

زندگی دایان آربس

اسماعیل صادقیلر

چکیده

دایان آربس (Dione Arbus) عکاس آمریکایی در نیویورک به دنیا آمد و در گرینویچ در سن ۴۸ سالگی خودکشی کرد. او با عکس‌هایش از ناقص‌الخلقه‌ها، کوتوله‌ها، دگرجامگان و دیگر موارد نامتعارف معروف شد. او عکاسی بود که بیش از هر چیز بر موضوع تاکید می‌کرد و این بیش از هر چیزی در عکاسی برای او اهمیت داشت. او هم‌دوره بالی فریدلندر و گری وینوگراند بود و با این که نمایشگاه مشترکی نیز با آنان داشت، اما به هیچ عنوان شکل‌گرا نبود. او از لایه‌های زیرین جامعه‌اش عکاسی می‌کرد و این نوع نگاه را مرهون استادش لیزت مدل بود. منتقدانی چون جان سارکوفسکی او را بسیار ستوده‌اند و دیگرانی چون سوزان سانتاگ او را به باد انتقاد گرفته‌اند. او در دهه ۶۰ که دهه رسانه نیز نامیده شده است، مطرح شد و به اوج رسید. او عموماً با دوربین قطع‌مربع و نور فلاش کار می‌کرد، عکس‌های او سراسر است و بدون هیچ تعارفی موضوع را به بیننده نشان می‌دهند، درست مانند موضوعاتش که از منظر روانی روبه‌روی دوربین غریبان شده‌اند، با این حال به طرز غیر قابل انکاری حس درونی آربس نسبت به موضوعاتش، پس عکس‌ها نمایان است.

عکاسی مستند در اصل مبدأ تمامی جریانات عکاسانه است. از همان آغاز عکاسی، عکاسان سعی در ایجاد اسنادی از واقعیات موجود داشتند. ساختن تصاویری حقیقی از مردم، مکان‌ها و همه چیزهای اطرافشان و یا حتی محیط‌هایی که در دیدرس همگان نبودند، آنها و تماشاگران عکس هایش را به خود مشغول کرده بود. از آن زمان تا به حال «عکس» منجر به گونه‌ای خاص از «استنتاج» می‌شود. این مسیری بود که همه انواع عکاسی در طول آن به حرکت در آمدند. عکاسی مستند، مقوله گسترده‌ای است از تصاویری که از عمومی‌ترین مکان‌ها تا خصوصی‌ترین آنها را دربر می‌گیرد. یکی از راه‌های اثربخشی این نوع عکاسی بر مخاطبانش از طریق میدان دادن به آنها برای یافتن نقاط مشابه میان زندگی خود و دیگران است و آنان را به گونه‌ای نسبت به حقایق آگاه می‌کند که به وسیله رسانه دیگری قابل درک نیست. بعضی عکاسان این مسیر را، از راه عکس آن، یعنی دست گذاشتن بر نقاط تفاوت طی کرده‌اند؛ بدین معنا که تفاوت ظاهری موضوع عکاسی شده با بقیه، دال بر تشابه کلی، اصیل و ریشه‌ای است که موضوع عکس فقط با برون‌دادی متفاوت، جریانی همگانی و ناگزیر را به صورتی اغراق شده که در واقع «روی دیگر سکه» است، عیان می‌کند. در اصل، تفاوت میان تماشاگر عکس و سوژه - درون عکس از فصل مشترکی ناشی می‌شود که در هر یک به گونه‌ای «ناآشنا با دیگری» ظهور کرده است. عکاسی می‌تواند بین دنیاهای غیرمتجانس رابطه برقرار کند و با طی کردن این دوگانگی‌ها به خطوط اصلی زندگی انسان (در مفهوم وسیع و اسطوره‌ای‌اش) برسد. یکی از کسانی که با عکاسی فضاهای غیرمتعارف و آدم‌های غیرمعمولشان راه تازه‌ای را پیش روی ما باز کرد، «دایان آریس» عکاس آمریکایی بود. در این مقاله سعی شده است با استفاده از زندگی‌نامه، عکس‌ها، نوشته‌ها، نقدها، تاریخچه‌ها و در پایان جمع‌بندی و مقایسه آنها، منبعی برای بررسی تحلیلی زندگی و آثار او ارائه شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
 رتال جامع علوم انسانی

بیوگرافی

«دایان نمروف»^۱ در ماه مارس سال ۱۹۲۳ در خانواده‌ای ثروتمند در «نیویورک»^۲ به دنیا آمد. پدرش «دیوید نمروف»^۳ مالک فروشگاه بزرگی در خیابان پنجم به نام «راسکز»^۴ بود. او در آپارتمانی در غرب پارک مرکزی بزرگ شد و در مدارس «فیلدستون»^۵ و «اتیکال کالچر»^۶ که در آن زمان مؤسسه‌هایی پیشرو محسوب می‌شدند، به تحصیل پرداخت. او عکاسی را در «نیواسکول»^۷ فرا گرفت. برادرش «هاوارد نمروف»^۸ نویسنده و شاعر بود. دایان در ۱۳ سالگی با «آلن آریس»^۹ آشنا شد و در ۱۸ سالگی با او ازدواج کرد. علاقه او به عکاسی نیز در همین زمان شکل گرفت. با درخواست پدر دایان از او و همسرش برای عکاسی تبلیغاتی فروشگاهش، همکاری این زوج به عنوان عکاس

در اوایل دهه چهل آغاز شد و با عکاسی مد برای «هارپرز بازار»^{۱۱} ادامه یافت. آنان تقریباً ۲۰ سال عکاسی مد کردند. در ۱۹۵۴ عکاسی را با «آلکسی برادویچ»^{۱۱} ادامه داد. در بین سال‌های ۱۹۵۵-۵۷ مشغول یادگیری عکاسی از «لیزت مدل»^{۱۲} شد و به عکاسی از دگرجامگان، دوقلوها، کوتوله‌ها، مردم خیابان و خانه‌هایشان و نیز گروه‌های پناهندگان سیاسی پرداخت. نخستین آثارش در این زمینه در سال ۱۹۶۰ در نشریه «اسکوائر»^{۱۳} چاپ شده بود.

در سال ۱۹۶۱ از همسرش جدا شد. در سال ۱۹۶۲ از کار با دوربین ۳۵ میلی متری به کار با دوربین قطع مربع پرداخت. عکس‌های سیاه و سفیدش نظر جوامع هنری را بسیار به خود جلب کرد. در سال ۱۹۶۳ برای اولین بار بورس بنیاد «گوگنهایم»^{۱۴} را برای ادامه کارهایش گرفت. در ۱۹۶۴ برای اولین بار آثارش در «موزه هنر مدرن»^{۱۵} نیویورک به نمایش درآمد. در ۱۹۶۵-۶۶ در مدرسه طراحی «پارسونز»^{۱۶} تدریس کرد. در سال ۱۹۶۶ برای دومین بار بورس بنیاد گوگنهایم را دریافت کرد. در ۱۹۶۷ آثارش به همراه دو عکاس نوگرا و تاثیرگذار دیگر یعنی «گری وینوگراند»^{۱۷} و «لی فرید لندر»^{۱۸} در موزه هنر نیویورک تحت عنوان «اسناد جدید»^{۱۹} به نمایش درآمد. این نمایشگاه در بیشتر قسمت‌ها با استقبال خوب بازدیدکنندگان و منتقدان مواجه شد. او پس از آن به تدریس در «همپشایر کالج در آرست ماساچوست»^{۲۰} پرداخت و در سال ۱۹۶۸-۶۹ در «کوپریونیون»^{۲۱} نیویورک مشغول تدریس شد. او همچنین در اواخر دهه ۶۰ و اوایل دهه ۷۰ در مدرسه طراحی «ردآیلند»^{۲۲} تدریس کرد. در ۱۹۷۰ آریس مجموعه‌ای شامل ۱۰ عکس منتشر کرد و به دنبال آن به عنوان یکی از پیشگامان عکاسی مستند معاصر شهرت جهانی کسب کرد.

دایان آریس در ژوئیه ۱۹۷۱ در دهکده «گرینوچ»^{۲۳} نیویورک در سن ۴۸ سالگی به زندگی خود خاتمه داد. مرگ او سبب توجه بیشتری به آثارش شد. او در زمان حیات خود پرتره‌هایی از هنرمندان نیویورکی هم‌دوره‌اش گرفت، اما شهرت او نه به خاطر این پرتره‌ها که به خاطر عکاسی از موضوعات عجیب و غریب بود.

دایان آریس یکی از شخصیت‌های محوری عکاسی مستند معاصر است. عکس‌های صریح و بی‌رحمانه‌ی او از افرادی که در مرز اجتماع متعارف زندگی می‌کنند و نیز عکس‌هایی که مردم ظاهراً طبیعی (که زیرکانه شکاف‌های موجود در نقاب‌های اجتماعی آنها) را به تصویر کشیده در زمان خلق‌شان بحث‌انگیز بودند و تا امروز نیز به همان صورت باقی مانده‌اند.

در میان سال‌های ۱۹۵۵ و ۱۹۵۷، آریس مشغول یادگیری عکاسی از لیزت مدل شد. «مدل» او را تشویق کرد تا سبک شخصی‌اش و آنچه را که او نگاه مستندگرایانه صریح و منحصر به فرد می‌نامید، بسط دهد. آریس مدتی پس از شروع آموزش نزد لیزت مدل، به طور کامل خود را وقف مستندنگاری دوقلوها، کوتوله‌ها، مردم در خیابان و خانه‌هایشان و نیز گروه‌های پناهندگان سیاسی کرد.

عکس‌های آریس هنوز هم بحث‌انگیزند. سوژه‌ها مستقیماً به دوربین نگاه می‌کنند و در همین حال با نور مستقیم فلاش از روبه‌رو ثابت شده‌اند. به نظر می‌رسد سوژه‌ها، اگر نتوان گفت مشتاقانه، اما به راستی می‌خواهند خود را با تمام نقطه‌ضعف‌ها، به دوربین او عرضه کنند. کارهای او اغلب با آثار آگوست ساندر مقایسه می‌شوند که در مجموعه «انسان بی نقاب»^{۲۴} همین



عکس سبزه‌ها
زنی با توری در خیابان پنجم، نیویورک، ۱۹۸۶. دوره هنر معاصر

موضوعات را اگر چه در ظاهر به شیوه‌ای کمتر بی‌رحمانه، مطرح می‌کند. شناخت، تصمیم‌گیری و انتخاب این که از چه کسی عکس گرفته شود، بخشی از خصوصیات عکاسی پرتره است. دایان آریس همیشه توانایی فوق‌العاده‌ای داشته که حس کند با چه کسی می‌تواند ارتباط برقرار کند تا بتواند پرتره‌ای عالی بگیرد. در این مورد، تصمیم وی در عکاسی از زنان و کودکان مبتلا به «بیماری داون»^{۲۵} و دیگر نقص‌ها در محل زندگی‌شان اتخاذ شده بود. بیشتر قدرت این

تصاویر از هویت این زنان سرچشمه می‌گیرد، از جزئیات وضع اجتماعی‌شان و از جایی که به صورت ایزوله از جامعه کنده شده و با یکدیگر زندگی می‌کنند. حتی می‌توانیم با یک نوستالژی و حشمتاک به این تصاویر نگاه کنیم، آنها محصور بودند، حتی مانند بی‌خانمان‌ها آزاد نبودند که در خیابان زندگی کنند. از این تصاویر دلسوزانه از افراد دارای نقص ذهنی، در سال‌های آخر قرن بیستم بسیار دیده‌ایم. بخشی از قدرت پرتره‌ها از قطع مربع دوربین آریس ناشی می‌شود، چون کادر مربع تا حدی



فصلنامه هنر
شماره ۷۴

۱۲۲

عکس شماره ۲
چه با نازجک اسباب بازی در پارک مرکزی، نیویورک ۱۹۶۲

ناآشناست و توجه‌مان را جلب می‌کند و ما را وادار می‌کند که دقیق به آن نگاه کنیم. این کادر تصویر را فشرده می‌کند و با مونیاتور کامپیوتر یا پرده سینما تفاوت دارد. موضوع معمولاً در وسط فریم است و پس‌زمینه تا آن حد که در تصاویر افقی غالب است در این تصاویر غالب نیست. او همچنین با استفاده از این دوربین ارتباط بصری با موضوع‌هایش را حفظ می‌کرد؛ چون برای کادربندی به پایین

نگاه می کرده، یعنی در حالی که دوربین به سینه اش چسبیده بوده، به سوژه اش نگاه می کرده، دوربین او مانند دوربین ۳۵ میلی متری نیمی از چهره اش را نمی پوشانده. تصاویر بسیار ساده اند. اغلب زنان و دختران در محیط خارجی هستند. معمولاً، تمامی زنان به تصویر کشیده شده به طور کامل در کادر هستند، شاید به این دلیل نزدیک تر نمی آمده که احساس می کرده بدن آنها بخش مهمی از سرگذشت آنها است.



عکس سید و
بدون عنوان، ۱۹۱۱-۱۹۱۰

هیچ کدامشان را شرمسار از بدن پهن یا پای باریکشان نمی بینیم. هیچ کس از کت مندرس اش، از دامن بلند نخ نما، یا از پوشیدن ژاکتی بر روی یک ژاکت دیگر شرمنده نیست. اغلب زنان و دختران ساده و حرف شنو به نظر می آیند. به نظر نمی آید از او هراسیده باشند. روبه روی دوربین اش ایستاده اند، یا بازی می کنند، یا در حال استراحت اند. از نمایش احساس منجمدشان ابایی ندارند. به نظر می رسد برای علاقه عکاس ارزش قائلند. خیلی از آنان با دوستانشان جلوی دوربین ژست

گرفته‌اند. یک جور حس صمیمیت میان این دوستان در تصاویر به چشم می‌خورد. در بعضی تصاویر، زنی مسن‌تر به صورت حمایت‌آمیزی دست دختران جوان را گرفته؛ تقریباً همه دندان‌هایی بد نما و خراب دارند.

چیز زیادی در محوطه برای دیدن وجود ندارد؛ نهایتاً: خانه‌های چوبی خارج از وضوح در دوردست یا مجموعه تاب‌ها و سرسره‌ها. چیزی وجود ندارد که حواس ما و یا حتی سوژه‌ها را پرت کند، در پس‌زمینه هیچ ردی نیست.

آریس در بیشتر آثارش وقتی پرت‌ره کسی را گرفته از فلاش استفاده کرده، نتیجه وضوح بیشتر و کنتراست بسیار زیاد میان سوژه و پس‌زمینه است.

سوژه مثلاً یک کوتوله و مردی با میلیون‌ها خالکوبی است. بینندگان ناآشنا با عکاسی اطلاعی ندارند که آریس از فلاش استفاده کرده، و این بخشی از نگاه آریس است. تأثیر استفاده از فلاش، کنتراست تخت و تیره مشخصی است که سوژه‌هایش را بسیار واقعی به نظر می‌رساند، نه مانند نمونه‌ای برای آزمایش.

در برخی از تصاویر ماسک‌ها بخشی از شخص به نظر می‌رسند، حتی نیمه ماسک‌های معمولی که چشم‌ها و بینی را می‌پوشاند، چهره زنان را رو می‌کند. گاهی اوقات گفتن این که ماسک کجا پایان می‌یابد و چهره واقعی شروع می‌شود سخت است. در تصویر دیگری زنی ماسکش را برعکس زده ولی مسئله‌ای چهره واقعی‌اش است مشکل است. در تصویر دیگری زنی ماسکش را به خاطر پنهان شدن از ما زده‌اند یا برای نیست، (این یکی طبیعی به نظر می‌رسد.) آیا آنها ماسک را به خاطر سرگرمی و عید هالووین ماسک به تظاهر به این که مثل ما هستند؟ آیا برای ترساندن و یا فقط به خاطر سرگرمی و عید هالووین ماسک به صورت زده‌اند؟ زمانی که شخصی با بیماری داون ماسک می‌زند که ظاهرش را از ما پنهان کند، ناسازگاری آشکاری وجود دارد. افراد ماسک‌زده که در ستونی به جایی (کافه تریا، کوچه پس کوچه‌های حاشیه شهر، نظاره‌ماه)، می‌روند تصاویری فراموش‌ناشدنی ساخته‌اند.

موضوع‌های آریس نامی ندارند، من فکر می‌کنم که بی‌نامی تأکیدی است بر نادیده‌انگاشتن عقب‌ماندگان ذهنی از سوی مردم دیگر. آنها از سوی اقوام‌شان رها شده‌اند، پس نام خانوادگی ندارند، می‌توانند هر نامی داشته باشند، مهم نیست که نامشان چیست و یا در کجا هستند، آنها فقط در عکس‌ها وجود دارند.

شیوه کار آریس

دایان آریس، مثل یک شکارچی قدم به قدم در تعقیب عکس‌هایش بود و از جسارت این کار لذت زیادی می‌برد. موضوعاتی که دور از دسترس بودند و یا این که عکاسی از آنها غیرممکن بود برایش

جذابیت بیشتری داشتند. هر نبردی که با پیروزی به اتمام می‌رسید، نبردی سخت‌تر را به دنبال داشت. او فهرستی از مردم و مکان‌هایی که باید عکاسی شوند، داشت که تمام نشدنی بود. او بر تخته سیاهی که پشت تختش بود، دایم اسم‌هایی را خط می‌زد و اسم‌های دیگری را اضافه می‌کرد. همچنان که خودش گفته است: «چیزی که دوست دارم رفتن به جایی است که هرگز آنجا نبوده‌ام.»^{۲۶} آریس به دوستانش می‌گفت، نیازی که به جسارت دارد ریشه در دوران کودکی اش دارد که بیش از



اندازه حمایت و محدود بوده و او این مأمون و قانون تک‌صدایی را با شیطنت و دست‌زدن به همه آن‌چه که ممنوع اعلام شده شکسته است. اگر چه در ابتدا چنین بود، اما او هر چه جلوتر می‌رفت، نیروهایی که او را به جلو می‌راندند، منسجم‌تر می‌شدند و آریس هر چه بیشتر کار می‌کرد تا حس شخصی خود را ارضا کند. با این‌که هیچ وقت اشتیاقش به شیطنت را از دست نداد، اما این میل از

شورشی بودنش نشأت نمی‌گرفت. او به دنبال تجربه‌ای متعلق به خود بود تا با آن به ملاک‌های شخصی خودش دست پیدا کند. شجاعت او به خاطر احتمال آسیب‌های فیزیکی‌ای نبود که جسارت‌هایش (که اغلب خطرناک بودند)، به دنبال داشت، بلکه به خاطر عکس‌هایی بود که خیلی اصیل، کاملاً شخصی و دقیق بودند؛ ضمن این که آفرینش آنها از نظر حسی و عقلی هم طاقت‌فرسا به نظر می‌آمد.

عکس‌های آریس جسارت او را ثابت می‌کنند و آن‌چنان که دوستش ماروین اسرائیل از آنها یاد می‌کرد، نشان پیروزی بودند. اگر این عکس‌ها نبودند داستان به دست آمدنشان را به سختی می‌توانستیم باور کنیم. چیزی که کارهای او را از کارهای دیگر عکاسان متمایز می‌کند این است که این آثار پس از نبود پدیده‌هایشان نیز همچنان به حیات خود ادامه می‌دهند. برای آریس و موضوعاتش، عکس‌ها، یک لحظه خاص را ابدی می‌کنند.

چیزی که آریس در کودکی علیه آن طغیان می‌کرد، نه فقط قید و بندها که واقعیت جبری این دنیای بسته بود.

او همان گونه که همه ارزش‌های خانوادگی را پس زد، عکاسی مد را هم رها کرد و به دنبال مشاهده تجربیاتی کمتر خیالی و بیشتر حقیقی رفت، به جست‌وجوی پاسخی درخور حس متعالی خود آگاهی. دختر کوچک‌ترش «امی» در آخرین مصاحبه رادیویی‌اش می‌گوید:

فصلنامه هنر
شماره ۷۴

۱۲۶

«او هرگز درک نمی‌کرد که می‌تواند به مثابه یک زن، واقعاً سبک شخصی خودش را داشته باشد و کار خودش را بکند. او همیشه فکر می‌کرد کمک کردن به پدرم در به انجام رساندن کارهایی که می‌خواست، همه کاری بود که می‌توانست انجام دهد. خیلی طول کشید تا او جایگاه خودش را پیدا کند یا به آن یقین آورد و آن وقتی بود که ما بزرگ‌تر شده بودیم و مسئولیت او کمتر... و شاید هم بیشتر به خاطر این بود که خیال او راحت شد.»^{۳۷}

در اواخر سال پنجاه آریس به دل مشغولی خودش پرداخت. برای شروع این کار ابتدا با لیزت مدل کلاسی را طی کرد که می‌شود گفت روش کار او را رقم زد. همان روشی که خودش آن را شیطانی می‌خواند. در این مورد، دخترش دون این گونه توضیح می‌دهد:

«منظور او از آن شیطانی نبود بلکه منظور او ممنوعیت بود. همیشه چیزی هراسناک، خطرآفرین و زشت‌تر از آن چه که کسی حاضر باشد به آن نگاه کند وجود دارد. او تصمیم داشت تمامی آن چه را که بقیه آموخته بودند از آن روی برتابند، عیان کند.»^{۳۸}

او در آغاز از کسانی عکس می‌گرفت که آشکارا با دیگران فرق داشتند، این تفاوت بیشتر از آن بود که جامعه مبادی آداب بتواند از آن چشم‌پوشی کند. عجیب‌الخلقه‌ها و ناقص‌العضوها، سوزه‌هایی بودند که در عکس‌هایش واقعاً آشوبگر بودند، ناقص‌العضوهای مادرزاد یا غیر آن، این ناهمگونی و جدایی

از دیگران را پذیرفته و به راحتی به آن نگاه می کردند. علایم کمبودشان بزرگتر از آن بود که خودشان و یا بینندگانشان بتوانند از آن چشم پوشی کنند و آریس بیش از معمول به آنان توجه می کرد. آریس شروع به طرح این سؤال کرد که چرا نقصان، کژی و زشتی نباید قابل قبول باشد. چیزی که ما می سازیم، واقعاً آن چیزی نیست که در ظاهر وجود دارد. او به شاگردانش می گفت: «حاصل کار، نوعی موشکافی است که در وضعیت عادی فاقد آن هستیم... دوست ندارم بگویم که حتماً باید همه



فصلنامه هنر
شماره ۷۴

۱۲۷

عکس شمایل
بدون عنوان، ۱۱-۱۹۱۰

عکس‌ها این گونه باشند. گاهی اوقات عکس بعضی چیزها را زیباتر و یا به طرز مرموزی تغییر یافته‌تر از آن چه که در اصل هستند نمایش می‌دهد، اما این دقت زیاد و موشکافی، در حقیقت شانه خالی نکردن از چیزی است که در واقعیت ظاهری نمایان است.»^{۲۹}
پس از آن کمتر به موضوعات شیطانی پرداخت، ولی همچنان به دنبال مواردی می‌گشت که به نوعی

غیر عادی و شاخص بودند. او با روشی متفاوت از سطح آگاهی عمومی شروع به عکس گرفتن از مردم عادی کرد.

«فاصله‌ای است میان نیت و نتیجه... نقطه‌ای هست میان آن چه که شما می‌خواهید مردم راجع به شما بدانند و این که شما نمی‌توانید به شناخت مردم از خودتان کمکی بکنید»؛^{۲۰} چون مردم هیچ وقت به نمای ظاهری‌ای که به آنان ارائه می‌شود، قانع نمی‌شوند، بلکه خصیصه‌های کاملاً متفاوتی از خود

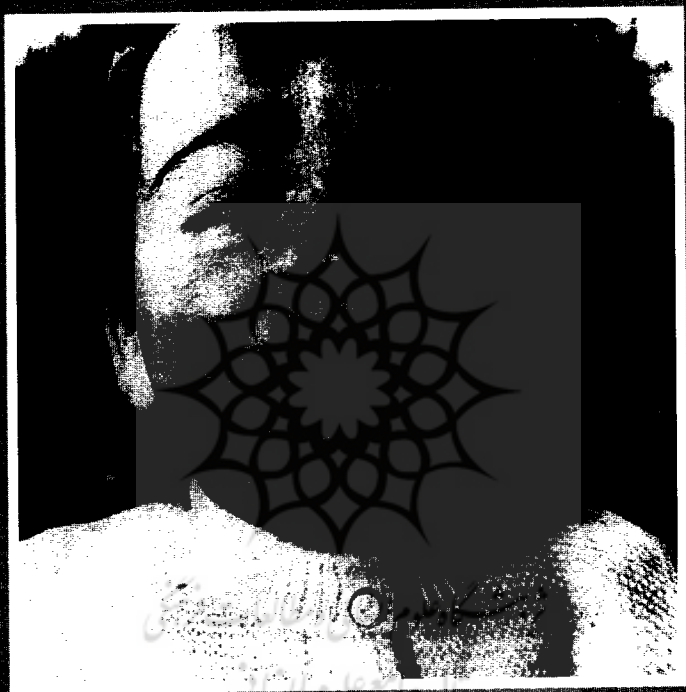


عکس شماره ۵
بادون عنوان، ۱۹۷۰

می‌سازند تا صاحب تصور متفاوتی از خود شوند. با این که هرکس فقط خودش است، ولی بیشتر مردم این منحصر به فرد بودن را جور دیگری می‌خواهند. آریس از ماحصل این ترکیب و پیامدهای آن عکس می‌گرفت. برخی تقلاها برای متفاوت بودن از بقیه آشکارتر بودند، مانند مردانی که لباس زنانه می‌پوشیدند و برعکس. در برخی دیگر شدت آن کمتر بود، مانند زنان پاتپه سن گذاشته‌ای که لباس نوجوانان را به تن کرده بودند.

آریس قدرت عجیبی در ایجاد همدلی داشت و این باعث می شد سوژه هایش به او اعتماد کنند. برخی از کسانی که آریس از آنها عکس می گرفت بعداً با او دوست می شدند، یا حداقل او در سال های بعد هم آنها را ملاقات می کرد. خودش می گفت:

«در واقع آنها مایلند که مرا دوست داشته باشند، من خیلی به آنها شبیه هستم. فکر می کنم آدمی هستم که دو چهره دارد. من خیلی دوست داشتنی هستم و این واقعاً به نوعی مرا عذاب می دهد... از این که



آنها را خارق العاده می نامم منظورم این نیست که ای کاش من هم مانند آنها بودم یا این که دوست داشتم فرزندم مانند آنها باشد و یا این که برای زندگی خودم چنین چیزی را می پسندم، بلکه منظورم این است که در آنها چیزی وجود دارد که به طرز عجیب و غیرقابل انکاری یگانه است. همیشه دو پدیده رخ می داد: یکی شناخت و دیگری چیزی که کاملاً خاص و منحصر به فرد بود، اما همیشه حس مشترکی با آنها داشتم.»^{۳۱}

آریس با تمام همدلی ای که داشت فهمیده بود:

«غیرممکن است به خاطر دیگری از آنچه که خودمان هستیم صرف نظر کنیم... و تراژدی دیگران هرگز به تراژدی ما شبیه نیست.»^{۳۲}

این همدلی همیشه با احساسی که به او از عکاس بودنش دست می‌داد و با میلی که به دیدن حقیقت داشت، متعادل می‌شد. آریس اگرچه دوستی بود که از پوسته ظاهر عبور می‌کرد و به سمت درون‌گرایی می‌رفت، اما غریبه‌ای هم بود که به سبب نقد، پوسته ظاهر را از هم پاره می‌کرد. او هم‌زمان هم دور بود، هم نزدیک و دوست. با تمام احساسی که در خود داشت، می‌دانست که دوربین می‌تواند بدون احساس باشد. تصویری که در نهایت به دست می‌آمد این سه را با هم داشت: اعتقادات او، عکس‌العمل موضوع نسبت به او و بی‌طرفانه ثبت کردن دوربین.

نوع رابطه آریس با عکاسی به اندازه موضوع‌هایش تند و افراطی بود. منابع او به آنچه که در تاریخ عکاسی به صورت قرارداد در آمده بودند محدود نمی‌شدند و توانستند بر فصلی از عکس‌های لحظه‌ای و خیری اثر قابل توجهی بگذارند.

او از عکس‌هایی که عکاسش خود را هنرمند می‌دانست، متنفر بود، مانند عکس‌های: «ادوارد وستون»^{۳۳}، «انسل ادمز»^{۳۴} و «هری کالاهان»^{۳۵}. او آنهایی را که تاریکی را لمس کرده بودند، می‌ستود، بالاخص: «ویچی»، «براسای»^{۳۶} و «بیل برانت»^{۳۷}.

او هم در انتخاب موضوع و هم در روش کار منحصر به فرد بود، زیرا خود می‌خواست که چنین باشد. دون می‌گفت:

«بازسازی صرف برای او نه تنها ساده‌ترین نوع دروغ‌گویی بلکه کاملاً هراسناک و مهیب بود.»^{۳۸} در آخرین سال‌های دهه شصت، در لبه عکس‌هایش خط سیاه ناصافی وجود داشت، که به خاطر اجتناب از همانندی با لبه‌های تیز چاپ مطبوعاتی بود و دیگر این که دیگر تمایلی به خط‌های راست و منظم نداشت، ولی تا دیگران شروع به تقلید از او کردند، از این کار دست کشید.

آریس به ندرت عکس‌های ناآشنا و غیرعادی را چاپ می‌کرد و یا نمایش می‌داد. کارش را آن‌چنان محرمانه تلقی می‌کرد که حتی نزدیک‌ترین دوستانش یا فرزندانش هم خیلی کم آنها را می‌دیدند. اسراییل می‌گفت: «دایان نوشته بود که عکس رازی است در باره یک راز، هرچه بیشتر بگوید کمتر خواهید دانست.»^{۳۹} همین معمای عجیب، کلید کشف او بود.

پس از خودکشی‌اش، خیلی بیشتر از آنچه که در قبل بود، افسانه‌ای شد. این شاید به این دلیل باشد که هر هنرمندی پس از مرگش مورد توجه قرار می‌گیرد و یا شاید به این خاطر باشد که جامعه میل دارد این گونه فکر کند که خودکشی یک زن هنرمند دلیل خوبی برای این است که زن‌ها در مقابل آفرینش هنری، بیش از اندازه آسیب‌پذیرند.

احتمالاً آزاردهنده‌ترین مسئله برای کسانی که او را می‌شناختند، پافشاری کسانی است که می‌گویند، آریس خودش را کشت، چون دنیای زشتی را که عکاسی کرده بود، نمی‌توانست تحمل کند. اسراییل جواب این نظریه را این گونه می‌دهد:

«دروغ محض است؛ او از مردمی که ملاقاتشان می‌کرد، لذت می‌برد و احتمالاً چیزی که این نیرو و این میل روز افزون ناب را به او می‌بخشید، امکان پیدا کردن دوستان بیشتر این چنینی بود. کنجکاوی



او پایانی نداشت. او هیچ‌گاه از مردم ناامید نمی‌شد، هیچ‌گاه اطرافیانش یا دیگران او را اذیت نمی‌کردند. خیلی به کاری که انجام می‌داد می‌بالید. «اثری را که هنرمندان خلق می‌کنند، قسمتی از آن خود آنان است، اما یک هنرمند را نمی‌توان هیچ‌گاه از روی کارش درک کرد. لذات حرفه‌ای خیلی از عذاب‌های شخصی دورند.

آریس از کاری که انجام داده بسیار مغرور بود. در کمتر از ۱۰ سال کار عکاسی، او شیوه نگاه کردنمان

به دنیا را متحول کرد. او می دانست موفق شده است که قلمرو خاص خود را بسازد و کس دیگری بدون تحمل آن چه که بر او رفته نمی تواند وارد این قلمرو شود. وی می گفت: «می خواهم بگویم که این مطلبی بسیار موشکافانه و برایم اندکی شرم آور است؛ ولی من عمیقاً بر این باورم که چیزهایی وجود دارند که هیچ کس آنها را نخواهد دید، مگر آن که از آنها عکس گرفته باشم.»^{۲۱}

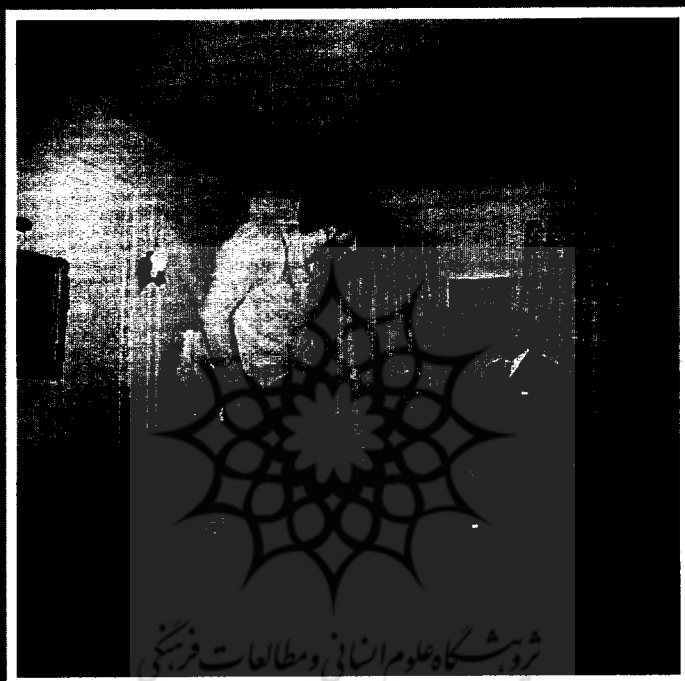
سوژه های آریس

لی فرید لندر و گری وینو گراند و «دون مایکلز»^{۲۲}، نقطه دید، لحظات و مکان هایی خاص را برای خودشان انتخاب می کردند، اما دایان آریس هم عصر آنان، به دنبال نوعی موضوع اولیه می گشت که خودش بتواند خودش را اثبات کند و این را در لحظات یا پیکربندی های تصادفی پیدا نکرد. او مانند بروس دیویدسون خیلی نزدیک به سوژه هایش کار می کرد. اما به نظر نمی رسد نسبت به سوژه هایش دلسوزی ای داشته باشد. آدم های او خودشان را به دورین ارائه می کردند، چندتایی با ژست، بقیه به راحتی، بدون هیچ احساسی و کاملاً بی طرفانه آشکار می شدند. آنها با یکدیگر اجتماعی نوراروبه روی او برپا کرده بودند. مردان میدل پوش او به همان اندازه با وقار هستند که یک بیوه زن اشرافی مغرور، بقیه اغواکنندگانی سرد و کم رمقند.

دایان آریس با خودسری، کلیشه های ذهن ما را درهم شکست و دنیای اجتماعی را براساس آرایشی ضد و نقیض از خودش بازسازی کرد. او مثل خیلی از قهرمانانش با طینت (عمومی) جور در نمی آمد. او از قلعه ای نورپردازی شده در «دیسنی لند»^{۲۳} مانند منظره یک کاغذ دیواری عکس هایی گرفت. جای دیگر، بچه ها سیگار کشیدن بزرگان را به تصویر می کشند و جوانان عاشق افسرده حرکت ناپیوسته و از هم گسیخته ای را برای باهم بودن آغاز می کردند. موضوع او آداب و رسوم و معنی آن در دنیای اجتماعی بود. آدم های او قوانین را عوض می کنند تا هر چه بیشتر خودشان باشند و این مبادله صرفاً یکی از اشکال معاشرت با دیگران بود. علاوه بر این، این غمگین ترین مردم هستند که کمترین تغییر را داشته اند، حتی ترشروی مبتذلشان را هم با خود آورده اند. او دلمردگی ریشه داری را در موقعیت های انسانی کشف کرد. این دنیای واقعی در پس زمینه ای نیمه تاریک، بهترین راه امتیاز ندادن است. آریس و آدم های اغلب عجیب و غریبش رسم جدیدی را برای تطبیق با خودشان بنیان می نهند، نقطه شروع آنها روزمرگی است و علاوه بر این آنها از خرسند بودن رومی تابند.

او دورین خود را به جایی که دیگران نبرده بودند می برد و عکس هایی غیر معمول می گرفت. او توانست مانند آن چه که ویجی انجام داد، خودخواهی طبقه متوسط را دریابد و عامیانه بودن آن را آشکار کند. آریس به مسائلی روان شناختی و تحولات درونی علاقه مند بود، تصاویر او عباراتی

شخصی بودند. او می گفت: «موضوع عکس از خود عکس مهم تر است.»^{۴۴} گرچه به نظر می رسد دایان آریس زیبایی شناسی را به هیچ می انگاشت، اما حس او از ترکیب بندی و اولویت بخشی، تأثیر زیادی روی عکس هایش می گذاشت. به هر حال، بیشتر این طور به نظر می رسد که این تصاویر، انعکاسی از مشکلات روان شناختی او، به صورتی دقیق و گرافیکی بودند.



روشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

رتال جامع علوم انسانی

دایان آریس سعی در مستندسازی جنبه هایی از جامعه داشت که خیلی ها چشم خود را بر روی آن می بستند. او در این مسیر، هر چه بیشتر شخصیت پیچیده اش را آشکار کرد.

به هر حال عکاسی مستند ممکن است انعکاسی از جامعه ای باشد که در آن زندگی می کنیم. در ابتدا هدف عکاسی مستند این است که چیزی را که خطاست نشان دهد و مردم را به سمت اصلاح این موارد سوق دهد، پس از آن عکاس به دنیا عینی تر نگاه می کند. هیچ دیدی که فقط منظره ای صرف از واقعیت را نشان دهد برای قضاوت وجود ندارد، اما نگاه خوشایند داشتن، اهمیت افشاگری پیام - در

مقایسه با نگاهی سرد به محتوای موضوع داشتن - را کم می کند.

کاریکاتوری از موجودیت افراد (سخنان «رابرت مارتین کولز»^{۴۵} در باره آریس)

«بیزاری شدیدی نسبت به دایان آریس احساس می کنم. نه از عکس هایش خوشم می آید، و نه از کیشی که حول آنها پروانده اند و تحسینی که نسبت به آنها ابراز می دارند؛ شاید علتش این باشد که روانپزشک هستم؛ زیرا قسمتی از وجودم احساس می کند که اشتباهی در کار است، که آن چه نمایانده



نامه هنر
شماره ۷۴
۱۳۴

می شود کل واقعیت نیست. یا شاید واقعیتی که در این عکس ها تداعی می شود مرا خوش نمی آید و حاضر به پذیرشش نیستم. اما از این بابت مطمئنم که می توانید قدم به یک آسایشگاه روانی بگذارید و رهاورد ذهنی تان الزاماً چیزهایی که دایان آریس دیده است نباشد. گمان می کنم، قصدم بیان همین مطلب است. براساس تجربه های شخصی ام در بیمارستان ها، مطمئنم که آنها چنین نیستند؛ آدم ها

فقط به این شکل نیستند. آنچه عکس‌های آریس ارائه می‌دادند صرفاً کاریکاتوری از موجودیت این افراد است.

به شما خواهم گفت که چه فرقی میان «یوجین اسمیت»^{۴۶} و آریس است. مثلاً، کوتوله‌ها را در نظر بگیرید و آن عکس تکان‌دهنده و هولناکی را که مادر و فرزندش را در حمام نشان می‌دهد. محال است بشود چیزی شگفت‌انگیزتر یا ترسناک‌تر از این پیدا کرد. اما اسمیت هیچ جنبه شاعرانه‌ای به این صحنه نمی‌بخشد، نمی‌کوشد آن را زیبا جلوه دهد. وقتی به این عکس می‌نگرم دهشت را



فصلنامه هنر
شماره ۷۴

۱۳۵

عکس شماره ۱۱
سه دیوار در تاج خوجستان، تیرجوسی ۱۹۵۳

احساس می‌کنم و - اگر بخوام از عبارتی کلیشه‌ای استفاده کنم - انسانیت را با تمامی ضعف و عظمتش (و این واژه‌ها را کاملاً عامدانه به کار می‌برم)، آن چنان که در همه افراد وجود دارد: توانگر یا تهیدست، کوتوله، عقب مانده ذهنی، خوش لباس و آراسته، روشنفکر، یا هر که باشد. و اگر این مفهوم را به من انتقال دهد، احساس نمی‌کنم که سرم را کلاه گذاشته‌اند. چنین تصویری آن بخش از

وجود مرا برمی‌انگیزد که حیوانی نیست، می‌اندیشد، دلمشغولی دارد و احساس تعهد می‌کند، حتی اگر من و همه ما وجهی حیوانی نیز داشته باشیم، اما جنبه‌ای هم در وجودمان هست که فراسوی خویشتن‌مداری می‌رود، راه به بیرون دارد و سایر انسان‌ها را می‌طلبد، با مردم احساس همدلی می‌کند، و یگانگی‌مید ما برای بقای این جهان و ارزش‌هایش است. استنباط من این است که آریس می‌گوید: این را ببین، واقعاً هولناک است! آری، هولناک است، اما فقط این نیست، و به نظر من این نکته‌ای است که اسمیت هرگز اجازه نمی‌دهد آن را فراموش کنیم. و می‌دانم که امیدبخشی ممکن است پیش پا افتاده باشد، و امیدبخشی ممکن است خوش‌بینی بی‌قدر و مبتدلی باشد که آمریکایی‌های دغلباز می‌کوشند آن را به مردم تزریق کنند، اما جنبه‌ای دوست‌داشتنی و لطیف در پدیده‌ها وجود دارد که اسمیت آن را می‌یابد و آریس از پیدا کردنش عاجز است.»^{۲۷}

پیش از فشردن تکمه شاتر (نظر «داگلاس دیویس»^{۲۸} در باره عکس‌های آریس) قبلاً هرگز چنین تصاویری ندیده‌ام و مطمئن هستم که بعداً هم نخواهم دید. این عکس‌ها فرآورده چیزی ورای دوربین هستند. حاصل کار طاقت‌فرسا، زمانمند و پیچیده بشنند. هیچ‌کس نمی‌تواند فردا به خیابان برود و عکس‌هایی مانند عکس‌های آریس را بگیرد. انجام دادن این کار توسط کسی دیگر، فقط تنظیم لنز و فشردن تکمه شاتر است. آن‌چه عکس‌های او را بی‌نظیر می‌کند، چیزی است که پیش از فشردن تکمه روی می‌دهد.»

سطحی فراتر از زبان (نظر «نن گلدین»^{۲۹} در باره عکس‌های آریس)
«دایان آریس، یکی از افراد برجسته ماست، رساله کلیدی بی‌نظیر او سمت و سوی حرکت عکاسی آمریکا را تغییر داد. آن‌چه که آثار او را مشخص و شکلش را تقریباً از دیگر آثار عکاسی متمایز می‌کند، توانایی او در تأکید بر سطحی بسیار فراتر از زبان است.»

نظر جان سارکوفسکی

«دایان آریس یک تئوریسین نبود، او یک هنرمند بود. دل‌مشغولی او نه پشتیبانی فلسفی از مواضع بلکه ساختن تصاویر بود. به عکاسی به خاطر معجزاتی که هر روز از سر تصادف برایش به ارمغان می‌آورد، عشق می‌ورزید. آریس به خاطر هوش، استعداد، نظم و فداکاری‌اش به عکاسی احترام می‌گذاشت؛ چرا که می‌توانست ابزار دقیقی باشد. عکس‌های او بیشتر خصوصی بودند تا واقعی و اجتماعی و بیشتر از آن که دارای انسجام بصری باشد روان‌کاوانه بودند. بیشتر اسطوره‌ای و نمونه‌وار

بودند تا موضعی و موقت. موضوع اصلی او چیزی نبود جز زندگی‌های درونی و خاصی که از آنها عکس می‌گرفت.»

مقایسه‌ای بین نظرات مختلف

به عکاسی می‌نگریست. موضوع کار او اتفاقات سطحی و ایرادات موضعی و موقتی نبود. او یک فتوژورنالیست نبود. او به امراض لاعلاج و دردهای مزمن انسانی پرداخت.

سوزان سانتاگ از این روند، تعبیر به نداشتن دلسوزی لازم برای پرداختن به قربانیان می‌کند. اما آنچه مورد نظر آریس بود صرفاً خود «این سوژه‌ها» و پرداختن به «این نوع آدم‌ها» بود. سارکوفسکی کار او را فداکارانه قلمداد کرده است. اگر دلسوزانه بودن را بتوانیم از آثار آریس حذف کنیم، تکان‌دهنده بودن را نمی‌توانیم نادیده بگیریم که شاید از عدم دلسوزی‌ای که سانتاگ به آن اشاره کرده ناشی شده باشد. کولز آریس را متهم می‌کند که آثارش همه واقعیت نیستند و او احساس می‌کند که اشتباهی در کار است، اما خود خاطر نشان می‌کند که شاید واقعیتی در این عکس‌هاست که برای او خوشایند نیست و او حاضر به پذیرش آنها نیست. او دلیل احتمالی این ابراز نظر را روانپزشک بودن خود؛ می‌داند. این که عکس‌های آریس که اغلب رادیکال هستند از منظر روان‌پزشکی از بیخ و بن اشتباه و غیرقابل تحمل باشند مطلب بعیدی نیست، اما کولز برای اثبات مدعای خویش ما را مخاطب قرار می‌دهد که اگر به یک آسایشگاه روانی برویم، رهاورد ذهنی مان الزاماً چیزهایی نیست که آریس دیده است.

این که نگاه آریس با آنچه که دیگری دیده متفاوت است از نظر بیشتر صاحب‌نظران نقطه قوتی برای آثار آریس محسوب می‌شود.

سانتاگ از زل زدن آدم‌های او به دوربین به «عریان کردن ذهنی و روانی در مقابل دوربین» تعبیر می‌کند. اما سارکوفسکی میزان اعتمادی که بین عکاس و موضوع برقرار شده را موجب ارزش واقعی داشتن عکس‌های او می‌داند.

سانتاگ به عنوان اشکالی بر کار آریس به یکسان بودن آدم‌های او اشاره می‌کند و سارکوفسکی با اشاره به اسطوره‌ای و نمونه‌وار بودن آثار او برداشت خود را از این گونه ظاهر شدن آدم‌ها در عکس‌های او ابراز می‌دارد.

در جایی که سانتاگ نمایشگاه آریس را همانند نمایشگاه استابکن خالی از تاریخ و سیاست می‌داند، سارکوفسکی عکس‌های او را مرتبط با شکست آمریکا در جنگ ویتنام می‌داند و پیتترترنر به انگشت اتهامی که این عکس‌ها همراه با روایت خود به سمت جامعه نشانه رفته‌اند اشاره می‌کند. میروویتر عکاس نیز به نوعی اهمیت اجتماعی به‌جا، در آثار او تأکید می‌کند.

کولز، عکس‌های آدم‌های روانی او را کاریکاتوری از موجودیت این افراد می‌داند. این بیان که با دربرداشتن کلمه «موجودیت» میرا کننده آن آثار از تمسخر شخص عکاسی شده می‌باشد، توجه ما را؛ به بزرگی کار آریس و سختی مسیری که در آن حرکت کرده است جلب می‌کند. سانتاگ با اشاره به عکسی از پسری که طرفدار جنگ است و عکسی از زنی خانه‌دار، هر دوی آنها را به همان اندازه غریب می‌داند که یک کوتوله یا مبدل‌پوشی چنین است. کولین وستربک (در مصاحبه با میر ویتیز) این

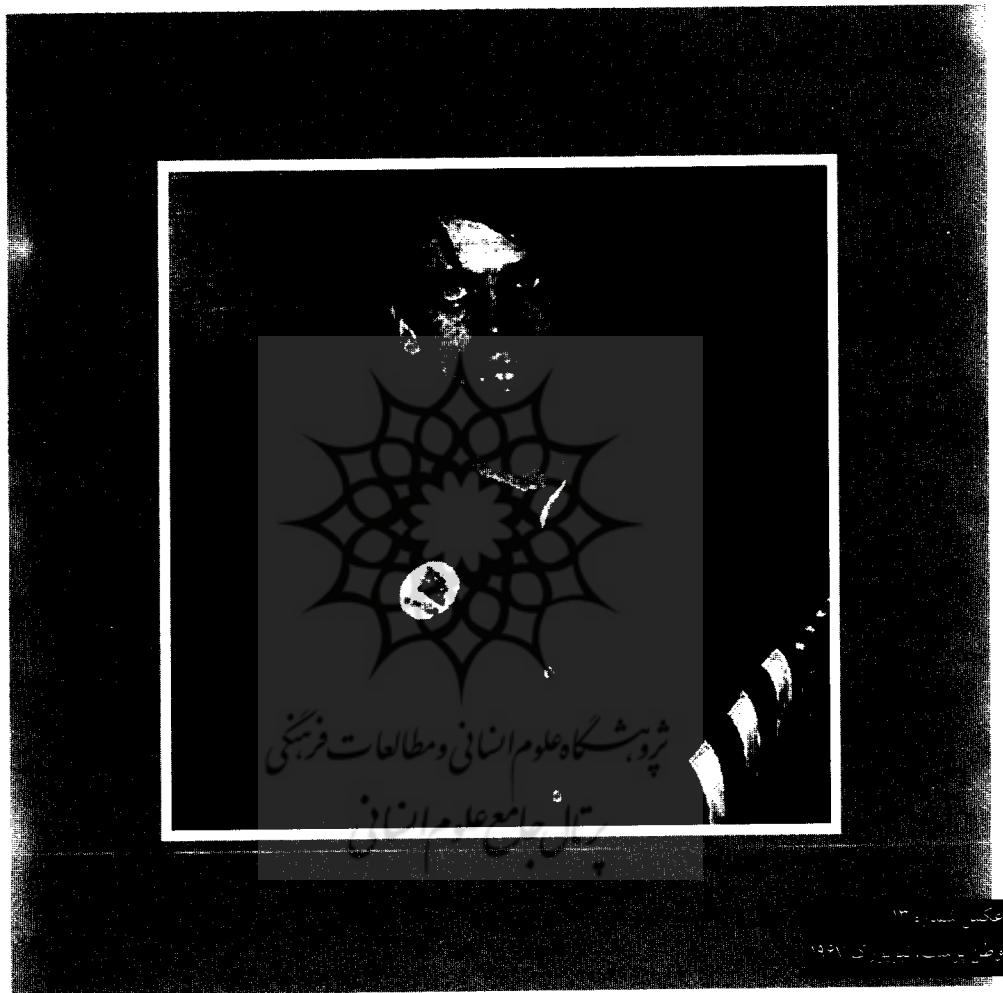


مطلب را این گونه بیان می‌کند که آدم‌های عادی در همان دنیای بی‌مرزی زندگی می‌کنند که غیرعادی‌ها.

سانتاگ می‌نویسد که آریس لطمه خوردگانی که به رنج خود واقفند یا قربانیان جنگ و قحطی و تحت تعقیب پلیس را موضوعات عکس‌های خود قرار نمی‌دهد و این نکته را گوشزد می‌کند که او از حوادثی که ناگهانی در زندگی کسی رخ می‌دادند عکس نمی‌گرفت، سارکوفسکی این انتخاب

آریس را مورد تقدیر قرار می‌دهد که او مسائل دائمی را با ارزش‌تر از مسائل گذرا و اتفاقی می‌دانست.

آریس که روزگاری عکاس مد بود، به خوبی توانست از شگرد مد، (القای حس به طور غیرمستقیم) در عکس‌هایش استفاده کند و دیدگاه و احساسات خود را به طور ضمنی از ورای عکس‌ها به بیننده منتقل کند. سانتاگ در نقد خود از این توان به متخصص کلک‌های آرایشی و نقابی بر چهره



نابرابری‌های ناگزیر منبعث از تولد و طبقه و شکل ظاهری تعبیر می‌کند. سانتاگ شرط شیطنت‌آمیز بودن عکاسی را موضوعات آن می‌داند و از این رهگذر، ناخودآگاه آثار عکاسی را به تقسیم‌بندی‌های کلیشه‌ای اخلاق رایج دچار می‌کند. اما آریس به تمرد ذاتی عکاسی و شیطنت نهفته در دل آن اشاره می‌کند که در کل همه انواع عکاسی، و همچنین کار بر روی موضوعات مختلف را در برمی‌گیرد. در کل بیشتر ایراداتی که سانتاگ به آریس گرفته، همان نقاط

قوتی است که دیگران برای آریس و آثارش به آن اشاره کرده‌اند. (همان نکاتی که باعث بیشتر مورد توجه قرار؛ گرفتن آثار او شده است). نقد سانتاگ به آریس بیشتر از منظر جامعه‌شناسی و تاریخ است و او کمتر به بررسی خود عکس‌ها پرداخته است.

عکس‌های او مسائل ریشه‌ای زندگی انسان را به چالش می‌خوانند. عکس «دوقلوهای همسان» او که در مقام مقایسه یکی از لطیف‌ترین و شاعرانه‌ترین عکس‌های اوست (متفاوت با بقیه عکس‌ها)، جای بحث‌های زیادی را باز می‌کند: هویت، همسانی، تفاوت. مفهوم همسانی در عکاسی.

این عکس سیاه و سفید با سادگی و قرینگی‌ای که دارد (هماهنگ با موضوعش) مصداق خوبی از تعلیم لیزت مدل به آریس راجع به خاص بودن و فراگیر شدن است. بازی دوگانه سیاه و سفید، بستر خوبی برای موضوع مورد علاقه آریس شده است: دوتایی بودن، یکی شدن و علامت سؤال.

از منظری دیگر: این عکس (که احتمالاً در اجتماعی که برای دوقلوها ترتیب داده شده بوده گرفته شده است) نشان‌دهنده سلیقه تفریحی، موضوع سرگرمی‌های جذاب و دلخوشی‌های آمریکایی (اصل متفاوت بودن) است. (این تفاوت - شباهت بسیار زیاد دو نفر به یکدیگر - از مثبت‌ترین نوع تفاوت‌های ظاهری‌ای است که آریس عکاسی کرده است). این عکس نمادی از تصویر فرهنگ آمریکایی است.

در مقایسه با عکس دوقلوها، عکس «سه قلوها در اتاق خوابشان»^{۵۰} هم مسائلی این چنین را اما با پیچیدگی و رسوخ‌ناپذیری سخت‌تری بیان می‌کند. عکسی که به راحتی نمی‌توان در آن نفوذ کرد و ارتباط با آن مشکل است.

آریس با این عکس‌ها تأکید می‌کند که دوربین اغلب توأمان عاملی توهم‌زا و هم‌نشانگر واقعیت است.

آریس عکاس موضوع‌ها بود نه عکاس ترکیب‌بندی. و قطع مربع، قطع موضوع است (موضوع کار او انسان بود). مربع از درون خود را تکرار می‌کند. با قطعیتی که دارد به چیزی بیرون از خود ارجاع نمی‌دهد و در خود نیز جز در مرکز، اجازه جولان نمی‌دهد، فرصت سرگرمی و سردرگمی را فراهم نمی‌کند. مربع راه فرار به بیرون را می‌بندد. در مواجهه با عکس‌هایش مانند ناگزیری او در رودرویی با موضوعاتش ناچار از تماشای خود هستیم. آدم‌های او با پس‌زمینه‌هایی اغلب تیره، این‌جایی‌اند و از همین زمین چرکی سربرآورده‌اند، که روی آن زندگی می‌کنند. آنها برخلاف آدم‌های عکس‌های معروف «اودون» از خلاء بیرون نیامده‌اند، از دنیای دیگر پرتاب نشده‌اند. با این‌که هر دوی آنها (آریس و اودون) از دنیای مد آمده‌اند، اما او برخلاف اودون که همان روش مد را برای پرتره‌های اجتماعی‌اش ادامه می‌داد (استودیو، پس‌زمینه سفید، بافت پوست، لباس، بزرگ‌نمایی، بدون بعد

بودن و تأکید بر نشانه‌های ظاهری)، برای کار جدید به سراغ روشی جدید رفت. و با حذف اغلب سیستم‌های نشانه‌گذاری به ارتباط درونی با موضوع پرداخت. (هر چه با مدل تفاوت بیشتری داشته باشیم، نشانه‌های بیشتری در او می‌بینیم و برعکس) عکس‌های آریس درونی و عکس‌های اودون بیرونی‌اند. حالت توصیفی در عکس‌های آریس عامل موفقیت کارش نیست، برتری کار آریس به ارائه درون افراد است. آریس به عنوان یک فرد آسیب‌پذیر و نامطمئن، ولی به عنوان یک عکاس سازش‌ناپذیر بود. او بر تضاد واقعیت و خیال موضوعات خود تأکید می‌کند. «جف رزنه‌ایم»^{۵۱} متصدی عکاسی «موزه مترو پلینتن نیویورک»^{۵۲} می‌گوید: «کارهای آریس دگرگون‌ترین تجربه‌ام بود، اگر کارهای آریس را ببینید باعث می‌شود به دنیا به گونه‌ای متفاوت نگاه کنید و جز این راه دیگری ندارید».^{۵۳}

منابع فارسی:

- سانتاگ، سوزان (ترجمه: طاهری، فرزانه). در باره عکاسی، عکس، اسفند ۶۳:۷۴

سانتاگ، سوزان (ترجمه: طاهری، فرزانه). «در باره عکاسی»، عکس، فروردین ۷۵: ۶۷، ۶۶، ۶۵، ۶۴، ۶۳

کولز، رابرت مارتین (ترجمه: میرعباسی، کاوه). «سخنان کولز در باره عکاسی». عکسنامه، سال اول، شماره دوم، تابستان ۷۷: ۴۰-۳۹

فصلنامه هنر
شماره ۷۴

۱۴۱

منابع لاتین:

- Bosworth, Patricia. 1984, Diane Arbus: A Biography, NewYork.
- Green, Jonathan. July 1989, American Photography: A Critical History 1945 to the Present, Abrams, Harry N Inc.
- Rothstein, Arthur. 1986, Documentary Photography, Focal Press. London.
- Tucker, Anne. 1973, The Woman's Eye. Alfred A.Knopf. NewYork.
- Turner, Peter. 1985, American Images, Penguin Publication.

منابع اینترنتی:

<http://elsa.photo.net>

<http://encarta.msn.com>

<http://www.daily>

<http://www.Masters of photography.com>

<http://www.metmuseum.org>

<http://www.npr.org>

<http://www.Photoquotes.com>

<http://www.Postmedia.net>

<http://www.quotegallery.com>

<http://www.temple.edu>

بی نوشت ها:

1- Diane Nemerov

2- New york

3- David Nemerov

4- Russeks

5- Fieldston

6- Ethical Culture

7- New School

8- Howard Nemerov

9- Allan Arbus

10- harper's Bazar

11- Alexey Brodovich

12- Lisette Model

13- Esquire Magazine

14- Guggenheim

15- Museum of Modern Art

16- parsons School of Design

17- Garry Winogrand

18- Lee Friedlander

19- new Documents

20- Hampshire College in Amherst, massachusetts

21- Cooper Union



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فصلنامه هنر
شماره ۷۴

۱۴۲

- 22- Rohd Island School of Design
- 23- Greenwich
- 24-Men Without Mask
- 25- Down Syndrome
- 26- TUCKER, ANNE. THE WOMAN,S EYE. ALFRED A. KNOPF. NEW YORK 1973 P.109.
- 27- Ibid p:109-110
- 28- Ibid p:110
- 29- Ibid p:110
- 30- Ibid p:110
- 31- Ibid p:110
- 32- Ibid p:112
- 33- Edward Weston
- 34- Ansel Adams
- 35- Harry Callahan
- 36- Brassai
- 37- Bill Brandt
- 38- Ibid p:112
- 39- Ibid p:112
- 40- Ibid p:112,113
- 41- Ibid p:113
- 42- Duane Michals
- 43- Disney Land
- 44- Rotheshtein, Arthur. Documentury Photography. Focalpress. London 1989. p:62
- 45- Robert Martin coles
- 46- Eugene Smith
- 47- کولز، رابرت مارتین (Robert Martin coles. 1929 - عضو ثابت تحریریه اپرچر). میرعباسی، کاوه، سخنان کولز در باره عکاسی. عکسنامه، سال اول، شماره دوم، تابستان ۷۷، صفحه ۳۹-۴۰
- 48- Douglas Davis (1933) منتقد آمریکایی
- 49- Nan Goldin (1953) عکاس آمریکایی



شپوشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
رتال جامع علوم انسانی

فصلنامه هنر
شماره ۷۴

۱۳۳

۵۰- ر. ک. کلارک، گراهام. میرعباسی، کاوه. چگونه عکس را بخوانیم. عکسنامه. سال دوم، شماره هشتم، مهر/آبان ۱۳۷۸. صفحه ۳ (عکس

شماره پانزده)

51- Jeff Resenheim

52- New York,s Metropolitan Museum

53- [Http://www.npr.org](http://www.npr.org)



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فصلنامه هنر
شماره ۷۴

۱۴۴