشـی از مبـارزه او بـا محدودیت‌هـای ارجـاع دادن نه میـل ناخـودآگاه نقـاش به امـر ممنوع. او بـه دلایـل تاریخـی نمی‌خواهد، یا شـاید نمی‌توانـد آن محدودیت‌هـا را آزمایـش کند بنابراین انتخاب کرده اسـت که بـر این تضاد پافشـاری نکنـد. نقاشـی او مبتنـی بـر یـک ایمان اسـت. جای تعجب نیسـت که یک قرن بعـد، امثال لارژیلیر و دلاپـورت می‌خواهند از همین دوگانگـی همان‌طور که نویسـندگان خلاق با کاراکترهایشـان، در توصیف‌هایشان شـکوفا می‌شـوند بهـره ببرند.

«از این‌جـا می‌توانـم یـک سـبد هلـو ببینم کـه می‌تواند بـرای من بسـیار مفید باشـد. خداحافـظ جادوگـر پیـر، خداحافظ.[۷۵]»

74. Descartes,Meditations,2, trans.A. Wollaston,(Baltimore,1960),p. 115

75. Quotedin M. & F. Fare, La Vie silencieuse.... p. 403, from the De'vidoir du Palais Royal, instrument assez utile aux peintres du Salon de 1773. This anonymous work features a dialog between"nature morte"and "nature vivante"and those are "nature vivante's" parting words

۰۷
عکاسی از مجسمه سازی، مجسمه سازی از عکاسی

نویسنده: جرالدین ا. جانسون
ترجمه: ماه گل عباسی

هاینریش ولفلین یکی از نظریه‌پردازان پایه‌گذار رشته‌ی تاریخ هنر بود. او همچنین یکی از اولین محققانی بود که از سال ۱۸۹۶ به بعد، به مسئله‌ی عکاسی از مجسمه‌سازی پرداخت. با این حال، تنها یک قرن بعد در دهه‌ی ۱۹۹۰، این موضوع بیش از موضوعی گذرا مورد توجه مورخان هنر قرار گرفت. درمورد خودم، علاقه‌ی اولیه‌ی من به این موضوع در پاسخ به یک مسئله‌ی بسیار سودمند ایجاد شد: تلاشم برای مطرح کردن تز مقطع دکتری خود که درباره‌ی «تماشاگران مجسمه‌های رنسانس در همان مقطع» بود. اما متوجه شدم که تقریباً تمامی عکس‌های موجود از نقاط دید بهتری گرفته شده‌اند که با شرایط عادی تماشای مجسمه هیچ ارتباطی ندارند. بنابراین خودم شروع به عکس گرفتن کردم و سعی کردم نظریه‌ی «نگاه دوران» مایکل باکساندال را از طریق لنز دوربین بازسازی کنم.

البته که تلاش برای بازسازی عکاسی نگاه دوران پیشامدرن تعدادی از مسائل روش‌شناختی را مطرح می‌کند. این‌جا خردترین مسئله و معما، جدا کردن شرایط تماشای فیزیکی و فیزیولوژیکی از شرایط فرهنگی و تاریخی هنگام تلاش برای «دیدن» یک مجسمه از چشم گذشتگان است.

با این حال، چیزی که در آن زمان برای من روشن شد، این بود که نقطه‌نظرهای دیگری هم وجود داشت که باید به طور کلی در نظر گرفت؛ مانند برخی تصاویری که به نظر من دیدن آن‌ها گیج‌کننده و مشکل ساز بود اما برخی عکاسان آن‌ها را ثبت کرده بودند.

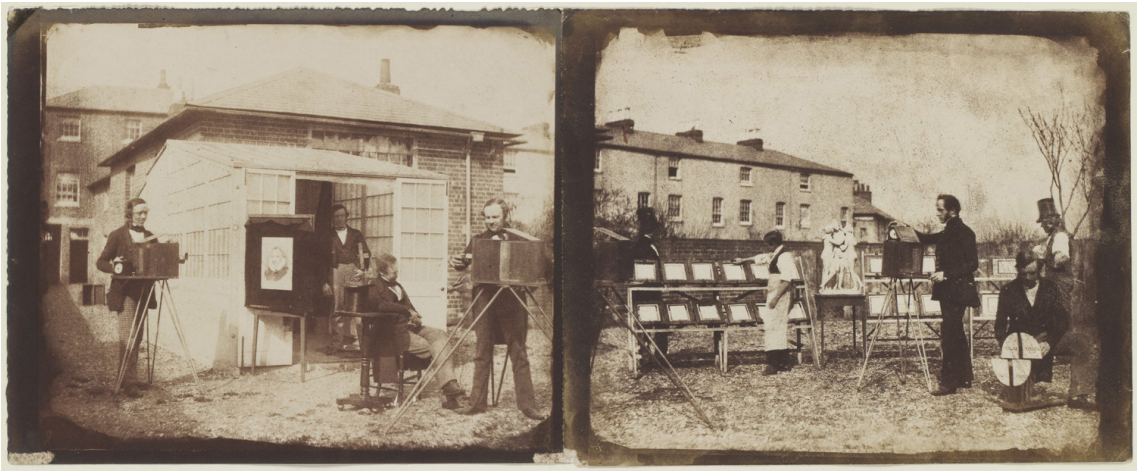
خیلی زود آشکار شد که این زاویه‌دیدها به همان اندازه در شرایط فرهنگی و تاریخی خود قرار دارند که بینندگان اصلی مجسمه‌ی دوناتلو و میکل آنژ در شرایط خود قرار داشته‌اند. وقتی نه‌تنها به عکس‌های مجسمه‌های رنسانس، بلکه اشیایی که در زمان‌ها و مکان‌های دیگر ساخته شده‌اند نگاه کردم، متوجه شدم که خود تصاویر اغلب می‌توانند از نظر بصری متقاعدکننده، از لحاظ مفهومی پیچیده و حتی به اندازه‌ی مجسمه‌های به تصویر کشیده‌شده در آن‌ها زیبا باشند. بنابراین در حالی که در دو دهه‌ی گذشته آن‌طور که شایسته‌ی مجسمه‌سازی است به مطالعه‌ی مجسمه‌سازی ادامه داده‌ام، عکس‌های همان‌قدر جذاب از مجسمه‌ها را بررسی کرده‌ام؛ همچنین روش‌هایی که این تصاویر و نوشته‌های ما در مورد آن‌ها منجر به تاریخچه، نظریه و زیباشناسی خاص خود شده‌اند.

علاقه‌ی زیاد سایر محققین به عکاسی

مجسمه، ناشی از تنوع بسیار زیاد رویکردها، تصاویر و اشیائی است که در جلد حاضر مشارکت دارند. در واقع، مقاله‌ها به بسیاری از راه‌های جناحی برای تحقیقات آینده اشاره می‌کنند و همچنین بر نیاز فوری به مطالعه‌ای فراتر از اروپا و آمریکای شمالی تأکید می‌کنند. به‌جای تلاش برای پرداختن به این کهکشانِ احتمالات، در مقاله‌ی حاضر بر روی یک تصویر نمادین از طلوع عکاسی تمرکز خواهم کرد - تصویری که شاید اولین تصویر از مجسمه‌ای باشد که در مقابل دوربین قرار گرفته و بنابراین اولین لحظه در فرآیند عکاسی از مجسمه‌هاست که به‌خودی‌خود برای بررسی دقیق در نظر گرفته شده است - و این به منظور تأمل در برخی از جهات احتمالی‌ای که موضوع «مجسمه‌سازی و عکاسی» ممکن است ما را در سال‌های آتی هدایت کند، انجام می‌شود. جهاتی که می‌توان به طور کلی در قالب پروژه‌های تاریخی، نظری و تاریخ‌نگاری تعریف کرد.

تصویر سنگ محک یک نمای پانوراما‌ی صحنه‌پردازی شده است که در سال ۱۸۴۶ در ردینگ انگلستان از اولین شرکت تجاری برای چاپ عکس از نگاتیو گرفته شده است (عکس ۱).

فردی که در مرکز ایستاده و دوربینی را برای گرفتن پرتره از یک مرد نشسته آماده می‌کند، احتمالاً ویلیام هنری فاکس تالبوت است. در سمت راست مردی که مشکی پوشیده و نیم‌رخ ایستاده نیکولاس هنمن پیشخدمت تالبوت، عکاس حرفه‌ای و بنیان‌گذار جایی است که امروزه به‌عنوان «مقر ردینگ» شناخته می‌شود.



عکس ۱: نیکولاس هنمن (آلمان، ۹۸/۱۸۹۳-۱۸۱۳) ایستاده سمت چپ و ویلیام هنری فاکس تالبوت (انگلیس، ۱۸۷۷-۱۸۰۰) ایستاده در سمت راست. ***مقرردینگ***، ۱۸٤٦. عکس از موزه‌ی هنر متروپولیتن.

با توجه به جاه‌طلبی‌های تجاری تالبوت و به‌ویژه عکاسان حرفه‌ای مانند هنمن، تعجب‌آور نیست که عمل پرسود عکاسی پرتره را در وسط صحنه پیدا کنیم. در حالی که فعالیت‌های عکاسانه در قسمت‌های دیگر کمتر از حد انتظار است: در سمت چپ، حکاکی‌ای متعلق به پس از دوره‌ی باروک بر روی سه‌پایه عکس گرفته می‌شود در حالی که در سمت راست، هنمن دوربینی را برای عکاسی از گچ‌بری با اندازه‌ی کوچک از three grace اثر کانوا تنظیم می‌کند.

هنمن در بالای دوربین خود، یک ساعت

را با زمان نوردهی موردنیاز برای عکاسی از مجسمه تنظیم می‌کند. دورتر در سمت راست، مردی زانوزده با ابزار فوکوس می‌چرخد، در حالی که بین هنمن و تالبوت، یک شاگرد جوان یک چاپ عکس یا نگاتیو را روی یک قفسه می‌گذارد تا محلول شیمیایی که سطح آن را پوشانده است خشک شود. تأکید بر مکانیک، که حتی می‌توان گفت علم عکاسی اولیه، از طریق چنین جزئیاتی آشکار می‌شود. جنبه‌های فنی عکاسی از مجسمه‌ها از موضوعاتی بود که در کتاب «قلم طبیعت» که در شش بخش از سال ۱۸۴۴ منتشر شد، توسط تالبوت برجسته شد. ین بخش شامل دو عکس بود که نمای تمام‌صورت و نیم‌تنه‌ی گچی را نشان می‌داد که به‌عنوان قهرمان یونان باستان پاتروکلوس شناخته می‌شد. این دو تصویر متعلق به تالبوت بود و او حداقل سی بار از آن‌ها عکس گرفته بود و در این کتاب توضیح داده که مجسمه‌های نیم‌تنه با رنگ روشن، سوژه‌های ایده‌آلی برای دوربین هستند، زیرا حرکت نمی‌کنند و می‌توان از زوایا و فواصل مختلف از آن‌ها عکس گرفت و همچنین زمان نوردهی کوتاه‌تری نسبت به اجسام تیره‌تر و کم‌نور نیاز دارند. برجسته کردن این جنبه‌های عکاسی از مجسمه در «قلم طبیعت» و لوازم فنی عکاسی در سال‌های اولیه، معاصران را به در نظر گرفتن عکاسی به‌عنوان یک تلاش فنی و علمی به‌جای تمرکز بر محتوای تصاویر منفرد تشویق کرد. در همان زمان واضح بود که تصمیم برای عکاسی از انواع خاصی از اشیا بی‌ربط نیست. به طور قابل توجهی در این کتاب و این عکس، آثار هنری و بازتولید آن‌ها موضوعات کلیدی بودند. بیست‌وچهار تصویر بعدی، نه‌تنها شامل دو نمای مجسمه‌ی پاتروکلوس، بلکه شامل عکس‌هایی از یک سنگ‌نگاره، گراور نقاشی‌ای از دوره‌ی باروک، اشیای هنری تزئینی و صحنه‌های معماری معاصر بود و این تصاویر به پتانسیل عکاسی برای تبدیل شدن به یک ابزار مفید برای هنرمندان و محققان اشاره می‌کرد. همان‌طور که تالبوت نیز در جای دیگری از متن خود پیشنهاد کرده است، شاید حتی تبدیل عکاسی به رسانه‌ای هنری به‌جای به کارگیری صرفاً نمایشی از اصول علمی در نوع خود جالب باشد.

قبلاً در سال ۱۸۴۱، تالبوت تأکید کرده بود که عکس‌های او محصولی از «کار مکانیکی صرف» نیستند بلکه جایی کافی برای تمرین قضاوت و مهارت هستند و او معتقد بود این حیطه‌ی هنرمند است که آن را تنظیم و ترکیب کند.

چنین ادعاهایی به‌هیچ‌وجه نافی جاه‌طلبی‌های علمی و خواسته‌های پرزحمت سال‌های اولیه‌ی عکاسی نیست بلکه در عوض، آن‌ها تنش ذاتی در درک تالبوت از عکاسی را هم به‌عنوان علمی که توسط دانشمندان و تکنسین‌ها استفاده می‌شود و هم به‌عنوان یک شکل هنری که توسط هنرمندان و دانشمندان انسان‌گرا به کار می‌رود، پیشنهاد می‌کنند. من مطمئناً اولین کسی نیستم که اشاره می‌کنم این تنش وجود داشته است اما می‌خواهم نشان دهم که این امر به‌ویژه در تصاویر اولیه‌ی تالبوت و نوشته‌هایش درباره‌ی مجسمه‌سازی مشهود است. در واقع، دقیقاً به این دلیل بود که عکسی از یک مجسمه‌ی سه‌بعدی مانند پاتروکلوس خواسته‌های فنی خاصی را برای عکاسان اولیه ایجاد می‌کرد اما در عین حال چیزی را بازتولید کرد که به‌وضوح اثری هنری بود. این تنش‌ها در متون تالبوت در مورد

اشیای حجاری‌شده و تصاویر آن ظاهر شد. همچنین قابل توجه است که مجسمه‌ی نیم‌تنه‌ی پاتروکلوس و گچ‌بری موجود در عکس شماره‌ی یک، تنها یک اثر هنری نیستند، بلکه آثاری با پیوندهای واضح با دوران باستان هستند؛ معتبرترین دوره‌ی تاریخی برای مردی از طبقه و جنسیت تالبوت در اواسط قرن نوزدهم. با عکاسی از مجسمه‌های باستانی و همچنین بازتولید گچی و مشتقات نئوکلاسیک آن، متخصصان اولیه مانند تالبوت می‌توانستند عکاسی را به سنت کلاسیک مرتبط کنند. در حالی که هر جسم روشن و غیرمتحرک می‌تواند به‌عنوان یک موضوع عکاسی ایده‌آل از دیدگاه فنی عمل کند.

این واقعیت که تندیس کلاسیک Graces یکی از سه موضوع نمادینی است که در عکس شماره‌ی یک آمده و مجسمه‌ی نیم‌تنه‌ی یک قهرمان باستانی دو بار در قلم طبیعت به تصویر کشیده شده است، نشان می‌دهد که پیوستگی فرهنگی چنین مجسمه‌هایی ــ به‌ویژه مجسمه‌های سفیدی که مجسمه‌های مرمری دوران باستان یونانی-رومی را تداعی می‌کنند ــ باید برای تالبوت و دیگر عکاسان اولیه اهمیت خاصی داشته باشد. جلوه‌های همسطح عکاسی می‌تواند تمایز بین بزرگ و کوچک، سنگ مرمر و گچ، اصل و کپی را محو کند و همچنین به عکس‌های مجسمه‌سازی کلاسیک و بازتولید آن اجازه می‌دهد تا عکاسی را نه‌تنها به‌عنوان یک کار علمی و فنی، بلکه به‌عنوان یک هنر و هنر انسان‌گرایانه نیز تعریف کند.

این سؤال که آیا عکاسی به‌خودی‌خود یک شکل هنری است یا خیر، نویسندگان و متخصصان را با تصاویری از موضوعات مجسمه‌سازی که همچنان مورد استفاده قرار می‌گیرد تا عکاسی را به‌عنوان یک کار هنری جدی مطرح کند، برای چندین دهه درگیر کرده است. برای مثال ادوارد استایکن مجسمه‌ی رودن از بالزاک را در سال ۱۹۰۸ تحت شرایط نوری متغیر عکاسی کرد تا مجموعه‌ای از تصاویر با حالات خاص تولید کند. بار دیگر، مزیت‌های فنی عکاسی از یک مجسمه با توجه به این‌که بی‌حرکتی و سطوح رنگ روشن آن می‌تواند زمان نوردهی طولانی موردنیاز برای صحنه‌های مهتابی را در خود جای دهد، آشکار شد.

در همان زمان، توده‌ی حجیم پیکر حجاری‌شده، که به‌طور هیجان‌انگیزی از طریق مدیریت استایکن با رسانه‌ی عکاسی غیرمادی شده بود، جاه‌طلبی‌های هنری عکاس را تأیید کرد. در حالی که عکس‌های قرن نوزدهمی از مجسمه‌های کلاسیک، نگرانی‌های آن دوره را در مورد مشروعیت بخشیدن به رسانه‌ی جدید با روی آوردن به گذشته‌های دور منعکس می‌کردند. در دهه‌های بعدی، آثار مجسمه‌سازان خودآگاه و آوانگارد می‌توانند برای حمایت از ادعاهای عکاسان پیکتوریالیست در راستای زیباشناسی بصری این رسانه که به همان اندازه آوانگارد است به کار گرفته شوند. در حالی که برخی از عکاسان از تصاویر مجسمه‌سازی به‌عنوان بخشی از دستور کار صریح هنری استفاده می‌کردند، برخی دیگر همچنان از توانایی‌های مستندسازی رسانه بهره‌برداری می‌کردند. ما این را در ظهور شرکت‌های عکاسی بلندپروازانه مانند آلیناری در فلورانس در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم می‌بینیم که بر ثبت سیستماتیک هنر و معماری شبه‌جزیره‌ی ایتالیا تمرکز داشتند. نمونه‌ی بارز آن عکس آلیناری از مجسمه‌ی سوارکاری وروکیو مجسمه‌ساز دوره رنسانس در مرکز یک میدان ونیزی

است که ظاهراً صحنه‌ی مجسمه‌سازی و معماری را در حدود سال ۱۸۸۰ مستند می‌کند.
با این حال، شایان ذکر است که ایالت ونیزی یکی از آخرین مناطق ایتالیا بوده است که تنها یک دوجین سال قبل از گرفتن این عکس بخشی از پادشاهی جدید شده است. بنابراین، چاپ را در آرشیو عظیم عکاسی آلیناری ثبت کرده است. در همان زمان، ونیز دوباره با ایتالیای تازه‌متحدشده ادغام شد. اگرچه بسیاری از عکاسان ادعا می‌کردند که به قول واکر اونز، چنین تصاویری «یک ثبت خالص است، نه تبلیغات»، حتی ظاهراً خنثی‌ترین عکس از یک موضوع مجسمه‌ای، ناگزیر منعکس‌کننده‌ی دغدغه‌های فرهنگی و اجتماعی-سیاسی عکاسانی است که آن‌ها را تهیه کرده‌اند. در بسیاری از موارد، بنگاه‌های خصوصی و مؤسسات دولتی هستند که آن‌ها را تأمین مالی کرده و سپس بایگانی کرده‌اند. در دنیای کمیاب‌تر پژوهش‌های تاریخی هنر، این فرض که عکس‌ها سوابق «ناب و عینی» اشیای حجاری‌شده هستند، می‌تواند تا حد زیادی یک داستان تخیلی باشد. این امر به‌ویژه در کار عکاسانی که در موضوعات مجسمه‌سازی تخصص داشتند، مانند کلارنس کندی، مورخ هنر از دهه‌ی ۱۹۲۰ و دیوید فین، عکاس روابط عمومی، از اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ به‌وضوح دیده می‌شود. دانش «علمی» و تجزیه و تحلیل رسمی سیستماتیک، نماهای گاه توهم‌آمیز آن‌ها از مجسمه‌سازی در واقع منعکس‌کننده‌ی دغدغه‌های زیبایی‌شناختی معاصر بود، چه اسرار و سایه‌های سوررئالیسم در تصاویر کندی به آن‌ها اشاره شده باشد و چه در اواخر شکوفایی آثار انتزاعی مدرنیستی بالا که در آثار فین یافت می‌شود.
در هر دو مورد، تمرکز اولیه‌ی عکاسان بر رنسانس و مجسمه‌سازی کلاسیک، بار دیگر اجازه داد تا اعتبار گذشته بر زمان حال جاری شود، همان‌طور که در انتخاب موضوعات مجسمه‌سازی توسط متخصصان اولیه مانند تالبوت و در آرشیوهای عکاسی که توسط افرادی مانند آلیناری ایجاد شده است. اخیراً، عکس‌های مجسمه‌سازی کلاسیک در کاوش‌های پست‌مدرن جنسیت و تمایلات جنسی مورد استفاده قرار گرفته‌اند، همان‌طور که در برخوردهای حسی فوق‌العاده رابرت میل‌تورپ با مجسمه‌های باستانی آپولو و آنتینوس یا نگاه صمیمی نن گلدین به یک هرمافرودیت مرمری دوجنسیتی که از تخت هرمافرودیت درهم‌پیچیده شده بود، دیده می‌شود. این عکس‌های جدیدتر به اندازه‌ی کالوتیپ تالبوت از مجسمه‌ای با الهام از کلاسیک، بار دیگر به شرایط شخصی و فرهنگی خاص تاریخی پاسخ می‌دهند. احتمالاً جذاب‌ترین بخش تبدیل اشیا به مجسمه از طریق عکاسی چه به صورت طبیعی و چه ساخته‌ی دست انسان، شامل اشیا نمی‌شود و در عوض خود بدن انسان است. قبلاً در عکس نشان داده شده از کتاب قلم طبیعت به این موضوع اشاره شده است. در این‌جا عکاس مرکزی دوربین خود را تنظیم می‌کند و این درحالی است که مدل او بر خلاف سایر چهره‌های صحنه، نمی‌تواند ثابت باشد. این موضوع به‌وضوح درک بهتری از نیازهای فنی دستگاه عکاسی در سال‌های اولیه با زمان‌های نوردهی طولانی آن می‌دهد. بدن‌های زنده به‌طور موقت به مجسمه‌های بی‌جان و به‌نوعی به اثر پیگمالیون معکوس تبدیل می‌شوند. تبدیل بدن به مجسمه می‌تواند

مستقیماً روی سطح یک نگاتیو عکاسی نیز اتفاق بیفتد، همان‌طور که در مجسمه‌های زنده‌ی پل مارتین، عکاس انگلیسی، دیده می‌شود. عکس‌ها روتوش شده و سپس در اندازه‌ی واقعی به صورت اسلایدشو ارائه شده‌اند. بدن‌های شبح‌شده‌ای که روی پس‌زمینه‌های سیاه قترار گرفته‌اند و روی اره‌های موهوم ایستاده‌اند. خریداران و تاجران خیابانی از نظر بصری به مجوعه‌ای از تابلوهای مجسمه‌مانند تبدیل شده‌اند. این فیگورها در ابتدا به‌عنوان سوژه‌های عکاسی مطرح شدند و سپس از آن‌ها در مجسمه‌سازی بهره گرفته شده است.

هواداران جنبش فرهنگ فیزیکی، اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، به‌جای تکیه بر چنین دستکاری‌های تاریکخانه‌ای، پیش از شروع عکاسی به‌سادگی سوژه‌های خود را مانند بدنسازان در مسابقات، به مجسمه‌های کلاسیک تبدیل کرده‌اند. عکاسان از ژست‌ها، پایه‌ها و لوازم جانبی از جمله کاغذ استفاده کردند. برگ‌های انجیر و گرد و غباری که می‌تواند ساکنان زنده را به شکل قابل قبولی به نمونه‌های اولیه‌ی مجسمه‌های باستانی تبدیل کند.

معقول بودن چنین تصاویری یک بار دیگر به توانایی عکس‌های تک‌رنگ برای نمایان شدن تفاوت‌های واقعی در رنگ و بافتت سطحی که بین بدن‌های زنده و پیکرتراشی شده وجود داشت، وابسته بود. در عین حال، برانگیختن عمدی عکس‌های مجسمه‌های کلاسیک، نوعی مشروعیت‌بخشی را برای نگاه‌های بالقوه هومو اروتیک مردانی که این تصاویر را به صورت جداگانه یا در نسخه‌های چاپ‌شده‌ی مجلات مصور فرهنگی خریداری می‌کردند، فراهم می‌کرد. پیوندهای میان مجسمه‌سازی عکاسی و لذت‌های همراه با عذاب وجدان، چیزی است که جز در مجسمه‌سازی در پرتره‌های عکاسی مپل‌تورپ که یک قرن بعد گرفته شده است نیز نهان است.

در این تصاویر، مدل‌های برهنه با بدن‌های کشیده که گویی از سنگ تراشیده شده‌اند، با استفاده از قرارداد بصری آشنا برای جدا کردن سوژه در پس‌زمینه‌ای خنثی، مجسمه‌مانند روی پایه‌ها قرار گرفته‌اند. با به‌کارگیری چنین قراردادهایی در دنیای هنر، عکس‌ها یک بار دیگر به زمینه‌ای برای تماشا کردن بدل شده‌اند که مطالعه‌ی بصری و آرام تماشاگر را از فیزیک مجسمه‌سازی دزدیده‌اند.

همچون مپل‌تورپ، دیگر عکاسان مدرن و پست‌مدرن نیز از تولید تصاویری لذت می‌برند که به شکل تعمدی، بینندگان را با نمایش بدن‌هایی که حالتی بین گوشت سنگی‌شده و مجسمه‌های زنده دارند، منحرف می‌کنند. برای نمونه، در یک عکس جذاب که توسط اروین بلومنفلید در اواسط دهه ۱۹۳۰ گرفته شده است، نوردهی‌های مداخل در نگاه اول باعث می‌شود شک کنیم که آیا ما به گروهی از زنان برهنه نگاه می‌کنیم یا یک سه‌گانه از مجسمه‌های زنانه در آن‌جا قرار دارد. تنها وجود یک سنجاق اشاره‌گر که به شانه‌های فیگور وسطی وصل شده است موید آن است که آنچه به آن نگاه می‌کنیم، مجسمه‌ای است که برای ریخته‌گری آماده می‌شود. اما این سنجاق خود سایه‌ای ایجاد می‌کند که قطعیت‌های ما در مورد ابعاد مادی بودن جسم مجسمه‌سازی شده را زیر سؤال می‌برد.

عکس ۲: آگوست رودن، از مجموعه‌ی موزه‌ی آلبرت و ویکتوریا، لندن

فرض ابتدایی مشاهده‌گر این است که سنجاق به مجسمه چسبیده شده است و سایه‌ی آن روی سنگ افتاده، اما با نگاه دقیق‌تر متوجه می‌شویم که سنجاق را می‌توان به همان اندازه در عکسی از مجسمه بر روی دیوار چسباند و سپس دوباره از آن عکاسی کرد. در این حالت سایه نه روی سنگ، بلکه روی سطح چاپ عکس می‌افتاد. شک و تردید در این‌جا فقط میان تشخیص زنده یا مِرده بودن یک جسم نیست، بلکه میان مجسمه‌سازی و عکاسی است. عکس‌ها نه‌تنها اشکال جدیدی از مجسمه‌سازی را خلق می‌کنند، بلکه از طریق اشیای یافت شده یا سنگ‌های بدن‌نما، خود به اشیایی با ویژگی‌های مجسمه‌سازی تبدیل می‌شوند. یک بار دیگر به پانوراما‌ی ذکر شده باز می‌گردیم. کار فیزیکی درگیر در فرایندهای اولیه‌ی عکاسی و مادی بودن چاپ‌های عکاسی، جزئیات مربوط به کارآموز و توصیه‌ها به او را در مورد یک چاپ کالوتایپ یا نگاتیو، درحالی که آن را روی یک قفسه قرار می‌دهد تا در آفتاب تابستان خشک شود، نشان می‌دهد. با این‌حال، تا همین اواخر مادی بودن عکس‌ها اغلب نادیده گرفته می‌شد. همان‌طور که این واقعیت وجود دارد که پانوراما‌ی مذکور معمولاً با لبه‌های ناهموارش بازتولید می‌شد، در نتیجه شیء مادی را

به یک پنجره‌ی شفاف، با دسترسی ضمنی مستقیم بدون وقفه تبدیل می‌کرد. در عین حال، پانوراما در واقع از دو چاپ مجزا تشکیل شده است که هرکدام دارای کیفیت‌های مادی و تاریخچه‌ی خاص خود هستند که گواه شی‌ای جامد و غیر شفاف را می‌دهد. حتی امروزه، بیش‌تر عکس‌ها هنوز متمایل به حالتی گرفته می‌شوند که در کتاب‌ها و فضای برخط بدون پایه‌هایشان و با هرگونه لبه‌های ناهموار که با دقت بریده‌اند نمایش داده شوند تا یک فضای موهوم از تصاویر شناور از زمان و مکان، از تاریخ و قراردادهای مادی به تصویر کشیده شود. مجسمه‌سازی نیز با هدفی معین، اشیا را از شرایط مکانی و زمانی آن‌ها جدا می‌کند. حتی می‌توان گفت برخورد فیزیکی موجود در مجسمه‌سازی، در تعدادی عکس‌ها نیز دیده می‌شود.

برای مثال، رودن برای بازنگری در ترکیب‌بندی‌های فردی، روی عکس‌های برخی از مجسمه‌های خود طراحی انجام می‌داد. کار او مانند یک اسکنر مجازی بود. مادی بودن چاپ‌های عکاسی نیز مدت‌ها در مصنوعات فرهنگ عامه مورد بهره‌برداری قرار گرفته است؛ از جواهرات عزاداری دوره‌ی ویکتوریایی گرفته که می‌تواند متوفی را در خود جای دهد تا عکس‌های مکزیکی-آمریکایی قرن بیستم که پرتره‌های خانوادگی را در قابی میان دو شیشه قرار می‌داد.

هنرمندانی که اشیای کاملاً جدیدی را از عکس‌ها تولید می‌کردند، مانند فتوپلاستیک‌های لازلو. که با برش و ترکیب یافت‌شده ساخته شده‌اند، بسیار خودآگاهانه با مسائل مربوط به ویژگی‌های متوسط که توسط چنین اشیایی مطرح می‌شوند، برخورد کردند. تصاویر عکاسی یا آثار عکس مجسمه‌سازی شوخ‌طبعانه و تحریک‌آمیز هنرمندان مفهومی دهه‌ی ۱۹۶۰ مانند مکعب چوبی رابرت هاینکن که با عکس‌هایی از یک زن برهنه تکه‌تکه پوشیده شده است. پرسش‌های مربوط به ویژگی رسانه و توانایی دوربین برای تبدیل بدنی زنده به اشیای مجسمه‌سازی ــ موضوعاتی که قبلاً در پانوراما‌ی کتاب قلم طبیعت به آن‌ها اشاره شده است ــ در یکی دیگر از شیوه‌های هنری بسیار خودآگاه قرن بیستم، یعنی هنر نمایش گرد هم می‌آیند. در این‌جا، قراردادهای بصری عکاسی مجسمه‌سازی بار دیگر به اجسام زنده اجازه می‌دهد تا در عکس‌های ثابت از این اتفاقات، به مجسمه‌هایی تبدیل شوند. پس از آن، خود عکس‌ها اغلب جایگزین‌های مادی دائمی هم برای رویداد زودگذر و هم برای هنرمند غایب شدند. برای مثال، در نماهایی ثابت از اجرای آرنای جوزف بیوس در سال ۱۹۷۲ که توسط کاترینا سیوردینگ ثبت شده است، فرد هنرمند در وسط حرکت مانند یک مجسمه یخ زده است. این در حالی است که عکس با ده‌ها عکس نصب شده در قاب‌های فلزی حجیم که به‌صورت تئاتری تکیه داده شده‌اند، محاصره شده است. عکس‌های قاب‌بندی‌شده‌ای وجود دارند که توسط بویس به روش‌های متفاوتی مجسمه‌سازی شده‌اند. از این روش‌ها می‌توان به سفیدسازی، خراش دادن و اضافه کردن موم به لایه‌هایی از عکس نام برد. در عکس‌های آرنا، می‌توان نوعی عکاسی را دید که سوژه خود به یک شیء عکاسی جدید تبدیل شده است تا در کنار سایر وسایل در قاب‌بندی خاص نمایش داده شوند. آنچه مجسمه را از عکاسی، تصویر را از شیء و اجرا را از مستندسازی آن

متمایـز می‌کنـد، از طریـق ایـن تکنیک‌هـا بی‌ثبـات و خالـی از معنـا می‌شـود.
بنابرایـن اسـناد عکاسـی و انـواع وسـایل سـه‌بعدی دیگـر می‌تواننـد به‌عنـوان تجسـم‌های نیمه‌تجسـمی بـا رویدادهـای ناپیـدا همزیسـتی کننـد. ایـن فراینـد بـه آنچـه آملیـا جونـز به‌عنـوان حلقـه‌ای بی‌پایـان از دلالـت توصیـف می‌کنـد، کمـک می‌کنـد. او در ایـن‌بـاره می‌گویـد: «اجـرا بـه عکـس نیـاز دارد تـا وقوعـش تأییـد شـود. و عکـس، بـه رویـداد به‌عنـوان لنگـر هستی‌شـناختی اصلـی‌اش نیـاز دارد.»
تعامـل میـان مجسـمه‌های زنـده و بدن‌هـای سـنگی و عکس‌هایـی کـه خودشـان بـه روش‌هـای مجسمه‌سـازی پـردازش می‌شـوند، همـه‌ی ایـن مسـائل کـه قبـلاً در پانوراما بـه آن اشـاره شـده اسـت، پرسـش‌های مهمـی در مـورد ابعـاد و ویژگـی رسـانه ایجـاد می‌کنـد؛ همچنیـن در مـورد این‌کـه مـا واقعـاً یـک عکـس یـا مجسـمه را چگونـه تعریـف می‌کنیـم. آن‌هـا همچنیـن اتـکای تنهـا بـه رسـانه را بـرای ترسـیم آنچـه عکاسـی و مجسمه‌سـازی اسـت تضعیـف می‌کننـد. کاوش در چنیـن موضوعاتـی دومیـن پـروژه از مبحـث مجسمه‌سازی-عکاسـی را تشـکیل می‌دهـد. پـروژه‌ای کـه تئـوری آن در برابـر تاریـخ قـد علـم می‌کنـد.

عکس ۳: کاترینا سیوردینگ (چک، ۱۹۹٤). آرنای جوزف بیوس، عکس دیجیتال از اسلایدشوی ۹۸ عکس گرفته شده در سال ۱۹۷۲.

و اما آخرین پروژه‌ای که در مورد آن صحبت می‌کنیم که اساساً نه نظری است و نه تاریخی، بلکه تاریخ‌نگاری است. پروژه‌ای که در آن عکاسی از مجسمه‌سازی در چارچوب تاریخ هنر به‌عنوان یک رشته در نظر گرفته می‌شود. اگر بار دیگر به بخش قبل بازگردیم، متوجه می‌شویم که این پانوراما به تعدادی از غیبت‌ها و حذفیات در دل داستان‌هایی که ما به‌عنوان مورخان هنر تعریف می‌کنیم اشاره می‌کند. در مرکز صحنه، آشکار، اما پنهان از دید؛ تالبوت پشت دوربین در یک نیمه از پانوراما حضور دارد اما در نیمه‌ی دیگر غایب است. این به این دلیل است که به احتمال زیاد این هنمن بود که از صحنه سمت چپ عکاسی کرد در حالی که تالبوت تصویر سمت راست را گرفت که در آن به نظر می‌رسد هنمن در حال عکاسی از تصویر سه فرشته است. در ساخت و انتخاب تصاویر عکاسی، چه به‌صورت حضوری و چه غیرمستقیم، تالبوت درحال ناپدید شدن است و معمولاً در ملاحظات شیوه‌های تصویربرداری رشته‌ای غایب است.در عین حال ممکن است هنمن اصلاً از بازیگران عکاسی نکند، زیرا مجسمه در یک پس‌زمینه‌ی تک‌رنگ قرار نمی‌گیرد، همان‌طور که برای تالبوت و همکارانش معمول بود و همچنین دوربین روی فوکوس قابل قبولی تنظیم نشده است.چالش‌های فنی عکاسی از یک مجسمه و تأثیر اجتناب‌ناپذیر زمینه‌های فرهنگی و شرایط شخصی مورخان هنر بر تصاویر حاصل، مسائل اساسی هستند که باید در هنگام نوشتن آنچه من تاریخ‌نگاری بصری تاریخ هنر می‌نامم در نظر گرفت. پانوراما نشان می‌دهد که از همان ابتدا، به قول آندره مالروی معروف، تاریخ آن چیزی است که بتوان از آن عکاسی کرد. بیشتر مورخان هنر، اغلب شیفته‌ی فرضیات آسان شفافیت عکاسی و عینی بودن در شیوه‌های انضباطی خود شده‌اند. مسائل مطرح‌شده توسط عکاسی مجسمه‌سازی در همان ابتدای تاریخ عکاسی و تاریخ هنر به صورتی که امروز می‌شناسیم مشهود است.

۰۸ مجسمه در عکاسی

نوشته: الکس پاتس
ترجمه: دنیا عساکره

در بیان کلی، عکاسی از مجسمه به دو حالت عمل کرده است. یک حالت عمدتاً مستند، دیگری مربوط به زیباشناسی و صحنه‌پردازی خلاق. در مورد اول، اولویت با بازنمایی دقیق بصری است. قراردادها بی‌شباهت به ماگ‌شات نیستند (که در واقع تصویری است مرکزی با حداقل اعوجاج در پرسپکتیو و پس‌زمینه‌ی تقریباً خالی). ملاحظات زیباشناختی، ناگزیر نقشی در مستندسازی عکاسی مجسمه ایفا می‌کند که به‌طور ویژه‌ای در تصمیم‌گیری برای نمایش اثر به بهترین شکل تأثیرگذار است. قرارداد، اغلب یک نمای اولیه را به‌ویژه برای کارهای فیگوراتیو مقرر می‌دارد اما تصویر به دست آمده به‌ندرت به همان سادگی تصویر مستقیم و یا نمایه‌ی یک ماگ‌شات است. همچنین این نکته‌ی کلی وجود دارد که بر خلاف ماگ‌شات یا عکس‌های علمی که صرفاً برای شناسایی و ثبت ساخته شده‌اند، در عکاسی‌های مجسمه مجوزهایی برای انتقال ارزش زیباشناختی اثر، در نظر گرفته می‌شود. البته ممکن است این مجوزها عمدتاً به‌خودی‌خود عمل کنند، زیرا این فرض وجود دارد که یک عکس این کار را به‌طور خودکار و صرفاً با ثبت دقیق ظاهر بصری یک مجسمه انجام می‌دهد.

اگرگاهی حالت مستند، همچون گذشته، با ملاحظات زیباشناختی درآمیخته شود باز هم از رویکردی جایگزین که به دنبال ارائه‌ی طرحی خلاق یا صحنه‌پردازی از یک مجسمه است، متمایز می‌باشد و براساس آن، حسی از یک رویارویی با بار زیبایی‌شناختی نیز ارائه می‌دهد - با مجسمه‌ای که به نسبت وجود بصری جذاب و غیرعادی، کمتر به عنوان یک وسیله در نظر گرفته می‌شود. بخش عظیمی از تاریخ هنر معاصر در زمینه‌ی عکاسی مجسمه مربوط به تصاویری است که به این شکل عمل می‌کنند و چیزی فراتر از مستندات ساده‌ی بصری را ارائه می‌دهند. برخی از آثار گیرا از این نوع عکاسی را می‌توان در مجموعه‌ای از مجسمه‌هایی یافت که در اوج انتشار عکس‌های سیاه و سفید در اوایل تا اواسط قرن بیستم به تصویر کشیده شده‌اند. به‌طور مشخص می‌توان نمونه‌هایی مانند مجموعه عکس‌های جذاب و ظریف کلارنس کندی از مجسمه‌های مربوط به دوره‌ی رنسانس ایتالیا، متعلق به اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰ را مشاهده کرد که در آن نمایش خلاق، درک واضح و روشنی از فرم یک مجسمه را افزایش می‌دهد. در این‌جا حالت مستند از محدودیت‌های خود بسیار فراتر رفته تا تصویر قدرتمند و بادقت ضبط شده‌ای از زیباشناسی در حکاکی ارائه دهد که به نظر می‌آمد این مجسمه نمونه‌ای از آن است. حالت مستند، مفهومی فرازمانی از تصویر را ارائه می‌کند؛ گویی که شرایط گرفتن عکس اهمیتی نداشته است. مجسمه

به‌صورت پیکری ارائه می‌شود که یک بار برای همیشه ضبط و نگهداری می‌شود تا در هر زمانی که اراده شود بتوان آن را دید. از سوی دیگر، با ارائه‌ی چیدمانی مشخص‌تر، ناگزیر چیزی از لحظه‌ای آنی وجود دارد. مجسمه در شرایطی خاص خود را آشکار می‌سازد و توسط یک تصویر متمایز جان می‌گیرد، حتی اگر چیدمان برای نشان دادن چیزی در مجسمه طراحی شده باشد که از اهمیتی دائمی برخوردار باشد اما هنوز در اکثر موارد، حس گذرا بودن تصاویر اسنپ‌شات را ندارد. تصویر مجسمه‌ای که به چشم فرد می‌آید (چه نزدیک یا دور) به نمایی پایدار اشاره دارد که به‌آرامی در یک دوره‌ی زمانی ایجاد می‌شود [۱]، مانند عکس‌های کلارنس کندی یا ارائه‌ای از مجسمه‌های آنتیک کلاسیک که تقریباً در همان زمان در آلمان و اروپای مرکزی آغاز شد. [۲]

در قرن نوزدهم بسیاری از پارامترهای اساسی چنین تجسم مدرنی از مجسمه از طریق عکاسی تعیین شد. یک قالب استاندارد برای عکس‌های مستند مجسمه شکل گرفت که تا حدی از بازتولید گراورهای اولیه به عاریت گرفته شده بود، اگرچه با پس‌زمینه‌های سیاه، که جایگزین پس‌زمینه‌های عموماً سفید یا خاکستری گراور بود، متمایز شد. با توسعه‌ی استودیوهایی مانند آلیناری، اندرسون، ژیراردون و براون که در بازتولید آثار هنری تخصص داشتند، حرکتی که آغاز آن حدوداً به دهه ۱۸۵۰ برمی‌گردد، قراردادهایی مشخص شد که مجسمه همچون پیکری سفید یا خاکستری کاملاً واضح در یک پس‌زمینه سیاه، روی پایه یا زمینه‌ای برش‌خورده با نورپردازی از جلو که بر سطوح اثر به‌طور یکنواخت بتابد و به‌آرامی از بالا هدایت می‌شود تا در معرض دید قرار بگیرد [۳]. در مواردی بوده که چیزی از محیط پیرامون حفظ می‌شود، به‌ویژه اگر مجسمه‌ی موردنظر طوری طراحی شده باشد که در قابی مزین شده قرار گرفته باشد. البته در اواخر قرن، زمانی که این آثار در قالب تصاویر سایه رنگ در کتاب‌های هنری گنجانده شدند، معمولاً هر پس‌زمینه‌ی ثبت‌شده در عکس حذف می‌شد. این تصاویر عکاسی‌شده، عمدتاً از طریق روتوش نگاتیو، با حذف تمام یا بخشی از قاب‌بندی تصویر در حال عکاسی کاملاً و استادانه دستکاری‌شده بودند. تمام جزئیات مربوط به خطوط کلی شکل مجسمه کار دست بود، اغلب به همان اندازه که به صورت مکانیکی بازتولید شده بو د ند.

آیا این حالت مستندی که وجود داشت ــ گرچه هنوز هم با امکان انعطاف بیشتر به نسبت اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، یعنی زمان بازتولید مجموعه‌ای بلندپروازانه از مجسمه‌ها، مانند بناهای یونانی و مجسمه‌های رومی هاینریش برون و فریدریش بروک وجود دارد ــ کاملاً ساده و عاری از حس است؟ [۴] بی‌تفاوتی نسبت به ارائه‌ی کیفیت بصری سطوح مرمر یا برنز و قالب‌بندی‌های تکراری و ظاهراً بازدارنده ممکن است کسی را به فکر فرو ببرد. اما نشانه‌هایی از تعریف مبهم در خصوص تصور مجسمه‌ای وجود دارد. نمایش یک مجسمه به‌عنوان شکلی منزوی، به‌طوری که یکپارچگی صوری آن به‌وضوح دیده شود لزوماً برخی چیدمان‌های بصری برای افزایش جذابیت زیبایی‌شناختی آن را حذف نکرده است. شاید پیشنهادهای کم‌اهمیتی برای ارائه‌ی امکان ارتباط ایده‌آل، در صورت فاصله

گرفتن، یک‌به‌یک با مجسمه وجود داشته باشد که به جزئیات منحرف‌کننده‌ی زمینه یا نحوه‌ی نصب که باید در بافت دیده شود، آلوده نشده باشد. مسلماً برای کسانی که چنین تصاویر عکاسی شده‌ای را به‌دقت در نظر گرفته‌اند، مانند هاینریش ولفلین که در مقالات کلاسیک خود مسائل مربوط به چگونگی عکاسی از مجسمه را بیان کرده، ملاحظات زیبایی‌شناختی در هنگام تنظیم نور و انتخاب موقعیت خاص و ایده‌آل‌ترین جهت برای ثبت یک اثر مورد توجه قرار می‌گیرد. علاوه بر این، تصوری که ولفلین از مجسمه‌سازی در هنگام ارزیابی تصاویر عکاسی در نظر داشت، یک مفهوم اپتیکال بی‌روح مستند یا فرمالیستی نبود. بلکه شامل دیدن مجسمه هم به‌عنوان فرم و هم به‌عنوان پدیده‌ای بوده که در آن «شکل، فضا، نور» هر یک نقش مهمی ایفا کرده‌اند.[۵]

عکس‌های استریوسکوپیک از مجسمه که در دوره‌ی ویکتوریا رایج شد، مورد جالبی را شکل می‌دهند که حالت مستند واضحی دارد، این حالت به شیوه‌هایی عمل می‌کند که ارائه‌گر زیباشناسی خاصی است. این عکس‌ها اسنادی نبودند که برای مطالعه‌ی علمی تعبیه شده باشند، بلکه حالتی از نمایش بودند که مجسمه را زنده کرده و به واسطه‌ی نمایش سه‌بعدی، آن را واقعی‌تر جلوه می‌دادند. در حالی که بسیاری از این تصاویر از قراردادهای اولیه‌ی ثبت استاندارد عکاسی از مجسمه استفاده می‌کنند (با پس‌زمینه‌ای خالی که اثر را به عنوان یک فرم مستقل جدا می‌کند) میل به یک نتیجه‌ی به‌شدت واقعی نیز موجب ایجاد تصاویری از اثر شده است که در زمینه به‌وضوح مشخص شده‌اند. نوعی زیبایی‌شناسی هایپررئالیسم گاهی غالب می‌شد و این‌طور به نظر می‌رسید که یک مجسمه یا چیدمان مجسمه در واقع از طریق فرایند عکاسی استریوسکوپی ساخته می‌شوند، همان‌طور که در گزارشی در زمینه‌ی داگروتیپ‌های استریوسکوپی، ارائه شده در نمایشگاه بزرگ ۱۸۵۱ که در سالن مرکزی برگزار شد، آورده شده است: «به‌جای این‌که خود شیء را ببینید، یک مدل مینیاتوری از آن را می‌بینید که به چشمان نزدیک شده است. به‌طوری که داگرئوتیپ‌های استریوسکوپیک در واقع از واقعیت پیشی می‌گیرند.»[۶]

در اوایل تاریخ عکاسی، در تجربه‌هایی مخصوص به انواع جدیدی از تصویربرداری که با عکاسی از دهه‌های ۱۸۴۰ و اوایل دهه ۱۸۵۰ امکان‌پذیر شده است، برخی از خلاقانه‌ترین طراحی‌های مجسمه‌سازی قرن نوزدهم رخ داده‌اند [۷]. عکس‌برداری از مجسمه‌های معروف که در مقیاسی کوچک بازتولید شدند به‌طور گسترده‌ای در آن زمان پخش شد - پیکرهای کوچک بیشتر از آثار فیگوراتیو. اندازه‌ی کوچک به این معنی است که به‌راحتی بتوان محیطی ساخت تا مجسمه در موقعیت خوبی قرار گیرد و شرایط نوری مؤثری ایجاد شود. رنگ سفید که بازتابی از سنگ مرمر اصلی بود ــ این گونه مجسمه‌ها بیشتر از جنس گچ یا سرامیک بودند ــ پیدایش بازی نور و سایه را بر سطح اثر افزایش می‌داد. این مجسمه‌های کوچک همچون اشیایی بی‌جان با چیدمان دلخواه در موقعیت و محیط اطراف خود می‌توانند سوژه‌های ایده‌آلی برای فرایند عکاسی شوند، به زمان نوردهی طولانی نیاز دارند و تنها می‌توانند محدوده‌ی نسبتاً باریکی از کنتراست پرده‌های رنگی را ثبت کنند.

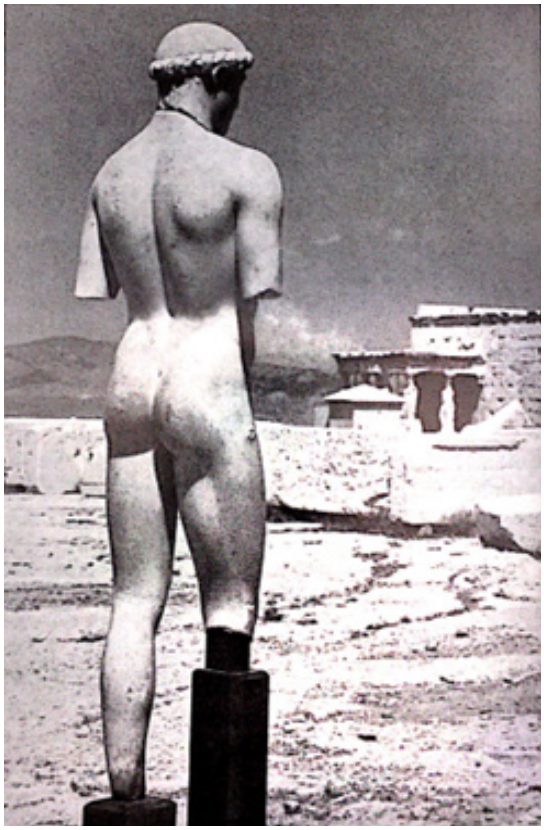
در شماری از تجربه‌های عکاسی، مانند

آزمایش‌های عکاس آماتور فرانسوی ایپولیت بایار که فرآیند مثبت مستقیم جدید خود را امتحان می‌کرد، نه‌تنها تعداد معدودی پیکره می‌بینید که در پس‌زمینه‌ای تاریک قرار گرفته‌اند که گاهی اوقات با پرتاب کردن پارچه‌ای به آن‌ها جان می‌بخشید و گروه‌هایی از پیکره‌ها و اشیا نیز وجود داشتند که چیدمان جذابی را شکل می‌دادند. این قبیل آثار مظهر مجسمه‌سازی خلاق قرن نوزدهم هستند که کاملاً متفاوت از بت‌واره‌سازی پیکره‌ها در اندازه‌ی واقعی، شکل ایده‌آل و کلاسیک سنگ مرمر خالص و سفید است که عموماً با آن دوره مرتبط بود. به این ترتیب با جریانی شبه‌سوررئالیستی و خیال‌پردازانه در فرهنگ قرن نوزدهم هماهنگ به نظر می‌رسد که تفکر مدرن بیشتر به آن پاسخ می‌دهد. پیشنهادهای شخصی، ایجاد دنیای خصوصی اندک رؤیایی، به داگرئوتیپ‌های اولیه‌ی مجسمه‌های معروفی وارد می‌شد که در آن زمان به بازار عرضه می‌شدند. این‌ها نیز از بازتولید پیکره‌های کوچک عکاسی شده‌اند - که به معنای واقعی کلمه گالری مجسمه‌ای در اندازه‌ی واقعی را که معمولاً در محیط عمومی دیده می‌شد به یک مالکیت شخصی یا فانتزی تبدیل می‌کرد. گاهی اوقات به داگرئوتیپ‌ها تنظیمات ظریفی داده می‌شد که مانند پلاک‌های گردنبند عمل می‌کردند و تأثیر تصور مجسمه را به‌عنوان تصویری گران‌بها تقویت می‌کرد که می‌شد در دست نگه داشت.[۸]

قرن بیستم شاهد پیشرفت‌هایی بود که تأثیر قابل‌توجهی بر تصویربرداری از مجسمه داشت. فناوری‌های جدید چاپ که با بهره‌برداری تجاری از فناوری ترام در دهه‌ی ۱۸۹۰ شروع شد، امکان تولید کتاب‌هایی را فراهم کرد که از چاپ عکس به‌عنوان تصویر استفاده می‌کردند. تا این مرحله، تنها راه مقرون به صرفه برای بازتولید تصاویر عکاسی در کتاب‌ها، چاپ‌های چوبی منقوش با دست بود، که غالباً تفاوت محسوسی با آنچه پس از طراحی انجام می‌شد، نداشت. در دهه‌ی سوم قرن بیستم شاهد افزایش تصاویر عکاسی شده با کیفیت معقول در کتاب‌های غیرلوکس و همچنین بازتولید دقیق عکس‌هایی با کیفیت بالا در نشریات گران‌قیمت هستیم. این زمانی بود که کتاب مجسمه‌سازی با تصویرسازی غنی و تجربه‌ی چیدمان عکاسی داشت به اوج خود می‌رسید و در اواسط قرن باعث پیدایش آثار کلاسیکی مانند «هنر مجسمه‌سازی» اثر هربرت رید (۱۹۵۶) و «موزه خیالی مجسمه» (۱۹۵۲-۱۹۵۴) اثر آندره مالرو شد.

آثار ارائه شده در این کتاب‌ها، حتی زمانی که کاملاً مدرن بودند، همچنان فیگوراتیو بودند و تصاویر عکاسی‌شده عموماً بازتابی از ارائه‌ی سنتی مجسمه به‌عنوان شکل تفکیک‌شده بود. قراردادهای اولیه تغییر اساسی نکردند (پس‌زمینه‌ها ممکن است روشن شوند اما عموماً خنثی یا خالی هستند. این تصاویر استاندارد نسبتاً خنثی با جزئیات بیشتر از نمای نزدیک و همچنین چیدمان اثر در یک محیط طبیعی در فضای باز تکمیل می‌شود) روشی که گاهی مورد استقبال هنرمندانی مانند هنری مور قرار می‌گرفت. گسترده‌ترین عکاسی صحنه‌پردازی مجسمه به شکل جزئیات برش‌خورده سرها، با بهره‌گیری از جلوه‌های نوری و کنتراست رنگی بود که به‌خوبی در فیلم‌های سیاه و سفید به نمایش درآمد تا حضور یک مجسمه را نمایشی کند. اشیای سنتی آفریقایی و

به اصطلاح بدوی و مجسمه‌های قرون وسطایی اغلب به این شکل ارائه می‌شدند.[۹]
این تحولات در کنار تغییراتی در مفاهیم مدرن مجسمه‌سازی رخ داد که بر خلاف ایده‌ی مجسمه به‌عنوان یک جسم یا شیء مشخص محدود و مستقل عمل می‌کردند. مفهوم‌سازی مجدد مجسمه‌سازی به‌طور اساسی آغاز شد تا تجسم عکاسی مجسمه را در اواخر قرن بیستم دوباره پیکربندی کند، به‌ویژه در مورد تجربیات مجسمه‌سازی که به‌واسطه‌ی عکس‌ها ایجاد می‌شد – از یک سو عکس‌هایی با چیدمان موقت یا تعاملی که به‌عنوان شاهدی بصری بر حضور اثر عمل می‌کرد و از سوی دیگر، عکس‌هایی که در آن تصویر معرف موضوع اصلی به‌عنوان یک پدیده‌ی مجسمه‌سازی بود، رویه‌ای که سوررئالیست از آن بهره‌برداری می‌کرد. چنین تحولاتی الگوی تماشای مفروض در بازتولید تصویرسازی استاندارد را با در نظر گرفتن عکس به‌مثابه‌ی مبنای خروجی اندیشه در مورد مجسمه وارونه کرد – فراتر از عکس به طرحی خلاق از پدیده‌ای که تجسم می‌کند، بدون لزوم سنجش در ذهن برخلاف هرچیزی که در جهان خارج از عکس وجود دارد. سپس دو گرایش متضاد در طول قرن بیستم به وجود آمد: ساختارشکنی اساسی یک شیء مجسمه‌ای در بازنمایی عکاسی سنتی از مجسمه و شکوفایی چنین تصویربرداری عکاسانه‌ای از اشیای مجسمه‌ای در کتاب‌های هنری مصور. آنچه این گرایشات را به شکل خلاقانه‌تر و در ارتباط با صحنه‌پردازی بصری به هم مرتبط می‌کند، پدیده‌هایی است که عکاسی می‌تواند بر آن‌ها تأثیر بگذارد و مفاهیم آن برای نمایش یک تصور مجسمه‌ای در اصطلاح عکاسانه. یکی از نمونه‌های بسیار جالب توجه از این نظر به چنین ارتباطی که در یک زمینه‌ی نسبتاً سنتی اجرا می‌شود کتابی است در زمینه‌ی مجسمه‌های باستانی که به لحاظ بصری قابل توجه است – کتاب مجسمه‌های مرمر باستانی آکروپلیس توسط باستان‌شناسان آلمانی ارنست لانگلوتس و هانس شریدر که در اوج انتشار این قبیل کتاب‌ها منتشر شده است.[۱۰]



شکل ۱. هرمان واگنر (آلمان، ۱۸۵۲–۱۹۳۷). ***پسر کریتیوس در آکروپولیس***. از اریش لانگلوتس و هانس شریدر، مجسمه‌های مرمر باستانی آکروپلیس (فرانکفورت آم راین: ویتوریو کلسترمام، (۱۹۴۳).

در این کتاب چندین عکس از مجسمه‌های موزه آکروپولیس که در فضای باز روی تپه آکروپولیس نصب شده‌اند، از جمله یکی از معروف‌ترین مجسمه‌های کلاسیک، پسر کریتیوس (شکل ۱) را به نمایش گذاشته شد. این مجسمه به‌طور غیرعادی از پشت نشان داده شده و در دوردست با کریاتیدها (ستون زن پیکر) در ایوان ارختئوم در کنار هم قرارگرفته‌اند. این عکس به‌عنوان یک چیدمان جذاب عمل می‌کند و نه فقط به‌عنوان یک استناد بصری از یک کار خاص. همچنین به صراحت تصویری ماندگار از مجسمه‌سازی یونانی به‌عنوان محصول یک شیوه‌ی زندگی آزاد و طبیعی که در فضای باز آب و هوای گرم و آفتابی یونان تحقق می‌یابد را در بر می‌گیرد - که به نویسندگان اولیه‌ی هنر یونانی مانند وینکلمان و کسانی که در دوره‌ی مدرنیته به‌ویژه در آلمان زنده بودند، برمی‌گردد.[۱۱]

با این حال، این بینش در کنار یک خیال‌پردازی آزاردهنده‌ی نازی‌ها از یک روحیه‌ی قدرتمند و اولیه یونانی وجود داشت که در فیلم ***المپیا*** (۱۹۳۸) لنی ریفنشتال به نمایش درآمد. فیلمبرداری این فیلم در سال ۱۹۳۶ و در آکروپولیس آغاز می‌شود، همان زمانی که لانگلوتس ترتیبی داد تا عکاس آلمانی هرمان واگنر از مجسمه‌های موزه‌ی آکروپلیس عکس بگیرد. ریفنشتال پیشنهادی مطرح کرده بود که تمهیدات لازم برای انتقال مجسمه‌ها به فضای باز منتقل شود تا از آن‌ها فیلمبرداری کند. پیشنهاد او پذیرفته شد، اگرچه عجیب است که آن‌ها در فیلم او حضور ندارند.[۱۲] او از نماهای مجسمه که از آثار کلاسیک و هلنیستی متأخر موزه گلیپتوتک در مونیخ هستند برای برش تداخلی با معماری پارتنون استفاده می‌کند. این نماها به گونه‌ای نشان داده شده‌اند که مانند مظاهر اسطوره‌ای از ابر تاریکی بیرون می‌آیند، این آثار عضلانی که ریفنشال بدون شک برای به تصویر کشیدن قدرت ایده‌آل پیروزمندانه‌ی مردانه مناسب می‌دید، او خود را در مقام یک قهرمان می‌دید نه چهره‌های مهارشده و انتزاعی که در کتاب لانگلوت زیر نور خورشید ایستاده بودند.

لانگلوتس، که در دوران نازی‌ها سمتی در دانشگاه بن داشت، تا حدودی با رژیم همدست بود اما این بدان معنا نیست که او تابع خیال‌پردازی‌های خاص آن‌ها درباره یونان باستان بود. شواهد نشان می‌دهد که او بر درک اومانیستی از دستاوردهای یونانی در هنر که برای او به‌عنوان جایگزینی اخلاقی در دوران تاریکی که در آن زندگی می‌کرد، عمل می‌کرد. [۱۳] به نظر می‌رسد نحوه‌ی تماشای ضمنی در عکس‌هایی که او از پسر کریتیوس ساخته بود، مهر تأییدی است بر این موضوع، هرچند که به ناچار از نظر سیاسی نیز با تطابق تاریخی تخصیص‌های نازی‌ها از بدن کلاسیک رنگ شده است. [۱۴] این اثر تنها به‌عنوان یک چهره‌ی جسورانه در جلوی تصویر در نظر گرفته نمی‌شود بلکه از پشت دور شده و نگاهی اجمالی می‌اندازد، احتمالاً کمی هم آسیب پذیر. پیشنهادهای مشابهی از آسیب‌پذیری انسان را می‌توان در تفسیرهایی از بدن مجسمه‌شده‌ی مرد توسط هنرمندان مدرن آلمانی، نسلی اندک قدیمی‌تر مانند آدولف فون هیلدبراند و ویلهلم لمبروک یافت. این موضوع هشداری است بر معیار عدم ایجاد تمایزهای سخت و سریع در برداشت غیرمدرن، سنتی یا کلاسیک از مجسمه‌سازی از یک

سو و به‌صراحت تجربی یا مدرنیستی از سوی دیگر. پیچیدگی و مفاهیم سیاسی مستقیم یا غیرمستقیم تصویربرداری عکاسی از مجسمه‌های یونانی در کتاب لانگلوتس، نمونه‌ای گویا از آن است که چگونه یک تخیل مجسمه‌سازی مدرن می‌تواند از طریق تجسم مجدد و بازنمایی مجسمه‌سازی از گذشته و از طریق ابداع اشکال جدید و مدرن اثر، به‌وضوح به نمایش درآید.

یادداشت ها

۱. برای مثال ارنست لانگلوتس و والتر شوخارت، مجسمه‌های باستانی در آکروپلیس (فرانکفورت: .am main:V Klostermann، ۱۹۴۳) را ببینید؛ گزیده‌ای از یک جلد کامل‌تر و علمی‌تر که در سال ۱۹۳۹ منتشر شد و گرهارت رودنوالد، ***المپیا*** (برلین: ناشر هنری آلمانی و نیویورک: وسترمان، ۱۹۳۶)، با عکس‌های والتر هگ، بعدتر در این مقاله مورد بحث قرار گرفته است.

۲. این اثر عیناً در فیلم کریس مارکر و آلن رنه در سال ۱۹۵۳، «مجسمه‌ها نیز می‌میرند» نمایش داده می‌شود؛ جایی که دوربین به‌آرامی روی عکس‌های مجسمه‌های آفریقایی با نور دراماتیک و فضای صحنه‌پردازی شده می‌چرخد. توجه من به اهمیت فیلم برای اندیشیدن به عکاسی مدرن از مجسمه توسط مگان لوک جلب شد که در یکی از کنفرانس‌هایی که در رابطه با این مجلد ترتیب داده شده بود در این باره سخنرانی کرد. برای بحث پیشنهادی در مورد زمان‌بندی‌های ضمنی در بازتولید عکاسی مدرن از مجسمه که دیدگاهی متفاوت از من دارد، به مایکل کول، «مجسمه قبل از عکاسی» در «چشم‌انداز و ابزارهای آن» و آلینا پین (یونیورسیتی پارک: انتشارات دانشگاه پن‌استیت، ۲۰۱۵)، ۲۴۱-۵۹ مراجعه کنید.

۳. هلن پینه، «موزه ایده آل: کتابخانه‌های عکاسی» درعکاسی / مجسمه‌سازی (پاریس: مرکز ملی عکاسی، ۱۹۹۱)، ۴۹؛ جوئل اسنایدر، «عکاسی قرن نوزدهم از مجسمه و بلاغت جایگزینی» در مجسمه و عکاسی، جرالدین ای جانسون (نیویورک: انتشارات دانشگاه کمبریج، ۱۹۹۸)، ۲۸.

۴. فردریک بروکمان، بناهای یونانی و مجسمه‌های رومی (مونیخ: بروکمان، ۱۸۸۸-۱۹۰۰)

۵. این سه مقاله در سال‌های ۱۸۹۶، ۱۸۹۷ و ۱۹۱۵ منتشر شدند و با عنوان هاینریش وولفلین، «چگونه باید مجسمه را عکاسی کرد» دوباره منتشر شد. ترجمه جرالدین آ. جانسون ، تاریخ هنر ۳۶، شماره ۱ (فوریه ۲۰۱۳): ۵۲-۷۱.

۶. به نقل از اسنایدر، «عکاسی قرن نوزدهم از مجسمه»، ۲۷. داگرئوتیپ نمایی را نشان می‌دهد که دارای چیدمانی از مجسمه است.

۷. در مورد این اثر به جفری باچن، «تنوعی تقریبا نامحدود: عکاسی و مجسمه‌سازی در قرن نوزدهم» در نسخه‌ی اصلی «عکاسی مجسمه، ۱۸۳۹ تا امروز»، رکسانا مارکوسی. (نیویورک: موزه هنرهای مدرن، ۲۰۱۰)، ۲۰-۲۴ مراجعه کنید.

۸. نگاه کنید به داگرئوتیپ کنیز یونانی هیرام پاورز که در مجسمه‌ی پیروز مارتینا دروت و همکاران منتشر شده است. (نیوهیون و لندن: انتشارات دانشگاه ییل، ۲۰۱۴)، ۳۰۸-۱۰.

۹. یک نمونه بسیار دراماتیک ارائه‌ای است از مجسمه آفریقایی در فیلم کریس مارکر و آلن رنه «مجسمه‌ها نیز می‌میرند» که در یادداشت ۳ ذکر شد. لودویگ گلدشیدر شریک انتشارات فایدن در لندن پس از Anschluss اتریشی از این آثار در تعدادی از منتشرات خود مربوط به دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ بهره‌برداری کرد، از جمله از یکی از آثار خوب مجسمه‌سازی کلاسیک پرتره‌های رومی (لندن: فایدون۱۹۴۰). این عکس‌ها توسط عکاس آلمانی ایلسه ماریا اشنایدر لنگیل گرفته شده بود.

۱۰. در مورد تصویر عکاسی مجسمه‌سازی یونانی در نشریات آلمانی این دوره، نگاه کنید به استفانی کلم، «خط، فرم، فضا. درباره تصاویر علمی مجسمه‌های باستانی» در تکنیک‌های بازتولید و ایده‌ها از دوران باستان تا امروز، جورگ پروبست (برلین: دیتریش ریمر، ۲۰۱۱)، ۱۴۴-۴۷.

۱۱. آب و هوای بسیار مطلوبی که یونانیان باستان از آن لذت می‌بردند و نمایش آزاد و باز بدن برهنه انسان که این امر پرورش می‌داد، توسط وینکلمن به‌عنوان عوامل کلیدی در زیبایی بی‌نظیری که توسط مجسمه‌سازی کلاسیک یونان به دست آمده بود شناسایی شد. یوهان یواخیم وینکلمان، تاریخ هنر دوران باستان کلاسیک، هری فرانسیس مالگریو (نسخه اول آلمانی ۱۷۶۴؛ لس آنجلس: انتشارات گتی، ۲۰۰۶)، ۱۸۶-۶۷. چنین طرز فکری به‌زودی این دیدگاه را به وجود آورد که مجسمه‌سازی کلاسیک یونانی و رومی زمانی که در محیط فیزیکی واقعی (یا آب و هوا) که در آن ایجاد شده است، به‌طور کامل مورد توجه قرار می‌گیرد، همان‌طور که مخالفت اولیه با انتقال مجسمه پارتنون به لندن نشان می‌دهد.

۱۲. ارنست لانگلوتس (۱۸۹۵-۱۹۷۸). «باستان‌شناسی به‌عنوان یک علاقه» (بن: موزه دانشگاهی دانشگاه بن، ۱۹۹۵)، ۱۵.

۱۳. برای بحث در مورد موضعی که لانگلوتس به‌عنوان محقق دوران باستان کلاسیک در دوره نازی گرفت، به ارنست لانگلوتس (۱۸۹۵-۱۹۷۸)، ۷۸-۷۹ مراجعه کنید.

۱۴. تصویر مجسمه‌های یونانی اولیه در کتاب لانگلوتس در تضاد قابل توجهی با ارائه در مجلد نفیس مصور مجسمه معبد المپیا اثر گرهارت رودنوالد است که به انگلیسی و آلمانی برای همراهی با المپیک ۱۹۳۶ برلین منتشر شد. هم رودنوالد و هم والتر هگه، عکاس حجم، اعضای حزب نازی بودند. رودنوالد در اظهار نظری گویا درباره شخصیت مرکزی آپولو و «ژست قدرت محرمانه» آن، که به‌وضوح در تصاویر نمایش داده می‌شود، می‌نویسد: «خدای غیرقابل دسترس هیچ نقشی بدنی در مبارزه ندارد، اراده او کافی است».

۰۹

فضای عکس

نویسنده: مارک ویگلی
ترجمه: رضا قاسمی

خانواده جدید، ۲۰۰۱

عنوان عکس نوشته شده «(خانواده جدید، ۲۰۰۱)». هیچ خانواده‌ای در تصویر نیست اما این صحنه بسیار آشناست: نگاه کردن از شیشه جلوی ماشین به یک منظره‌ی معمولی از جاده در یک روز دلگیر. شیشه خیس است اماً لزوماً باران نیست. آب برای تمیز کردن شیشه به بیرون می‌پاشد. برف پاک‌کن که ممکن است به چپ یا راست حرکت کند. خود ماشین که ممکن است در حال حرکت باشد یا نباشد. با این همه گنگی و ابهام، همه‌چیز به‌شدت ساکن به نظر می‌رسد. شکل برخورد اسپری به شیشه، چشم‌انداز دور را به‌نوعی از بین می‌برد. تاری برف پاک‌کن با تاری و خارج از وضوح بودن خط جاده و زمین همانند است. برف پاک‌کن تیره و ضخیم دقیقاً در زاویه‌ی اریب پرسپکتیو لبه‌ی جاده قرار دارد و هنگامی که با آسمان برخورد می‌کند محو می‌شود، گویی در واقع بخشی از منظره است. رد آبی که از خود برجای می‌گذارد به‌طرز عجیبی با افق مواج زمین مطابقت دارد. منظره روی سطح شیشه ادغام شده است. شیشه دیگر بین ما و منظره‌ی بیرون نیست. به منظره تبدیل شده است. ما قاب دور شیشه‌ی جلو را جز مقداری از لبه‌ی پایینی آن نمی‌بینیم. فقط منظره‌ی شیشه وجود دارد. چشم به خود سطح جذب می‌شود، به تصویر رقیقی که توسط آب در حال حل شدن است. این در عین حال یک ترکیب انتزاعی است ـ یک نمایش دقیق از شکل، رنگ، بافت ـ و یک صحنه‌ی معمولی از جاده.

بیشترین تراکم جزئیات در شکل آب اسپری شده وجود دارد جایی که نقطه‌ی گریز جاده را محو می‌کند و جاده را به آسمان می‌چسباند، گویی تصویری که به‌صورت لحظه‌ای توسط مایع از بین می‌رود نقطه‌ی واقعی پایان سفر است، هدف نهایی. خود آسمان به نظر می‌رسد به مایعی تبدیل شده که روی شیشه پاشیده شده است. نمای پرسپکتیو پایین جاده، تصویری نمادین از فضای سه‌بعدی، از خود عمق، که در یک سطح دوبعدی فشرده و به‌نوعی معکوس شده است. آنچه به ما نزدیک‌تر است طولانی‌ترین زمان را برای رسیدن نیاز دارد. این یک پنجره است، شیشه‌ای ظاهراً خنثی که ما را از بیرون جدا می‌کند؛ شیشه‌ای که به دوردست پرتاب شده و به کل جهان تبدیل شده است. این عکس تصویری مستقیم از چیزی است که مستقیم نیست. فوق‌العاده در عین معمولی بودن. بدون ادعا، در عین حال پر از ابهام و گنگی. زیباست.

تصویر بدون قاب است. ما آن را در گالری،

کـم و بیش از همـان فاصلـه‌ای می‌بینیم که پشت شیشـه جلوی ماشـین قرار می‌گیریم، همـان فاصلـه‌ای که عـکاس دید خـود را از منظـره‌ی چسـبیده بـه شیشـه به اشـتراک می‌گـذارد. این یک تصویر زیباسـت، عکسـی از یـک صحنـه‌ی آشـنا، بـا این حـال ممکن اسـت عکسـی از خـود صحنه‌ی عکاسـی نیز باشـد ـ تصویـری از جهان که در سـطح یک عکس معلق اسـت.

نوشـتن در مورد عکس‌ها پرریسـک اسـت. اولیـن نشـانه در مـورد یـک عکـس خـوب ایـن اسـت کـه شـما را وامـی‌دارد تـا چیزی دربـاره‌ی آن بگوییـد. دومیـن نشـانه ایـن اسـت کـه هرچـه می‌گوییـد ناکافی بـه نظر می‌رسـد. بهتریـن عکس‌هـا توجـه را جلب می‌کننـد، سـپس آن را بـه بـازی می‌گیرنـد. واکنشـی را برمی‌انگیزاننـد و سـپس خفـه می‌کننـد. تصویر به‌طـور فعال بیننـده را به سـکوت وا مـی‌دارد. بـرای نوشـتن در مورد عکس‌هـا گویی تقدیر این اسـت کـه قربانی موضوعـش شـود. اگر سـتایش کـردن یک تصویر بـه معنای قـرار دادن کلمـات در برابر نیـروی تصویـر اسـت، بیشـتر نوشـته‌های عکاسـی، حتـی توسـط عکاسـان، تلاشـی بیهوده برای مقاومت در برابر تصویری اسـت که مـورد بحث قـرار گرفتـه اسـت. در پایان، تنهـا چیزی که می‌تـوان در مورد آن نوشـت، راهی اسـت که تصاویر بتوانند از دسـت کلمات خلاص شـوند.

ایـن بدین معنا نیسـت که عکس‌هـا فراتر از کلمـات عمـل می‌کنند، یـا هر عکـس ارزش هـزاران کلمه را دارد کـه هرگونه قاعده‌مندی را ناکافی نشـان دهد. برعکس، آن‌ها در درون کلمـات، در گفتگـوی بی‌پایان ما بـا یکدیگر و افکارمـان فعالیت دارنـد. عکس‌ها در همان لحظـه‌ای که مـا را بـه سـکوت وا می‌دارند، تأثیـر خـود را می‌گذارند، همـان لحظه‌ای که کلمـات خاموش می‌شـوند، در حالـی که ما هنوز تصویر پسـین[1] (تصویـری از چیزی که در ذهـن می‌ماند وقتی که دیگر بـه آن چیز نگاه نمی‌کنیـد یا آن چیز دیگر جلوی چشـم شـما نیسـت) از فکری را در سـر داریم کـه به‌تازگی قطـع شـده اسـت. همان‌طـور کـه فکـر در هوا معلق اسـت، به‌سـرعت محو می‌شـود و تصویـر بـه همـان سـرعت سـر می‌رسـد. افـکار جدیـدی در پاسـخ بـه این احسـاس ناگهانـی بـه وجـود می‌آینـد کـه دوبـاره خاموش می‌شـوند. یـک تصویر قـوی بارها سـر می‌رسـد، سوسـو می‌زنـد. یـک عکس روزنامـه، دریـای کلماتی که درون آن شـناور اسـت را زنـده می‌سـازد. پـر سـروصداترین تصویر هیچ‌گونه حسـن ختامی بـرای بیننده یـا اتاق نیسـتند. یـک تصویر پر سـروصدا در نهایـت حتی یـک تصویر نیسـت، یـک تصویر دقیقـاً زمانی شـروع می‌شـود که سـروصدا بخوابـد. در لحظـه‌ی خاموشـی، صمیمیـت برقـرار می‌شـود، صمیمیـت بـا فضـا. و زمانـی کـه کار یک عـکاس شـامل تأملی در خـود فضا باشـد، ایـن صمیمیـت و نزدیکی بیشـتر می‌شـود. هرچه تأمل دربـاره‌ی فضا ظریف‌تـر و دقیق‌تـر باشـد، نزدیکی بیشـتر اسـت. در نهایـت، خـود عکاسـی در معرض دیـد قـرار می‌گیرد.

در مـورد عکس‌هـای ولفگانـگ تیلمانـز نیـز چنین است. در ابتدا، عدم وجود یک موضوع واحد اسـت که توجه را جلـب می‌کند. به نظر می‌رسـد هیچ موضـوع مشـخص، ترکیب یا تکنیک خاصـی وجود ندارد. به نظر می‌رسـد هیـچ حـدی وجـود نـدارد. تصاویـر بـه این معنـا بی‌قاعده هسـتند. طبقه‌بنـدی کردن را بـه چالش می‌کشـند و تهدیدی مسـتقیم بـرای روایت‌هـای مرسـوم درباره‌ی عکاسـی به‌عنـوان یـک هنر هسـتند. ایـن ناهمگونی

1. Afterimage

زمانی برقرار می‌شود که تیلمانز بادقت چیدمان تصاویر خود را در نمایشگاه‌ها، کتاب‌ها، مجلات، مقاله‌ها، نشریات یا موزیک ویدئوها طراحی می‌کند. هنگامی که بیش از ۴۰۰ تصویر در یک نمایشگاه نشان داده می‌شود، یا همان تصاویر در اندازه‌ها، وضوح، رسانه‌ها و ترکیبات مختلف در نمایشگاه‌ها یا نشریات متفاوت به نمایش در می‌آیند، ارتباط بین تصاویر بیشتر از یک عکس خاص مهم جلوه می‌کند. به‌طور معمول تصاویر بدون قاب هستند، هر تصویر توسط دیگر تصاویر قاب‌بندی می‌شود. نتیجه‌ی نهایی، آرایه‌ای از تصاویر است که به‌تدریج در حال کامل شدن است. با این حال، هر تصویر باید بتواند به‌تنهایی نیز خوب باشد. تصاویر به‌صورت تک به تک نیز حقیقتاً بسیار قوی هستند که این تحت یک آرایه کلی بودن آن‌ها را برجسته‌تر و درخشان‌تر می‌کند. بیننده که تحت‌تأثیر کمیت و تنوع، بی‌ثباتی رسانه و محتوا غرق شده است، باید انتخاب کند، روی برخی از تصاویر توجه بیشتری کند و در نتیجه نمایشگاهی شخصی را ترتیب دهد - خارج کردن تصاویر از آرایه. قبل از این‌که مشخص شود چه چیزی در مقابل ما قرار دارد، یک حس آنی از زیبایی در هر تصویر ما را در بر می‌گیرد. تصویر به ما سیخونک می‌زند. «اینو می‌بینی؟» یک مکث کوتاه «آه... بله، می‌بینم» مکث و تأخیر با محدود شدن نشانه‌ها بیشتر و بیشتر می‌شود. زمان و فضا برای واکنش بیننده وجود دارد. دوباره سؤال، این دفعه مصرانه‌تر، «می‌بینی این‌جا کجاست؟» مکثی دیگر «آه... بله، می‌بینم.» هیچ‌جایی استثنایی نیست. «من می‌توانستم آن‌جا باشم، آن‌جا بوده‌ام، دوباره آن‌جا خواهم بود.» سپس دوباره حس زیبایی. زیبایی حالا عادی شده اما نه خیلی زیاد. زیبایی شوکه‌کننده‌ای که در همه‌جا در هر مقیاس و در هر زمان یافت می‌شود. شبانه‌روزی، پشت سر هم. انگار دنیا خیلی جالب‌تر از چیزی است که درک کرده بودیم.

ژنوم، ۲۰۰۲

تصاویر موعظه و نصیحت نمی‌کنند. آن‌ها به خود زحمت نمی‌دهند که قدرت یا فضیلت خود را توضیح دهند. آن‌ها تنها یک تجربه را به اشتراک می‌گذارند. آنچه واضح است این است که عکاس در صحنه است، از آن لذت می‌برد، به آن لذت می‌بخشد، آن لذت را به اشتراک می‌گذارد. اگر تیلمانز ما را تشویق می‌کند که با «چشمی رها» ببینیم، این یک چشم دوستدار و عاشق است و به اشتراک‌گذاری آن شاید به‌عنوان یک عمل

سیاسی درک شود. این بخشندگی هرگز بدیهی تلقی نمی‌شود. با هر تصویر باید از نو ساخته شود، و هنر این تصاویر در آن ساخت نهفته است.

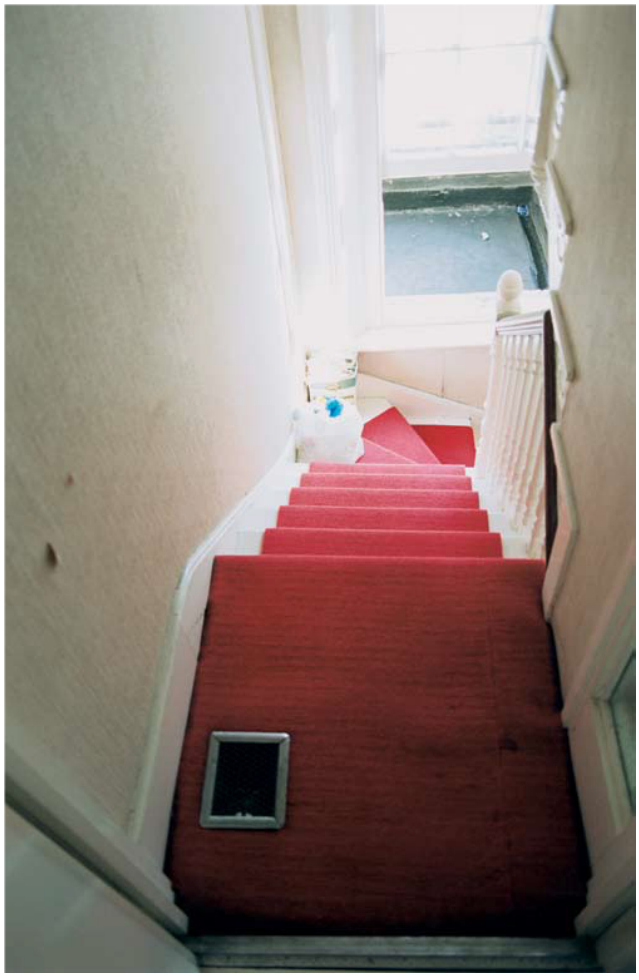
چشم رهاست، به هر جهت ـ بالا، پایین، از هواپیما، از طریق تلسکوپ ـ نگاه می‌کند اما هرگز خیره نمی‌شود. دید، مستقیم، واضح و روشن است و رنگ‌ها، فرم‌ها، چهره‌ها و نور بی‌پایانی را از هر ساعت، فصل و مکان در بر می‌گیرد. همه‌چیز تازه است، انگار برای اولین بار دیده می‌شود. حس جوانی خندان اما بی‌قرار.

راه آهن زمستانی، ۱۹۹۶

در حالی که چشمِ بی‌قرار دائماً بین تصاویر در حال حرکت است، خود تصاویر فاقد حرکت هستند. به معنای واقعی کلمه اساسی‌ترین عمل دوربین، توانایی متوقف کردن چیزها، تقریباً در هر تصویری ثابت است. انگار تمام تصاویر تیلمانز طبیعت بی‌جان هستند. مردم اغلب دیده می‌شوند، تصویر را پر می‌کنند، صحنه‌های معمولی را اشغال می‌کنند اما نه به شیوه‌ای معمولی. حتی در پرانرژی‌ترین صحنه‌هایی که از کلوپ‌ها عکاسی شده، تقریباً هیچ حس حرکتی وجود ندارد. برعکس، سکون جولان می‌دهد. همه‌چیز، به‌ویژه انسان‌ها، تبدیل به یک شیء می‌شوند. بدن به‌وضوح در مفهوم مجسمه‌سازی آن درک می‌شود ـ زوایا، چین و چروک‌ها، مفاصل و... ـ اما نه به‌عنوان مجسمه‌ای که از فضایی که در آن حضور دارد متمایز شده باشد. کلیت فضای صحنه، از جمله انسان‌ها، دیگر پس‌زمینه‌ی یک کنش نیست، بلکه عمل است. در سکون، از بیننده دعوت می‌شود که وارد تصاویر شود. در تمام هزاران طبیعت بی‌جان تیلمانز، این بیننده است که حرکت می‌کند، یا حداقل به انجام این کار دعوت می‌شود. حق نگاه کردن عکاس، اجازه‌ی بررسی دقیق و ورود به هر صحنه‌ای، به‌عنوان حق انجام عمل به اشتراک گذاشته می‌شود.

تثلیث مقدس، ۲۰۰۲

این بی‌قاعدگی با دقت است، هیچ چیز اتفاقی‌ای در مورد تصاویر وجود ندارد. چشم رها آرام نیست. بلکه برعکس، عمیقاً درگیر است، با فکر کردن، مهر ورزیدن، کاری کردن. این نتیجه که هیچ‌چیز خارج از محدودیت نیست، در واقع مستلزم مقادیر زیادی اصلاح کردن و ویرایش کردن است. حس «همه چیز» را تنها می‌توان با مجموعه‌ای محدود تولید کرد. ناهمگونی ظاهراً باز و بدون قاعده، نتیجه یک کنترل بسیار خاص است. آنچه در تصاویر بسیار دقیق و کنترل شده است، معماری آن‌هاست. در هر عکسی یک حساسیت به فضا وجود دارد، یک حساسیت مجسمه‌گونه، اگر نگوییم معماری‌گونه. فضا ممکن است تنها موضوع اساسی کار تیلمانز باشد. این فضای معماری‌شده به‌سادگی در دنیا یافت نمی‌شود. اکثر تصاویر تیلمانز به‌نوعی صحنه‌سازی شده‌اند. سناریوها با افراد و اشیا تنظیم می‌شوند. چیزی ابداع می‌شود، چه چیدمان مجدد اشیا، چه قرار دادن دوستان در لباس‌ها و موقعیت‌های مختلف، یا جلوه‌های انتزاعی تصاویر تولیدشده در تاریکخانه. در هر مورد، تمام شواهد دال بر چیدمان مجدد حذف می‌شوند تا صحنه‌های صحنه‌سازی شده همان‌طور که ساخته شده‌اند و صحنه‌های ساخته‌شده به همان دقتی که چیدمان شده‌اند، تجربه شوند.



ورق یک، ۲۰۰۱

ایـن تصاویـر بی‌وقفه برپا و سـاخته می‌شـوند ـ به‌صـورت دوپهلویـی بین ثبت یـک لحظه‌ی رخ‌داده، ماننـد کارهای هانری کارتیه برسـون و ساخت‌وسـازهای پرزحمت، ماننـد کارهای جف وال، باقی اسـت. اگر عکاسـانی همانند کارتیه برسـون تصویـر را می‌قاپند و کسـانی مانند وال آن را بـا زحمت می‌سـازند، تیلمانز به‌طـور دوپهلویی بین عکس گرفتن و عکس سـاختن حرکت می‌کنـد و بیننـده را در همـان حالـت قـرار می‌دهد. هیچ سـرنخی در مـورد طراحـی هر صحنه ارائه نشـده و حـس دنیای غنـی را حفظ می‌کنـد. بنابراین هر تصویـر در نیمـه راه بین جهان و عـکاس قـرار دارد، تصویری از جهان کـه صرفاً بر روی فیلم حسـاس در دوربین ثبت نمی‌شـود، بلکـه تصویری که از یک عـکاس به همان اندازه حسـاس پدیدار می‌شـود - تصویری از عکاس در جهـان. بـه همان انـدازه که دنیـا از طریق فیلم عکاسـی نشـان داده می‌شـود، بـه همان انـدازه فیلم عکاسـی از دنیـا دریافت می‌کنـد. تیلمانز اظهار می‌دارد که «عکاسـی همیشـه در مـورد آنچـه در جلوی دوربین اسـت دروغ می‌گوید اما هرگـز نمی‌تواند درباره‌ی آنچه در پشـت دوربین اسـت دروغ بگوید.»[1] این تجربه و تفکر اسـت که پشـت تصویر را می‌سازد. عکاسی یک رسـانه‌ی روان‌شـناختی اسـت تا تکنولوژیک. راهی اسـت برای نشـان دادن تفکر و به اشـتراک گذاشـتن آن تجربه به جهان.

طبیعت بی جان حلزونی، ۲۰۰۴

آنچه در این عکس‌ها گرفته/سـاخته می‌شـود معماری اسـت، قرارگرفتن اشـیا در فضا. تیلمانز بـا نگاهـی معمارانه کار می‌کند. در کار هر عکاسـی باید فضایی وجود داشـته باشـد. فقط فضا می‌توانـد الگویـی از نور را به فیلم عکاسـی ارائه دهد. امـا می‌توان فضا را بـه گونه‌ای محتوای ملمـوسِ تصویـر تبدیـل کرد که به‌طـور ظریفی خود رسـانه را نشـان دهـد. تیلمانز فضـا را از پس‌زمینـه بیرون مـی‌آورد، بدون آن‌کـه صرفـاً آن را به پیش‌زمینـه تبدیل کنـد، همان‌طور که به‌وضـوح در عکاسـی معماری اتفـاق می‌افتد. آنچه کـه او ارائه می‌دهد تصاویری اسـت بدون

---

۱. ولفگانگ تیلمانز، در مصاحبه با نویسنده، ۱۲ دسامبر ۲۰۰۵

تقابـل بیـن پیش‌زمینه و پس‌زمینـه، تصاویری بـدون عمقی دقیـق، تصاویری کـه عمق آن‌ها در سـطح قـرار دارد. عکس‌هـا در ارتباط نزدیکـی با روش‌مندی و اسـلوب قرار دارنـد، به همین دلیـل بـا معماری نیـز ارتباط دارنـد. عکس‌هـای سـاختمان‌های واقعـی در آرایه‌ی کلـی کاملاً شـوکه‌کننده هسـتند، زیرا به معنای واقعی کلمه ناگهان مسـئله‌ی اساسـی فضا را می‌سـازند و عمقـی را که در بیشـتر تصاویر در سـطح فشـرده یـا در درون آن یافت می‌شـود را گسـترش می‌دهنـد. چـاپ دوبعدی عکس‌هـا تمام معمـاری را به‌نوعی از بیـن می‌برد. در نهایـت، کار به سـمت معمـاری خود کاغذ چـاپ، گرایش پیـدا می‌کنـد. تیلمانز به‌طـور فزاینـده‌ای عمیق‌تر و عمیق‌تر به سـطح مـی‌رود و در تاریکخانه بـرای تولید تصاویر انتزاعی، سـطوح ژلاتینی شـدید یـا کم، تقریباً پاک شـده، منحنی‌های نرم، یا سـطوح سـخت تاشـده کار می‌کنـد. دیگر دوربین یـا دنیایی خـارج از دوربین وجـود ندارد. یا بهتر اسـت بگوییـم تنها دوربین به معنـای واقعی، یک اتاق در بسـته اسـت. هیـچ مرز مشـخصی مابین ایـن تصاویر به‌ظاهـر انتزاعـی و به‌ظاهر واقعـی وجود نـدارد. آن‌ها صحنه‌هـای واقع‌گرایانـه را به ذهـن می‌آورند، همان‌طـور که بقیه روابـط انتزاعـی را به سـطح می‌آورند. کاری کمتـر از نظر معمارانه نیسـت. اکنـون عمق به‌جای بین سـطوح در خود سـطح اسـت. فیلم عکاسـی و کاغذ چـاپ در یکدیگر فـرو رفته‌اند.

نمای نصب، ***آزادی شناخته شده***، نیویورک، ۲۰۰۶ – سمت چپ: زمان، کنش و ترس، ۲۰۰۵، C-print – سمت راست: خانه‌ی استرلانگ ۲۰۰۵، فتوکپی تک نسخه

کار همچنان به سمت نمایش خود رسانه به پیش می‌رود، همان‌گونه که در کار «زمان، کنش و ترس (۲۰۰۵)» آشکارتر می‌شود، منظره‌ی انتزاعی عمودی عظیمی که در تاریکخانه تولید شده است، جایی که کریستال‌های موجود در قلب فرآیند عکاسی تا چنین مقیاسی بزرگ می‌شوند، که در پایین تصویر در شبکه‌ای از جریان‌های مایع در حال حرکت، به صفحاتی از قطرات مایع قهوه‌ای و سبز رنگ تبدیل می‌شوند، که روی کاغذ بالا می‌آیند و به‌تدریج نازک می‌شوند و چند شکل شبح‌وار که در میان آن‌ها حرکت می‌کنند. این منظره‌ی شیمیایی تمام سطح را پر نمی‌کند. یک نوار سفید رنگ بدون علامت در سمت راست ورق کاغذ باقی می‌ماند، یادآوری هوشیارانه‌ای از این‌که آنچه که ما در حال نگاه کردن به آن هستیم هنوز یک نوردهی[1] است، یک عکس. با وجود تمام زیبایی حسی‌اش، تصویر یک آزمایش آزمایشگاهی است؛ به نوعی قرارگرفتن در آزمایشگاه پزشکی قانونی و کالبدشکافی مواد خام این هنر. همان‌طور که مواد شیمیایی اساسی این رسانه، در نهایت در یک تعقیب و گریز بی‌وقفه در سطح حساس پدیدار می‌شوند. آشکارا این خود عکاسی است که در حال عکاسی کردن است. این به هرحال از همان اولین تصاویر به بعد وجود داشت. زیراکس‌های دوباره کار شده‌ی تیلمانز از تصاویر روزنامه‌ها ظهور ظاهر شدن را شروع کرده بودند. اندازه‌های رایج کاغذ، اسپری معمول چاپگر جوهرافشان، دستگاه فتوکپی کانن، فرمت استاندارد مجله، قابلیت جابه‌جایی تصاویر بین این اندازه‌ها، ماشین‌ها، تکنیک‌های موجود و خود رسانه. حفظ چنین تنظیمات پیش‌فرضی، معمولی‌ترین ابزار تجاری برای تولید، اصلاح و گردش تصاویر، در واقع دیدگاه را گسترش داد و به‌نوعی تجهیز کرد. پذیرش عادی بودن این رسانه، به‌طرز متناقضی نشان دادن آن به گونه‌ای متفاوت بود. تحرک بی‌قرار این چشم بازتر شده، به‌طور فعال بسیار از محدودیت‌ها را نمی‌پذیرفت. این عکاسی بدون احساس گناه یا شرم است، یک تهدید سیستماتیک اما در پایان غیرقابل مقاومت، اکنون همان فضاهایی را اشغال می‌کند که بی‌وقفه به چالش کشیده بود.

این تصاویر فقط بر روی دیوار یا صفحات یک نشریه در انتظار دیده شدن قرار نمی‌گیرند. زمانی که تصاویر به همان اندازه که از پشت دوربین، از جلوی دوربین نیز می‌آیند، در واقع باعث قرار گرفتن بینندگان در خود دوربین می‌شوند ـ در تماس نزدیک با سطح حساس آن قرار می‌گیرند. برای رسیدن به مقداری فاصله، بیننده باید حرکت کند و به عقب خم شود تا در برابر نیروی تصویر مقاومت کند. در مواجهه با آرایه‌ای از عکس‌های بی‌عیب همیشه در حال کامل شدن، ما موظفیم عمل کنیم، ما اکنون خود را در مقابل این تصاویر تحت فشار می‌بینیم تا از عهده‌ی جوابگویی بربیاییم، عکس بگیریم، نگاه کنیم، آزادانه در سطح شیرجه بزنیم و وارد منظره مرطوبی بشویم که به طرف دیگر شیشه چسبیده است.

---

۱. منظور عمل نوردهی در فرآیند عکاسی است.

۱۰ بازنگری در ماهیت طبیعت بی جان

با نگاهی به دو مجموعه عکس میلاد حسین‌زاده و حامد شفیعی

نویسنده: سایه سالمی

۱

اگـر تعریف طبیعت بی‌جان را جسـتجو کنیم، آن را به گونه‌ای نقاشـی، طراحی و یا عکاسی نسبت می‌دهند که اشـیا را از فاصله‌ی نسبتاً نزدیـک بازنمایـی می‌کند. اگرچه ریشـه‌های طبیعـت بی‌جـان را می‌توان در آثـار تصویری دوران باسـتان یافـت اما با رسـیدن به اواخر قرن شـانزدهم و سـال‌های رنسـانس است کـه این‌گونه جانی تـازه می‌گیـرد و همچون گرایشـی خـاص و متمایـز جـای پـای خـود را محکـم می‌کنـد. توجـه هنرمنـدان ایـن تصاویـر عمدتاً بـه چیدمـان و ترکیب‌بندی و البتـه مطالعـه‌ی رنگ و نـور بوده اسـت اما به‌درسـتی می‌توان همگـی ایـن تلاش‌ها را در راسـتای کاوش واقعیت اشـیا به روشـی نو دانسـت.

هنرمنـدان طبیعـت بی‌جـان می‌خواهنـد از سـطح ظاهری اشـیا در جهـان واقعـی فراتر روند و با به‌کارگیری مناسـب زبـان تصویر به آنچه که اشـیا واقعاً هسـتند، یا بهتر بگوییم می‌پندارند که چنین هسـتند، نزدیک شـوند. غایـت این تلاش همـان نزدیکی بـه حقیقت اسـت. امـا در ایـن کوشـش پیش‌فرضـی نهفته اسـت که نیاز بـه یـادآوری دارد: باوری وجود دارد که تصاویـر قادرند واقعیت چیزها را ثبـت کننـد و بدیـن ترتیـب بـرای نزدیکی بـه حقیقت لازم اسـت کـه هنرمند سـازوکار خاصـی را بـرای شـکل‌دهی به تصویـر به کار گیـرد تا بلکـه بتوانـد از محدودیت‌هـای این واقعیت فراتر رود و به اصل چیزها دسـت پیدا کند.

جالب توجه اسـت که سـنت طبیعت بی‌جان در تصویرگـری چـه از منظـر فـرم و چـه موضوع با روش عکاسـی همخوانی داشـت. محدودیت‌هـای فنـی دوربین مشـکلی برای عکاسـی از اشـیای سـاکن ایجـاد نمی‌کـرد و همچنیـن پیش‌پاافتادگـی موضوعـات طبیعـت بی‌جـان منطبـق با جذابیت سـهل و ممتنـع بـودن روش ایـن گونـه‌ی جدیـد آفرینـش تصویـر بـود. این‌چنیـن اسـت که حتـی می‌تـوان ادعـا کـرد گونـه‌ی طبیعت بی‌جـان با ظهـور عکاسـی جایـگاه خـود را محکـم کرده اسـت. با این حال، حتی بیشـتر محتمل اسـت که به سـبب امکان شـباهت ظاهـری عناصر عکس و جهـان واقعی و توان ارجـاع ایـن ارکان بـه واقعیـت تصور شـود کـه شـاید آنچـه بـر سـطح تصویر عکاسـی نشسـته، همان واقعیت اسـت. به این سبب از ابتـدای راه عکاسـی بسـیاری از هنرمندان عـکاس شـیوه‌های تمثیلـی یا نقاشـی‌گون را بـه‌کار می‌گرفتند تا این واقعیـت ظاهری را به حقیقـت پیونـد دهند.

اما پرسشـی مهم مطرح اسـت که آیـا نیازی بـه تـلاش بـرای فـرار از واقعیـت و شـیئیت جهان اسـت؟ یا به بیان بهتـر، مگر هنرمندان هرگـز قـادر بوده‌انـد کـه واقعیـت را مصور کنند کـه حال بـرای دوری از آن می‌کوشـند؟ آیـا اساسـاً دسـتیابی بـه واقعیت شـیء در عکـس امکان‌پذیر اسـت؟

۲

از واقعیت اشیا در جهان واقعی اساساً نمی‌توان چنان عکاسی کرد که عکس، همان شیء باشد و به روشنی عکس یک شیء بسیاری از ویژگی‌های آن در واقعیت را ندارد. عکس آشکارا عکس است و در شرایط عادی عقل سلیم آن را از شیئی متفاوت می‌داند؛ حتی تجربه‌ی مواجهه با ابژه‌ی عکاسی متفاوت از تجربه‌ی مواجهه با خود شیء است. امر واقعی عکس‌ناپذیر است و عکس‌ها خواه‌ناخواه از جهان واقعی تهی هستند.[۱] آیا می‌توان ادعا کرد که ابژه‌ی عکاسی همان ابژه‌ی واقعی است که به تصویری دوبعدی فروکاسته شده است؟ به نظر می‌رسد که با این تعبیر ارزش عکس را کاسته و در حق آن نیز اجحاف کرده باشیم. درست است که هرگز ممکن نیست ابژه‌ی تصویر عکاسی همان ابژه در جهان واقعی باشد اما ابژه‌ی عکاسی نه فقط از تقلیل واقعیت که از دگرگونی ابژه در جهان واقعی و دگرگونی امر واقعی حاصل می‌شود. حال با این تفاصیل اگر ابژه‌ی عکاسی، آنچه که بر سطح تصویر شکل می‌گیرد، واقعیت شیء نیست پس چیست؟ و آن‌گاه گونه‌ی طبیعت بی‌جان را چگونه متأثر می‌کند؟

اگرچه محدودیت‌های عکاسی سبب می‌شود که واقعیت عکس‌ناپذیر باشد اما این وضعیت همان است که امکان دستیابی عکس‌ها را به حقیقت فراهم می‌آورد. ابژه‌ی عکاسی ابژه‌ی جدیدی است که مرجعی در جهان خیالی تصویر دارد و امکان خیال‌ورزی و داستان‌پردازی را فراهم می‌کند؛ همان که سطح ظاهری واقعیت را کنار می‌زند و به فراتر از آن دست می‌یابد. عکس از یک چیز، فرصتی است برای برای ورود به جهان خیالی. بیننده به تصویری می‌نگرد که از ارکان جهان واقعی شکل گرفته اما دگرگون شده و وهم‌آفرین است. از آن‌جا که حقیقت از ابعادی از واقعیت بهره می‌گیرد و تصویر از ارکانی از جهان واقعی وام گرفته است، این وهم حتی ممکن است وهم نگریستن به واقعیت باشد. این‌چنین است که مقاومتی در برابر وهم و خیال شکل می‌گیرد که البته تنها مختص عکاسی نیست. با این حال مهم است درباره‌ی عکاسی به این امر آگاه باشیم تا عکس را تنها شاهد حداقلی امر واقعی نخوانیم. طبق سومین و اصیل‌ترین تحلیل دوبوا[۲] عکاسی چیزی نیست مگر رد امر واقعی[۳]. به بیان دیگر عکاسی، در هر صورت و ناگزیر، ابژه در جهان واقعی را از شیئیت می‌اندازد تا ابژه‌ی عکاسانه تولید شود و تصویری با وجوه برجسته‌ی خیال‌انگیز و داستان‌سرایانه بیافریند. البته که این موضوع درباره‌ی تمامی عکس‌ها صادق است اما ممکن است به نظر بیننده برسد یا خیر. عکس‌های طبیعت بی‌جان ادعایی پررنگ بر جستجوی واقعیت اشیای جهان واقعی دارند و بدین سبب است که بررسی این بحث بر آن‌ها به‌جاست.

جالب است که انگار هنرمندان طبیعت بی‌جان نیز در حالی که خواستار فراتر رفتن از سطح ظاهری اشیا در جهان واقعی هستند، گاه ذات تصاویر عکاسانه را فراموش می‌کنند. اتفاقاً آن‌ها نیز تلاش می‌کنند با کنار زدن پرده‌ی واقعیت ظاهری

---

۱. اما نباید به اشتباه برداشت شود که عکس‌ها به‌تمامی از واقعیت بی‌بهره هستند؛ هرچه باشد عکس به هر صورت از واقعیت گرفته می‌شود و حامل اجزایی از آن خواهد بود.

2. Philippe Dubois

۳. *زیباشناسی عکاسی*، فرانسوا سولاژ، ترجمه‌ی محمدرضا ابوالقاسمی، نشر مرکز، صفحه‌ی ۱۰۹

به حقیقت اشیا دست یابند اما از یاد می‌برند که این تلاش‌ها منطبق بر ماهیت و توان عکس‌هاست و الزامی وجود ندارد که حتماً از روش‌هایی چون زبان تمثیلی استفاده شود یا تصویر به گونه‌ای آفریده شود که فاصله از جهان واقعی را به رخ بیننده بکشاند. تصاویر عکاسی به‌خودی‌خود در سوی امر ناواقعی قرار می‌گیرند. در واقع عکس‌ها در ذات خود از شیئیت اشیای طبیعت بی‌جان فاصله می‌گیرند و تنها لازم است بیننده توجه کند که آنچه بدان می‌نگرد نه واقعیت اشیا که صحنه‌سازی‌ای از این واقعیت است، یا به بیان دیگر دریچه‌ای به جهان خیالی تصویر است. با این حال همچنان مهم است که عکاس بیننده را به‌خوبی به دست یافتن به حقیقت شیء راهنمایی کند و در واقع عکس، عکس خوبی باشد.[۴]

به این ترتیب ویژگی‌های ذاتی عکس‌ها نه‌تنها از ارزش گونه‌ی طبیعت بی‌جان نمی‌کاهد بلکه اتفاقاً راهگشایی برای دستیابی بیننده به حقیقت ابژه‌ها از طریق تصویر است. عکس نه واقعیت شیء بلکه چیزی را ورای آن می‌نمایاند و این سازوکار را از طریق آفرینش جهانی نو صورت می‌دهد. این جهان خیالی ابژه‌های مختص به خود را دارد که با عبور ابژه در جهان واقعی از مجرای فرایند عکاسی به وجود آمده است و با آن‌که بهره‌ای از سطح ظاهری شیء در واقعیت دارد، متعلق به جهان خیالی تصویر است. حال چرا باید انتظار داشته باشیم که این ابژه‌ی دگرگون شده حتماً نظیری در جهان واقعی داشته باشد؟

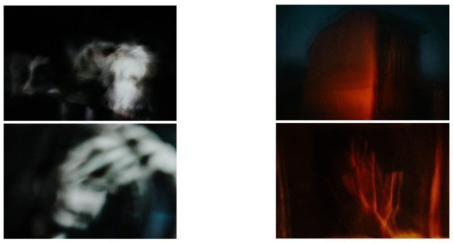
به نظر می‌رسد که الزامی بر آن نیست. ممکن است ابژه‌ی عکاسانه چنان از عناصر ظاهری جهان واقعی بهره برده باشد که تصور نگریستن به ابژه‌ای دیگر در جهان واقعی، را بسازد یا بدان ارجاع دهد یا آن‌که حتی خیال نگریستن به ابژه‌ای را بسازد که عکس از آن گرفته نشده است یا حتی مدلولی ناشناخته یا خیالی داشته باشد. اما در همه‌ی این حالات ابژه‌ی عکاسانه به‌خودی‌خود به دور از ابژه‌ی واقعی و متعلق به جهان خیالی است. حالا روشن‌تر می‌شود که ابژه‌ی عکاسانه می‌تواند به‌جای آن‌که واقعیتی مادی یا متناظری مادی داشته باشد، متناظری انتزاعی در جهان واقعی داشته باشد و عکس بدون آن‌که غریب بنماید، همچنان در دسته‌ی طبیعت بی‌جان جای گیرد. می‌توان گفت مرجع طبیعت بی‌جان نه جهان واقعی که جهان خیالی تصویر است.

۳

میلاد حسین‌زاده در مجموعه‌ی ***دیشب ناگهان، همه نابود شد*** تلاش کرده است تا تجربه‌ی دیداری و شنیداری در مواجهه با وهم و رؤیا را بازآفرینی کند. تصاویر این مجموعه از رنگ‌های درهم تنیده و آشفته شکل گرفته‌اند و ابژه‌های عکاسی عمدتاً میان عینیت و عدم تعین در نوسان هستند. بیننده احتمالاً تردید می‌کند که به چه می‌نگرد و ممکن است لحظه‌ای تصور کند چیزی را می‌بیند و بار دیگر دریابد چیز دیگری است. درست است که عکس‌ها از جهان واقعی گرفته شده‌اند اما با این حال ویژگی‌های سطح تصویر و کیفیت رنگ

۴. البته که همچنان ممکن است سازوکاری که عکاس برای تصویرسازی خود پیش‌بینی می‌کند، به‌کارگیری شیوه‌های تمثیلی یا استفاده از روش‌های نقاشی‌گون باشد اما مهم است توجه کنیم که عکاس به این انتخاب‌ها ناچار نیست. او مختارانه این روش‌ها را برمی‌گزیند، یا اتفاقاً به‌کار نمی‌گیرد، تا جهان خیالی خود را بیافریند و به حقیقتی که می‌خواهد نزدیک شود. درست است که عکس‌ها در ذات می‌توانند دریچه‌ای به حقیقت باشند اما هر عکسی بر هر حقیقتی راهگشا نیست.

و نور در بیننده خیال نگریستن به نقاشی را می‌آفریند و این‌چنین، نگریستن به جهان خیالی تصویر بیشتر به چشم می‌رسد. در این جهان اشیا میان بودن و نبودن در نوسان هستند و نسبتی غیرمادی با یکدیگر دارند و جالب است که همسو با در میانه بودن عکس‌هاست. با این حال که نیت عکاس برای به تصویر کشیدن جهان خیالی با ذات و توان عکس‌ها همخوان است، او در تصویرسازی از تدابیری بهره گرفته است تا پرسه‌زنی در جهان خیالی را هرچه عیان‌تر صورت دهد. سازوکارهای برگزیده‌ی عکاس اما نیز به نظر می‌رسد به‌خوبی عمل می‌کنند. همان‌طور که عکس‌ها هم هستند و هم نیستند و میان نقاشی و عکس در نوسانند، اشیا نیز همزمان هستند و نیستند و همه چیز میان واقعیت و وهم غوطه می‌خورد. همان‌طور که عکاس وعده داده است، مجموعه به‌جای ادعای واقع‌نمایی ادعای نمایاندن وهم را دارد و موفق هم می‌شود که خیال وهم را بیافریند؛ وهمی که از واقعیت شکل گرفته است، آن‌چنان که خواب از واقعیت وام می‌گیرد و آنچنان که عکس از واقعیت ساخته می‌شود.

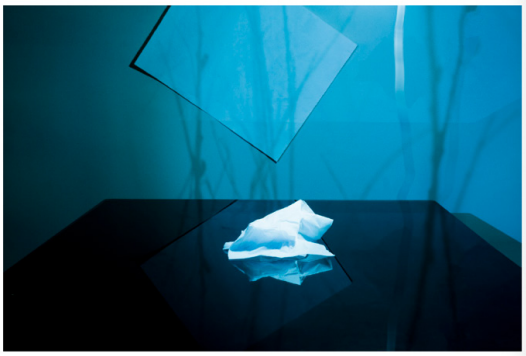


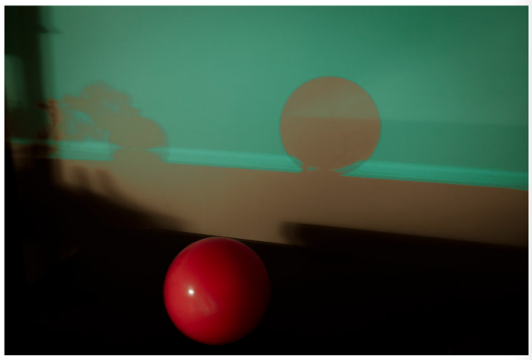
عکس‌ها از مجموعه‌ی ***دیشب ناگهان، همه نابود شد***، میلاد حسین‌زاده

اگرچه عکس‌های میلاد حسین‌زاده مشخصاً به عالمی غیرواقعی ارجاع می‌دهد اما با این حساب می‌توانند در دسته‌ی طبیعت بی‌جان قرار گیرند. عکس‌ها برای شکل‌دهی به این جهان از اجزای جهان واقعی بهره گرفته‌اند؛ البته که این ویژگی تمام عکس‌هاست اما تفاوت این مجموعه در ادعایی است که دارد: برخلاف عکس‌های گونه‌ی طبیعت بی‌جان ادعایی در بازنمایی واقعیت ندارد و البته که تلاش خود را در بازنمایی حقیقت به‌خوبی صورت داده است و از این نظر که ادعای عکس‌ها منطبق است با آنچه که بر آن توانا هستند و به سویش حرکت می‌کنند، صداقتی ستودنی دارد.

حال در سمت دیگر به عکس‌های حامد شفیعی نگاه کنیم. او در مجموعه‌ی گرگ و گرگ آگاهانه تلاش می‌کند در مسیر تاریخ طبیعت بی‌جان حرکت کند و برای نیل به این هدف، آنچنان که خود بیان کرده است، تلاش می‌کند تا با تهی کردن تصاویر از مادیت و جسمیت به جستجوی چگونگی دیدن و ادراک بیننده بپردازد. همان‌طور که تاریخ طبیعت بی‌جان تاریخ جستجوی واقعیت اشیا بوده است، حامد شفیعی تلاش می‌کند تا همچون عکاسان دیگر به‌جای بسنده کردن به سطح ظاهری واقعیت گامی پیش‌تر نهد و به حقیقت نزدیک شود. اما مسئله‌ی پیشین همچنان مطرح است: همان‌طور که عکاسی از ابژه‌ها به معنای ثبت واقعیت آن‌ها ناممکن است و تنها می‌توان به حقیقتی نزدیک شد، دیدن ناب نیز از توان بیننده خارج است. همان‌طور که ابژه در جهان واقعی با عکس گرفته شدن دگرگون می‌شود و بدل به ابژه‌ای جدید می‌گردد، در فرایند دریافت تصویر نیز تفسیر رخ می‌دهد

و هـر انتقال تغییـری را حاصـل می‌کند. این‌چنین اسـت که پرسـش «من چگونـه می‌بینم؟» پاسـخ روشـنی نخواهد داشـت و عکاس تنهـا می‌تواند بـرای بـه تصویرکشـیدن دیدن خود بکوشـد؛ یـا بهتر اسـت بگوییـم تلاش کند تـا تصویـر ذهنی خـود را به جهـان خیالـی تصویر بکشـاند؛ لااقل بـه آن نزدیک شـود.





عکس‌ها از مجموعه‌ی ***گرگ و گرگ***، حامد شفیعی

همان‌طـور که انتظار مـی‌رود عکس‌ها کیفیتی نقاشـی‌گون دارند؛ هرچه باشـد عکاس وعده‌ی حرکـت در امتـداد تاریـخ طبیعت بی‌جـان را داده اسـت که ریشـه‌ای قوی و پر طـول و تفصیل در نقاشـی دارد. رنگ‌هـا زنـده و پرجـان هسـتند و ترکیب‌بندی، طبق سـنت طبیعـت بی‌جان، فکرشـده اسـت. مجموعه‌ی گـرگ و گرگ با ارجـاع به جهان واقعـی ادعای تهی کـردن تصویر از شـیئیت را دارد یـا لااقل برای تهی شـدن تلاش می‌کند، گرچـه این ویژگی نیز متعلـق به تمامی تصاویر اسـت و هر عکسـی از شیئیت شـیء در جهان واقعی تهی اسـت؛ گرچه این امر در تصاویر طبیعـت بی‌جان اهمیت بیشـتری می‌یابد چرا که بیشـتر به چشـم می‌رسـد. عکس‌های حامد شـفیعی نیز بی‌نیـاز به این ادعا و خواه و ناخواه از شـیئیت تهی هسـتند و البتـه که عکس‌های موفقـی در طبیعـت بی‌جان به‌شـمار می‌رونـد؛ چرا که عکس‌هـا به‌خودی‌خود جهـان جدیدی را آفریده‌انـد کـه از واقعیت اشـیا در جهان واقعـی، تنها عناصر سـطح ظاهری‌شـان را برگرفته و آن‌هـا را چنـان دگرگـون کرده‌اند که آشـکارا به شـیء جدیـدی بدل شـوند. در ایـن تصاویر جهـان جدیدی دیده می‌شـود که بیننده را به اشـتباه نگریسـتن به جهان واقعـی وانمی‌دارد و وهمـی که می‌سـازد نـه از فریب که از صحنه‌سـازی و تئاترگونگی اسـت. اگرچه ممکن اسـت بیننـده به اشـیایی آشـنا ارجاع دهـد اما آن‌هنـگام تصویـر را درمی‌یابد کـه ارکان بصـری را به طریقـی نو دریابد؛ درکسـوت جدیدشـان و در نسـبت و رابطه‌ی جدیدی که در جهـان خیالی با یکدیگر سـاخته‌اند.

اگـر ایـن دو مجموعـه را در قیـاس با یکدیگـر نگاه کنیـم، آن‌ها یـک کار را انجـام داده‌اند و یک روش را دنبـال کرده‌انـد امـا تفـاوت در ادعای آن‌هاسـت. با این حـال ایـن دو مجموعه‌عکس هـر دو به‌خوبـی در گونـه‌ی طبیعت بی‌جان جـای می‌گیرند؛ خـواه عکاس به آن معترف باشـد و خـواه نباشـد. تمام عکس‌هـا از جهان واقعـی گرفته می‌شـوند و این امر چنان بدیهی اسـت کـه کنارش می‌گذاریـم اما عکس‌هـا ارجاعاتی بـه جهان خیالـی تصویر دارند که ممکن اسـت شـبیه به جهان واقعی باشـد یا نباشـد و بیننـده خیال کند یا نکنـد که تصاویر را آشـنا می‌یابد

یـا نه. بـه هر صورت موضوع این اسـت که این تشـابه فقط ممکن اسـت ما را در مقـام بیننده دچار اشـتباه نگریسـتن بـه جهان واقعی کنـد؛ با این حال کـه چنان چیزی محال اسـت. اما هر تصـوری کـه بینندگان داشـته باشـند و حتی ادعای عـکاس نیـز در آنچه که عکس‌ها هسـتند تفاوتـی ایجـاد نمی‌کنـد.[1] هـردوی مجموعه‌هـا طبیعت‌بی‌جان‌هـای موفقـی هسـتند و ایـن بـدان معناسـت کـه جهان خیالـی به‌خوبی آفریده شـده اسـت. ابژه‌هـای جدید بیننـده را به نگریسـتن به ابـژه در جهـان واقعی فریب نمی‌دهند و سـطح تصویـر به گونه‌ای شـکل گرفته و ارکان و عناصـر آنچنـان هسـتند که حقیقت جدیـدی را تولید می‌کنند و پیـش روی بیننده قرار می‌دهنـد؛ حقیقتی که متناسـب با زبان تصویر اسـت. هر تصویـر به خودی خود کامل اسـت و ایـن تصاویری کنـار یکدیگر در مجموعه توانسـته‌اند جهـان خیالی آفرینـنده را انتقال دهند که نسـبتی بـا واقعیت دارد امـا بیش از هرچیـز به حقیقت مـورد نظر عکاس نزدیک اسـت.

۱. گرچه نام‌گـذاری مجموعه و بیانیه و هر آنچه که با انتخاب عکاس در کنار سطح تصاویر عکاسی مجموعه‌عکس را می‌سازد، در ذات مجموعه تأثیر می‌گـذارد اما این‌جا منظورمان آن است که سطح تصویر عکاسی چه عکاس مدعی باشد که عکس همان واقعیت است و چه مدعی باشد که وهم و رؤیاست، جهان خیالی مختص به خود را دارد که با این ادعا دگرگون نمی‌شود.

۱۱

احیای جانِ طبیعت بی‌جان

نویسنده: هوفر حقیقی

در این مقاله سعی بر این است که با ردگیری دگردیسی‌های شکلی و محتوایی «طبیعت بی‌جان»، به‌عنوان یک قالب هنری (طرح کلی یا ساختار یا الگویی برای شکل‌دهی به یک کار هنری)، به بازنگری در برخی تعاریف صلب و شیوه‌های بسط پیدا کردن مرزهای مفهومی آن، در حدفاصل فضای میان دو رسانه‌ی نقاشی و عکاسی پرداخته شود.
در این متن تلاش می‌شود که با هرچه بیشتر مرئی‌کردنِ اتمسفر مابین دو رسانه‌ی نقاشی و عکاسی و همچنین ارتباط‌جویی‌های ماهوی و مفهومی در این فضای بینارشته‌ای، طبیعت بی‌جان را در فضای همپوشانِ میان دو افق بررسی کنیم. جستجو در شبکه‌ای وسیع و درهم‌تنیده از مفاهیم و مصادیق‌شان که در روندی تاریخی و در مجاورت هم، یکدیگر را شکل داده‌اند. گشت‌زدن، کنجکاوی و مداقه در شهری نامرئی که درست مابین شهر باستانی نقاشی و شهرک جدیدالاحداث عکاسی واقع گشته است. مکان‌یابی و ملاقات در نقاط تقاطع، شاهراه‌ها و کوره‌راه‌ها، زیرگذرها و روگذرها، یک‌طرفه‌ها، ورودممنوع‌ها، بن‌بست‌ها و.. در این شهر فرضی.
ارزش، بداعت و البته ضرورت مطالعات بینارشته‌ای، اینک دیگر بر کسی پوشیده نیست. افزون گشتن شناخت ما نسبت به هر شاخه‌ای از دانش، بی‌شک بر شناخت و فهم ما از سایر شاخه‌ها تأثیرگذار است. زیرا انسان به علت انقطاع ادراکی‌ای که طی هزاران سال دچارش گشته، فراموش کرده که تمامی این شاخه‌ها در واقع شاخه‌های یک درخت هستند و همگی ابزارهایی هستند که ذیل مفهومی کلان‌تر به نام فرهنگ، قرار بوده است مانع از سایه گستردن فهمی انتزاعی نسبت به هستی شوند. استنشاق در اتمسفر اشتراکی میان علوم، این امکان را فراهم می‌سازد که درکی چندوجهی از جهان پیرامون‌مان پیدا کنیم. آنچه که تعصبات کور و سطحیِ درون‌رسانه‌ای برای مدت زمان زیادی راه را بر کشف این عمق بسته بوده. در واقع آرمانَ غایی مطالعات بینارشته‌ای، ایجاد و بازسازی مجدد ادراک تکه‌تکه‌شده و به انتزاع رفته‌ی بشر است. یعنی فهم مجدد جهان به‌عنوان یک نظام طبیعی یکپارچه. طبیعت بی‌جان، در بدو حیاتش به‌عنوان یک قالب صرف هنری به کار گرفته شد، نامیده شد، پس تکرار شد و بدین‌وسیله در تاریخ هنر دوام و قوام یافت. قالبی که در دوره‌های متفاوت هنری، پذیرای سبک‌های مختلفی شد و در اثر این همنشینی‌ها و مجاورت‌ها، بیانگری، ارجاعات تاریخ هنری و ضرورت‌های معنایی و مفهومی متناسب با خود را به حول خود تنید.

طبیعت بی‌جان به‌شدت پتانسیل تقلیل یافتن و فرو افتادن به ورطه‌ی قراردادهای تزیینی، زیبایی‌شناسی‌های محض فرمی، تفنن‌های فاخر و ریاکارانه را داشته است. ولی از سویی دیگر، هنرمندان زیادی همواره بوده‌اند که در آثارشان موجبات وسیع‌تر شدن سپهر و عمیق‌تر دیدن طبیعت بی‌جان، نه فقط به‌عنوان یک قالب یا فرم صرف، که به‌مثابه‌ی یک مفهوم، فراهم آورده‌اند. طبیعت بی‌جان، به‌عنوان یک فرم و قالب هنری، یا به‌عبارتی دیگر به‌مثابه‌ی یک ظرفِ در ابتدا خالی، حاوی چنان ظرفیت‌هایی بود که امکان‌های متعددی را برای پرگشتن و هم‌نشینی با مظروف‌هایی متنوع، پیش رویش می‌دید. پر شدن، پر گشتن، لبریز شدن، تهی گشتن و مجدداً آغاز فرآیند پر شدن. این وضعیت دقیقاً ماهیت قالب‌هاست. هرچه منعطف‌تر، پس پایدارتر و ماندگارتر. فرم‌ها و قالب‌ها، ساختارهایی انتزاعی هستند که به تدریج و محک شکل می‌گیرند. به‌عبارت دیگر، پیش‌تنظیماتی که توسط هنرمند انتخاب می‌شوند تا ابزاری در خدمت او برای عینیت بخشی به ذهنیاتش باشند. فرم‌ها و قالب‌ها، مدام حاوی محتوا می‌گردند و از آن تهی می‌شوند. بدین‌گونه و به‌مرور، خود حاوی و حامل حافظه‌ای تاریخی می‌شوند و درست آن‌چیزی می‌شوند که موجودیت را واجدِ وجود می‌گردانند.

طبیعت بی‌جان، در بیانی استعاری، گویی آن‌قدر گنجایش شنیدن خبر مرگ خویش را داشته است که بتواند بقای خود را تضمین کند و مدام از بی‌جانی بگریزد. در واقع این فرم‌ها و قالب‌های هنری نیستند که کهنه، کلیشه و یا اشباع می‌شوند بلکه آنچه ممکن است گریبانِ ظرف را هم بگیرد، اصرار به ریختن غذای تکراری در ظرفی تکراری است. اصراری از جنس تنگ‌نظری‌های تک‌وجهی و موضع‌گیری‌های پوزیتیویستی تاریخ هنری. اصرار به تحدید هنر، پس محتوم به تهدید هنر.

طبیعت بی‌جان، از ابتدای اعلام حیات رسمی‌اش (نامیده شدن)، یعنی در طول تاریخ خطی هنر، حیات و مماتِ شتابان بسیاری از سبک‌های هنری را به چشم دید. طبیعت بی‌جان، در ردای سبک‌های مختلف هنری ظاهر گردید و همچنان هم به این دگردیسی خود ادامه می‌دهد و تحت چندگانگی نمودهایش امکان ظهور می‌یابد و بدین طریق به عینیت عریان خود در زمان، تداوم می‌بخشد. هنرمندان بسیاری به‌خصوص در حیطه‌های نقاشی و عکاسی، آثاری بی‌شمار با مضمون طبیعت بی‌جان از خود برجای گذاشته‌اند. آن‌هایی که با پای‌گذاردن ورای مرزها و خط‌کشی‌های مرسوم و فارق از تفکرات جزم‌اندیشانه، با اتکا بر جسارت‌های ساختارشکنانه‌ی خود توانسته‌اند دایره‌ی محاط بر هنر و به تبع آن گستره‌ی شناختی انسان را وسعت ببخشند.

ونسان ونگوگ، پل سزان، یان بروگل، آلبرشت دورر، ژان فلیپ ون‌تیلن، کاراواجو، خوان سانچزکاتِن، هانس مِملینگ، پابلو پیکاسو، ژرژ براک، هنری ماتیس، ادوارد مانه، کلود مونه، پیِر برنارد، گوستاو کوربه، اوژن دلاکروا و... در نقاشی و ویلیام فاکس تالبوت، هیپولیت بایارد، پل اوتربریج، پل استرند، آندره کرتژ، ژوزف سودک، جن گروور، مارتین پار، آلبرت رنجر پاتچ، جوئل پیتر ویتکین و... در زمینه‌ی عکاسی به خلق آثاری در ظرف طبیعت بی‌جان پرداخته‌اند و هریک چه با قصد ادای دِین به تاریخ

هنـر و یـا ارائـه‌ی تعریفـی شـخصی از آن، با مرئی‌سـازی بالقوگی‌های آن به وسـعت این پهنـه‌ی افزوده‌اند.
بررسـی مفهـوم «واقع‌گرایـی» در تاریـخ متقاطـع دو رسـانه‌ی نقاشـی و عکاسـی و تشـریح برخـی اشـتراکات و افتراقـات ذاتی آن‌هـا در طـول تاریـخ، نیروهـا و رانه‌هایـی را فعـال کـرده اسـت کـه همگرایی‌هـا و واگرایی‌هـای شـکلی و محتوایـی مابیـن دو رسـانه را رقـم زده اسـت. ماحصـل ایـن برهمکنـش بازگشـت‌ناپذیر میـان ایـن دو جهـان تصویـری، پی‌آمدهـا، کاربردهـا، کارکردهـا، تأثیرپذیری‌هـا و تأثیرگذاری‌هـای شـناختی، اجتماعـی و هنری بسـیار متنوعی اسـت که به هرچه فراخ‌تـر گردیدن محوطه‌ی طبیعـت بی‌جـان منجـر گردیـده اسـت.
بـا چشـم بـه جهـان گشـودن رسـانه‌ی نوظهور، جوان، پرشـور، کنجـکاو، خودخواه، حسـود، مقلـد و تمامیت‌خـواهِ عکاسـی، مناسبات سـبکی و معنایی و در کل چیدمان صحنه‌ی نقاشـی برای همیشـه دسـتخوش تغییـر شـد. گویـی چیزهـا بـرای آن‌کـه بخواهنـد شـکل بگیرنـد، حتماً می‌بایسـت شـکل چیز دیگـری را همزمان تغییـر دهند. گویی نقاشـی بـرای چندیـن قرن، عکاسـی را آبسـتن بـود. وجودی درون‌زی که سـالیان درازی طـول کشـید تـا موعـد تولـدش فرا رسـد. هرچنـد در مقاطعـی خاص عکاسـی توانسـته بـود رقیبـی قابـل و الهام‌بخشـی موقـت بـرای نقاشـی گـردد امـا پیشـتازی نقاشـی بر عکاسـی، در تحمیل و تحکم آنچه در طـی سـالیان بسـیار دراز و مسـیر پرفراز و نشـیبش تحصیل کـرده بود تا سـال‌ها مانع از ایسـتادن عکاسـی بـر روی پاهایش شـد. مسـیری اجتناب‌ناپذیـر کـه گویی درسـت از وسط بوم نقاشـی می‌بایسـت عبور می‌کرد.

تقلیدهـای اولیـه و کورکورانـه‌ی عکاسـی از عمـده‌ی سـبک‌های نقاشـی و تـلاش مذبوحانـه بـرای ازآن‌خودسـازی ارزش‌های باسـتانی و جاافتاده‌ی نقاشـی، عکاسی را در مقاطعـی ناچار بـه درجا زدن و تکـرار چندین باره‌ی خود، تحـت نفوذ شـدید ضرورت‌های زیبایی‌شـناختی نقاشـی کـرد. پدیـد آمـدن چنیـن میـدان گرانـش قدرتمنـدی میـان دو رسـانه، چنـدان هـم دور از ذهـن نبـود. میـدان گرانشـی کـه عمل پیوسـته‌ی جذب و دفـع در آن باعث صیقل یافتن‌شـان شـد. تأثیرپذیری‌هـا و تأثیرگذاری‌هـای عکاسـی از نقاشـی و بـر نقاشـی. در این مسـیر پـر پیچ و تـاب، عکاسـی بـرای یافتن ماهیـت و ذات خـود، در مقاطع مختلفی لگـد به پدرخوانده و ولی‌نعمـت خود یعنی نقاشـی زده اسـت ولـی هـر بـار بـه سـیاقی دیگـر بـه سـمت نقاشـی غـش کرده اسـت.
جوزپـه آرچیمبولـدو (۱۵۹۵-۱۵۲۷)، نقـاش ایتالیایی قـرن شـانزدهم، یکی از آن هنرمندان نقاشـی اسـت کـه بـا بی‌اعتنایی به جریانـات اصلی، با تلفیـق دو فرم مجزای طبیعـت بی‌جـان و پرتره موفق می‌شـود به کیفیاتـی گروتسـک، سوررئالیسـتی و حتـی در لایه‌هایـی اطوارگرایانـه‌ی منحصربه‌فـرد دسـت پیدا کند. شـیوه‌ای نوین از بازنمایی جهـان کـه بـا توجه بـه هـم عصر بـودن با هنرمنـدان شـاخصی همچـون: لئونـاردو داوینچـی، آلبرشـت دورر، هانـس هولباین، لوینا تیرلینـگ، کاراواجو و بسـیاری دیگر، در پی برسـاخت‌هایی شـخصی و خـارج از عرف و ارزش‌هـای نوزاییده فکـری و هنری دوره‌ی رنسـانس برمی‌آیـد.

زمین، رنگ روغن بر روی چوب، ۱۵۶۶، جوزپه آرچیمبولدو، عکس از موزه تاریخ هنر (وین، اتریش)

بهار، رنگ روغن بر روی چوب، ۱۵۶۳، جوزپه آرچیمبولدو، عکس از موزه لوور (پاریس، فرانسه)

آب، رنگ روغن بر روی چوب، ۱۵۶۶، جوزپه آرچیمبولدو، عکس از موزه تاریخ هنر (وین، اتریش)

تابستان، رنگ روغن بر روی چوب، ۱۵۶۳، جوزپه آرچیمبولدو، عکس از موزه تاریخ هنر (وین، اتریش)

جوئـل پیتر ویتکین عـکاس آمریکایـی (متولـد ۱۹۳۹)، با طفره‌رفتـن از تقلیدهایـی بصری که همواره در پی کسـب مشـروعیت خود از رسانه‌ی نقاشی بوده اسـت و با تأکید بر این‌که فرم‌های هنـری به‌طور مداوم در حال تغییر و دگردیسـی هسـتند، دسـت به خلـق چیدمان‌هایی با فرم طبیعـت بی‌جـان می‌زند. او با اسـتوار سـاختن بیانگری خود بـر برخی چیزهایی که وجودشـان در صحنـه می‌توانـد نقض قواعد سـطحی و منـدرس طبیعت بی‌جان باشـد، اتفاقاً دسـت به احیـا و توامـان احضـار مفاهیمی می‌زند که شـاید کمتـر در طبیعـت بی‌جان‌هـای فتوگرافیک شاهدشـان بوده‌ایـم. اندام‌هایی کالبدشکافی‌شـده کـه در مجـاورت با برخـی المان‌هایی که همـواره پـای ثابت آثـار طبیعت بی‌جـان بوده‌اند، با جسـارتی بی‌مهابا، دسـت بـه بازتعریف و اسـتخراج معنا می‌زند.

ضیافت احمق‌ها، ۱۹۹۱، جوئل پیتر ویتکین

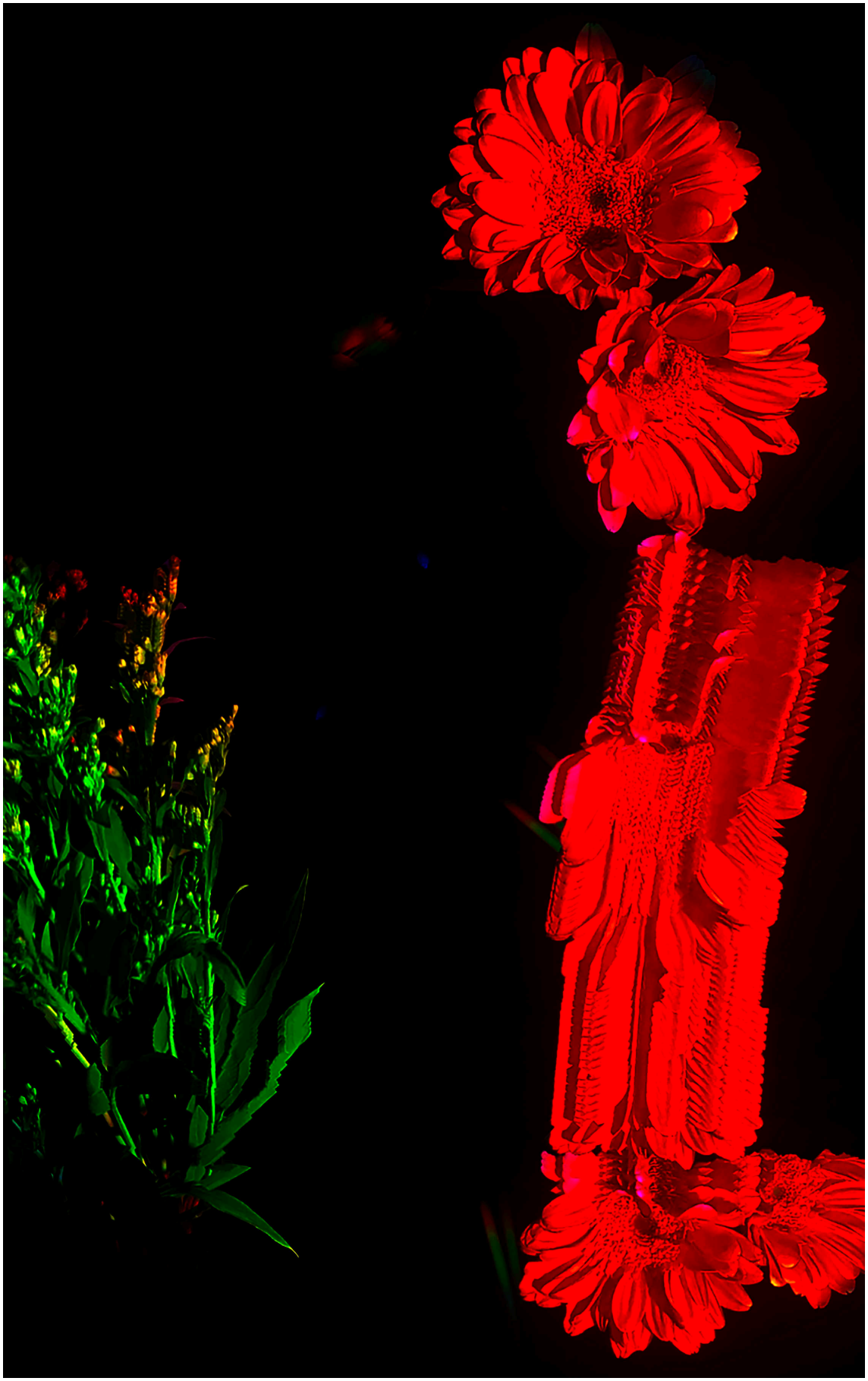
آنا آخماتووا، ۱۹۹۸، جوئل پیتر ویتکین

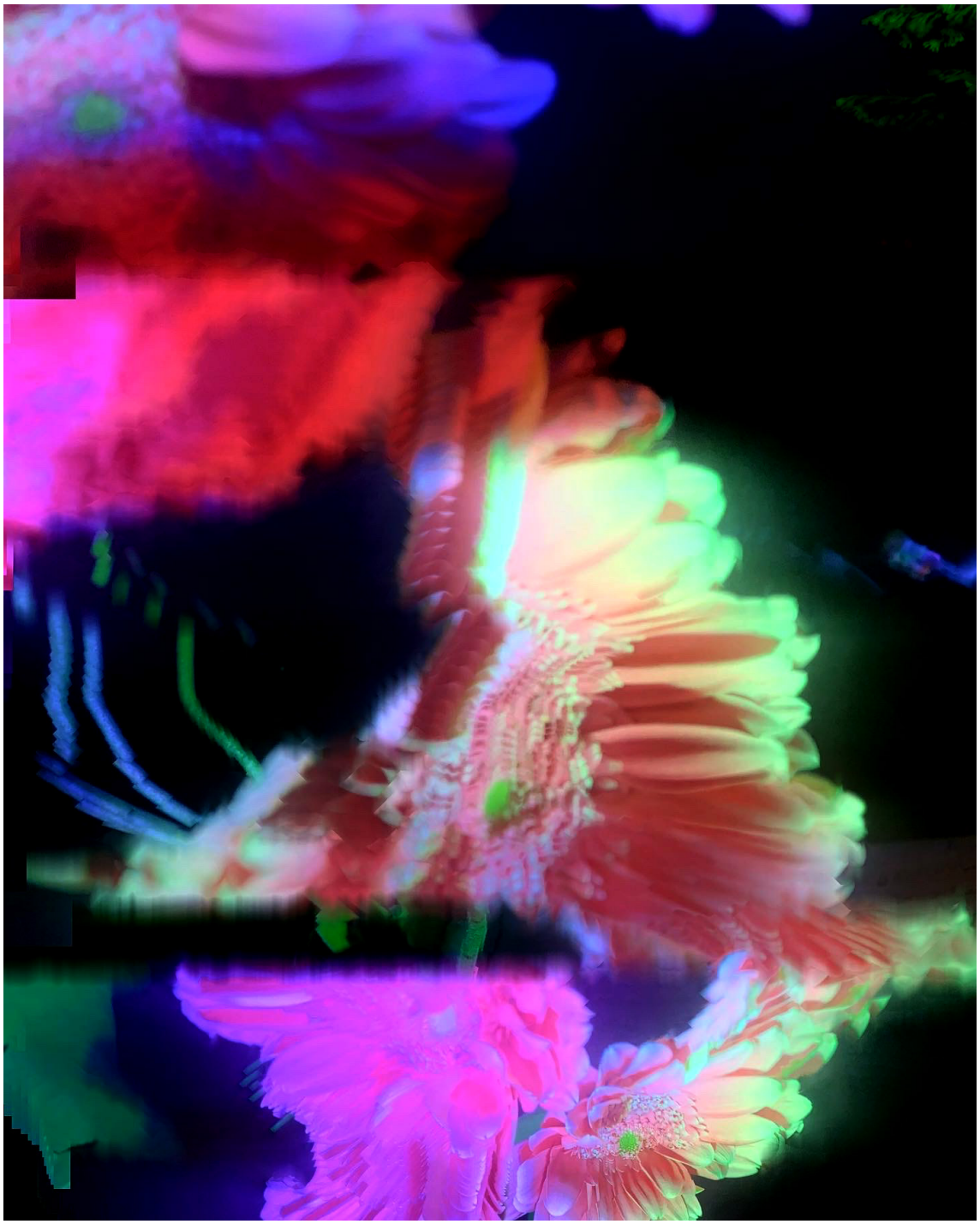
پروژه‌های عکاسی

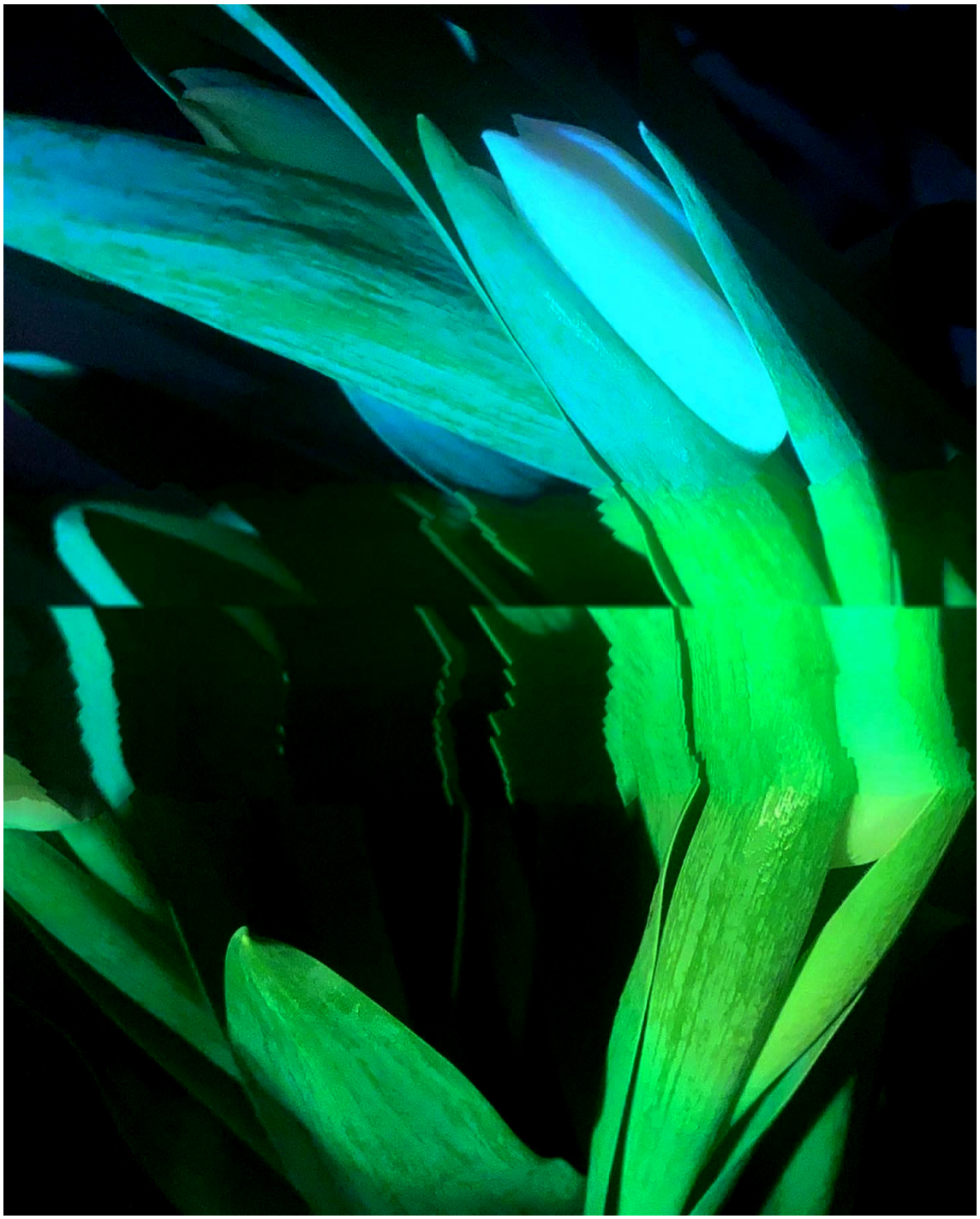
بدون عنوان
Untitled
مهرانه آتشی

یادداشتی بر گل‌های مهرانه آتشی
نوشته‌ی ژوبین عبدیانی

تاریخ هنر دیداری ما مملو از موضوعاتی است که در درون یا همجوار با باغ شکل گرفته‌اند؛ از حضور باغ در نگارگری‌های تبریز ایلخانی و مکتب هرات گرفته تا گل و مرغ‌های صفوی و مکتب قاجار و پرداختن به گل در آثار هنرمندان معاصر که تأثیرات هنر غرب و کارت پستال‌های آن را یادآور می‌شود. باغ و مشتقات آن همواره در تاریخ هنر دیداری ایران حضور داشته‌اند.
در آثار عکاسان و نقاشان معاصر، گل موجودیتی یگانه و متکی بر خود می‌یابد و برای نخستین بار از باغ جدا می‌شود؛ با ترکیب‌بندی‌های زیباشناسانه، تکنیک‌های مدرنیستی و قرار گرفتن در مرکز توجه هنرمند، گل همیشه حضوری پررنگ در این تاریخ غیرمنسجم داشته است.
گل‌های مهرانه آتشی اما بازگوکننده‌ی شکلی دیگر از پرداخت تصویر است؛ به وجود آمده در دوران پسا‌الکترونیک که ساختاربندی غیرمنسجمی از ابژه ارائه می‌دهد. شکلی از زیباشناسی جدید که در آن تصویر پسادیجیتال با سرعت و کم‌دقتی جهان حاضر همراه می‌شود و در این راستا نه به‌وضوح و کیفیت بلکه به سرعت و پیامی که مخابره می‌شود اهمیت می‌دهد.
اگرچه نمی‌توان این چرخش زبانی را به واژگانی همچون سطحی و دم‌دستی تقلیل داد، همان‌طور که جیمز بریدل منتقد و نویسنده‌ی این حوزه اشاره می‌کند زیباشناسی جدید سطحی نیست، به زیبایی توجهی ندارد و عمیقاً با سیاست و سیاسی‌شدن فناوری شبکه‌ای درگیر است و به دنبال کشف، فهرست‌بندی، دسته‌بندی و رابطه‌ی این چیزها است.
در این عکس‌ها، گل همانند بازنمایی‌های پیشین خود وجود ندارد ــ تعریف شده در باغ و بعدها متکی بر یگانگی خود ــ بلکه در این‌جا کالبد ازهم‌گسیخته‌ای است که حضورش نه به‌واسطه‌ی بازنمایی عینی است و نه بازنمایی ذهنی؛ این گل‌های جدید در میانه‌ی جهانی به وجود آمده‌اند که با کُدهایی نامفهوم و ناخوانا تعریف می‌شود، نه ماده و منطق استعلایی آن.







مرگ، بازتولید

امید مهدی‌زاده

نظـم یکی از ارکان اصلی طبیعت اسـت که باعث بقـای موجودات زنده و عناصـر غیرزنده‌ی زمین می‌شـود. درواقـع چیـزی که به آن نـظـم طبیعت می‌گوییم حاصل اتفاقی اسـت کـه به همه‌ی موجـودات زنـده در جایـگاه و اندازه‌ی خـود، حق حیـات می‌دهد و بـه عناصر غیرزنـده اجازه‌ی حضور و تأثیرگذاری. با پیشـرفت فناوری و گسـترش بی‌منطق شـهرها، سـاکنان شـهرهای بزرگ زیـر تأثیر تحـرک و جوش و خـروش فضای شـهری و تحت‌تأثیـر انگیزه‌های زیسـتی، اجتماعی و روانـی آن، خصلت‌هـای تازه‌ای از خود بـروز می‌دهند. یکـی از این خصلت‌ها بازتولید مرگ اسـت که بیشـتر به‌صـورت تدریجـی و خودخواهانه صـورت می‌گیرد.

مـا شهرنشـینان به‌ظاهـر متمدن آن‌قـدر از طبیعت درخواسـت‌های پرشـمار و گوناگـون داریم کـه باعث بر هم خـوردن تعـادل رابطه‌ی طبیعـت و انسـان شـده‌ایم. گیاهـان را از دل طبیعت بـه درون خانه‌هـا می‌آوریم تا ما را سـرخوش کننـد. مهاجرین جنـگ‌زده را با کمترین دسـتمزد بـه سـخت‌ترین کارهـا ناگزیر می‌کنیـم. اینـان ابژه‌های مهجـور و بی‌قیمی هسـتند کـه قربانی بازتولیـد تدریجی مرگ توسـط ما می‌شـوند.

بی‌صدا

ستاره سنجری

برای من اشـیایی که انسـان تولیـد می‌کند، همیشـه از خود انسـان جالب‌تر اسـت. من معتقدم کـه آن‌هـا کاراکتر مختص بـه خود را دارنـد و می‌توانند با سـکوت و رمـز و راز خود، بـر محیط تأثیر بگذارند.

طبیعت بی‌جان

امین شیرپور

پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران، برای آدم‌هایی که آن‌جا درس خوانده‌اند همیشه با سرزندگی و جمع‌های مختلفی شناخته می‌شود که در گوشه و کنار حیاط و راهروها شکل می‌گیرند. زیست دانشجویی هنرهای زیبا حتی در خلوت‌ترین روزهای سال و تعطیلات تابستان هم به مناسبت‌های مختلف در چارچوب آن ساختمان‌ها به حیاتش ادامه می‌داد تا این‌که اسفند ۹۸ با ورود کرونا به ایران همه‌چیز متوقف شد. تا فروردین ۱۴۰۱ آموزش مجازی جایگزین آموزش حضوری در دانشگاه‌های ایران شده بود و دیگر خبری از حضور دانشجوها و زیست دانشجویی در هنرهای زیبا نبود. این غیبت یکباره باعث شده بود منظره‌ای که همیشه حضور انسان را در خودش جای داده بود، تبدیل به طبیعت بی‌جان شود.

این عکس‌ها نتیجه‌ی پرسه‌زنی در گوشه و کنار هنرهای زیبا در دوران قرنطینه‌ی ناشی از همه‌گیری ویروس کروناست؛ زمانه‌ای که نفس کشیدن سخت بود و دانشگاه خالی از آدم‌ها.

زمستان ۱۴۰۱