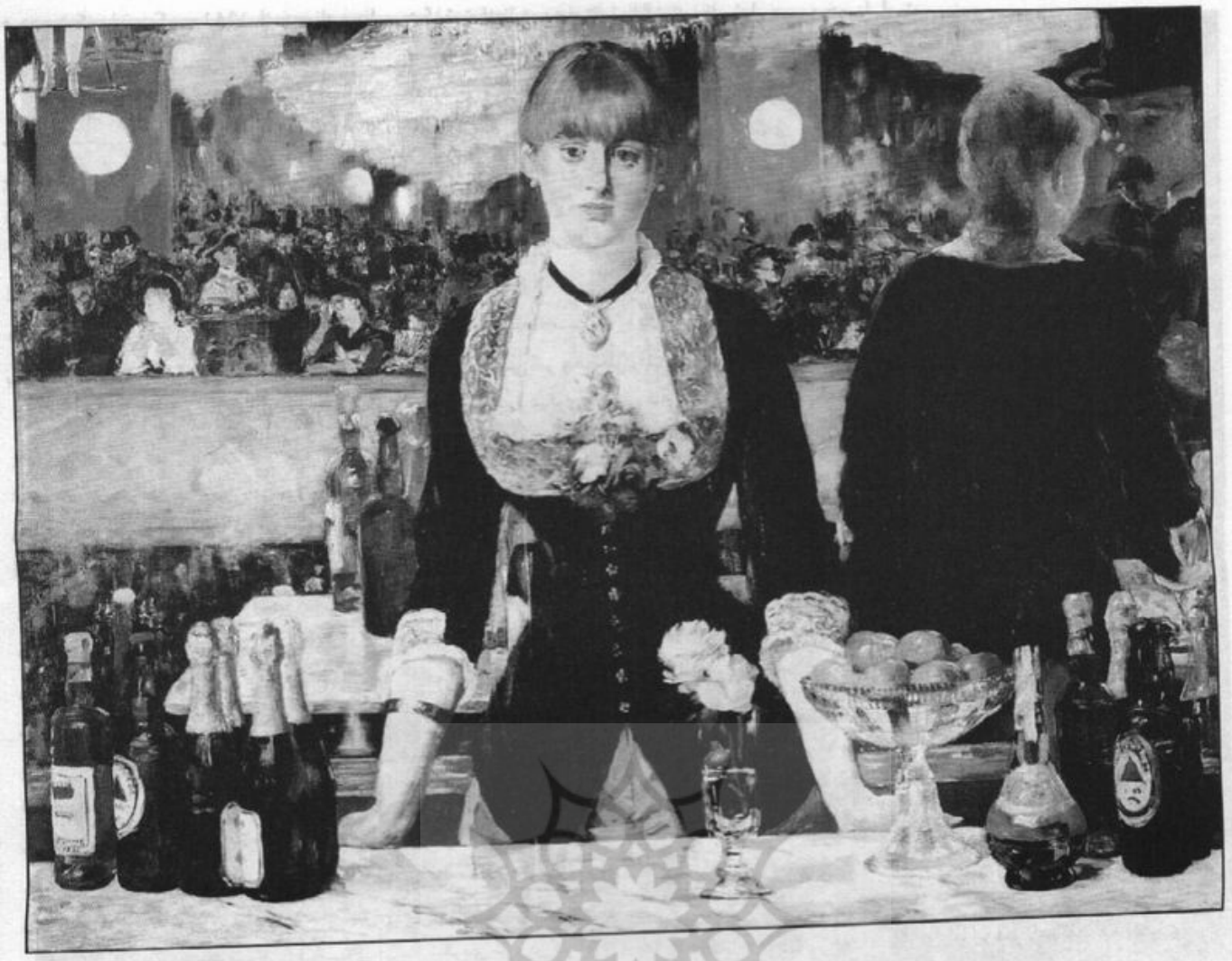


ادوارد مانه: بار فولی‌برژر، ۸۲-۱۸۸۱

کژتابی‌های آینه

علی‌اصغر قره‌باغی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پردهٔ نقاشی آینه‌یی است درون یک قاب و همیشه هم مراد از آینه چیزی بوده است‌که واقعیت بیرون را درون خود نمایان کند، اگرچه جان گربرسون معتقد است که هنر آینه نیست، بلکه یک چکش است. حضور آینه در پردهٔ نقاشی، معنا و مفهومی مضاعف به فضای تصویر می‌بخشد و برای خود سنت و سابقه‌یی دارد. بسیاری از نقاشان با بهره‌گیری از آینه به اشارات و تلویحاتی پرداخته‌اند که سرشار از معنا و تعابیر کنایی است. یکی از ویژگی‌های آینه، به قول قدما، «راست»نمایاندن نقش و واقعیت است، اما در جهان هنرهای تجسمی و پردهٔ نقاشی لزوماً چنین تعهدی ندارد، به اقتضای مضمون نقش را تحریف می‌کند و اختلاف و تضاد میان بیرون و درون را بازتاب می‌دهد. به بیان دیگر، آینه در پردهٔ نقاشی هویت و تعریف مستقل خود را پیدا می‌کند، بخش تفکیک‌ناپذیری از نقاشی می‌شود و بخشی از فرایند تعبیر و تفسیر بر محور آن می‌گردد. انعکاس در آینه نشانه آرزو برای همزمانی و تقارن گذرا از طریق تکثر زمان است و از همین رهگذر هم هست که گه‌گاه تعبیر و تفسیر کژتابی‌های آینه در پردهٔ نقاشی امری ضروری به نظر می‌آید. ادوارد مونک

کاریکاتوری از بار فولی‌برژر، ۱۸۸۲

ادوارد مانه: مطالعهٔ ترکیب‌بندی بار فولی برژر، ۱۸۸۱

اعتقاد داشت که آینه نقطه مقابل طبیعت است، حال آن که اثر هنری از درون هنرمند بیرون می‌آید.

آرزوی آفرینش و پدیداوردن یک آینه، آرزویی است که گاه‌به‌گاه خودش شکل آینه را به خود می‌گیرد و وقتی صورت موجه و پذیرفتنی پیدا می‌کند که از یک طرف آرمان‌گرایی را کنار بگذارد و از طرف دیگر آرمانی خاص را بازتاب دهد. آینه‌یی از این گونه می‌باید ترک و شکستگی نداشته باشد، تیره و غبارگرفته هم نباشد تا بتواند واقعیت را دست‌خورده انعکاس دهد و فرایند تعبیر و تفسیر را امکان‌پذیر کند. از آینهٔ محدب ون‌ایک در پردهٔ مشهور «ازدواج جووانی آرنولفینی» که بگذریم، یکی از مشهورترین آینه‌های جهان، آینهٔ «بار فولی برژر»، آخرین اثر مهم ادوارد مانه است. در نقاشی مانه فضای برابر آینه و فضای درون آینه به گونه‌یی بازنمایی شده که دریافت آن مستلزم یک بررسی دقیق است. این دو فضا، یعنی فضای بیرون و درون، یکی در پیوند با زندگی اجتماعی قرن نوزدهم پاریس است و دیگری در پیوند با ساختار درونی و ساختار بصری فضا. هرگز نمی‌توان فضا را از دورن‌مایهٔ نقاشی مانه جدا کرد و این طور هم می‌توان گفت که این نقاشی با آینه‌یی که مضمون اصلی آن است، در واقع انعکاس ایماژی از قلمرو اجتماعی و ساختار ایدئولوژیکی پاریس قرن نوزدهم است. آن‌چه در آینهٔ پشت پیشخوان بار انعکاس یافته، نه‌تنها انعکاس فیزیکی دختر و مشتری بار، بلکه مشتی از خرده‌بورژوازی پاریس و جهان‌بینی‌های زندگی شیفتهٔ طبقهٔ نوظهور شهرنشین آن را هم نمایندگی می‌کند. تمام این زمینه‌ها شکل تکمیلی در آینه منعکس شده است. از موضعی که در پشت بار نشسته‌اند و پای بندازی که هرگوشهٔ سمت چپ بالای تصویر نشان داده شده گرفته شده است. پشت دختر و چهرهٔ مرد مشتری همه به جایجوب و قلمرو این نقاشی آورده شده‌اند. اما آن‌چه بیش از همه حایز اهمیت است، حضور دختر و طبیعت بازرگانی است که در پیش‌زمینهٔ تابلو نقاشی شده است. مانه روی برجستگی‌های سمت چپ‌دست خود و تاریخ نقاشی را که سال درگذشت او نیز هست امضا کرده است.

این نقاشی در ظاهر صریح و ساده به نظر می‌آید، اما در باطن بسیار پیچیده است. آن‌چه در آینه انعکاس یافته، هم ملموس و مرئی است و هم تصوری و غیرقابل دسترس. تماشاگر هم به ظاهر میان این دو قطب ایستاده است، اما بیشتر در فضای تصوری آینه قرار دارد؛ تماشاگر در واقع به یک جفت چشم مختصر شده و در فضایی قرارگرفته که مرئی است، اما دست‌یابی به آن مقدور نیست. موقعیت تماشاگر در متن و زمینهٔ روان‌شناختی اثر، رابطهٔ میان بیگانگی و «کشف خویشتن»ی را به یاد می‌آورد که هگل بر آن تأکید می‌ورزید. تماشاگر در فرایند پرسش وسواس‌آمیز دربارهٔ موقعیت خود، شکل گودگ واک لاکان را پیدا می‌کند که با دیدن تصویر خود در آینه نخستین اندیشهٔ هویت‌جویی را تجربه می‌کند. آینهٔ مانه نه‌تنها منعکس می‌کند، بلکه فضای بار را به دو قلمرو واقعی و وهمی تقسیم می‌کند. دختری که در بار کار می‌کند هم دو ایماژ متفاوت دارد: یکی دختری که رو به تماشاگر دارد و نگاهش بی‌اعتنا به مشتری، نقطه‌یی نامعلوم را می‌کاود و دیگری دختری که در آینه منعکس شده و با مشتری گفت‌وگو می‌کند. حضور این دختر در پردهٔ مانه بسیار ابهام‌آمیز است. چراکه با توجه به موقعیتی که دارد، می‌باید دست‌کم نیمی از تصویر منعکس‌شده‌اش در پشت او قرار گیرد؛ مانند طرحواره‌یی که مونه در ۱۸۸۱ نقاشی کرد. یکی از کاریکاتوریست‌های پاریس بلافاصله بعد از به نمایش درآمدن این نقاشی برای دستانداختن مانه طرحی کشید تا ترکیب‌بندی درست‌تر و معقول‌تر این اثر را نشان دهد. محل تردید نیست که مانه می‌دانست این ترکیب‌بندی از منطق بصری دور می‌افتد و

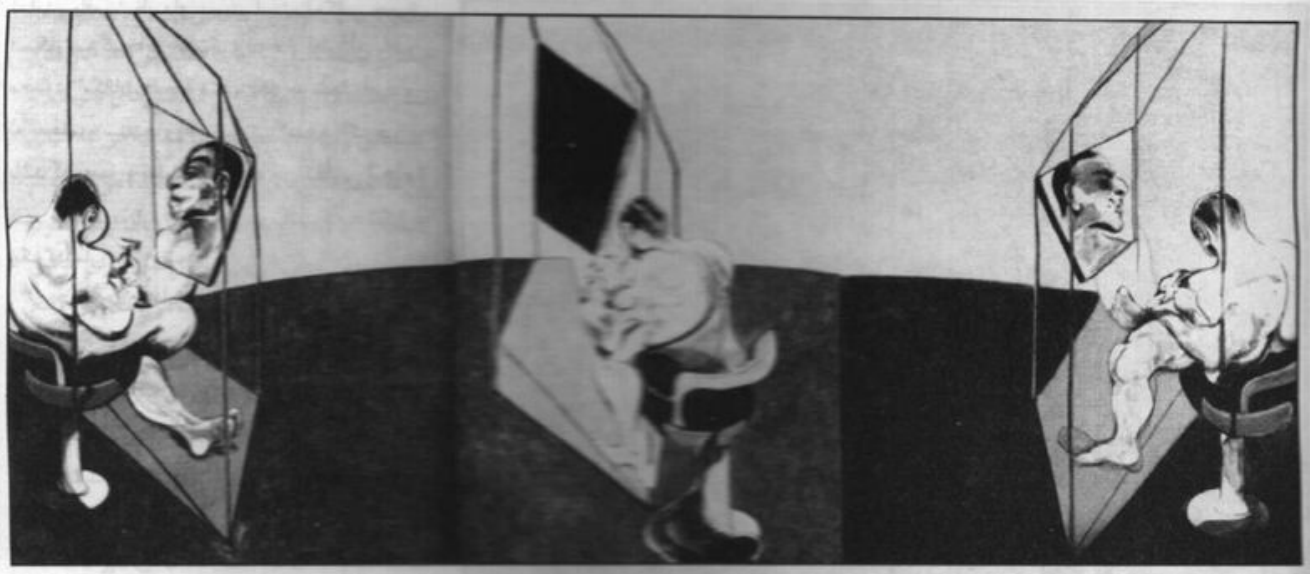
ادوارد مانه: پیش‌طرح بار فولی برژر، ۱۸۸۱

فرانسیس بیکن: چهرهٔ جورج دایر در آینه، ۶۸-۱۹۶۷

برداختن به آن در روزگاری که در آن می‌زیست نوعی بی‌مبالاتی است. اما به قطع و یقین منظور مانه به دست دادن یک تصویر واقع‌گرایانه به معنای متعارف نبود. او با عمد و آگاهی، در اندیشهٔ نگرشی زیبایی‌شناختی بود؛ از یک‌طرف می‌خواست کارش در راستای سلیقهٔ مالارمه و شارل بودلر در پیوند با ناملموس‌ها باشد و از طرف دیگر ضمن رعایت وسواس‌آمیز انضباط تجسمی، با نمایش دختر و طبیعت بی‌جان، به واقعیت عینی و ملموس بپردازد. البته پیداست که در ذهن‌اش جایی هم برای تماشاگر وجود داشته است.

یکی دیگر از نقاشانی که بارها در کارهایش از آینه بهره گرفت فرانسیس بیکن است. نقاشی بیکن از منطق و آراستگی متداول بهره‌یی نداشت و با این همه یکی از شاخص‌ترین هنرمندان قرن بیستم به شمار می‌رفت. بیکن در یکی از آثار خود که تاریخ ۱۹۶۸ را دارد و نام «چهرهٔ جورج دایر در آینه» را روی آن گذاشته، دوستش را در فضا و ساختی وهمی و اسرارآمیز تصویر کرده است. در واقعیت بیرون آینه فیگور مردی دیده می‌شود که سری کم‌وبیش متعارف دارد، اما درون آینه سر او دو تیمه شده است. آن‌چه در آینه منعکس شده، یا آن‌که با سر فیگور بیرون آینه همسان نیست ولی می‌تواند به نحوی متقاعدکننده انعکاس آن شمرده شود. این دونیمگی فقط به دونیمه‌شدن ختم نمی‌شود، بلکه رابطهٔ میان دو تصویر از یک پدیدهٔ واحد را نمایش می‌دهد؛ پدیده‌یی که هم انعکاس می‌یابد و هم‌انعکاس آن بازتاب واقعیت بیرون نیست. برای خوانش دقیق این تصویر می‌باید از یک‌طرف به تعبیر و تفسیر واقعیت بیرون پرداخت و از طرف دیگر آن‌چه را درون آینه منعکس شده به دایرهٔ بحث و بررسی کشاند و سرانجام پاسخی برای این پرسش یافت که آینه حامل و بازتاب‌دهندهٔ چیست؟

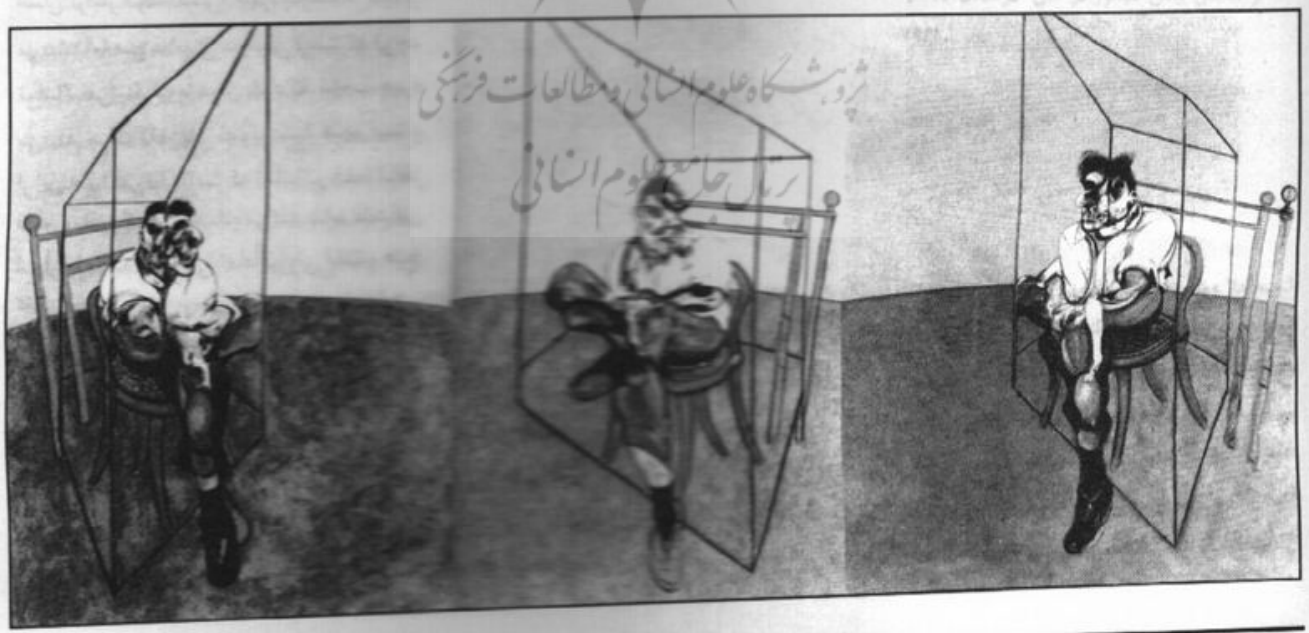
طرح این پرسش امکان دو پاسخ متفاوت، اما مرتبط با یکدیگر را پیش‌روی می‌نهد. اولی در پیوند با ویژگی‌های آینه درون یک قاب و چارچوب مشخص است، دومی در ارتباط با آینه‌یی است که خودش می‌تواند به عنوان یک فیگور مستقل مورد مطالعه قرار گیرد. پاسخ اول شکلی کم و بیش صریح و ساده دارد، اما پاسخ دوم ـ که در پیوند با حضور آینه محسوب می‌شود ـ مستلزم این است که چرا آینه‌یی که باید واقعیت بیرون را نمایش دهد، آن را تحریف می‌کند و این کژتابی به چه شکل و برمبنای چه منطقی می‌باید تحلیل و تعلیل و ادراک شود؟ ناهمگنی و عدم تجانس در ظرفیت‌های بالقوهٔ پاسخ نهفته است. اگر پای تضاد و تعارض درمیان نباشد، می‌باید آینهٔ درون نقاشی شکل چارچوب و قاب یک تعبیر را به خود بگیرد و آن‌چه در آن منعکس شده



فرانسیس بیکن: سه مطالعهٔ پشت مرد، ۱۹۷۰

لزوماً بازنمایی چیزی باشد که بیرون آینه قرار گرفته است. اما در نقاشی بیکن، آن‌چه در آینه منعکس شده در تضاد با واقعیت بیرون است و فیگوری را نمایش می‌دهد که به هیچ عنوان نمی‌تواند با فیگور بیرون همسان شمرده شود. خود آینه به عنوان یک فیگور، نمایشگر میزان و رابطهٔ منعکس میان واقعیت بیرون و درون است و به تصریح شعاری سنتی در بارهٔ منعکس کردن نمی‌کند و کاست نقش [illegible] نفی می‌کند. این جا دیگر آینه معنای متعارف خود را ندارد و شکل یک فیگور مستقل برای خود می‌گیرد. این‌طور هم می‌توان گفت و به شرط که حالت دوگانهٔ هم هست و هم نیست را دارد؛ هم واقعیت بیرون را بازتاب داده است و هم نداده است. به حال هر گونه تعبیر و تفسیر رابطهٔ پیچیدهٔ میان فیگور و انعکاس آن در آینه سرانجام به مقولهٔ تحریف خویشتن و ناپایداری هویت و شخصیت می‌انجامد و تمامی پردهٔ نقاشی شکل بازنمایی یک خویشتن ویران‌شده و پاره‌پاره را به خود می‌گیرد. آینه آن نیمهٔ چهرهٔ را که دیده نمی‌شود نمایان می‌کند و در واقع آن‌چه در آینه انعکاس یافته نیمهٔ ناپیدای چهرهٔ فیگوری است که بیرون آینه قرار دارد. این جا آینه بی آن‌که حضور فیزیکی و منسجم فیگور را انکار کند عهده‌دار

فرانسیس بیکن: سه مطالعهٔ لوسین فروید، ۱۹۶۸-۶۹



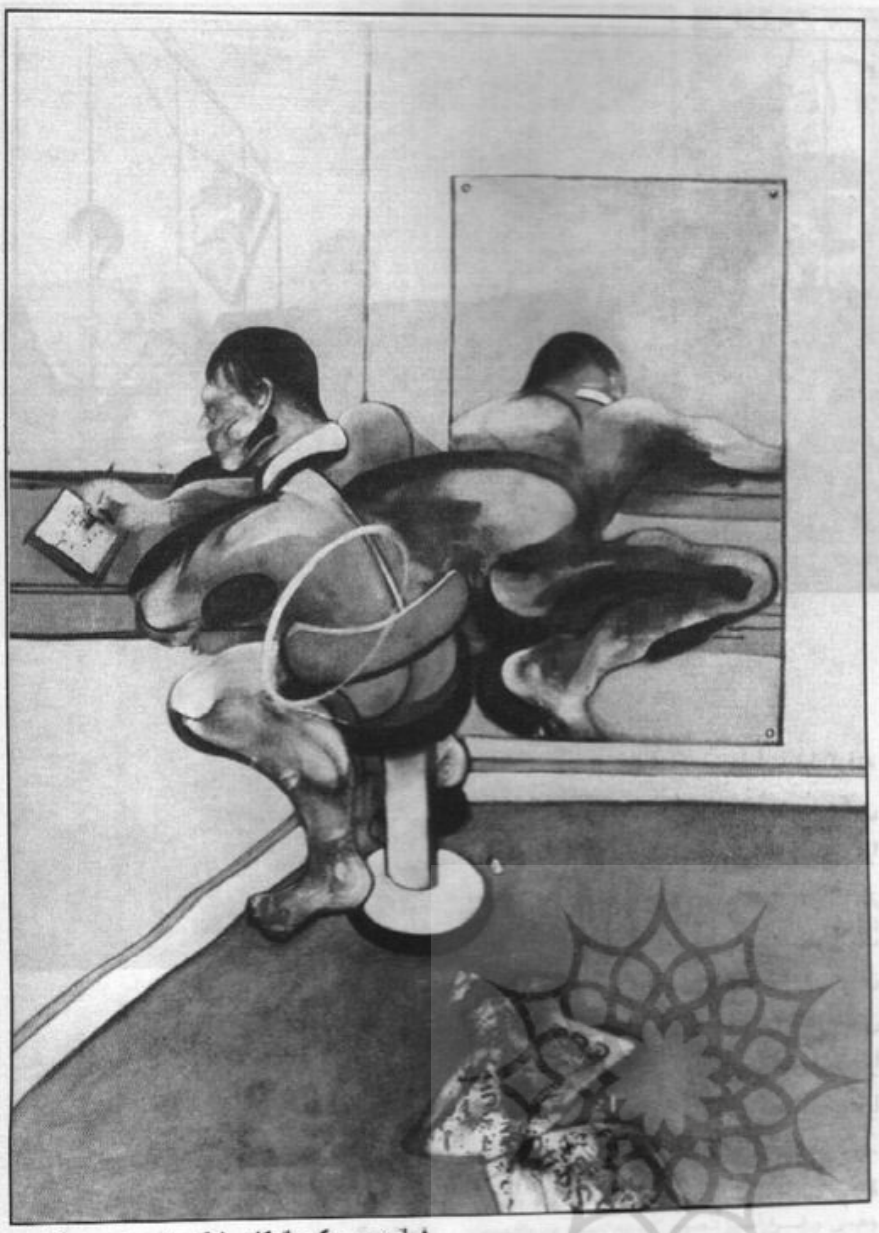
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نمایش واقعیت ناپیدای بیرون است. انعکاس چهرهٔ فیگور به‌گونه‌یی است‌که نه می‌توان آن را در محدودهٔ امکانات فلسفهٔ متافیزیکی به شمار آورد و نه به قلمرو سنت‌های اومانیستی کشاند. اگر قرار باشد که تعبیر و تعلیلی در مورد این نقاشی انجام شود می‌باید دربارهٔ رابطه این دو باشد و به شکل یک گفتمان مطرح شود.

«چهرهٔ جورج دایر در آینه» تأکیدی است بر این واقعیت که هرگز نمی‌توان با تساهل و ساده‌نگری یک پدیده را همگن و منسجم نامید؛ ساختار چندوجهی آن ناهمگنی و عدم تجانس را ناگزیر می‌کند و همین امر مضمون بسیاری از آثار هنری قرار گرفته است. به جهت همین چند وجهی بودن است که پای پرسش‌های بی‌شمار و تعبیر و تفسیر اثر هنری به میان آورده می‌شود. طبعاً یکی از پرسش‌ها این است که چه رابطه‌یی می‌تواند میان چهرهٔ فیگور و انعکاس آن در آینه وجود داشته باشد؟ یکی از راه‌های دریافت این رابطه، مددجویی از مفهوم «توهم منفی» است. به این معنا که گه‌گاه برخی از انسان‌ها نمی‌توانند در برابر آینه تصویر خودشان را آن‌طور که انتظار دارند به‌بینند و این حالت را «توهم منفی» می‌نامند. از همین رهگذر هم هست که به تکرار مثال‌هایی در بارهٔ شکستن آینه به منظور بیرون راندن ایماژ نا آشنا روایت شده است. برخی از روان‌کاوان معتقدند که در شرایطی از این گونه، انسان پیش از آن‌که تصویر منسجم و یک‌پارچهٔ خود را در آینه به‌بیند، با تصویر تکه‌پاره و تحریف‌شدهٔ خود روبه‌رو می‌شود. در نقاشی بیکن، انسان گرفتار «توهم منفی» چهرهٔ پارمشدهٔ خود را می‌بیند، اما هیچ قطعیتی در میان نیست که آن‌چه تماشاگر می‌بیند لزوماً همان باشد که صاحب چهره می‌بیند، چراکه کانون‌یابی تصویر بسیار مبهم است و از این جهت می‌توان گفت که تماشاگر فقط ناظر فیگوری است که در آینه نگاه می‌کند. شاید علت این امر آن باشد که کانون‌یابی تماماً بیرونی است و هیچ کانون درونی و نهفته‌یی در این تصویر وجود ندارد.

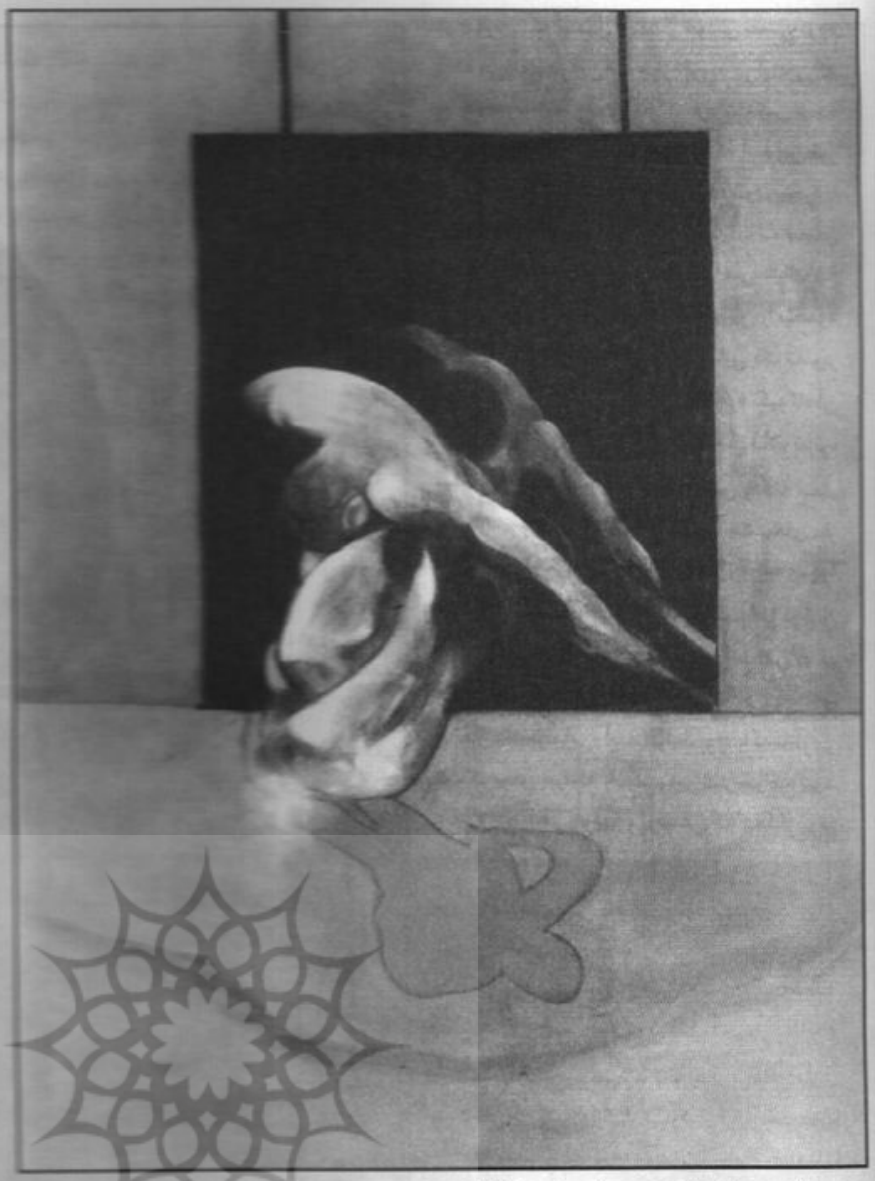
مسالهٔ دیگری که این اثر مطرح می‌کند در پیوند با مقولهٔ «بینامتنیت» است. پیشینه و آبشخور این نقاشی را می‌توان در نقاشی بلینی با عنوان «آرایش زن» جست‌وجو کرد. در تابلوی بلینی، زنی جوان به چهرهٔ خودش در آینه چشم دوخته است. بر دیوار بالای تختخوابی که زن بر آن نشسته، یک آینهٔ دیگر به دیوار آویخته است که پشت سر او را نمایان می‌کند و درنتیجه تماشاگر می‌تواند نمایی را به‌بیند که زن جوان قادر به دیدن آن نیست، اما در عوض چهره‌یی که زن از خود می‌بیند دارای ویژگی‌هایی است که بر تماشاگر پوشیده است و با آن‌که می‌تواند مضمون تعبیر و تفسیر قرار گیرد، به هیچ‌رو به شرح و بیان درنمی‌آید.

یکی از ویژگی‌های هنر بیکن این بود که هرجا لازم می‌افتاد از آینه استفاده می‌کرد. در نقاشی سه‌لته‌یی ۱۹۷۰، با عنوان «سه مطالعهٔ پشت مرد» غیر از نمای میانی، در دو نمای دیگر مردی در برابر آینهٔ بزرگ‌نما در حال تراشیدن ریش تصویر شده است. در نمای میانی، آینه تاریک و سیاه است و مرد در حال خواندن روزنامه‌یی است که به تکرار در آثار



فرانسیس بیکن: انعکاس فیگور نویسنده در آینه، ۱۹۶۷

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



فرانسیس بیکن: فیگور در حال حرکت، ۱۹۷۸

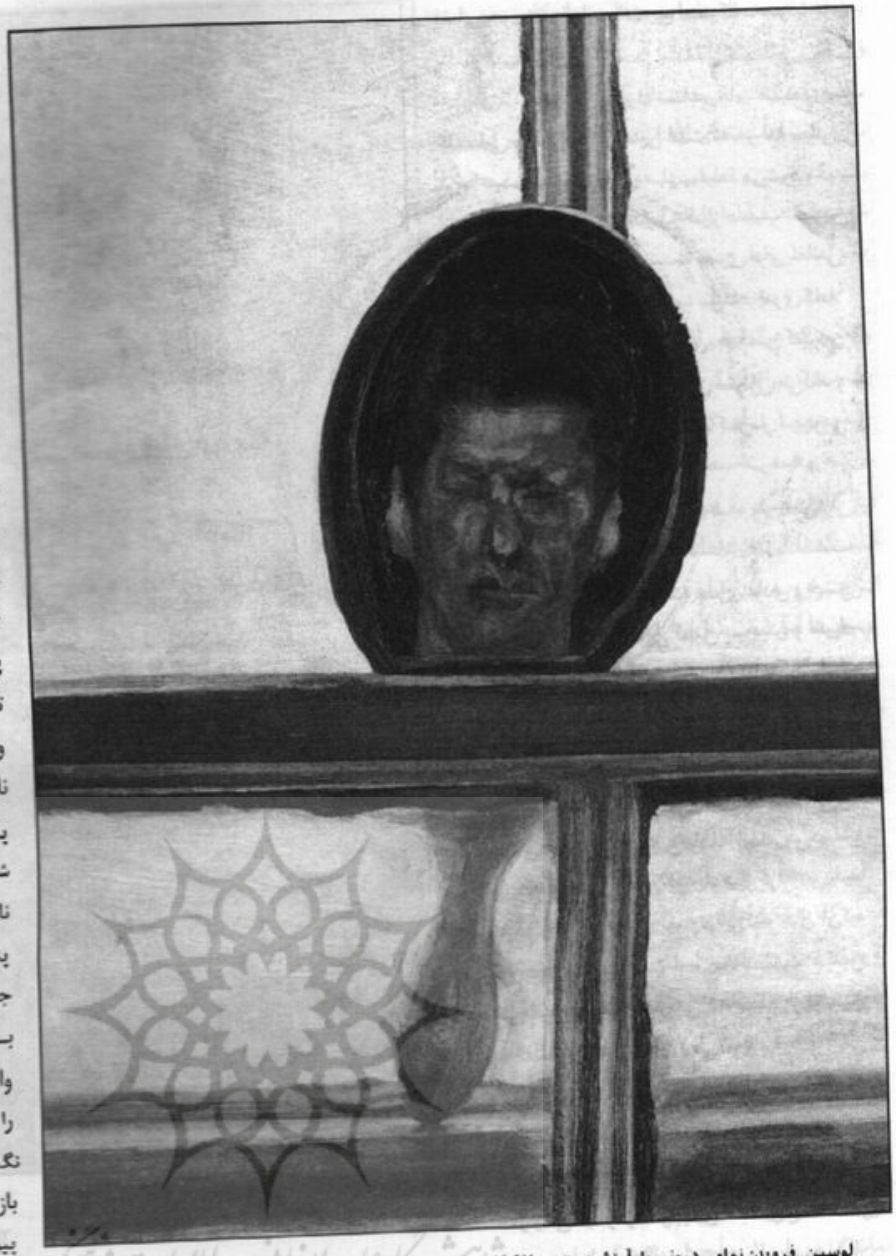
آن دوران بیکن آمده است. فضای قفس‌مانندی که فیگور درون آن قرار گرفته ابزاری برای شکستن یک‌نواختی فضای تصویر است و نگاه تماشاگر را به سوی مرد می‌کشاند. دو چهره‌یی که در آینه نمایان شده اگر چه به درستی بازتاب چهرهٔ مرد نیست، اما تماشاگر می‌تواند آن را به بدن مرد منتسب کند ولی در لتهٔ میانی آینه سیاه است و چهره‌یی را منعکس نمی‌کند. سیاهی آینه گویای این واقعیت است که اگر چهرهٔ انسان حذف شود، چیزی چنان برای ارجاع و تعبیر باقی نمی‌ماند.

نکتهٔ مهم دیگری که حتماً باید به آن توجه داشت این است که نقاشی معاصر بیکن بازنمایی سه‌گانهٔ یک فیگور واحد در فضایی واحد و همسان نیست، بلکه بازنمایی سه فیگور تقریباً همسان در فضای پیوسته و تداوم یافته‌یی است که محدودهٔ هر یک از لته‌ها آن را از هم جدا می‌کند. این نوع ترکیب‌بندی برگرفته از نقاشی‌های عبادی و کلیسایی و محراب‌نگاره‌هایی است که در لتهٔ میانی آن‌ها عیسا مسیح بر بالای صلیب دیده می‌شود و در لته‌های کناری دو بزهکار بر فراز صلیب تصویر شده‌اند. بهره‌جویی از این سنت بصری برای نقاشی که خود را میراث‌بر نقاشی غرب می‌داند امری کاملاً طبیعی است. اما در نقاشی بیکن، به قفس کشیدن فیگور روایت را تا حد تحلیل‌بردن متزلزل می‌کند و همین میله‌های قفس هستند که بار مفهومی متضاعف را به گردهٔ خود می‌کشند. هر فیگور در فضایی قفس‌مانند به انزوا کشانده شده ولی نمی‌توان تنها قفس را عامل القای احساس انزوا دانست. فضای تصویر هم در هر سه لته فضای عادی و خنثی نیست و تا حد غریب‌نمایی کامل پیچیده و مبهم است. از یک‌طرف مانند چشم‌انداز دریا بیکران است و از طرف دیگر به محیطی بسته و فضایی شوم و کراهت‌بار شباهت دارد. آن‌چه به ابهام فضای وهم‌آلود تصویر می‌افزاید، برآشفتن قواعد پرسپکتیو و میثاق‌های نقاشی واقع‌گرایانه است. در دو لتهٔ جانبی، میلهٔ عقبی قفس در جلو قرار گرفته و دقیقاً سر فیگور را به دو بخش تقسیم می‌کند حال آن‌که چنین چیزی در واقعیت از محالات است. همین ترکیب‌بندی در سه پرتره‌یی که بیکن از لوسین فروید نقاشی کرده نیز دیده می‌شود. به طور کلی می‌توان گفت که بیکن بیش از آن‌که دل‌نگران منطق بصری تماشاگر باشد، با تأثیر و حسی که ایجاد می‌کند به فکر تلنگرزدن به اعصاب اوست.

در یکی دیگر از آثار بیکن که تاریخ ۱۹۷۶ را دارد و مردی را در حال نوشتن دربرابر آینه نشان می‌دهد، مرد روی از آینه برگرفته است و خویشتن را در آینه نمی‌بیند یا نمی‌خواهد به‌بیند. پرداختن به امر نوشتن و تقابل آن با یک امر بصری که این جا بازتاب‌یافتگی در آینه است، در واقع به نوعی جدل میان زبان و نگرش اشاره دارد؛ یعنی تفاوت میان روایت و مشاهده. به بیان دیگر اگر امر نوشتن را ناظر بر روایتگری بدانیم، حضور آینه از اهمیت نوشتن می‌کاهد. بر مشاهده و دریافت بصری تأکید می‌ورزد و دستکم به نوشتن و بازتاب‌یافتن اهمیت همسان می‌دهد.

در برخی دیگر از آثار بیکن، مثلاً «فیگور در

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



لوسین فروید: نمای درونی با آینهٔ دستی، ۱۹۶۷

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

حال حرکت» ۱۹۷۸، بازتاب‌یافتگی شکلی پیچیده‌تر به خود می‌گیرد. در این نقاشی آن‌چه فیگور را منعکس می‌کند بیشتر یک صفحهٔ سیاه است تا یک آینه. انتظار معقول آن است‌که صفحهٔ آینه‌مانند، پشت فیگور را نمایان کند حال آن‌که تصویر انعکاس یافته در واقع تکرار نمای روبه‌روی همین فیگور است. به کلام دیگر فیگور در آینه بازتاب نیافته است و درواقع این نگاه تماشاگر است که در صفحهٔ سیاه تکرار می‌شود. اصولاً یکی از ویژگی‌های نقاشی بیکن که در آثارش به وفور دیده می‌شود، این است که در ظاهر به مضمونی مأنوس می‌پردازد، اما با وجود مستندبودن هنرش به گذشته و آگاهی از ملاحظات و آداب نقاشی، گه‌گاه از منطق و نظرگاه‌های سنتی دور می‌افتد. نمونهٔ دیگر بهره‌جویی از آینهٔ کژتاب در چهره‌یی که لوسین فروید از خودش نقاشی کرده دیده می‌شود. در این اثر، چهرهٔ فروید در آینه‌یی که به چارچوب یک پنجره تکیه دارد منعکس شده است. در واقعیت کم اتفاق می‌افتد که آینه این‌طور در پیش یا پشت قاب پنجره قرار داده شود. پنجره با آن‌که می‌باید طبیعتاً ترانسپارنت باشد، نه فضای درون را القا می‌کند و نه بیرون را می‌نمایاند؛ نه چشم‌اندازی را نمایش می‌دهد و نه آن را محدود می‌کند. این‌جا آینه فقط ابزار بازنمایی یک تصویر موقت و ناپایدار شمرده می‌شود و پنجره تکیه‌گاه آن است. چهرهٔ فروید در آینه‌یی که شکل قاب پرترهٔ نقاشی را به خود گرفته انعکاس یافته است. علی‌الرسم و بنا بر منطق، نقاش با چشم‌های باز می‌بیند و نقاشی می‌کند به ویژه اگر بخواهد چهرهٔ خودش را درآینه به‌بیند و نقاشی کند، اما در این پرتره چشم‌های فروید بسته است. هر منطقی که در تفسیر این اثر به‌کار گرفته شود، نه‌تنها در جهت نفی و انکار «راست‌نمایی» آینه خواهد بود، بلکه ناظر بر ناممکن‌بودن هرگونه راست‌نمایی نیز خواهد بود. پنجره هم با هر تعریف و توصیفی که به‌کار برده شود، چه از موضع و منظر کارکرد و چه به اعتبار نامی که دارد، عامل و شامل قاب‌گرفتن است. هر پنجره، بخشی از یک چشم‌انداز را از بخش‌های دیگر جدا می‌کند و نمایش می‌دهد. کار آینه هم بازتاب‌دادن است، اما در نقاشی فروید، نه آینه واقعیت را منعکس می‌کند و نه پنجره چشم‌اندازی را دربر می‌گیرد؛ انکار که کار آن محدود به نگه‌داشتن آینهٔ دستی است. نمونه‌های بازتاب‌یافتگی در آینه همه به هم ربط معنایی و پیوستگی دارند. از این رو بررسی هر کدام می‌تواند به منزلهٔ نوعی دیکانستراکشن (وابینی) قلمرو بصری و پرداختن به مقولهٔ هویت باشد. این آثار از یک‌طرف لزوم وابینی در مورد ناتوانی‌های انسان برای پدیدآوردن خویشتن یک‌پارچه را مطرح می‌کنند و از طرف دیگر هر یک به منزلهٔ اشاره و ارجاعی است به این واقعیت که گاه بینش و ذهنیت در تعارض با یکدیگر قرار می‌گیرند و یکدیگر را تضعیف و متزلزل می‌کنند. به هر حال آثاری از این گونه تماشاگر را وادار می‌کنند تا ادراک خود از لحظه‌یی خاص را از طریق مطالعه و مداقه در آثار هنری وابینی کند و با نگاهی متوسع‌تر به گفتمانی دیگر دربارهٔ خویشتن و جهان پیرامون خود بپردازد. □