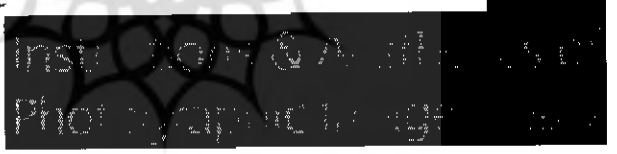
نهادها و زیبایی‌شناسی تصویر عکاسانه

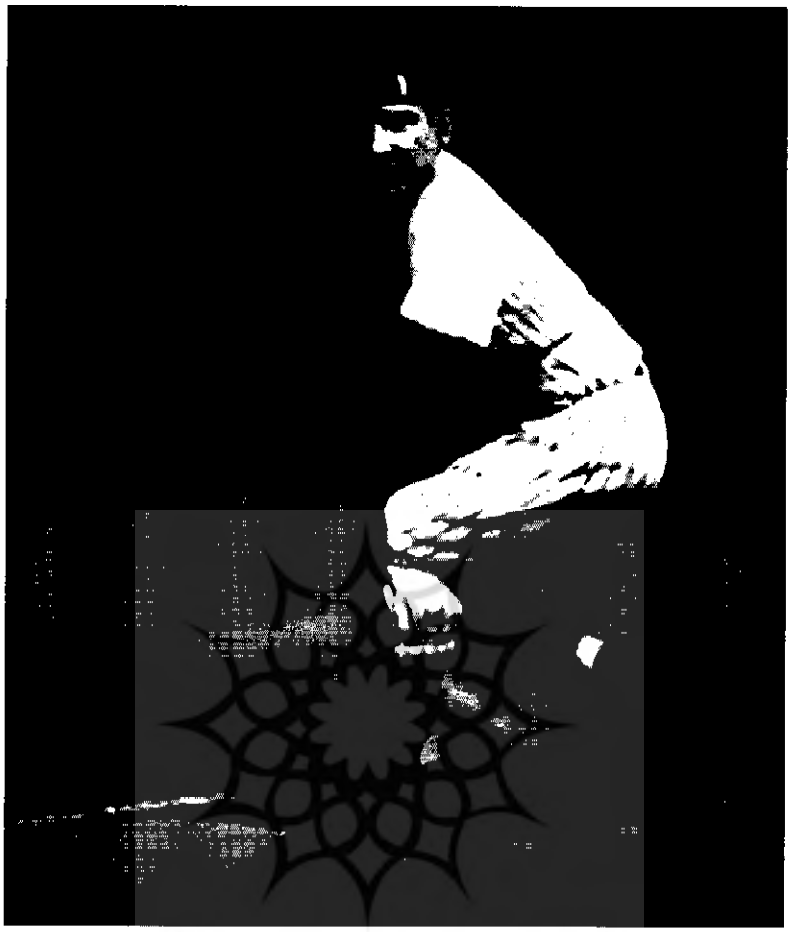
علی اتحاد



نهادها نظام‌های سازمان‌دهی شده و انسجام‌یافته‌ای‌اند که مناسبات و قوانین خاص خود را دارند و در جامعه به عنوانی پایگانی فرهنگی و اجتماعی پذیرفته می‌شوند. هرچند ممکن است این تعریف چندان دقیق به نظر نرسد لیکن به سرعت می‌توان حوزه‌های کوچک و بزرگی را در سطح جامعه شناسایی کرد و آن‌ها را نهاد نامید. و بدین‌سان هر کدام از حوزه‌های هنر خود بدل به یک نهاد اجتماعی می‌شوند. چنین تعریفی در جهان هنر، گستره‌ای از سازمان‌ها و مراکز هنری تا رسانه‌ای که هنرمند از آن سود می‌جوید را شامل می‌شود.

در نظام توزیع قدرت، تقسیم ناهمگون سبب می‌شود که گروهی خاص مدیریت کنترل نهادهای زیربنایی جامعه را به دست بگیرند و از آن‌جایی که نهادهای هنری نیز از این قاعده مستثنا نیستند، چنین سازوکاری در جهان هنر نیز به چشم می‌خورد. نهادهای هنری چون موزه‌ها، گالری‌ها، مجلات، انجمن‌های منتقدان و ... سبب می‌شوند که سلیقه‌ی عمومی جامعه‌ی هنر به سویی خاص متمایل شود. این نهادها در مقیاسی گسترده‌تر اساس فرهنگی یک جامعه را می‌سازند که انتظار آینده‌ی هنری آن جامعه را تعیین می‌کند.

بر مبنای مستندات تاریخ هنر، نظام‌های آموزش و ارائه و نیز سفارش‌دهندگان این آثار سبب گسترش نگاهی خاص و ویژگی‌های سبک‌شناسی مشخصی می‌شوند که در دوره‌های مختلف قابل بررسی است؛ چنان‌که عقل اسکولاستیک سده‌های میانه برای



دیوید لیونتال / ۱۹۹۷

برآوردن نیازهای خود به حمایت از کتاب‌نگاری و شمایل‌سازی دست زد و یا افراطی‌گری اشرافی دربار لویی پانزدهم، سبک پر زرق و برق و اصراف کار روکوکو را ترویج کرد. از آن جایی که جریان‌هایی ازاین دست اغلب در ادامه یا خلاف جهت شیوه‌های پیشین خود بودند، می‌توان همسنگ‌هایی تاریخی و یا دلایل قانع‌کننده‌ای یافت که نشان‌دهنده‌ی تطور هر سبک هنری است. اما چنین قاعده‌ای بر تصویر عکاسانه صدق نمی‌کند. عکاسی برخلاف دیگر هنرها که در عرض چندین هزاره تمدن بشری به صورتی فرسایشی شکل گرفتند، در نیمه‌ی نخست سده‌ی نوزدهم در اثر تحقیقات علمی به یک‌باره زاده شد. گرچه این زایش ناگهانی تنها درباره‌ی ابزار عکاسی صدق می‌کند، ولی به‌هیچ‌روی در شکل‌گیری زیبایی‌شناسی آن بی تأثیر نبوده است. در نخستین سال‌های ابداع ابزار عکاسی، صرف بازنمایی چندان برانگیزاننده بود که نیازی ثانویه چون تدوین نظام تصویری مستقلی برای آن را بی‌اهمیت می‌ساخت. حساسیت بسیار پایین مواد خام عکاسی سبب می‌شد اغلب، موضوعاتی چون مناظر و طبیعت بی‌جان سوژه‌ی کار عکاسان شود و این سوژه‌ها از آن‌جایی که مواردی آشنا در سنت نقاشی سده‌ی نوزدهم به‌حساب می‌آمدند، ترکیب‌بندی و نحوه‌ی بازنمودی نقاشانه‌ی خود را به عکس آثار هنری تحمیل می‌کردند. البته این نحوه‌ی برخورد با عکس، از سوی عکاسان به مثابه‌ی کمال مطلوب عکاسی در نظر گرفته می‌شد؛ چنان‌که عکاسی چون اُ.جی.ریلند[1] به جهت کاربست چنین روش‌هایی، به سال ۱۸۵۴ لقب «پدر عکاسی هنری»[2] را از آن خود کرد و یا بسیاری دیگر از عکاسان هم‌عصر او به همین دلیل

تحسین می شدند.

با ظهور دوربین عکاسی و مطرح شدن این رسانه ی نو در سطحی خارج از نهادهای علمی، ابزار عکاسی اندک‌اندک در اختیار عموم قرار گرفت و چنان که گفته شد، این در حالی بود که استفاده‌کنندگان آن در ثبت تصاویر که این بار سوژه های انسانی را هم در بر می گرفت، از زیبایی شناسی نقاشی بهره می بردند. آنان برای آن که هنری تازه را پی ریزی کنند به جست وجوی اصولی جامع، چه خودآگاه و چه ناخودآگاه، به سوی فرهنگ تصویری‌ای متمایل شدند که در طول سده های

عکسی از اثرمارسل دوشان / **چشمه** / ۱۹۱۶

متمادی شکل گرفته بود و آنان چه در مقام دانشجوی هنر در آکادمی ها و دانشگاه‌ها و چه در مقام مخاطبی پیگیر در موزه‌ها و گالری ها با آن مواجه شده بودند.

از دیگر سو، عکاسی نیز تأثیر خود را بر نقاشی گذاشته بود. بازنمایی دقیق تصویر عکاسانه سبب شد نقاشی نظامی تازه را برای بقای خود تدارک ببیند، نظامی که نخستین تبلور آن را به‌وضوح می توان در سال ۱۸۷۴ جست‌وجو کرد. در این سال گروهی از نقاشان فرانسوی که کمی بعد به امپرسیونیست ها مشهور شدند،

گوریلا گرل / ۱۹۹۴

آثار بدیع خود را در اتاق‌های عکاسخانه‌ی مشهور نادار[1] در پاریس در معرض دید عموم قرار دادند. گروه یادشده که اعضای آن را مونه[2]، مانه[3]، پیسارو[4]، سیسلی[5]، رنوار[6]، سزان[7]، برت موریسو[8]، بازیل[9] و تنی چند از هنرمندان هم‌عصرشان تشکیل می‌دادند، با نفی سنت‌های کلاسیک اثبات کردند که مرگ نقاشی ادعایی یک‌سره کوته‌فکرانه است.

هانس هیلد برانت[10] درباره‌ی این سال‌ها چنین می‌نویسد: «عکاسی که پس از ابداع داگر در دهه‌ی ۱۸۳۰، خیلی زود به وسیله‌ای با کارآیی هر چه بیش‌تر تبدیل شد، برای هنر از اهمیت خاصی برخوردار است. عکاسی به کمک فنون جدید و پیشرفته‌ی تکثیر، از منابع غنی خود بهره‌برداری می‌کند و ارزان‌ترین ماده‌ی ممکن برای نمایش را فراهم می‌آورد. البته این روند سریع و آسان تنها به تهیه‌ی تصویری ختم می‌شود که اثری سطحی دارد، در حالی که یکی شدن انسان با موضوع عکس که از ویژگی‌های روش‌های گرافیک قدیمی‌تر و تخصصی‌تر است، اثری را به وجود می‌آورد که تاثیرات آن همیشگی است. ولی ثبت چیزهایی که انسان می‌بیند امتیاز خود را دارد، به‌ویژه از این نظر که آهنگ زندگی در این روزها مدت و عمق تجربیات انسان را با یک تغییر ناگهانی و چند برابر متحول کرده است. علاوه بر این، از آن‌جایی که عکاسی آنی مهم‌ترین و غیرمترقبه‌ترین امور را ثبت می‌کند، می‌تواند برای مشاهده‌ای دقیق‌تر، به کمک چشم که حرکات کندی دارد، بیاید. ما می‌توانیم طبیعت بخشنده این جنبه‌ی عکاسی را خصوصاً در تأثیرش بر امپرسیونیست‌ها بیابیم.» (**سیر تحول عکاسی**، صص۷۱و۷۲)

این تأثیرات به صورتی کاملاً متقابل ادامه یافت تا جایی که هنرمندانی چون جورج داویسون با به‌کارگیری روش‌هایی چون از

وضوح خارج کردن لنز، استفاده از سه‌پایه‌های قابل حرکت، قرار دادن شیشه‌ای چرب در برابر دوربین و یا سود جستن از «خطای هاله» کوشیدند تا تصاویری با ارزش‌های بصری امپرسیونیستی ایجاد کنند. در فاصله‌ی سال‌های ۱۸۹۰ تا ۱۹۱۰، «عکاسی تصویری» شیوه‌ی مورد توجه عکاسان بود که تداوم همین نگاه را به دنبال داشت. تأثیرات متقابلی از این دست میان رسانه‌های سینما، نقاشی و عکاسی آثار متنوعی را پدید آورد که از جمله آثار شاخص تاریخ عکاسی هستند.

اما از سوی دیگر، نهادهای مستقیم عکاسی نیز تاءثیرات عمیقی بر زیبایی‌شناسی تصاویر عکاسانه گذاشتند. برای مثال، با ابداع نگاتیوهای رنگی نسل اول، مجله‌ی **نشنال جئوگرافی**[13] فراخوانی برای استفاده‌ی رایگان از این نگاتیوهای تازه تولید شده منتشر کرد و با جمع‌آوری عکس‌های به‌دست‌آمده، نخستین مجموعه عکس‌های منظره‌اش را ارائه کرد و جریانی را پدید آورد که تا به امروز نیز ادامه دارد. در مثالی دیگر که به دهه‌ی ۱۹۸۰ باز می‌گردد، جان سارکوفسکی[14]، مدیر موزه‌ی هنر مدرن نیویورک، مجموعه ۱۰۰ عکس را به سلیقه‌ی شخصی از گنجینه‌ی موزه انتخاب کرد و برای مدتی در آن به نمایش گذاشت. این مجموعه پس از آن به صورت کتابی همراه با یادداشت‌های سارکوفسکی منتشر شد و اندک زمانی بعد به معیار زیبایی‌شناسی عکاسی معاصر بدل گشت.

دیوید لیونتال / ۱۹۹۷

در نمونه‌های بالا، ارزش‌های زیبایی‌شناسانه و گزینش سنت تصویری‌ای خاص، نتیجه‌ی فعالیت نهادهایی است که بر خلاف تصور عمومی سلیقه‌شان برآیند سلیقه‌ی هنرمندان دوران نیست و به عواملی دیگر باز می‌گردد. توجه به تاءثیر نهادها، ما را به نگرشی می‌کشاند که معیار سنجش‌ها و تقسیم‌بندی‌هایش را بر نهادهای هنری استوار می‌کند.

موزه‌ها، نهادها و بازار

«نظریه‌ی نهادها»[15] نخستین بار در سال ۱۹۶۴ توسط آرتور دانتو[16] و در مقاله‌ای با نام «جهان هنر»[17] طرح ریزی شد. او این متناقض‌نما را به چالش می‌کشید که «جعبه‌های بریلو»[18] اثر اندی وارهول در حدود هنر قرار می‌گیرند؛ حتی اگر هر کدامشان به جهت ادراکی، غیرقابل دریافت باشند. دانتو درباره‌ی این متناقض‌نما چنین می‌گوید: «برای دیدن چیزی به مثابه‌ی هنر، به چیزی نیاز است که به چشم دیده نمی‌شود. اتمسفری از نظریه‌ای هنری، دانشی از تاریخ هنر: یک جهان هنر.»

جعبه‌های بریلو شامل تخته سه‌لایی‌هایی بود که در سال ۱۹۶۴ در گالری استیبلر نیویورک به نمایش در آمده بودند. این مجموعه بر دانتو تاءثیری قابل توجه گذاشت تا جایی که سبب تالیف کتاب **آن‌سوی جعبه‌های بریلو** شد. وی درباره‌ی این آثار چنین می‌گوید: «چرا این اثر هنری است در حالی که اشیایی که حداقل با معیارهای ادراکی به آن عیناً شبیه هستند، صرفاً چیزهایی هستند که در بهترین حالت شیء مصنوعی می‌دانیم؟ اما حتی در حالت شیء مصنوعی هم شباهتی تام میان آن‌ها و اثر وارهول برقرار است. افلاطون قادر نبود میان تخت خواب و تصویر تخت خواب تمایز بگذارد. درواقع، جعبه‌های وارهول نمونه‌های خوبی از نجاری هستند!». (اما آیا این هنر است؟ ص۵۵)

دانتو پس از این مقاله که در نوع خود تأثیرگذار بود و سبب مجادلات بسیاری شد، مقاله‌ی مشهور خود «جهان هنر» را نوشت. هر چند نظریه‌ی نهادها به واسطه‌ی آرای دانتو پدید آمد اما کسی که به آن هویت و موجودیت بخشید جورج دیکی[19] بود.

وی تحت تأثیر مقاله‌ی «جهان هنر» بحث‌های خود را با عنوان «نظریه‌ی نهادی هنر» مطرح کرد. بر مبنای آرای دیکی اغلب و یا حتی تمام آن‌چه یک چیز را بدل به اثری هنری می‌سازد، به عاملی خارج از خود اثر تکیه دارد. و این هستی در حوزه‌ای به نام «جهان هنر» جای دارد. دیکی برای اثبات این مدعا، با بازگشت به مثال جعبه‌های بریلو چنین استدلال می کند:

۱) «الف» یک اثر هنری است.

۲) «ب» اثری هنری نیست.

۳) «الف» و «ب» از جهت ویژگی‌های توصیفی و مادی تفاوتی با هم ندارند.

۴) بدین ترتیب ویژگی‌های توصیفی و مادی «الف» در بدل شدن آن به اثر هنری تأثیری ندارد.

۵) در نتیجه هنر بودن «الف» ناشی از موقعیتش در «جهان هنر» است.

دیوید لیوتال / ۱۹۹۷

بدین معنا که این دو نظریه‌پرداز با استدلال‌های بالا چیزی را عامل ورود «الف» به هنر می‌دانند که خارج از آن واقع شده است، چرا که ویژگی‌هایی ظاهری موارد مثالی، کاملاً مشترک است. به عنوان یک نمونه‌ی عینی از مورد «الف»، می‌توان **چشمه**[۱۰] اثر مارسل دوشان را مثال آورد. به این روش می‌توانیم **چشمه** را مورد «الف» و یک پیشاب‌دان عادی را مورد «ب» فرض کنیم. این دو مورد از نظرگاه ویژگی‌های ظاهری هیچ تفاوتی با یکدیگر ندارند، اما تفاوت آن‌ها را باید در جایی بیرون اثر جست؛ مثلاً قرار گرفتن در محدوده‌ی یک گالری یا موزه که آن را وارد جهان هنر می‌کند و تاءمل‌برانگیز می‌سازد، هر چند هر اثری به واسطه‌ی ورود به موزه یا گالری واجد خصوصیات یک اثر هنری نمی‌شود و مهم‌تر از همه، بنیان‌های نظری‌ای است که سبب به وجود آمدن چنین اثری شدند.

ویژگی‌های یادشده که سبب پذیرش یک اثر هنری هستند، در نظام گسترده‌ی «جهان هنر» تعریف می‌شوند که همانند دیگر نهادها، اصولی درون‌محور دارد. به عنوان نمونه‌ای از آن‌چه سلیقه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی «جهان هنر» را می‌سازد، می‌توان به انتخاب دلالان و مدیران موزه‌ها و گالری‌ها اشاره کرد و برای درک آن باید به سراغ این دسته از نهادهای هنری برویم. در میان این دسته، نهادی که نفوذی عمیق‌تر دارد و همواره مرجعی عملی برای هنر معاصر محسوب شده، موزه است.

پل.ا. کانتور[۱۱] در مقاله‌ای با عنوان «در انتظار گودو و پایان تاریخ: پسامدرنیسم به عنوان زیبایی‌شناسی دموکراتیک»[۱۲] می‌نویسد: «موزه‌های عمومی که در اواخر سده‌ی هجدهم به وجود آمدند، در سده‌ی نوزدهم گسترش یافتند و تنها در سده‌ی بیستم بود که روی پای خود ایستادند و هستی مستقل یافتند. تاءسیس موزه‌های عمومی تلاشی را پایه‌ریزی کرد تا هنر را دموکراتیک کند و آن چه را که تا آن زمان ملک مطلق اشراف سالاری محسوب می‌شد، به رایگان در منظر عموم قرار دهد[...] موزه ممکن است به صورت جایگاهی خنثی و صرفاً برای نمایش آثار هنری به نظر رسد، اما در واقع، صرف وجود موزه می‌تواند تغییراتی را در نگره‌ی مربوط به طبیعت هنر ایجاد کند. در موزه‌ی امروزی همه‌ی آثار هنری به صورت برابر پراکنده‌اند و این همـــانی، ما را به نوعی زیبایی‌شناسی مردم‌سالارانه رهبری می‌کند که گویای این واقعیت

نیکلاس نیکسون / **خواهران براون** / ۱۹۸۲

است که همه‌ی سبک‌ها با هم برابرند. در یک موزه‌ی مدرن امروزی، دیدارکننده به راحتی از سالن هنرهای سده‌های میانی به غرفه‌ی رنسانس می‌رود و از باروک به روکوکو». (**دموکراسی و هنر**، ص۲۹۱)

هر چند بنا به گفته‌ی کانتور همسان‌سازی موزه‌ها نوعی نگاه دموکراتیک را به داوری عمومی القا می‌کند، اما این موضوع را نباید فراموش کرد که داوری اولیه‌ی مدیران موزه‌ها به برتری آثار مورد بحث راه‌ی داده است تا وارد موزه شوند و موضوع مورد بحث کانتور تنها بر مرحله‌ی دوم این روند صدق می‌کند. درست همان طور نویسنده‌ی تاریخ هنری با نگاه شخصی‌اش دست به روایت تاریخ می‌زند و جابه‌جا، اثری هنری یا نام هنرمندی را از قلم می‌اندازد تا به روایتی شخصی دست یابد، یک مدیر موزه یا گالری نیز با انتخاب خود، نگره‌ای خاص را به «جهان هنر» تزریق می‌کند.

«موزه‌های اولیه ادعا داشتند که برای همه هستند ولی موزه‌های تازه‌تأسیس جانب‌دارانه به نظر می‌رسند [...]انگار هر گروهی موزه‌ی مخصوص به خود را دارد (یا می‌خواهد).» (**اما آیا این هنر است؟** ص۸۷)

نظریه‌ی هنر از دهه‌ی ۱۹۷۰ به سوی نشانه‌شناسی و نظریات فرهنگی و انتقادی تغییر جهت داد. گالری‌ها و دلالان بازار داد و ستدی بر سر آثار هنر مدرن به راه انداختند. به‌ویژه در پاریس و نیویورک که بسیاری از آنان را به ثروت‌های هنگفت رساند. با شکل‌گیری موج نخست پسامدرنیسم، گالری‌ها و دلالان آن را بدل به بازاری کردند که سبب رشد آن شد. دلالان آثار دست به تاءسیس شرکت‌های رسمی خرید و فروش آثار هنری زدند که در عرض زمانی نه چندان

ریچارد پرینس / ۱۹۹۶

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اسکاروربلند / ۱۸۶۹

یوراس / **پنداره ی ورود به رودخانه** / ۱۹۹۵

طولانی شماری از آن ها به شرکت هایی بزرگ و نام آور تبدیل شدند. روند توسعه ی بازار هنر در سال های اولیه ی دهه ی ۱۹۹۰ رو به افول گذاشت و سبب شد تا هنرمندان هر چه بیش تر به تأمین مالی نهادهای هنری، بورس ها، درآمدهای نمایشگاهی، جشنواره ها و خریداران موزه ها تکیه کنند و این چنین بود که میزان فروش آثار، تعیین کننده ی طول زمان و اولویت برگزاری نمایشگاه ها شد. اما از اواخر دهه ی ۱۹۹۰ به بعد، هنر بین المللی به نوعی خودآگاهی دست یافت و جشنواره ها و دوسالانه های بزرگ سبب افزایش ارزش بهای بازار شدند. این موضوع عاملی شد تا نظام تجاری و نهادهای وابسته به موزه در یک حد قرار گیرند. چنین نقشی که حضور موزه را بدل به عاملی برای ادامه ی حیات اقتصادی هنرمندان می کرد، بی گمان تأثیر عمیقی نیز در منش هنری آنان می گذارد.

هنر مدرن که قهرمانانه به ستیز با سنت برخاسته و تا حد قابل توجهی آن را مقلوب ساخته بود، این بار با چرخشی به سوی گرایش های پسامدرن آثار تازه ای را خلق کرد که زمینه ی گسترده ای از روایت هنر و تاریخ فرهنگی، بدگمانی «فراروایت» (لیوتار) و سوءظن ایدئولوژیک در انگاره های «هنر غربی» را در دستور کار خود داشت. ساختارشکنی سنت رسانه و گونه ی هنری، ظهور فمنیسم و سیاست «هویت» به مثابه ی چالشی نسبت به نقش و کارکرد هنر در «جهان هنر»، بین المللی کردن و جهانی سازی «صنعت» جهان هنر سبب شکل گیری تمرکزگرایی جهانی و روایات خودانگاره شد. این ها همگی عناصری بودند که از تعامل میان هنرمندان و فرهنگ موزه های هنر معاصر حاصل شد. البته چنین تعاملی دو پیامد کاملاً متفاوت در پی داشت. از سویی، به سبب کمک های مالی بسیار قابل توجه راه را برای ادامه ی فعالیت هنرمندان می گشود و انگیزه ی لازم را فراهم می آورد تا سیر پیشرفت هنرمندان پیشرو تسریع شود و از سوی دیگر، از نام هایی اسطوره می ساخت که شاید سزاوار چنین جایگاهی نبودند. زبان نافهم و عجیبی که با حمایت های سیاسی ـ اقتصادی[۳۳] دامن گیر ادبیات و هنر پسامدرن شد، آثار ناهمخوانی را پدید آورد که تا سال ها از نظرگاه عامه ی مردم نمایندگان هنر جدید به حساب می آمدند.

«از جدود سال ۱۹۶۵، موزه ها منابع درآمدزایی خارج از کمک های شخصی نوع دوستانه پیدا کردند. در سال ۱۹۹۲، شرکت ها تقریباً ۷۰۰ میلیون دلار برای گسترش فرهنگ و هنر کمک کردند. نخستین شرکت هایی که بودجه های اساسی در اختیار موزه ها قرار دادند، شرکت های دخانیات و نفتی بودند که می خواستند با حمایت های «فرهنگی» برق و جلایی به تصویر زنگار گرفته ی خود بدهند. گردش به سوی شرکت ها با ظهور نمایشگاه های «پرفروشی» همراه بود که نوید برگشت سرمایه ی بزرگی را به حامیان مالی می داد». (**اما آیا این هنر است؟**، صص ۹۵-۹۶)

در سال های دهه ی ۱۹۷۰، هنرمندانی برای درهم شکستن سلطه ی موزه ها کوشیدند. هنرمندان لندآرت[۳۴] با به کار گرفتن کارماده های

نامتعارفی چون دشت‌ها، جزیره‌ها و ساختمان‌ها آثاری بدون بازگشت مستقیم مالی و یا حتی ماندگاری را خلق کردند که هرگونه وابستگی به موزه‌ها و فرهنگ آن را به مبارزه می‌طلبید و یا نقاشانی که در معابر عمومی دست به خلق آثار نقاشی می‌زدند (دیوار خارجی ساختمان‌ها و یا کف پیاده‌روها و...). این هنرمندان فعالیت‌های خود را تا دهه‌ی ۱۹۹۰ در فضای خارج از موزه‌ها ادامه دادند. برای نمونه، یرما پورانن[۲۵] در مجموعه‌ی «پنداره‌ی ورود به خانه» (۱۹۹۵)[۲۶] پرتره‌هایی از مردمان قوم «سامی»[۲۷] که در موزه‌ی «هوم»[۲۸] پاریس یافته بود را طی سازوکاری، دوباره عکاسی و آن‌ها را روی ورقه‌های پلکسی گلاس چاپ کرد. وی تصاویر را در لاپلند (منطقه‌ای در شمال نروژ و سوئد)[۲۹] به نمایش گذاشت و گویی به صورتی مجازی این قوم را در منظره‌ای از سرزمین مادریشان قرار داد. (Photogrphy Reader :۴۱۸)

تصاویری که هنرمند برای شکل دادن به مجموعه‌اش گرد آورد، حاصل فعالیت‌های قوم‌پژوهی‌ای بود که در ابتدای سده‌ی بیستم برای حفظ اطلاعات دیداری از قومی در حال نابودی ثبت شده و هنرمند آن‌ها را از بایگانی موزه خارج ساخته بود. در این نمونه‌ی خاص، هنرمند روندی معکوس را در خلق اثر پیش می‌گیرد. بدین ترتیب که به جای خلق اثر و جای دادن آن در موزه، کارمایه را از موزه گرفته، اثر را در مکانی خارج از آن ارائه می‌دهد. هر چند گرایش‌های مخالف‌خوانی از این دست، در حدود بیش از دو دهه ادامه یافت لیکن با ورود به نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۱۹۹۰، هنرمندان تجربه‌هایی از این دست را در فضای موزه‌ها تجربه کردند. برای مثال، کریستو[۳۰] به عنوان هنرمند شاخص لندآرت، تصاویر پارلمان بسته‌بندی شده‌ی آلمان را همراه اسناد نامه‌نگاری‌هایی که برای گرفتن مجوز از دهه‌ی ۱۹۷۰ آغاز شده بود، و با گذشت بیش از ۲۰ سال فضای یک اتاق را اشغال می‌کرد. به نمایش گذاشت و یا هنرمندانی چون ژان میشل باسکیه[۳۱] و بری مگی[۳۲] که به جای معابر و خیابان‌ها، دیوار گالری‌ها را زمینه‌ی کار خود قرار دادند. مثلاً مگی که شهرتش را مدیون آثار دیواری و خیابانی‌اش بود، در سال‌های پایانی دهه‌ی ۱۹۹۰ نمایشگاه‌هایی را در گالری‌های سانفرانسیسکو و مینیاپولیس بر پا داشت که تلاشی در راه همگام‌سازی دو گرایش دور از هم به حساب می‌آمد. در حوزه‌ی عکاسی نیز ماجرا به همین ترتیب بود. عکاسانی که در طول سال‌ها راه‌های مختلفی را تجربه کرده بودند تا از نظام معمول ارائه‌ی اثر به دور باشند. اندک اندک با همان تجربیات ضد موزه پا به گالری‌ها و موزه‌ها گذاشتند. برای نمونه، یواخیم اشمید[۳۳] در سفرش به برزیل با تعقیب یک عکاس خیابانی که با دوربین «عکاسی روی کاغذ»[۳۴] امرار معاش می‌کرد، تعداد زیادی پرتره‌های دوربرد او را جمع‌آوری کرد و با خود به برلین آورد. اشمید با ترسیم نقشه‌ی شهری که به آن سفر کرده بود روی زمین گالری، شمایی از خیابان‌بندی‌های آن شهر را بازسازی کرد و تصاویر یافته را با قاب‌هایی اویخته از سقف، درست در همان نقاطی از نقشه قرار داد که عکس‌ها را در آن یافته بود.

آثاری ازاین دست که به‌نوعی در خلاف جهت آثار یرما پورانن قرار دارند، بازنمودی از فرهنگ جامعه را به درون چهاردیواری گالری‌ها و موزه‌ها کشیده‌اند و با آن که بر خلاف مجموعه‌ای چون «پنداره‌ی ورود به خانه» چهره‌های یک قوم را از فضای بومی‌شان جدا می‌کنند ولی این گسست به صورت مطلق اتفاق نمی‌افتد و تلاشی صورت می‌گیرد تا شخصیت‌های درون عکس دست‌کم در بازنمودی از فضای زیستی‌شان به سر برند. تعامل میان هنرمندان و نهادهای نمایش‌دهنده‌ی آثار هنری هر چند که در طول سده‌ی بیستم صورتی یک‌سویه داشته و اغلب شکلی از تحمیل سلیقه‌ی زیبایی‌شناسی در انتخاب آثار مشهود بوده است، در سال‌های پایانی سده‌ی بیستم به سمت گفت‌وگویی دوسویه تمایل نشان می‌دهد. اما با وجود چنین تمایلات دموکراتیکی همچنان آثار اقتدار موزه‌ها به‌روشنی در آن نمایان است.

نهادها و استقلال زیبایی‌شناسانه‌ی عکس

با آن که عکاسی خود از عوامل بروز مدرنیسم در گستره‌ی هنر بود، لیکن به جهت ماشینی بودنش آن را واجد ورود به حوزه‌ی «زیبایی» مفهومی که محور اصلی مباحث زیبایی‌شناسی بود، نمی‌دانستند. در چنین موقعیتی، عکاسی دو شاخه‌ی عمده را در پیش گرفت؛ از سویی چنان که گفته شد به سمت اقتباس از تصاویر نقاشانه حرکت کرد و از ۱۸۵۰ عکاسان موسوم به «تصویرگرا»[۳۵] پا به عرصه‌ی هنر گذاردند. از سوی دیگر، عکاسانی بودند که بازنمایی مستقیم عکس را در مقام ابزاری در جهت بدل ساختن این رسانه‌ی تازه به رسانه‌ای تأثیرگذار و مستقل در نظر می‌رفتند. این دسته از عکاسان که در طول تاریخ هنر به عکاسان «بی‌واسطه»[۳۶] مشهور شدند، را هنرمندانی چون پل استراند[۳۷]، انسل آدامز[۳۸]، ادوارد وستون[۳۹]، آلفرد استیگلیتز[۴۰] و... تشکیل می‌دادند. این‌ها هنرمندانی

سالی مان / ۱۹۷۹

بودند که پیکره‌ی اصلی زیبایی‌شناسی تصویر عکاسانه را بنا نهادند و در طول نیمه‌ی نخست سده‌ی بیستم در جست‌وجوی راهی بودند تا به «نگاهی تازه» دست یابند. گرچه مبنای وجودی چنین نیازی کسب استقلال از دیگر حوزه‌های هنر به‌ویژه نقاشی بود؛ اما اغلب هنرمندانی که در این راه تلاش می‌کردند چه مستقیم و چه با واسطه پرورش‌یافته‌ی مدارس هنری بودند که بر پایه‌ی شیوه‌های نقاشانه پایه‌ریزی شده بود. اندک‌اندک با صدور بیانیه‌های سبک‌شناختی در باب عکاسی، گالری‌ها بدل به رسانه‌ای قوی برای انتشار قواعد زیبایی‌شناسانه‌ی عکس شدند. آنان می‌خواستند به هر ترتیبی جدایی خود از میراث بشری را در صورت تاریخی‌اش ابراز کنند. بدین معنا که بدون تکیه بر دستور زبان و سنت‌های موزه‌مدار، تاریخی تازه را برای خود بسازند و متعاقب آن صاحب موزه‌های خود شوند. چنین نگرشی فراتر از جاه‌طلبی هنرمندان، بدل به آرمانی شده بود که کمال مطلوبش را در ساختن گستره‌ای خودبسنده برای رسانه‌ی عکس می‌یافت.

این دو گرایش که می‌تواند در دو اسلوب موسوم به عکس‌های «دستکاری‌شده» و «مستقیم» آشکار شود را با ذکر نقل‌قول‌هایی نشان خواهیم داد. در ۱۸۶۱، جیمز هیوز[۴] چنین اعلام کرد: «اگر نتوان تصویر را با یک نگاتیو به دست آورد، هیچ اشکالی ندارد از ۲ یا ۱۰ نگاتیو استفاده کنید؛ اما... وقتی عکس تکمیل شد، ارزش یا عدم ارزش آن باید تماماً مبتنی بر تأثیری باشد که بر جای می‌گذارد، و نه ابزار و وسایلی که برای ایجادش به کار رفته است». (**نقد عکس**، ص ۸۱) از سوی دیگر، در سال ۱۹۰۴،

ساداکیچی هارتمن[۴۲] منتقد هنری که از بنیان گذاران ادبیات عکاسی بی واسطه محسوب می شود، چنین می گوید: «خلاصه آن که کادربندی تصویری را که می خواهید بگیرید آن قدر خوب تنظیم کنید که نگاتیو کامل و بی نقص باشد، طوری که یا اصلاً دست کاری نخواهد و یا دست کاری های جزئی برای اصلاحش کفایت کند». (**نقد عکس**، ص ۸۱)

می بینیم که در هر دو نقل قول آثار روشنی از تعیین گرایش ـ چه موافق و چه مخالف ـ نسبت به نهادهای سنتی نقاشی وجود دارد. در اظهارات هیوز، هنرمند موظف است برای رسیدن به آرمان های نقاشانه از هر ابزاری که در دست دارد سود جوید و بدین سان خود را به المپ هنر برساند و در سخن هارتمن، این نسبت در مقام نوعی گریز از دام تصویر نقاشانه ظاهر شده و تکیه بر نقطه ی خلائی است که وی در رسانه ی نقاشی می بیند؛ چیزی که عکاسی را متمایز می سازد. یعنی بازنمایی بدون واسطه و مستقیم از حقیقت. این دو سخن با آن چه نهادهای هنری ای چون موزه ها در طول سده ها به نمایش گذاردند، ارتباطی تنگاتنگ دارند.

در طول نیمه ی نخست سده ی بیستم، عکاسی اغلب به نوعی تحت تأثیر جنبش های نقاشی مدرن بود و گاه اکسپرسیونیست ها، گاهی دادائیست ها و گاه سوررئالیست ها هر کدام به نوعی مسیری تازه در خلق تصویر عکاسانه گشودند. اما از آن جایی که گرایش های دوران مدرن اغلب بر نسبت های عکاسی با رسانه های دیگر هنری چون نقاشی استوار است، تکیه ی بحث را بر سال های پس از جنگ دوم جهانی خواهیم گذارد.

در سال های پس از جنگ، عکاسی که جایگاهی بسیار مستحکم تری از گذشته یافته بود و بیش از یک قرن از ابداع آن می گذشت، دشواری های وابستگی به رسانه های دیگر را نیز پشت سر گذاشت و تنها در حوزه ی خود مورد داوری و خوانش قرار گرفت. تا دهه ی ۱۹۶۰، به حد کفایت منابع مکتوب در باب عکاسی منتشر شده بود تا به واسطه ی آن ها ادبیات این رسانه ی تصویری از استقلال کامل برخوردار شود و در مجموع آن را به یکی از تأثیرگذارترین رسانه های جهان بدل سازد. منتقدان بسیاری به صورت تخصصی به نقد حوزه ی تصویر عکاسی دست زدند و نمایشگاه ها و موزه های عکس از جایگاهی هم سنگ نقاشی برخوردار بودند. (هر چند که منتقدانی چون لیز ولز این همسنگی را نفی می کنند.)

منتقدان عکس که گردانندگان مطبوعات تخصصی عکاسی و یا کارگزاران این نهاد به حساب می آمدند، در تدوین تاریخ نظری عکاسی و درنهایت، شکل دهی به مبانی زیبایی شناسی تصویر عکاسانه نقش بسزایی داشتند. منتقدان و نویسندگانی چون سوزان سانتاگ، اندی گراندبرگ و حتی رولان بارت در باب نقد عکس از خود تألیفاتی به جا گذاشتند که هر کدام تحولات بنیادینی را در این حوزه سبب شد.

«هنرمندان، گالری ها، نمایندگی ها، موزه ها و انتشارات همگی در جست و جوی گزارشی از کار خودند. در واقع، تا حدی علاقه به حمایت های نقادانه و بحث و جدل وجود دارد. این امر تا حدودی موجب شهرت اثر، هنرمند و گالری می شود، اما یک منتقد، گزارشگر مطبوعات نیست. رابطه ی میان منتقد و عکاس یا ارتباط میان منتقد و نهادها، رابطه ای ساده نیست». (**Photography Reader**, p۴۳۰)

پیچیدگی ای که لیز ولز از آن سخن می گوید، در نقش دوگانه ی منتقد در «جهان هنر» نهفته است؛ چرا که وی گرچه با نقد خود، هر چند ارزش گذارانه نباشد، سبب اعتلای هنر پیشرو و خلاق می شود ولی دقیقاً به همین دلیل چرخه ی اقتصادی هنر را نیز به حرکت در می آورد. همان گونه که ابیگل سلومون ـ گودو در این باره می گوید: «منتقد با عملکرد خود به عنوان واسطه ای میان چندگانگی آشفته ی بازار و جایگاه مقدس قضاوت که موزه ها باشند، باعث شده است که نقد ناخواسته درگیر کالاگرایی هنر شود». با این وجود، عده ای از منتقدان نیز به سبب شیوه ای که در نقد برمی گزینند، از پذیرش چنین نقش دوگانه ای دوری می کنند.

یکی از مهم ترین تأثیراتی که فعالیت های منتقدان بر گرایش های عکاسی پس از دهه ی ۱۹۶۰ داشت، ظهور و پیشرفت عکاسان «نظری» بود. این دسته از هنرمندان آثار عکاسی را خلق می کردند که درباره ی عکاسی بود. این آثار به طور مستقیم در ارتباط با نظریات هنر، مباحث مربوط به تاریخ هنر و سیاست های جهان هنر بودند. «نمونه ی بارز از این گونه، آثار سیندی شرمن[۴۳] است [...] او به مدد تصاویرش، نظرش را درباره این که زنان چگونه در رسانه های جمعی نشان داده می شوند، بیان می دارد. آن ها عکس هایی هستند درباره ی فیلم ها، عکس هایی راجع به عکس ها، هنر راجع به هنر و می توان آن ها را نوعی نقد ادبی هنری بصری قلمداد کرد که به جای واژگان از تصاویر استفاده می کند». (**نقد عکس**، ص ۱۱۸)

شرمن در فاصله ی سال های ۱۹۷۷ تا ۱۹۸۰ مجموعه ی مشهوری با عنوان **فیلم های بی نام**[۴۴] خلق کرد که در دسامبر سال ۱۹۹۵ در

موزه‌ی هنر مدرن نیویورک به نمایش در آمد. این مجموعه شامل تصاویری است که هر چند به صورت مستقیم از تصاویر سینمایی اقتباس نشده، اما به روشنی خاطراتی از فیلم‌های تاریخ سینما را در ذهن زنده می‌کند. هنرمند خود را با پوشش‌های مختلف و در وضعیت‌های گوناگون به تصویر کشیده است که از طرفی ارجاعاتی آشکار به تصاویر سینمایی دارد و از سوی دیگر، جایگاه تحمیلی زنان در

شری لواین / ۱۹۸۹

عرصه‌ی رسانه‌های پرقدرتی چون تلویزیون و سینما را به چالش می‌کشد. این همان جایگاهی است که منتقدان و نویسندگان فمنیست بارها به آن تاخته و در راه مبارزه با آن تلاش کرده‌اند. مجموعه‌ی **فیلم‌های بی‌نام** نمونه‌ای روشن از عکس‌هایی است که به صورت مستقیم در راستای نظریات هنر و در مقام یک اثر نظری انتقادی خلق شده‌اند.

آثار بسیاری به‌ویژه در دو دهه‌ی اخیر با چنین گرایش‌هایی خلق شده‌اند، آثاری که

به جز در رسانه‌ی عکاسی تعریف نمی‌شوند و تنها به جهت عکس بودنشان بدل به آثاری هنری می‌گردند. برای مثال، می‌توان از مجموعه‌ی **خواهران براون**[۴۵] اثر نیکلاس نیکسون[۴۶] یاد کرد. این مجموعه شامل تصاویری است از همسر عکاس به همراه سه خواهرش که از دو دهه‌ی پیش تاکنون ثبت شده است. نیکسون هر سال یک تصویر به مجموعه افزوده و در تمام تصاویر ترتیب خاصی را در نحوه‌ی ایستادن چهار خواهر اعمال و تکرار کرده است. هر چند تصاویر مورد بحث در سال‌های اولیه تنها در سطح عکسی خانوادگی به نظر می‌آمدند، با گذشت زمانی نزدیک به ۲۰ سال مجموعه‌ی بزرگ‌تری به وجود آمد که مفهوم مجرد زمان را با خود به همراه داشت. مجموعه‌ی «خواهران براون» در دورانی آغاز شد که مطالعات عکاسی سویه‌های تازه‌ای را تجربه می‌کرد و به نسبت دوران مدرن ساختارهای تازه‌ای را می‌آزمود. لیز ولز در مقاله‌ی «واژگان و تصاویر»(ص۴۷)این دوران را چنین توصیف می‌کند: «دهه‌های ۷۰و۸۰شاهد شتابی خاص بود که سلسله‌مراتب‌ها و قطعیت‌های مدرن را در بوته‌ی آزمایش قرار می‌داد. نشانه‌شناسی به هنرهای بصری نیز راه یافت و بعد از مدتی متون بنیادی نشانه‌شناسی به زبان انگلیسی ترجمه شد که این امر شوری را در گروه‌های آنگلو ـ آمریکایی برانگیخت. پژوهش‌ها و تحلیل‌های تاریخی ـ عکاسی به مسائل مردمی‌تری مانند آرشیوهای اجتماعی و آلبوم‌های خانوادگی کشیده شد». (**Photography reader**, p ۳۴۰)

ورود آرشیوهای خصوصی به حوزه‌ی تصاویر تاریخ عکاسی در دهه‌ی ۱۹۷۰ یکی از عواملی بود که نیکسون را واداشت تا از ساختار ساده‌ی عکس‌های خانوادگی برای ارائه‌ی آثارش استفاده کند. از هنرمندان شاخصی که از چنین ساختی در تصاویر خود استفاده کردند می‌توان به سالی‌مان اشاره کرد که تمامی آثارش شامل عکس‌های خانوادگی است که در روستای محل زندگی‌اش تهیه شده‌اند. درمجموع، اغلب این آثار بر مبنای نظریات هنر شکل گرفته‌اند و می‌توان آن‌ها را زیر عنوان «عکاسی نظریه‌ای» جای داد. هرچند این عنوان را برای معرفی تعدادی از آثار و هنرمندان به کار برده‌ایم، لیکن نگاه جامع‌تری نیز در این‌باره موجود است.

آرتور دانتو که پیش‌تر از او سخن رفت، در دهه‌ی ۱۹۸۰نظریات دیکی را یک‌سره رها کرد و دوباره به سراغ «جعبه‌های بریلو» رفت. او مجادله‌اش را با حمله به رأی دیکی درباره‌ی اثر وارهول آغاز کرد که اعتقاد داشت: هر شیء مصنوعی که توسط افرادی از نهادهای اجتماعی مشخص در جهان هنر واجد منزلتی تشویق‌پذیر دانسته شود، هنر است. دانتو معترض شد که جعبه‌های بریلو را «جهان هنر» بی‌درنگ نپذیرفت: «مدیر گالری ملی کانادا آن‌ها را هنر ندانست و زمانی که بر سر ارسال آن‌ها مشاجره در گرفت، او جانب بازرسان گمرک را گرفت که کمتر کسی حاضر است این‌ها را بخرد!». (**اما آیا این هنر است؟**، ص۵۵).

به اعتقاد دانتو جهان هنر پیش‌زمینه‌ای نظری به وجود می‌آورد که هنرمند با تکیه بر آن، چیزی که ارائه می‌نماید را هنر می‌نامد. «وی مدعی است که هنرمند در هر زمانه و شرایط خاصی با اتکا به نظریه‌ی هنر مشترکی که مخاطبان قادر به درک آن هستند و به اثر زمینه‌ای تاریخی و نهادین می‌بخشد، چیزی را به عنوان هنر به وجود می‌آورد». (همان، ص۵۷)

چنان‌چه از گفتار بالا بر می‌آید دانتو معتقد است کار هنری با کاربست نظریه‌های هنر، آن هم در قالب زبان گفتمان دورانی که هنرمند در آن قرار دارد، تحقق می‌پذیرد. چنین انگاره‌ای، از تقسیم‌بندی پیشین ما که گروهی از عکاسان را عکاسان نظری می‌نامید، به روشنی چندین گام پیش است. این نگرش مقام نهادهایی چون نشریات و منتقدان را تا حد تعیین کنندگان مشی نهایی هنر ارتقا می‌بخشد.

به عنوان نمونه‌ای عینی از این ایده، می‌توان به فعالیت‌های گروه **دختران گوریلا گرلز**[۴۸] اشاره کرد. در سال ۱۹۸۵، عده‌ای از زنان هنرمندان نیویورک گروهی هنری تشکیل دادند که زیربنای فعالیت‌هایش را بر نقد برتری جویی جنسی در جهان هنر قرار داده بود. آنان به وضوح با جریان‌های فمنیستی زمان خود هم‌پیمان بودند و تنها نکته‌ای که از دیگر فعالیت‌های فمنیستی متمایزشان می‌ساخت، برگزیدن لحنی طنزآمیز و پارودیک بود که دیگر فمنیست‌ها اغلب از آن بی‌بهره بودند. مشهورترین اثر آنان تصویر دستکاری شده‌ی یکی از بدن‌لخت‌های انگر[۴۹] بود که به جای سر زن، سر یک گوریل روی آن چسبانده بودند و تصویر دو متن به همراه داشت: «آیا زنان برای ورود به موزه‌ی متروپولیتن باید برهنه باشند؟» و جمله‌ی دوم که بیانی آماری داشت: «کمتر از ۵ درصد هنرمندان بخش هنر مدرن موزه زن هستند، اما ۸۵ درصد بدن‌لخت‌ها از آن جنس مؤنث‌اند». این آثار در قالب کتابی با نام «دفتر مشق موزه‌ی هنر گوریلا گرلز»[۵۰] منتشر شد که با ادامه‌ی همان نگاه طنزآمیز به جهان، به موزه‌های نیویورک نگاهی می‌افکند و در جست‌وجوی راهی برای افشای «نگاه خیره‌ی مردان» در جهان هنر بود؛ نگاهی که بارها از سوی منتقدان فمنیست مورد بررسی قرار گرفته است.

این آثار نمونه‌هایی شاخص از آثاری‌اند که به واسطه‌ی نظریه‌ای خاص توان بیان می‌یابند. چنان که روشن است آثاری از این دست بدون بهره‌بردن از نهادهای نظری عصر خود نمی‌توانند به سادگی در گستره‌ی هنر قرار گیرند و این همان زمینه‌ی مشترکی است که دانتو از آن سخن می‌گوید.

تصاویر عکاسانه و رسانه‌های جهان نو

زبان تازه‌ای که در سال‌های پس از دهه‌ی ۱۹۷۰ رایج شد، نه تنها محصولات عصر خود را تحت تأثیر قرار داد که موجبات بازخوانش بنیادین آثار پیش از خود را نیز فراهم آورد. بدین ترتیب که اگر پیش از این تصاویر هنری کارتیه برسون از انقلاب چین و جنگ‌های داخلی اسپانیا را در مقام تصاویری مستند، با بار اسنادی و حامل اطلاعات تاریخی فرض می‌نمودیم، اکنون این مجموعه عکس‌ها با کارکردی چندگانه شامل آثاری هستند که بیانگر نگاه هنرمند است و چنین نگره‌ای فارغ از نسبت این آثار با واقعیت زمانی و مکانی عکس کارا است.

«این تعریف دوباره پیوندی با اصطلاح پست‌مدرنیسم دارد. هر چند بسیاری از افرادی که این واژه را به کار می‌برند از چیستی آن و این که چرا نیاز به ارائه‌ی تعریفی تازه در این حوزه وجود دارد، بی‌خبرند. با وجود استفاده‌ی معمولی که از آن می‌شود، پست‌مدرنیسم با یک توافق معنایی عام همراه نبوده است و در بیشتر موارد تنها در معنایی سلبی استعمال می‌شود و هر جا که در معنای ایجابی استفاده می‌گردد، به مثابه‌ی مفهومی همه‌گیر به کار می‌رود». (Douglas Crimp, p ۴۲۴)

اندی وارهول / **جعبه های بریلو** / ۱۹۶۹

این دوران تازه که همواره با نام پست‌مدرنیسم آمیخته بوده است، پیوندی ناگسستنی با رسانه‌های تأثیرگذاری چون تلویزیون و شبکه‌ی اینترنت دارد. عده‌ای از متفکران این دوران به رسانه‌های یادشده روی خوش نشان دادند و چنان که والتر بنیامین در مقاله‌ی «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی»، مثبت‌اندیشی خود را نسبت به سینما ارائه کرده بود، آنان نیز با تلویزیون و شبکه همراه شدند. متفکرانی چون مارشال مک‌لوهان. از سوی دیگر، همزمان دسته‌ی دیگری از اندیشمندان چون ژان بودریار[۵] از ابتدا بدبینی عمیق خود را نسبت به اشکال تازه‌ی فن‌آوری رسانه ابراز کردند. هر دوی این گرایش‌ها نسبت به رسانه به عنوان تأثیرگذارترین نهاد دوران پست‌مدرن، آثار مستقیمی بر جهان هنر به‌ویژه عکاسی داشتند که در این جا به ذکر چند نمونه از آن‌ها خواهیم پرداخت.

به عنوان نخستین نمونه می توان از آثار لوینتال نام برد. دیوید لوینتال[۵۲] متولد ۱۹۴۹ در سن فرانسیسکو و تحصیل کرده‌ی استنفورد است. وی که در دهه‌ی ۱۹۸۰ به عضویت گروه «عکاسان پست مدرن» در آمد، در ۱۹۷۲ دست به خلق مجموعه عکس هایی زد که با الگویی مشخص، تا امروز ادامه یافتند. لوینتال تحت تأثیر تصاویری که شبکه های تلویزیونی ایالات متحده از جنگ ویتنام نشان می دادند، بازسازی های عروسکی اش را آغاز کرد. نخستین مجموعه‌ی این هنرمند با نام **هیتلر به شرق می رود**[۵۳] شامل عکس های سیاه و سفیدی بودند که عروسک های سربازان جنگ دوم را به صورت چیدمان شده به تصویر می کشیدند. حقیقت مجازی و مستندگونگی بازسازی شده‌ی آثار بن مایه‌ی محوری آن هاست. تصاویر مجموعه‌ی «هیتلر به شرق می رود» به‌وضوح ارجاعاتی زیبایی شناسانه به آثار مشهور رابرت کاپا[۵۴] در مجله‌ی «**لایف**» دارند.

این مجموعه با در نظرگرفتن نسبت هایش با تصاویر مستند از یک‌سو و با توجه به این نکته که بازنمایی عروسک‌های اسباب بازی‌ای هستند که هنرمند در اتاق کودکی‌اش از آن‌ها عکاسی کرده است، موقعیت دوگانه‌ای را پدید آورد که پس از چاپ کتاب به سال ۱۹۷۷ بدل به جریانی فرقه‌ای در عکاسی شد؛ جریانی که وانموده را به حقیقت برتری می دهد.

مجموعه‌ی بعدی به صورتی کامل، عکاسی خبری را کنار می گذارد و وارد حدود زیبایی شناسی تلویزیون می شود. **عاشقانه‌های مدرن**[۵۵] به زنان سرگشته‌ی عصر ما می پردازد که در کنج دلگیر آپارتمان‌ها و یا فضای نیمه‌روشن کافه‌ها جای گرفته‌اند. نور موجود در تصاویر شباهت قابل توجهی به نورپردازی آثار فیلم نوآر دارد. هنرمند برای دست‌یابی به تصاویری با فام رنگی تلویزیون از دوربین تصویربرداری ویدئویی استفاده کرد. بدین ترتیب که ابتدا از ماکت‌ها و چیدمان‌هایش تصویربرداری کرده، سپس از صفحه‌ی تلویزیون عکاسی می کرد.

غرب وحشی[۵۶] نام مجموعه‌ای دیگر از دیوید لوینتال است، هر چند این مجموعه از جهت موضوعی و نسبتش با واقعیت تاریخی شباهت هایی به «هیتلر به شرق می رود» دارد لیکن نگاه هنرمند، نحوه‌ی بازنمایی تصاویر، طرح نمایشی شده و دخل و تصرف های هدفمند تلویزیون را به رخ می کشد. او در مصاحبه‌ای، از دوران کودکی اش می گوید و شرح می دهد که در سال‌های پایانی دهه‌ی ۱۹۵۰، شبکه های تلویزیونی آمریکا در بیش ترین ساعات هفته سریال ها و فیلم های وسترن پخش می کردند و سینمایی در شهر بود که فیلم های گاوچرانی را به نمایش می گذاشت. بخش عمده‌ای از کودکی لوینتال را تصاویر گاوچران‌هایی می سازند که وی آن ها را در سینما و صفحه‌ی تلویزیون می دید. این خاطرات در دوران جوانی برای هنرمند رمزگشایی شد و او پی به سیاست های نژادپرستانه‌ای برد که سبب تحریف تاریخ شده بودند؛ تاریخی که بخش عمده‌ای از آن وجود خارجی نداشت.

مجموعه‌ی **غرب وحشی** هرچند که در مقام بازسازی تلویحی تصاویر وسترن های تلویزیونی و با ترکیب بندی و رنگ مایه هایی از همان دست ظاهر شده است، لیکن نمایش عروسک هایی است که به هرحال بی جان و مصنوعی اند؛ ابژه های ماشینی‌ای که رسانه‌ی تلویزیون آن ها را بدل به اسطوره کرده است. چنین برخوردی را چه از لحاظ ساختاری و چه به صورت سوبژکتیو می توان در مجموعه های دیگر لوینتال پی گرفت. برای مثال، عکس های بیس بال که بازیکنان این بازی را در حال پرتاب یا ضربه زدن نشان می دهد، به سبب نزدیکی نماها، بیش از آن که حضور واقعی بازیکنان در زمین بیس بال را به خاطر بیاورد، گزارش های ورزشی تلویزیونی‌ای را تداعی می کند و یا مجموعه‌ی **باربی**[۵۷] که از واپسین مجموعه های هنرمند است و در سطح سوبژکتیو از همان برخورد انتقادی‌ای سود می جوید که مجموعه‌ی **غرب وحشی**.

درمجموع، اگر لوینتال با تأثیر از رسانه های نو، دست به ساخت مجموعه‌ای بدلی از آن ها زد؛ هنرمندانی چون ریچارد پرینس[۵۸] و شری لواین[۵۹] این تصاویر را به صورت مستقیم کپی و ارائه کردند. ریچارد پرینس در دهه‌ی ۱۹۷۰ با عکاسی دوباره از عکس هایی که در مجلات و بیلبوردهای تبلیغاتی چاپ شده بودند، مجموعه های خود را خلق کرد. و چنان که انتظار می رود این شیوه‌ی تازه سبب مجادلاتی چه در حوزه‌ی هنر و چه معادلات حقوقی گردید. زمانی که پرینس در سال ۱۹۷۷ دست به عکاسی دوباره از چهار تصویر چاپ شده‌ی مجله‌ی **نیویورک تایمز** زد، این عمل مباحثات سختی را در باب نقش مؤلف و حقوق صاحب اثر در جهان هنر پیش کشید و حقوقی شدن این مجادلات، سبب پدید آمدن قانون کپی رایت تصویر عکاسی گردید.

این مجادلات تا سال ۱۹۸۳ ادامه یافت، زمانی که هنرمند مجموعه‌ی **آمریکای روحانی**[۶۰] را منتشر و جریان دادگاه با شاکی خصوصی علیه هنرمند پی گرفته شد.

در سال های پایانی دهه‌ی ۱۹۷۰ و آغاز دهه‌ی ۸۰، گروهی هنری ـ سیاسی با عضویت پرینس تشکیل شد که اعضای آن را هنرمندان

جوانی چون باربارا کروگر[۴۱]، سیندی شرمن، لویس لاولر[۴۲] و شری لواین تشکیل می دادند که هر کدام به‌نحوی ادامه‌دهنده‌ی همان شیوه‌ای بودند که پرینس به‌خاطر پافشاری روی آن در مظان اتهام قرار گرفته بود. شری لواین (متولد ۱۹۷۴) به عنوان یکی از اعضای این گروه کانسپچوال که بعدها به عنوان هنرمندی پیشرو در حرکت‌های پست‌مدرن حوزه‌ی عکاسی مشهور شد، گام را باز هم فراتر گذاشت و تصاویر نسخه‌بردارانه‌ی مستقیمش را به عنوان آثاری شخصی ارائه کرد.

نباید این نکته را از یاد برد که هر چند آثار ریچارد پرینس کپی به نظر می‌آمدند، اما از رویکردی انتقادی برخوردار بودند و مجموعه‌هایش در حکم شمایل‌نگاری فرهنگ جمعی ایالات متحده ظاهر می‌شدند. آثاری که به اساطیر جامعه‌ی مصرفی آمریکا می‌پردازد و سعی دارد با بزرگ‌نمایی آن‌ها مسیر کالبدشکافی‌شان را هموار کند، لیکن آثار شری لواین اغلب از چنین کارکردهای صریحی بی‌بهره‌اند.

لواین با برگزاری نمایشگاهی انفرادی در گالری مترو پیکچرز[۴۳] با نام «پس از واکر اوانز» (۱۹۸۱) به شهرت قابل ملاحظه‌ای دست یافت. این مجموعه تصاویری دوباره عکاسی شده از آثار واکر اوانز بودند، اما این عکاسی دوباره، نه از روی اصل آثار که از صفحات کاتالوگ‌ها و کتاب‌هایی که موزه منتشر ساخته بود، انجام شده بودند. هنرمند تمامی ابژه‌های جهان اطرافش را به مثابه‌ی سوژه‌ای برای عکاسی در نظر می‌گیرد و آن‌ها را به راحتی از میان آثار شناخته‌شده برمی‌گزیند. وی به گونه‌ای هوشمندانه با سود جستن از نهادهای هنری و منابع تازه‌ای که در جهان هنر پدید آورده (کتاب‌ها، کاتالوگ‌ها و آرشیو تصاویر)، نظریه‌ی مؤلف و آرایی از این دست را رها می‌کند و تصاویر مشهوری چون آثار اوانز را تصاحب می‌کند.

در مجموعه‌ای دیگر، لواین به سراغ آثار وستون می‌رود. ابیگل سولمون-گودو در سخنرانی‌ای که در مدرسه‌ی هنرهای زیبای نیومکزیکو (۱۹۸۳) انجام داده، در تحلیل این آثار چنین می‌گوید: «اولی عکسی است نمونه‌ای از دوره‌ی اوج مدرنیسم هنر عکاسی به سال ۱۹۲۵ و دیگری، کاری از یک هنرمند پسامدرن در سال ۱۹۷۹ که ذاتاً هیچ گونه تعلق آموزشی، بصری یا حرفه‌ای به هنر عکاسی ندارد. عکس اول یکی از اتودهای ادوارد وستون از پسرش نیل است و دومی عکاسی دوباره‌ای از عکس وستون توسط شری لواین [...] وستون می‌گوید عکس پیش از به ثبت رسیدن باید واجد ماهیت بصری گردد. لواین جان‌مایه‌ی تفکر وستون را درک کرده و مقصود او را در تصاویرش به نمایش گذاشته است». (**حرفه‌ی هنرمند**، ص ۱۱)

هر دو این تصاویر از جهت ظاهری کاملاً به هم شباهت دارند. لواین درواقع آثاری را به صورت شاهدمثال از هنر مدرنیستی برگزیده و در حوزه‌ی نظریه‌ی هنر دست به نقادی آثاری از این دست زده و نوک پیکانش همواره به سوی نهادهایی است که در مقبولیت آثار و تحمیل مشی کلی هنر تأثیرگذار بودند. مقایسه کنید با آن چه درباره‌ی «جعبه‌های بریلو» آمد. سولمون-گودو چنین ادامه می‌دهد: «دیدگاه نقادانه‌ی لواین به مثابه‌ی یک کنش انکاری تجلی یافته است: انکار مفهوم تألیف و رد سازش‌ناپذیر همه‌ی تصوراتی که در باب خودبیانگری، اصالت و ذهن‌گرایی وجود داشته است. لواین، همان‌طور که به اندازه‌ی کافی متذکر شده، عکس نمی‌گیرد بلکه عکس برداری می‌کند. این عمل مصادره‌گرانه‌ی او، چنان که از نوع تصاویرش پیداست، بر سازنده‌ی تحلیل و نقد همزمانی از عرف‌ها، معانی و فرم‌های تصاویر عکاسانه (به‌ویژه آن دسته‌ای که به عنوان هنر مشروعیت یافته است) از یک سو، و تفسیر دلسوزانه‌ای پیرامون جایگاه ضمنی عکاسی به عنوان یک هنر موزه‌ای است».

مواردی چون نمونه‌های بالا به‌ویژه در سال‌های دهه‌ی ۱۹۹۰ بسیار به چشم می‌خورند که هر کدام به نوعی، یا تحت تأثیر و نفوذ رسانه‌ها بودند و یا نسبت به آن‌ها عکس‌العمل‌هایی تند از خود نشان دادند. درمجموع، نهادهای نیرومندی چون تلویزیون و شبکه‌ی کابلی هم در دستان قدرت‌های بزرگ اقتصادی‌اند. بیش از آن چه موزه‌ها، گالری‌ها و یا مجلات می‌توانستند تأثیرگذار باشند تأثیرهای خود را به جا نهادند و جایگاه خود را تثبیت کردند.

با در نظر گرفتن نقش بزرگی که تلویزیون در هم‌شکل‌سازی فرهنگ جهانی ایفا کرده است، شاید تنها بتوان آن را با نهادی چون کلیسای کاتولیک در سده‌های میانه مقایسه کرد؛ چرا که از یک سو فرهنگی خاص را در سطحی بین‌المللی ترویج می‌کند و از سوی دیگر، دست به حذف اندیشه‌های مخالف می‌زند. مقوله‌ی سانسور ـ البته نه در شکلی که حکومت‌های خودکامه در رسانه‌ی ملی اعمال می‌کنند. در مقیاس کلان، نشر اخبار، اشاعه‌ی فرهنگ و ارائه‌ی اشکال مختلف هنری را کنترل و از این راه حیات خود را تضمین می‌نماید. هنرمندانی که در این بخش از آن‌ها یاد شده است، در مقابل نهادهای عصر ارتباطات، اغلب در مقام مخالف‌خوان ظاهر شده‌اند؛ مخالفانی که اعتراضشان را در قالب رسانه‌های همین عصر ارائه می‌دهند.

پی نوشت:

1. O.G.Rejlander
2. Father of Art photography
3. Nadar
4. Monet
5. Manet
6. Pissarro
7. Sisley
8. Renoir
9. Cazanne
10. Berthe Morisot
11. Bazile
12. Hans Hildebrandt
13. ***National Geography***
14. John Szarkowski
15. Institutuinal theory
16. Arthur.C.Danto
17. The Art World
18. Brillo Boxes
19. George Dickie
20. Fountain
21. Paul.A.Cantor
22. ***Waiting for Godot: the Postmodem, the Posthistorical, and the Aesthetics of Democracy*** (University of Virginia)
23. Political-economic
24. Land Art
25. Jorma Puranen
26. "Imaginary Homecoming"
27. Sami
28. L'Homme
29. Lapland
30. Christo
31. Michale Basquet
32. Berry Mapy
33. Joakim Schmidt
34. Paper Camera
35. Pictorial photographer
36. Straight
37. Paul Strand
38. Ansel Adams

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

39. Edward Weston

40. Alfred Stieglitz

41. James Hughes

42. Sadakichi Hartman

43. Cindy Sherman

44. "Untitle Movies"

45. The Brown Sisters

46. Nicholas Nixon

47. "On reviewing photography :Words and Pictures"

48. Guerrilla girls

49. Dominique Ingres

50. The Guerilla Girl's Art Museum Activity Book

51. Jaen Baudrillard

52. David Levinthal

53. Hitler Moves East

54. Robert Capa

55. Modern Romances

56. Wild West

57. Barbie

58. Richard Prince

59. Sherry Levine

60. Spiritual America

61. Barbara Kruger

62. Louise Lawler

63. Metro Pictures

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

:MB«½

۱. پتر طاسک، **سیر تحول عکاسی**، ترجمه‌ی محمد ستاری، (تهران: انتشارات سمت، ۱۳۷۷).

۲. آرتور میلز و دیگران، **دموکراسی و هنر**، ترجمه‌ی گروه شیراز، زیر نظر شاپور جورکش، (تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۵).

۳. *اما آیا این هنر است؟* (**مقدمه‌ای بر نظریه‌ی هنر**)، ترجمه‌ی کامران سپهران، (تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۳).

۴. تری برت، **نقد عکس** (*در آمدی بر درک تصویر*)، ترجمه‌ی اسماعیل عباسی و کاوه میرعباسی، (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۹).

۵. جان سارکوفسکی، **نگاهی به عکس‌ها**، با مقدمه و ترجمه‌ی فرشید آذرنگ، (تهران: انتشارات سمت، ۱۳۸۲).

۶. اینگل سولایون کودی، «**هنر عکاسی و پسامدرنیسم**»، ترجمه‌ی سید مهدی مقیم‌نژاد **حرفه ـ هنرمند** شماره ۱۱ (بهار ۱۳۸۴).

۷. بوجنا بری، «**متفاهر بزرگ**»، ترجمه‌ی علی عامری، **حرفه ـ هنرمند** شماره ۹ (پائیز ۱۳۸۳).

The Encyclopaedia of Aesthetics, ed. Michael Kelly (Oxford University Press, 1998)

WEITZ, M.(1956). "***The Role of Theory in Aesthetics***", in Neill, Alex and Ridley (ed. 1995).

MANDELBAUM, M. (1965). "***Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts***".

YANAL, R. J. (1998). "***The Institutional Theory of Art***", in The Encylopaedie of Aesthetics.

Liz wells, ***Photography reader***, Phadon, 1995.

Contexets: gallery, museum, education, archive.

۴۴. Liz Wells-on reviewing photography, Words and picture.

Douglas Crimp,(1993) "The Museum's Old, The Library's New Subject", in ***on The Museum's Ruins*** Cambridge, Mass: MIT Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی