



بررسی نظام نشانه‌ای وانمودگی از نظر بودریار و تطبیق آن بر گستره عکاسی پسامدرن با تأکید بر آثار شری لواین

حسین فرح بخش پور^۱، نادر شایگان فر^{۲*}

^۱ دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

^۲ دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: (۹۹/۰۷/۰۴) تاریخ پذیرش نهایی: (۹۹/۰۸/۱۰)

چکیده

ژان بودریار فرهنگ پسامدرن را چیزی نمی‌داند جز سیطره وانموده‌ها و آفرینش فضای فراواقعی. به تعبیر بودریار تصاویر دیگر واقعیت را نمایندگی نمی‌کنند، بلکه خود تبدیل به واقعیت می‌شوند و واقعیت وانموده پدید می‌آورند؛ امروزه تصاویر واقعی تر از واقعی جلوه می‌کنند. وی یکی از متفکرانی است که در اندیشه‌های خود به خوبی این وضعیت دوگانه میان واقعیت و وانموده را مورد پرسش قرار می‌دهد و سعی در تبیین وضعیت تازه‌ای دارد؛ وضعیتی که در آن دو مؤلفه ایماژ (تصویر) و بازی نشانه‌ها حیات اجتماعی بشر را تحت کنترل دارند. به موازات اندیشه‌های بودریار، عکاسان پسامدرن سعی دارند وضعیت مذکور را به واسطه آثار خود نمایش دهند. از جمله این هنرمندان شری لواین است که بر سرشت بازتولیدپذیری رسانه عکاسی تأکید می‌کند و بر آن است که همه چیز قبلاً دیده شده است. از آنجایی که مفاهیم وانمایی و فراواقعیت به شالوده بیشتر پژوهش‌ها در خصوص بودریار و امر بصری تبدیل شده است، پژوهش حاضر تلاش دارد که ضمن بررسی چرایی نظر بودریار در مورد بی‌اعتباری هنر معاصر، آن را با شاخه عکاسی پسامدرن تطبیق دهد و به روش توصیفی و تحلیلی به این پرسش پاسخ دهد که این هنرمندان چگونه از هویت تصویر به مثابه وانموده بهره گرفته‌اند. دستاوردهای حاصل از تطبیق نمونه حاضر و اندیشه‌های بودریار نشان داد که لواین با ارائه تصاویر فراواقعی، در پی بازتولید کنایه آمیز وانموده‌ها برآمده است.

واژگان کلیدی

ژان بودریار، پسامدرنیسم، وانمودگی، فراواقعیت، شری لواین، عکاسی.



مقدمه

توجه کرده است. فرقانی (۱۳۸۹) در مقاله «واقعیت رسانه؛ خلق فراواقعیت؛ مروری و نقدی بر اندیشه‌های ارتباطی ژان بودریار» مفهوم فراواقعیت بودریار را به نقد می‌کشد و می‌گوید واقعیت وجود دارد اما محض نیست، بلکه روایت‌ها از واقعیت هستند که به آن شکل می‌دهند. منصوریان (۱۳۹۱) در مقاله «وانمایی: تاریخچه و مفهوم نگاهی به الزامات وانمایی برای جامعه و هنر معاصر از منظر بودریار» مفهوم وانمایی و همچنین تطور و شکل‌گیری و نگاه تاریخی آن را مورد بررسی قرار داده است. همچنین وی (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «هنر و حقیقت رسانه در روزگار پُست‌مدرن؛ بررسی رسانه به مثابه تولیدکننده بازنمایی از منظر بودریار» بیان می‌کند که مفهوم رسانه در دوره معاصر دچار چرخش اساسی شده است و در جهت ضد ارتباط و واسازی اطلاعات حرکت کرده است. تبریزیان سیچانی (۱۳۹۳) در پایان‌نامه خود با عنوان «رسانه از منظر ژان بودریار و تحلیل آثار نام جون پایک بر این اساس» به تطبیق نظریه رسانه از منظر بودریار و این هنرمند کره‌ای پرداخته است. منصوریان و نصری (۱۳۹۵) در مقاله «نسبت میان پایان هنر و پایان انسان از دیدگاه ژان بودریار» بیان می‌کنند که رویکرد پساتجدد با غلبه رمزگان، نشانه‌ها و جایگزین کردن مصرف به جای تولید، روندی را آغاز کرده است که در پی آن، شعار فردیت انسان معاصر و ایجاد فرصت برای خواست‌های او محقق نشده است. همانطور که مشاهده می‌شود پیش از این اندیشه‌های بودریار در قالب پژوهش‌هایی مورد مذاقه قرار گرفته است اما واکاوی نظریه وانمودگی در عکاسی پسامدرن تاکنون مورد بحث و بررسی قرار نگرفته است؛ از همین رو این پژوهش می‌کوشد تا وجه مذکور را مورد تأمل قرار دهد.

روش تحقیق

در این مقاله می‌کوشیم با تکیه بر آرای بودریار برای تحلیل یک وضعیت جدید، مصادیق آن را در عکاسی پسامدرن توضیح دهیم. پژوهش حاضر از نظر روش از نوع تحقیقات توصیفی-تحلیلی است که در آن نگرش تطبیقی مدنظر بوده و به لحاظ هدف از نوع پژوهش‌های توسعه‌ای می‌باشد. روش گردآوری داده‌ها مبتنی بر متون مکتوب شامل منابع کتابخانه‌ای، اینترنتی و اسنادی است.

تقابل واقعیت و وانمودگی

به تعبیر بودریار واقعیت به عنوان مقوله‌ای جداسده از نشانه‌های آن، در جهان اشباع شده از اطلاعات و سیطره رسانه‌ها، از میان رفته است؛ او این وضعیت را فراواقعیت نامید. وانموده را در این عرصه می‌توان رونوشتی از واقعیت دانست که هرگونه مرزی با واقعیت را از میان بر می‌دارد. در سیستم وانمودگی بودریار، زبان از

بودریار به زعم بسیاری افراطی‌ترین نظریه پسامدرنیسم را مطرح کرده است. وی اندیشه‌های پساساختارگرایانه را از حوزه زبان به حوزه رسانه‌ها تسری داد. از نظر او در جامعه پسامدرن، رمزگان و نشانه‌ها و رسانه‌های سایبرنتیک بر همه وجوه زندگی مسلط شده‌اند. امروزه انسان صرفاً در درون رسانه‌های گروهی است که حضور خود را احساس می‌کند؛ این رسانه‌ها دیگر فقط ابزار نیستند بلکه هویت بخش، معناساز و شکل دهنده وجهی از هستی شناسی آدمی هستند. بودریار به دنبال آشکارکردن معنا و حقیقت تصاویر نیست. وی سیطره ایماژها و نشانه‌ها در دنیای معاصر را آن چنان فراگیر می‌داند که امر واقعی به طور جدی محو شده است. عصر زندگی و رای تصویر برای همیشه به سر آمده است و اکنون تنها چیزی که می‌توان شناخت نموده‌های رسانه‌ای است. به تعبیر بودریار باید درباره اصل ارجاع تصاویر شک کرد چراکه دیگر به اشیای دنیای واقعی ارجاع نمی‌دهند. در عصر پسامدرن تمایز میان اصل و کپی دشوار شده است چراکه میان واقعیت و مجاز هیچ شکافی نیست؛ وی اولویت را نیز به بازنمایی می‌دهد. افزون بر این ویژگی‌های اصلی هنر پسامدرن را می‌توان واسازی، از آن خودسازی و چرخش به سوی کیچ نامید یعنی هنری تکتیرپذیر و در دسترس عموم. رسانه عکاسی نیز با متزلزل‌ساختن پارادایم‌های مدرنیستی، مفهوم وانموده را وارد مباحث تحلیل تصویر کرد. عکاسان پسامدرن به این ادعاها که دنیایی پیش از فشرده شدن شاتر وجود دارد یا معنایی که اعتبارش را از سوژه هنری می‌گیرد، به دیده بدبینی می‌نگرند و از همین رو به نحو جدی بر تصاویر رسانه‌ای تمرکز می‌کنند. مقاله حاضر می‌کوشد به این پرسش پاسخ دهد که چه عاملی سبب شده است که امروزه هنرمندان معاصر به جهان وانموده بپردازند و این مفهوم چگونه در شاخه عکاسی پسامدرن و از جمله آثار شری لواین نمود پیدا کرده است. هدف از نگارش این مقاله نقد و بررسی عملکرد هنری لواین براساس نظریه وانمودگی بودریار به منظور دستیابی به راهکاری برای تطبیق سطوح معنایی و آفرینش تصویر است.

پیشینه تحقیق

هدف از نگارش پیشینه، استفاده از منابع و انتقال دانشی است که محور اصلی آن مرتبط با موضوع تحقیق باشد. کلنر (۱۳۸۶) در مقاله «بودریار مک لوهانی جدید» به موضوع رسانه پُست‌مدرن و مفهوم درون پاشی به طور خلاصه پرداخته است. پرهیزکار (۱۳۸۹) در مقاله «واقعیت رسانه و توده در حاد واقعیت بودریار» به تصویری که بودریار از رسانه و فروپاشی معنی و زایل‌شدن امر اجتماعی و نهایتاً شکل‌گیری توده براساس مفهوم حاد واقعیت ارائه می‌دهد،



که از آثار هنرمندان دیگر نیز عکس بگیرد. عکس‌های لواین کپی بی کیفیتی از آثار هنرمندان مشهور هستند؛ آثار وی را می‌توان وانموده، تصویر بیهوده و یا شباهت کاذب نام نهاد. تصاویر از آن خودسازی شده لواین برای نظریه پردازان پسامدرنیسم حرکتی است که حرمت و قداست مؤلف به مثابه اصل را زیر سوال می‌برد.

بحث اصالت در هنر را نخستین بار کانت در کتاب نقد قوه حکم تئوریزه کرد. به عقیده کانت «نیوغ قریحه‌ای است برای تولید که هیچ قاعده معینی نمی‌توان برای آن به دست داد؛ یعنی قابلیت صرف برای چیزی که بتوان آن را طبق قاعده‌ای فراگرفت نیست. از این رو اصالت باید نخستین ویژگی آن باشد» (کانت، ۱۳۷۷: ۲۴۴). در قرن بیستم ژولیا کریستوا با ارائه نظریه بینامتنیت مفهوم اصالت را زیر سوال برد؛ از نظر او «بینامتنیت مبتنی بر این اندیشه است که متن نظامی بسته، مستقل و خودبسته نیست. بلکه پیوندی دوسویه و تنگاتنگ با سایر متون دارد. حتی می‌توان گفت که در یک متن مشخص هم مکالمه‌های مستمر میان آن متن و متونی که بیرون از آن متن وجود دارند، جریان دارد. در واقع کریستوا معتقد است هیچ متنی آزاد از متون دیگر نیست» (مکاریک، ۱۳۹۳: ۷۲). با توجه به این نظریه نمی‌توان لواین را هنرمندی خطاب کرد که از آثار دیگر هنرمندان سرقت می‌کند چراکه امروزه مفهوم اصالت دیگر معنایی ندارد و تصاویر، وانموده‌ها را به ما عرضه می‌کنند.

لواین در یکی از آثار خود به نام پس از ادوارد وستون (تصویر ۱)، عکس‌های این هنرمند از پسر خود را از آن خودسازی کرد. طبق قانون کپی‌رایت، این عکس‌ها متعلق به وستون می‌باشد. تفاوت این دو عکس را تنها زمانی می‌توانیم درک کنیم که نسخه اصل و کپی شده آن را از نزدیک بررسی کنیم تا متوجه اختلافات آن دو از نظر میزان جزئیات و وضوح تصویر شویم. تصاویر لواین را می‌توان مصادره شده یا تصاحب شده تصاویر وستون نامید. انکار مفهوم مولف از سوی لواین، در راستای فروکاستن ایدئولوژی هنرمند به مثابه فردی خلاق صورت می‌گیرد. لواین با عملکرد خودخوانشی

ارجاعات به مدلول خود آزاد و رها عمل می‌کند. او معتقد است که: «در حاد واقعیت نشانه‌های واقعیت (دال‌ها)، واقعیت (مدلول‌ها) را مغلوب خود کرده‌اند و جایگزینش شده‌اند، یا به روایتی ریشه‌ای‌تر، وضعیتی که در آن اشاره نشانه‌ها به یکدیگر، در گردشی پایان‌ناپذیر، ناموجودی مدلول‌ها را پنهان می‌کند» (بودریار، ۱۳۷۴: ۱۰۰). عصر فراواقعیت کنونی، میلی مفرط به حذف معنا دارد و واقعیت در پس وانموده‌ها پنهان گشته است. بودریار با عبور از دلالت‌های ساختاری نشانه‌شناسی سوسوری، طرحی نو از نشانه ارائه می‌دهد. از نظر وی زمانی نشانه بازتاب یک واقعیت بود اما پس از انقلاب صنعتی قرن نوزدهم، نشانه واقعیت را تحریف می‌کند و در عصر پسامدرن، نشانه چیزی جز غیاب واقعیت نیست. بودریار در نظم سوم وانموده که آن را هم‌زمان با عصر جدید می‌داند، معتقد است که ما با تقدم وانموده‌ها مواجه هستیم. با سیطره ایماژها، امر واقعی دیگر کاملاً ناپدید شده است و مرجع حقیقت دیگر وجود خارجی ندارد.

بودریار مفاهیم وانموده و فراواقعیت را در اواسط دهه ۱۹۷۰ در آثار خود مطرح کرد که منجر به ایجاد جریانات جدید در جهان هنر گردید. لواین نیز به موازات اندیشه‌های بودریار تصویری ساخته است که «در آن تصاویر، دیگر بر یک شی حقیقی دلالت نداشتند، بلکه بیننده را به تصویری دیگر ارجاع می‌دادند و آن هم در زنجیره‌ای بی‌پایان به دیگری. در چنین جهانی، شبیه‌سازی نمود یک تجربه واقعی نیست بلکه خود، تنها واقعیتی است که می‌توان آرزویش را داشت. از دست رفتن آفرینندگی، به این معنی بود که هر چیزی کپی از روی چیز دیگری است و حال بدون وجود یک نسخه اصل، مفهوم کپی کردن دیگر بار منفی قبل را نداشت» (آرچر، ۱۳۹۲: ۱۷۱). بودریار خاطر نشان می‌کند که نشانه‌های دیداری، وانموده‌هایی هستند که با جهان واقع هیچ گونه رابطه‌ای ندارند. این همان چیزی است که ادبیات تصویری آثار شری لواین را به خود اختصاص می‌دهد. لواین تمایل دارد تصاویری را ارائه دهد که هیچ‌گونه ارجاعی به جهان واقع ندارند و صرفاً وانموده‌ای شبیه‌سازی شده هستند.

از آن خودسازی به مثابه وانمودگی

از آن خودسازی آثار هنری به عنوان یکی از ابزارهای هنر پسامدرن در آثار هنرمندان این دوره به طرق مختلفی نمود پیدا کرده است. این تکنیک با ارجاع به سایر رسانه‌ها و آثار هنری، ارزش‌های طبیعی‌سازی شده را زیر سوال می‌برد و مفاهیم سنتی مدرنیستی اصالت و اثر یکه را به چالش می‌گیرد. عکاسان پسامدرن مدعی‌اند که عکاسی همواره یک بازنمایی یا همواره چیزی است که پیشتر دیده شده است. به عقیده این هنرمندان همانگونه که عکاس می‌تواند از تمامی ابژه‌های دنیای اطرافش عکاسی کند، مختار است



تصویر ۱. پس از ادوارد وستون. منبع: (URL: 1)



در فضاهای متنوع و در بعدها مسافتی گسترده نیز، که به واسطه فناوری‌های ارتباط جمعی سه بعدی و لحظه‌ای همچون اینترنت فراهم آمده است، باعث تقویت امر ترازیباشناختی می‌شود. بودریار زیباشناختی شدن همه ابژه‌ها و فرم‌ها را درجه زیراکس فرهنگ می‌نامد (Baudrillard, 1992: 10). در این وضعیت جدید، رابطه انحصاری بین نشانه‌ها و واقعیت گسسته شده و هنر با ایماژهای به سطح درآمده، در همه زمینه‌ها نفوذ می‌کند؛ وضعیتی که در آن تمام حوزه‌ها دچار بی‌تفاوتی معنایی شده‌اند و تصویر هنری به زشت و زیبا بی‌اعتنا است.

عکاسی به مثابه ثبت غیاب واقعیت

بودریار در آرای خود هیچ تمایزی بین فرم‌های متعدد هنری قائل نیست و ویدئو، مجسمه، نقاشی، رسانه‌های جدید و هنر اجرا را همگی مورد نقد قرار می‌دهد. هرچند او به دلیل نوشته‌هایش درباره ابژه، محوشدگی و توهم، علاقه ویژه‌ای به رسانه عکاسی نشان می‌دهد. دلیل کندوکاوهای او در عکاسی قدرت این رسانه برای ظاهر ساختن و ناپدید کردن ابژه‌ها و سوژه‌هاست، و نه به خاطر نقشی که شاید عکاسی بتواند در ثبت دنیا بر روی نگاتیو بازی کند. بودریار، مانند موضعش درباره هنر، از تفسیر کردن تصویر عکاسی براساس قالب زیباشناختی یا معنای اجتماعی و سیاسی خودداری می‌کند. برخلاف برداشت عموم از کارکرد عکس، او اعتقاد ندارد که عکس هویت شخص یا صورت ظاهری چیز تصویر شده را ثبت می‌کند. وی معتقد است که هدف عکس، ثبت کردن رویداد نیست و آن را یک روند سوپژکتیو مبتنی بر تفسیر یا احساس عکاس نیز نباید دانست. (Baudrillard, 2005b: 13) به تعبیر بودریار، این ابژه است که سوژه را کشف می‌کند و نه برعکس؛ ابژه عکاسی شده خود را بر سوژه / عکاس آشکار می‌کند. از نظر وی عکس نوعی توهم به ما عرضه می‌کند و دوربین را نیز ابزاری جادویی می‌داند زیرا درک ما از واقعیت را میسر می‌کند.

بودریار عکس‌های دقیقاً کادربندی شده را هنرمندانه محسوب می‌کند؛ آنها با ترکیب بندی دقیقشان ابژه را مجبور می‌کنند تا رام و مطیعشان شود. طبق نظر وی، بیشتر عکس‌های معاصر یک دلالت تحمیلی را به نمایش می‌گذارند که معنی را تحمیل می‌کند. بودریار بین عکاسی خوب و بد تمایزاتی قایل می‌شود اما به طور کلی نگاه تحقیرآمیزی به عکاسی معاصر دارد؛ الگویی که رویکرد او به هنر معاصر را بازتاب می‌دهد. با وجود این از نظر بودریار، معیار عکاسی خوب ارزش‌های زیباشناختی نیست، عکاسی خوب چیزی را بازنمایی نمی‌کند بلکه همین نامودگری را ثبت می‌کند (Baudrillard, 1993: 151). به تعبیر بودریار عکاسی جهانی اساساً غیرابژکتیو را آشکار می‌سازد و بی‌همتایی یک ابژه را ثبت می‌کند.

متفاوت و چندگانه از اثر به دست می‌دهد و بر نظریه مرگ مؤلف بارت به نوعی صحنه می‌گذارد. این نظریه گفتمانی به غایت دموکراتیک و چندصدایی است که تن به تفسیر یگانه و مستبدانه متن نمی‌دهد. از نظر بارت مؤلف صاحب معنا نیست بلکه صرفاً حکم کاتب آن را دارد.

به ادعای بودریار، توهم با واقعیت بازی می‌کند و تولید واقعیت در قالب وانموده‌ها باعث می‌شود که تصویر از قدرت توهمی خویش محروم گردد. به تعبیر وی، آنچه برایمان باقی می‌ماند، نوعی فراواقعیت است؛ یک شکل افراطی واقعیت که کاملاً فراگیر و بی‌واسطه است، واکنش‌هایمان را به تصاویر و رویدادها پیشاپیش تعیین می‌کند و هر عامل غافلگیری یا اصالتی را که زمانی تصویر می‌توانست داشته باشد از بین می‌برد. ما به نقطه مبادله محال رسیده‌ایم که طی آن باید در چارچوب‌هایی که شرایط دیجیتالی شده و اشباع از رسانه‌های کنونی وضع می‌کنند با تصاویر مواجه شویم؛ شرایطی که از هیچ تلاشی برای سرکوب عدم قطعیت و پیش‌بینی ناپذیری فروگذار نیست (Baudrillard, 2005a: 33).

ترازیباشناسی در هنر

یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌هایی که در تحلیل‌های زیباشناسی پسامدرن مطرح می‌شوند، الثفات بیش از اندازه به زمینه و بافت شکل‌گیری اثر است تا خود آن، به نحوی که عده‌ای این تحلیل‌ها را مطالعات فرهنگی قلمداد کرده‌اند تا مطالعات زیبایی‌شناسانه؛ این تحلیل‌های زمینه‌محور، هنر را با جامعه و فرهنگ مرتبط می‌دانند. بودریار هنر این دوره را با اصطلاح ترازیباشناسی مشخص می‌کند. به تعبیر وی همه امکانات در هنر به کلی به انتها رسیده است و ترازیباشناسی به فرآیندی اشاره دارد که طی آن زیبایی‌شناسی در اقتصاد، سیاست، فرهنگ و زندگی روزمره منتشر می‌شود و به این ترتیب استقلال خود و خاص بودنش از بین می‌رود. صورت‌های هنری تا چنان حدی تکثیر شده‌اند که به همه کالاها و ابژه‌ها راه یافته و نفوذ کرده‌اند به گونه‌ای که امروز دیگر همه چیز نشانه‌ای زیباشناختی است (بست و کلنر، ۱۳۸۱: ۱۹۹). بودریار ترازیباشناسی را لحظه‌ای که مدرنیته در برابر ما منفجر شد تعریف کرده است. وی ویژگی هنر این دوره را در آمیختن همه فرهنگ‌ها و سبک‌ها می‌داند (Baudrillard, 1993: 12). منظور بودریار این است که تمایزگذاری شفاف بین هنر و سایر فرم‌های بصری در فرهنگ معاصر دشوارتر شده است؛ زیرا رده‌هایی که قبلاً برای تفکیک چیزها از یکدیگر به کار می‌رفت در حال فروپاشی‌اند. وی لحظه ترازیباشناختی را لحظه‌ای می‌داند که همه چیز زیباشناختی می‌شود، یعنی ساخته می‌شود تا به نشانه‌ای برای مصرف تبدیل شود. همراه با هجوم همه ژانرها و سبک‌ها به یکدیگر، امکان گردش تصاویر



بنابراین می‌توان گفت که تصاویر لوائین شبیه‌سازی‌هایی از واقعیت هستند و نه هیچ چیز دیگر. شبیه‌سازی‌هایی که واقعیت را انکار نمی‌کنند بلکه تمایز بین تصویر و واقعیت را مخدوش می‌کنند.

گسست مرزبندی‌ها

از نظر بودریار هنر خودش را به مثابه چیزی برخوردار از یک حساسیت زیباشناختی منحصر به فرد نمایان می‌کند و داعیه آن را دارد که بیش از همه (سایر انواع باز نمود) از پیش پا افتادگی می‌گریزد و نوع خاصی از امر والا را که همانا ارزش استعلایی باشد در انحصار خود دارد. البته بودریار به شدت با این ادعای هنر مخالفت می‌کند که منزلت و جایگاهی مجزا و فراتر از سایر انواع تصاویر جاری در فرهنگ توده دارد و همین عقیده مصرانه اوست که شالوده نقدش را شکل می‌دهد (Baudrillard, 2005c: 61). به تعبیر وی، هنر خاص‌تر از دیگر فرم‌های بصری مانند تبلیغات، موزیک ویدئوها یا برنامه‌های تلویزیونی نیست بلکه همه تصاویر در عصر حاد واقعیت هم ترازند. در گذشته مرزبندی آکیدی میان هنر نخبه‌گرا و هنر عامه پسند وجود داشت اما هنر پسامدرن با دموکراتیزه کردن هنر، طیف‌های گوناگونی از مخاطبان را هدف قرار می‌دهد. هنرمند پسامدرن این مرزبندی‌ها را مخل آفرینش هنری می‌داند و می‌کوشد صورتبندی جدیدی از هنر ارائه کند. بودریار مدعی است که هنر معاصر برای پیش پا افتادگی تلاش می‌کند. این هنر آگاهانه از عرف و سنت هنر زیبا دوری می‌کند تا سبک‌های گذشته را تصاحب کند و از فرهنگ توده نقل قول بیاورد.

محرک دیدگاه‌های بدبینانه بودریار، فناوری‌های نوینی بودند که شیوه‌های سنتی ارتباط را خصوصاً در حوزه بینایی دگرگون کرده بودند. هنرمندی مانند شری لوائین که از تصاویر کلاسیک ادوارد وستون دوباره عکس می‌گرفت و آنها را به نام خود امضا می‌کرد، دقیقاً همان بازی بودریار را می‌کرد. تلویزیون و ویدئو از آغاز پیدایش خود با بهره‌گیری از پیوندهای عجیب میان عکاسی و مرگ، و گسترش آنها تا مرزهای بت‌واره پرستانه‌شان، کارکرد وانموده

وی تصویر عکاسیک را باز نمود نمی‌داند بلکه عکس از نظر مادی غیاب واقعیت را ترجمه می‌کند. عکاسی به دنبال تحلیل واقعیت نیست؛ برعکس، نگاه عکاسیک وهم اشیا را به تصویر می‌کشد. از نظر بودریار امروزه واقعیت در زیر بار تصاویر پنهان شده و تصویر از اصالت خود تهی گردیده است.

انفجار درون‌ریز

بودریار در پی آن نیست که هنر خوب را از بد جدا کند یا درباره ارزش یا تأثیری که هنر ممکن است داشته باشد، اعم از زیبایی‌شناختی، اقتصادی، سیاسی یا اجتماعی، هیچ حکمی صادر کند. از منظر او معنا یا حقیقتی در پس تصویر وجود ندارد که بتوان افزایش کرد: «تصاویر دیگر آئینه واقعیت نیستند، آنها قلب واقعیت را پوشانده‌اند و آن را به حاد واقعیت تبدیل کرده‌اند، از این صفحه یا پرده تا آن صفحه و پرده، تنها هدف تصویر همان تصویر است. تصویر دیگر نمی‌تواند امر واقعی را مصور کند زیرا خودش امر واقعی است؛ دیگر نمی‌تواند از واقعیت فراتر برود، آن را به کلی زیر و رو یا خیالی‌اش کند، به این دلیل که تصاویر واقعیت مجازی‌اند. در واقعیت مجازی، گویی چیزها آئینه‌شان را بلعیده‌اند» (Baudrillard, 2005c: 120).

به تعبیر بودریار، تولید و اشاعه انبوه تصاویر رسانه‌ای، جهان را به تالار آینه بدل کرده است؛ به عبارت دیگر، تصاویر و رسانه‌ها از حدود خود گذشته‌اند و از کنترل سوژه رها شده‌اند. وی فرآیندی که منجر به از بین رفتن تفاوت‌های اصل (واقعیت) و بدل (وانموده) می‌شود را اصطلاحاً انفجار درون‌ریز می‌نامد. در واقع سیطره وانموده‌ها (تصاویر شبیه‌سازی‌شده) در جامعه پسامدرن، به اندازه‌ای است که دیگر تمییز اصل از بدل غیرممکن است. از نظر وی: «موضوع دیگر تقلید از واقعیت، یا حتی تقلید تمسخرآمیز از واقعیت نیست، بلکه موضوع عبارت است از جایگزین کردن نشانه‌های امر واقع به جای خود امر واقع. دیگر نمی‌توان توهم واقعیت را ایجاد کرد، زیرا بازنمایی امر واقع ناممکن شده است» (Baudrillard, 1994: 19). از نظر بودریار وانمودگی مستلزم هیچ واقعیت پیشینی نیست بلکه خود موجد واقعیت می‌شود و از همین‌رو از قتل امر واقع صحبت می‌کند.

لوائین در آثار خود اشاره‌های تصویری فراوانی به اندیشه‌های بودریار دارد. او یکی دیگر از کارهای خود با عنوان پس از واکر اوانز (تصویر ۲)، عکس‌هایی از این عکاس مشهور آمریکایی را که در طول رکود اقتصادی آمریکا گرفته بود، از آن خودسازی و عملاً نقل‌قولی داخل گیومه از اوانز ارائه کرد. تصاویر لوائین که از روی رسانه‌های مختلف بازعکاسی شده بودند دچار افت کیفیتی می‌شدند که عمداً رونوشت و وانموده‌بودن خود را مدام یادآوری می‌کردند.



Walker Evans
Alabama Tenant Farmer Wife, 1936
Gelatin silver print



Sherrie Levine
After Walker Evans 1981



جاردن خودش در همه جا، دیگر در هیچ کجا مستقر نیست. هنر با مصادره کردن پیش‌پاافتادگی، ضایعات و میان‌مایگی به مثابه ارزش و ایدئولوژی، فریاد می‌زند که « و من بی‌اعتبارم! من بی‌اعتبارم! و حقیقتاً هم بی‌اعتبار است! » (Baudrillard, 2005c: 27). هنر با گرفتارشدن در یک بازی بازتابی با نشانه‌ها و نمادهای دنیای امروز در فیلم، تبلیغات و فرهنگ پاپ، فقط می‌تواند به مثابه یک وانمایی وجود داشته باشد و همین است که آن را پیش‌پا افتاده می‌کند.

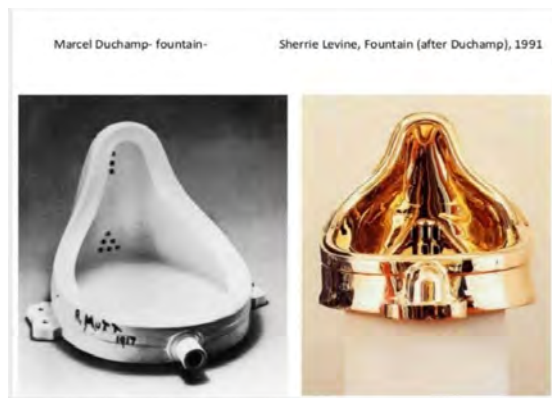
لوانین را می‌توان هنرمندی دانست که با به‌سخره‌گرفتن مفاهیم خلاقیت و ذوق هنری، به نوعی هنر معاصر را بی‌اعتبار کرده است. وی در ۱۹۹۱ به سراخ یکی از جنجالی‌ترین آثار هنر مفهومی سده بیستم، یعنی فواره مارسل دوشان، رفت. وی این مجسمه را شبیه‌سازی کرده و در قالب برنزی پر زرق و برق درآورد و نام آن را فواره (پس از مارسل دوشان)^۳ (تصویر ۳) نهاد که اشاره‌ای باشد به مجسمه حاضر آماده بدنام وی. دوشان خود با ارائه یک شی غیرهنری در مقام هنر به مفهوم اصالت و خلاقیت هنر مدرنیستی دهن‌کجی کرده بود اما نقد وی پس از چندین دهه و در هنر پسامدرن حالتی رسمی به خود گرفته است. برخلاف کارهای اولیه لوانین که آثار عکاسان برجسته‌ای را از آن خودسازی می‌کرد، او در این اثر، فواره را با اندکی تغییر تصاحب می‌کند و وانموده‌ای از آن را به نمایش می‌گذارد.

بودریار از واژه اغوا استفاده می‌کند تا دنیای وانموده‌ها را توصیف کند. اغوا چیزی نیست که بتوان نمایش داد، بلکه نیرویی است که توان توهم‌سازی دارد و ساخته‌شدن حقیقت از طریق تصویر را به چالش می‌کشد. بودریار درباره آن می‌نویسد: «اغوا یک نمود ساده یا غیاب محض نیست، بلکه کسوف حضور است. تنها راهبردش حضور/عدم حضور است، و از این طریق نوعی سوسوزدن پدید می‌آورد، نوعی مکانیسم هیپنوتیزم گونه که خارج از هر ارتباطی با معنا، توجه را به خود جلب می‌کند» (Baudrillard, 1990: 85).

را داشتند (کمیل، ۱۳۹۵: ۷۷). در عصر پسامدرن، فناوری‌های سایبرنتیک و اطلاعات منجر به شبیه‌سازی‌های گسترده تصویری شده است. امروزه مردم به انواع بی‌شمار بازنمایی‌هایی خیره می‌شوند که پیش‌رویشان بر تلویزیون نقش می‌بندد و بیش‌ازپیش، مرزهای میان امر واقع و آنچه تنها وانموده می‌شود، را کم‌رنگ می‌کنند. از سوی دیگر تصاویر از آن خودسازی شده لواین نیز وانموده‌هایی هستند که به هیچ روی قابل تشخیص از امر واقعی نیستند و این زوال امر واقعی است. در وانمودگی برخلاف محاکات، وضعیت واقعی با وضعیت مجازی چنان در هم ادغام می‌شود که برای ما امکان تشخیص باقی نمی‌ماند.

هنر بی اعتبار

به اعتقاد بودریار هنر در عصر حاضر، ارزش غائیتی بدون غایت را به خود می‌گیرد. یعنی هنر می‌تواند به ماشینی بازتولیدکننده مانند آثار وارمول تبدیل شود بدون اینکه از هنر بودنش بازایستد، زیرا ماشین چیزی جز یک نشانه نیست. بنابراین هنر همه جا هست، زیرا صنعت در قلب واقعیت نهفته است. پس هنر مرده است زیرا نه فقط تعالی انتقادی‌اش مرده است، بلکه خود واقعیت که تماماً اشباع از یک زیباشناسی محبوس در همان ساختمان‌های واقعیت است از تصویر خودش تفکیک‌ناپذیر شده است. واقعیت دیگر عجیب‌تر از توهم نیست، زیرا هر رویایی را قبل از اینکه بتواند از رویا تأثیر بپذیرد، در چنگ می‌گیرد (بودریار، ۱۳۹۴: ۷۸۴). بودریار خاطر نشان می‌کند که هنر دیگر نمی‌تواند برای تعالی یا رساندن مقصودی والاتر تلاش کند و دیگر هیچ تفاوتی با سایر چیزها ندارد. هنر با تضعیف مرزهای فرهنگ والا و توده، به بخشی از زبان بومی تبدیل می‌شود و با شبیه‌شدن به سایر چیزها، خودش را بی‌معنا می‌کند. هنر معاصر با نشانه‌ها و نمادهای برآمده از زندگی روزمره، خودش را بی‌اعتبار می‌کند، آن هم با وانهادن هرگونه قدرتی که می‌توانست به یمن یگانگی زیبایی‌شناختی خود از آن برخوردار باشد. هنر با



تصویر ۳. فواره (پس از مارسل دوشان). منبع: (URL: 3)



8. Nam June Paik.
9. Ferdinand de Saussure.
10. Immanuel Kant.
11. After Edward Weston.
12. Roland Barthes.
13. Trans Aesthetic.
14. Xerox Degree of Culture.
15. Forced Signification.
16. After Walker Evans.
17. Fountain (After Marcel Duchamp).
18. Seduction.

فهرست منابع فارسی

- آرچر، مایکل (۱۳۸۸)، هنر بعد از ۱۹۶۰، کتابیون بوسفی، تهران: حرفه هنرمند.
- بست، استیفن و کلنر، داگلاس (۱۳۸۱)، بودریار در مسیر پسامدرنیته، فرزانه سجودی، مجله زیباشناخت، شماره ۶، صص ۱۸۱-۲۰۶.
- بودریار، ژان (۱۳۷۴)، وانموده‌ها، سرگشتگی نشانه‌ها: نمونه‌هایی از نقد پسامدرن، مانی حقیقی، مرکز، تهران.
- بودریار، ژان (۱۳۹۴)، مبادله نمادین و مرگ، از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم، عبدالکریم رشیدیان، نی، تهران.
- کانت، ایمانوئل (۱۳۷۷)، نقد قوه حکم، عبدالکریم رشیدیان، نی، تهران.
- کمیل، مایکل (۱۳۹۵)، وانموده، مفاهیم بنیادی تاریخ هنر، مهران مهاجر و محمد نبوی، مینوی خرد، تهران.
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۹۳)، دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر، مهران مهاجر و محمد نبوی، آکه، تهران.

فهرست منابع لاتین

- Baudrillard, Jean. (1990), *Seduction*, Basingstoke and London: Macmillan
- Baudrillard, Jean. (1992), *Trans Politics, Trans Sexuality, Trans Aesthetics*, in William Stearns and William Chaloupka (eds) Jean Baudrillard: The disappearance of art and Politics, New York: St Martin Press
- Baudrillard, Jean. (1993), *The Transparency of Evil: Essays on extreme phenomena*, trans. James Benedict, London and New York: Verso
- Baudrillard, Jean. (1994), *Simulacra and Simulations*, trans. S. Faria and Ann Arbor. MI: University of Michigan Press.
- Baudrillard, Jean. (2005a), *The Intelligence of Evil or the Lucidity Pact*, Oxford and New York: Berg.
- Baudrillard, Jean. (2005b), Violence of the virtual and integral reality, *International Journal of Baudrillard Studies*, vol. 2. No.2
- Baudrillard, Jean. (2005c), *The Conspiracy of Art*, New York and Los Angeles: Semiotext(e).
- URL 1: <http://www.akskhaneh.com>, (access date: 2018/03/22)
- URL 2: <http://www.kaarnamaa.com>, (access date: 2018/03/22)
- URL 3: <http://www.slideshare.net>, (access date: 2018/03/22)

نتیجه‌گیری

بودریار نظریات زیباشناسانه قبل از خود را برای تحلیل هنر در عصر فراواقعیت ناکارآمد می‌داند و از همین رو با وضع مفهوم وانمودگی سعی در تبیین شرایط معاصر دارد. به تعبیر وی در دوران کنونی تصویر با هیچ واقعییتی در تناسب نیست، بلکه وانموده‌ای از خود است و در رسانه‌های پسامدرن نیز، همه چیز به یک تصویر و یک ابژه ترازیشناسانه تبدیل شده است. از نظر بودریار تقدیر آن است که همه چیز به صورت شبیه‌سازی دوباره ظاهر شود. وی معتقد است که با آینده‌ای تهی روبه‌رو هستیم که در آن هیچ رویداد جدیدی در انتظار ما نیست زیرا همه چیز تمام شده، به کمال رسیده و به سرنوشت تکرار بی‌پایان دچار شده است. هنر ناتوان امروز شاید دارد به پایان راه نزدیک می‌شود. او ادعا می‌کند تلاش‌های مشتاقانه برای گردآوری و انتشار اطلاعات و ثبت رویدادهای تاریخی خود نشانه این واقعیت است که دیگر تاریخی در راه نیست. شری لواین یکی از مطرح‌ترین عکاسان پسامدرن است که از تکنیک تصاحب به مثابه وانموده به کرات استفاده کرده و آثار وی را می‌توان تصاویر تصاویر تصاویر و یا ایده‌محور نامید و به عبارتی نیازی به دیدن تصاویر وی از نزدیک وجود ندارد. تصاویر لواین شبیه‌سازی‌هایی هستند که تمایز اصل و نسخه بدل آن را مختل می‌سازند. این عکس‌ها را می‌توان به مثابه نشانه‌هایی دانست که هیچ گونه ارجاعی به جهان بیرون ندارند. عکس‌های لواین را نمی‌توان تقلید دانست چرا که در محاکات تمایز بین واقعیت و تصنع قابل تفکیک است اما در وانموده این گونه نیست. بودریار نیز معتقد است که دوران پسامدرن با ایجاد صورت‌های خیالی مشخص می‌گردد، یعنی دنیاهای اجتماعی فراواقعی که به مرجعی واقعی متکی یا وابسته نیستند. امروزه تمایز بین شبیه‌سازی و واقعیت از بین رفته، همه چیز به صورت شبیه‌سازی دوباره ظاهر می‌شود و هیچ چیز بیرون از دایره‌ی نشانه‌ها، رمزها و شبیه‌سازی‌ها وجود ندارد. بودریار یک بار دیگر معنای اصالت را مانند همه متفکران پسامدرن به پرسش می‌گیرد و آثار لواین نیز یکی از بهترین مصادیق این تفکر است.

پی‌نوشت‌ها

1. Deconstruction.
2. Appropriation.
3. Kitsch.
4. Simulation.
5. Sherrie Levine.
6. Douglas Kellner.
7. Hyper Reality.



Study of Simulation Sign System in Art in Baudrillard's Point of view and its Adjustment with Postmodern Photography with the Emphasis on Sherrie Levine's Works

Hossin Farahbakhshpour¹, Nader Shayganfar^{*2}

¹Ph.D Student of Art research, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

²Associated Professor of Art Research, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

(Received: 25 Sep 2020, Accepted: 31 Oct 2020)

Jean Baudrillard believes that postmodern culture is the only domination of simulacra and hyperreal field creation. In Baudrillard's interpretation, images do not represent reality anymore, but also they themselves become reality and create the simulated reality. Today, images appear more real than real. He is one of the thinkers who questions this dual status between reality and simulation in his ideas and tries to explain a new status: a status in which two components- image and signs' play- control the social life of human being. Baudrillard discusses the most radical theory in postmodernism. He transfers the post structuralism ideas from language theory to medias world. From his point of view in postmodern society, codes and signs and cybernetic media, dominate over the whole aspects of life. Baudrillard is not looking for revealing the truth or meaning of images. In his thoughts predominance images and signs are over comprehensive that the real has vanished in serious way. The era life above the images have expired for always and nowadays the only recognizable thing is medias simulacra. In his words it is necessary to hesitate the origin of images, because they are not refer to real things. In postmodern situation it is very difficult to distinguish between originality and copy, because there is no gap between reality and cybernetics. In Baudrillard point of view, the reality as a category that separated from its signs, in the world saturated of information and media dominance, has been eliminated. He called this situation as Heper-realism. In simulation system of Baudrillard, the language is free from its references. Baudrillard explains that visual signs are simulations that has no relations with the real world. Illusion plays with the reality and produce the reality cause that the im-

ages depraves his illusive power. In his words the aesthetics theory could not explain the situation of art contemporary and therefore creates the concept of simulation to explain the contemporary situation. Baudrillard believes that we are confronted with empty future and no new occurrence is waiting for us. Postmodern photographers were affected by Baudrillard's ideas about saturation of today's societies by images. Sherrie Levine is one of them who emphasizes the reproducible nature of photography and believes that everything has been already seen. Today, the concepts of simulation and acute reality have become to the foundation of most researches about Baudrillard and the visual thing, especially in cultural production and artistic critique. This research is trying to analyze the causes of Baudrillard's ideas about discredit of contemporary art and its adjustment with postmodern photography. As well, it is trying to answer this question in a descriptive and analytical method that how these artists utilize the nature of image as simulacrum. The achievements of adjustment of the present example and Baudrillard's ideas show that Levine wanted to reproduce the simulacra in a sarcastic manner by presenting the hyperreal images.

Keywords

Postmodernism, Simulation, Hyperreal, Sherrie Levine, Jean Baudrillard.

*Corresponding Author: Tel: (+98-912) 7901289, E-mail: n.shayganfar@au.ac.ir