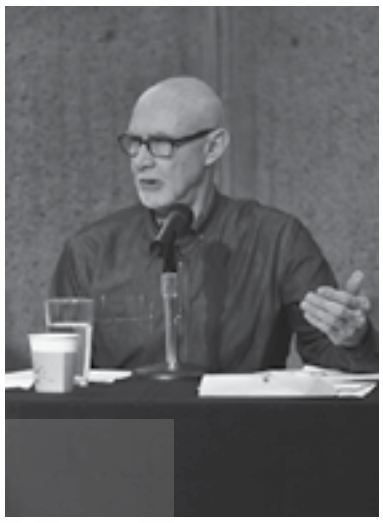


درباره‌ی نویسنده:

داگلاس کریمپ[1] (متولد ۱۹۴۴)، آیداهو و استاد آمریکایی تاریخ هنر در دانشگاه روچستر است. با یک بورس تحصیلی برای تاریخ هنر در دانشگاه تولان به نیواورلئان رفت. زندگی حرفه‌ای او بعد از نقل مکان به نیویورک در سال ۱۹۶۷ آغاز شد، جایی که او به‌عنوان یک منتقد هنری، به نوشتن برای مجلات مختلف از جمله اخبار هنر به‌کار پرداخت. کریمپ در سال ۱۹۶۸ در موزه‌ی گوگنهایم به‌عنوان معاون مجموعه‌ی هنری، شروع به‌کار کرد و بعد از آن به‌عنوان مجموعه‌دار برای چارلزجیمز کار کرد و به او در نوشتن خاطراتش کمک کرد.

بین ۱۹۷۶-۱۹۷۱ کریمپ در مدرسه‌ی هنرهای تجسمی تدریس کرد. در CUNY او با روزالیندکراوس به‌عنوان معلم به مطالعه و تئوری هنر معاصر پرداخت و در سال ۱۹۷۷ به عنوان مدیر مسئول مجله‌ی اکتبر که توسط روزالیندکراوس، آنت مایکلسون، و جرمی گیلبرت‌رولف در سال ۱۹۷۶ تأسیس شده بود؛ استخدام شد. سپس خیلی زود به سردبیری آن منصوب شد. وی یکی از چهره‌های مطرح در مجله بود تا زمانی که در سال ۱۹۹۰ آنجا را ترک کرد و به تدریس مطالعات بصری و فرهنگی در دانشگاه روچستر پرداخت، جایی که او بعدها به‌عنوان همکار با پروفسور آلن به ترویج تاریخ هنر مشغول شد.

کریمپ یکی از منتقدین مهم در توسعه‌ی نظریه‌ی هنر پست مدرن می‌باشد. او در سال ۱۹۷۷ سرپرستی نمایشگاه تأثیرگذار تصاویر در فضای هنرمندان را با ارائه‌ی آثار دوران اولیه‌ی «شری لوین»، «جک گلدشتاین»، «فیلیپ اسمیت»، «تروی برونچه»، و «رابرت لونگو» به‌عهده داشت. دو سال بعد به تفصیل بحث استراتژی‌های هنری پست مدرن را در یک مقاله با همین عنوان در مجله‌ی اکتبر شرح داد، که شامل آثار «سیندی شرمن» بود که به‌عنوان تصاویر این نسل شناخته می‌شود. او درمقاله‌ی خود با عنوان «در ویرانه‌ی موزه ها» که در سال ۱۹۸۰ در مجله‌ی اکتبر چاپ شد در راستای کارکرد موزه‌ها به طرح ایده‌های «میشل فوکو» و تجزیه و تحلیل موزه‌ها پرداخت و آن‌ها را به‌عنوان یک «نهاد و محدوده‌ی سلولی» قابل مقایسه با تیمارستان و زندان دانست.

مهم‌ترین کار او در حوزه‌ی هنر پسامدرن و نقد سازمان یافته، در کتابش در سال ۱۹۹۳ با عنوان «در ویرانه‌های موزه» منتشر شده است.

در سال ۱۹۸۵ ، کریمپ یکی از معدود منتقدان هنر، مجموعه گردان هنرمندان و کسی بود که در جلسه‌ی عمومی دولت به دفاع بحث برانگیزی از مجسمه‌های عمومی «ریچارد سرا»، بنام «قوس» پرداخت که به‌عنوان یک جایگاه ویژه برای کاخ فدرال در نیویورک راه‌اندازی شده بود و در نهایت در سال ۱۹۸۹ برداشته شد.

در سال ۱۹۸۷ ، کریمپ مقاله‌ی ویژه‌اش را با عنوان ایدز برای مجله اکتبر ویرایش کرد که «ایدز: تجزیه و تحلیل فرهنگی و فعالان فرهنگی» نامیده شد. کریمپ در مقدمه‌ی این نسخه با استدلال «شیوه های فرهنگی و شرکت فعال در مبارزه علیه ایدز و پیامدهای فرهنگی» را بحث می کند.

در طول این دوران او یکی از اعضای فعال گروه « فعالان ایدز» در نیویورک بود. که روند اعتراض و ستیزه‌جویی (۱۹۸۹) بحث‌هایی مرتبط با بازنمودهای هنری، اعتراض و مداخلات سیاست ستیزه‌جویانه همراه بود و کریمپ استدلال می کند که باید بین این دو موقعیت متضاد اجازه‌ی همکاری وجود داشته باشد.

او در سال ۱۹۹۰ کتابی با عنوان «نسخه‌ی نمایشی گرافیک ایدز در زیبایی‌شناسی فعال» همراه با «آدم رولستون» منتشر کرد. کار کریمپ درباره‌ی ایدز یک سهم مهم در توسعه‌ی «نظریه‌ی کوئیر» در ایالات متحده داشته است.

در سال ۲۰۰۲ او تمام کارهای قبلی خود را بر روی ایدز و مقالات در مورد سیاست دگرباشان جنسی را در کتاب مالیخولیا و اخلاق گرایی منتشر کرد.

کریمپ در حال حاضر مشغول کار روی دو پروژه‌ی کتاب، یکی کتاب خاطرات با عنوان «قبل از تصاویر» بر روی ارتباط بین جهان هنر و جهان همجنس‌گرا در نیویورک بین ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ و کتاب دیگر مجموعه مقالات در فیلم‌های «اندی وارهول» با عنوان «نوع فیلم ما» می باشد.

مقاله پیش رو ترجمه‌ای از کتاب «بر ویرانه‌های موزه» می باشد که در شماره‌های آتی ترجمه‌های بخش‌های دیگری از این کتاب دنبال خواهد شد■

1- Refrence: On the Museum's Ruins.Cambridge, Mass: MIT Press, 1993.

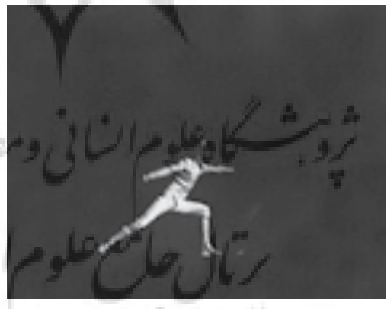
فعالیت عکاسانه‌ی پسامدرنیسم (داگلاس کریمپ)

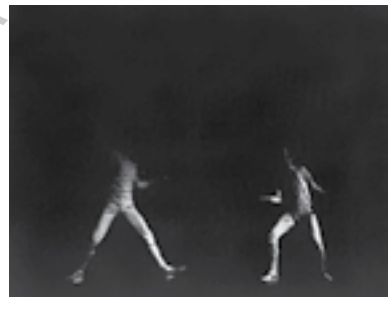
مترجم: ابوالفضل توکلی شاندیز
دانشجوی دکتری فلسفه‌ی اخلاق

آنچه که نظریه‌پردازان عکاسی به مدت تقریباً یک قرن با آن کلنجار رفته‌اند و البته کمترین نتیجه‌ای هم نگرفته‌اند ، همانا مفهوم بتواره‌پرستانه و اساساً فن‌ستیزانه‌ی هنر است. چراکه این نظریه‌پردازان در پی کسب اعتبار برای عکاس آن هم از مصدر قضاوتی بودند که خود عکاس ، پیشتر آن را سرنگون کرده بود.
والتربنیامین، «تاریخ‌مختصر عکاسی»

این مدعا که عکاسی کرسی مصدر قضاوت هنر را سرنگون کرده واقعیتی است که مدرنیسم سرکوب آن را ضروری می‌دانست ، و به همین خاطر به نظر می‌رسد دقیقاً می‌توانیم بگوییم بازگشت سرکوب‌شدگان از مقومات پسامدرنیسم است. پسامدرنیسم گسست ویژه‌ای را با مدرنیسم و با آن دسته از نهادهایی که پیش‌شرط و شکل‌دهنده‌ی گفتمان مدرنیسم هستند ، نشان می‌دهد. در همین ابتدای کار می‌توان از این نهادها نام برد: نخست موزه ؛ سپس تاریخ هنر ؛ و در نهایت عکاسی ، البته در معنایی پیچیده‌تر ؛ چراکه مدرنیسم هم به حضور و هم به غیاب آن وابسته است. پسامدرنیسم به پراکندگی هنر و به تکثر آن معطوف است که البته منظورم کثرت‌باوری نیست. کثرت‌باوری متضمن این پندار است که هنر آزاد است ، آزاد از کاربست‌های گفتمانی و نهادهای دیگر و بالاتر از همه ، آزاد از تاریخ. و امکان تداوم این پندار آزادی وجود دارد ؛ زیرا هر اثر هنری کاملاً یکتا و اصیل تلقی می‌شود. من می‌خواهم در ردّ این کثرت‌باوری اصل آثار ، و در تأیید تکثر نسخه‌ها سخن بگویم.

نگارنده در مقاله‌ی خود با عنوان «عکس‌ها» در سال ۱۹۷۹ که در آن برای نخستین بار استفاده از اصطلاح پسامدرنیسم را مفید دانست ، کوشید پیشینه‌ی اجمالی در خصوص کار گروهی از هنرمندان جوان به‌دست دهد که در همان ایام قصد برگزاری نمایشگاهی را در نیویورک داشتند.[۱] به گمان من خاستگاه دغدغه‌های آن‌ها همان چیزی بود که عنوان کنایه‌آمیز «تئاتر گونگی مجسمه‌سازی مینی‌مالیستی» به آن اطلاق می‌شد و البته بسط این موضع تئاتر گونگی در هنر دهه‌ی ۱۹۷۰ بود.[۲] من این نکته را متذکر شدم که فضای زیبایی‌شناختی حاکم و سرمشق در دهه‌ی ۱۹۷۰ ، هنر اجرا بود[۳] - یعنی تمام آثاری که در یک وضعیت خاص و برای مدت زمانی خاص تقوم می‌یافتند ؛ آثاری که می‌شد در مورد آن‌ها گفت شخص باید خودش به معنای واقعی کلمه در آنجا حاضر باشد ؛ آثاری که حضور تماشاگر را در مقابل و در حین رخ دادن اثر مفروض می‌گرفت ، و در نتیجه تماشاگر را بر هنرمند برتری می‌بخشید.





Jack Goldstein, Two Fencers, Salle Patino
Geneva, 1970

من در ادامه‌ی کوشش‌های خود برای بسط استدلالی که چارچوب آن را ترسیم کرده‌بودم ، در نهایت با مانعی مواجه شدم. چیزی که می‌خواستم توضیح بدهم این بود که چگونه از این وضعیت حضور -یعنی ضرورت آنجابودگی[۴] مورد نظر هنر اجرا - به نوعی حضور برسیم که تنها از طریق غیابی ممکن باشد که می‌دانیم شرط بازنمایی است. زیرا داشتم درباره‌ی آثاری می‌نوشتم که پس از نزدیک به نیم قرن سرکوب شدن ، دوباره مسأله‌ی بازنمایی را مطرح کرده بودند. من با نوعی سرهم‌بندی ، یعنی نقل قولی معلق بین دو بخش متن ، این گذار را محقق کردم. این نقل قول که از یکی از داستان‌های اشباح هنری جیمز گرفته شده بود همان گویی نادرستی بود که بر دو معنای در واقع متضاد واژه حضور استوار شده بود: «حضور پیش او شبحی بود.»[۵]

منظورم از سرهم‌بندی کردن در بالا دقیقاً [به معنای رایج کلمه] نبود ، بلکه به نکته‌ی مهمی در آثار مورد توصیف اشاره داشت و اکنون مایلم آن را تدقیق کنم. به منظور انجام این کار ، می‌خواهم تعریف سومی را به واژه‌ی حضور بیفزایم. اولین مفهوم از حضور ، آنجابودگی و بودن در پیشگاه است ؛ مفهوم دوم ، حضوری است که هنری جیمز در داستان اشباح مذکور از آن استفاده می‌کند ، یعنی حضور شبح و به همین دلیل در عمل غیاب است تا حضور ، یعنی حضوری که واجد آنجابودگی نیست ؛ من می‌خواهم مفهوم حضور را به‌عنوان نوعی تشدید آنجابودگی به این دو بیفزایم ، یعنی جنبه‌ی شبح‌مانند حضور که مازاد و مکمل آن است. این مفهوم از حضور همان چیزی است که مثلاً وقتی می‌گوییم لوری اندرسون[۶] حضور مشهودی دارد ، مد نظرمان است. ما با گفتن چنین عبارتی صرفاً نمی‌گوییم که وی آنجا

۱- داگلاس کریمپ(Douglas Crimp)، «عکس‌ها»، اکتبر، شماره‌ی ۸ (بهار ۱۹۷۹)، صص. ۸۸-۷۵. این مقاله نسخه‌ی بازنگری‌شده‌ی مربوط به کاتالوگ برای نمایشگاهی با همین عنوان است که برای مؤسسه‌ی فضای هنرمندان، نیویورک در تابستان ۱۹۷۷ برگزار کردم.

۲ - متن مهمی که به محکومیت تئاتری بودن مجسمه‌های مینی‌مال می‌پردازد: مایکل فرید، «هنر و شیءبودگی»، آرت‌فروم ۵ ، شماره‌ی ۱۰ (ژوئن ۱۹۶۷)، صص. ۱۲-۲۳.

3- Performance Art

4- being there

۵ - واژه presence در زبان انگلیسی هم حضور و هم شبح معنی می‌دهد که ترجمه‌ناپذیر می‌نماید.

۶- Laurie Anderson ، (۱۹۴۷) هنرمند آمریکایی فعال در زمینه‌ی هنر اجرا.

WWW.CHIDEMANMAG.COM

و در مقابل ما حضور دارد ، بلکه وی بیش از آنجا بودن است ، یعنی علاوه بر در آنجا بودن ، حضور هم دارد. این شکل تصور درباره‌ی لوری اندرسون ممکن است کمی عجیب به نظر برسد ، زیرا حضور خاص لوری اندرسون از طریق استفاده از تکنولوژی‌های بازتولیدکننده‌ای محقق می‌شود که به‌راستی وی را کاملاً به غیاب می‌سپرند ، یا تنها نوعی حضور که هنری جیمز می‌گفت: «حضور پیش او شبحی بود» ، از آن مراد می‌گردد.

این همان نوع حضوری است که آن را به اجرای جک گلدشتاین[۷] نظیر دو شمشیرباز[۸]نسبت دادم و اجرای رابرت لونگو[۹] موسوم به تسلیم[۱۰] را هم به آن می‌افزایم. این اجراها چیز چندانی جز حضور نیستند ، تابلوهای اجرا شده که در فضای تماشاگر هستند ، اما به نظر می‌رسد اثیری بوده و وجود ندارند. این آثار ویژگی عجیب و غریب هولوگرام‌ها را دارا هستند ، یعنی اینکه بسیار واضح و دقیق و حاضر هستند و در عین حال شبح‌مانند و غایب‌اند. گلدشتاین و لونگو همراه با تعداد زیادی از معاصران خود ، هنرمندانی هستند که آثارشان به مسأله‌ی بازنمایی در حالت‌های عکاسانه می‌پردازد ، به‌ویژه تمام جنبه‌های عکاسی که به بازتولید مربوط است ،نظیر نسخه‌ها ،ونسخه‌برداری از نسخه‌ها. حضور ویژه‌ی این آثار خود از طریق غیاب محقق گردد ، از طریق فاصله پرنشدنی آن‌ها با نسخه‌ی اصل ، و حتی امکان وجود نسخه‌ی اصل. این حضور همان چیزی است که به نوع فعالیت عکاسانه‌ی پسامدرن نسبت می‌دهم.

به نظر می‌رسد این کیفیت حضور ، درست بر خلاف آن چیزی باشد که والتر بنیامین در هنگام گنجاندن مفهوم هاله‌ی تقدس[۱۱] در زبان نقد ، در ذهن داشت. چرا که هاله‌ی تقدس مربوط به حضور نسخه‌ی اصل و اصالت است ، یعنی وجود یکتای اثر هنری در محلی که بودن‌اش در آنجا رخ می‌دهد. همین جنبه از اثر است که می‌توان آن را مورد آزمایش تجزیه و تحلیل شیمیایی قرار داد یا نظر خبرگان را درباره‌ی آن جویا شد ؛ یعنی همان جنبه‌ای که رشته‌ی تاریخ هنر قادر به اثبات یا رد آن است ، و در نتیجه همان جنبه‌ای که اجازه‌ی ورود اثری هنری را به موزه می‌دهد یا خیر. چرا که موزه هیچ سر و کاری با نسخه‌های تقلبی یا بازتولید شده ندارد. باید حضور هنرمند در اثر قابل تشخیص باشد ؛ این‌گونه‌است که موزه اصالت فلان اثر خاص را تشخیص می‌دهد.

اما بنیامین به ما می‌گوید درست همین اصالت است که به‌ناگزیر از طریق بازتولید مکانیکی تنزل یافته و به سبب تعدد نسخه‌ها ، افول می‌یابد. به گفته‌ی بنیامین «هاله‌ی تقدس اثر هنری همان چیزی است که در دوران بازتولید مکانیکی تباه می‌گردد». [۱۲] البته مفهوم هاله‌ی تقدس در نزد بنیامین مقوله‌ای وجودشناختی نیست بلکه مفهومی تاریخی است ؛ چیزی نیست که اثر دست‌ساز واجد آن باشد ، اما اثری که به صورت مکانیکی ساخته شده باشد ، خیر. از نظر بنیامین ، برخی تصاویر هاله‌ی تقدس دارند ، در حالی که حتی نقاشی رامبراند در عصر بازتولید مکانیکی هاله‌ی تقدس خود را از دست می‌دهد. تباه شدن هاله‌ی تقدس و جدا شدن اثر از تار و پود سنت ، نتیجه‌ی اجتناب‌ناپذیر بازتولید مکانیکی است و همگی آن را تجربه کرده‌ایم. به‌عنوان مثال ، ناممکن بودن تجربه‌ی هاله‌ی تقدس اثری نظیر مونا لیزا را که در موزه‌ی لوور در مقابل آن می ایستیم ، می‌دانیم. هاله‌ی تقدس این اثر به‌خاطر اینکه هزاران بار بازتولید آن را دیده‌ایم کاملاًزوال پیدا کرده‌است ، و هر قدر هم که تمرکز کنیم یکتا بودن آن را باز نخواهیم یافت.

به نظر می‌رسد اگر بپنداریم تباه شدن هاله‌ی تقدس ، واقعیت اجتناب‌ناپذیر زمانه‌ی ما است ، به این ترتیب بی‌اعتبار شدن تمام پروژه‌هایی که در پی جان بخشیدن دوباره به آن هستند و وانمود می‌کنند آثار اصیل و یکتا هنوز هم ممکن و مطلوب هستند ، نیز اجتناب‌ناپذیر است. و این مسأله در هیچ زمینه‌ای به اندازه‌ی عکاسی یعنی مقصر اصلی بازتولید مکانیکی ، آشکار نیست.

بنیامین حضور و یا هاله‌ی تقدس را به تعداد بسیار محدودی از عکس‌ها نسبت می‌داد. این عکس‌ها متعلق به دوره‌ی به اصطلاح ابتدایی ، یعنی دوره‌ی قبل از تجاری‌سازی عکاسی پس از دهه‌ی ۱۸۵۰ بودند. به عنوان مثال او می گفت مردم در این عکس‌های اولیه «درباره‌ی آن‌ها هاله‌ی تقدس داشتند ، رسانه‌ای که با شیوه نگریستن آن‌ها آمیخته بوده و به آن‌ها کثرت و امنیت می‌بخشید.»[۱۳] به‌نظر بنیامین این هاله‌ی تقدس خود محصول دو چیز بود: زمان طولانی قرار گرفتن [در جلوی دوربین] که در طی این مدت افراد رشد می‌کردند و به تصاویر تبدیل می‌شدند ، و ارتباط منحصر به فرد و بی‌واسطه‌ی بین عکاس که «تکنیسین متعلق به جدیدترین مکتب» بود و کسی که از او عکس گرفته می‌شد و «عضوی از یک طبقه‌ی اجتماعی رو به رشد و مالامال از هاله‌ی تقدس بود که این هاله حتی در چین‌های پالتو و یا پاپیون بورژوائی وی نفوذ کرده بود.»[۱۴] لذا هاله‌ی تقدس در این تصاویر را نباید ناشی از حضور عکاس در عکس و به همان شیوه‌ای دانست که هاله‌ی تقدس نقاشی به‌واسطه‌ی حضور رد پای انکارنشدنی نقاش در اثر خود تحقق می‌یافت. بلکه ناشی است از حضور سوژه یا آنچه که از آن عکس گرفته می‌شود ، «جرقه‌ی کوچک بخت ، مربوط به اینجا و اکنون ، که واقعیت ، چنانکه بوده ، با استفاده از آن بر شخصیت عکس داغ خود را نهاده‌است.»[۱۵] پس از نظر بنیامین ، خبرگی در شناسایی آثار عکاسی فعالیتی است که درست در نقطه‌ی مقابل خبرگی مربوط به نقاشی قرار می‌گیرد ؛ یعنی نه به معنای جستجو برای یافتن رد پای هنرمند بلکه به معنای جستجوی نفوذ غیرقابل کنترل و غیرقابل مهار واقعیت ، کیفیت مطلقاً یکتا و حتی جادویی سوژه و نه هنرمند است. و شاید به همین دلیل است که به نظر بنیامین بسیار اشتباه‌است که عکاسان پس از تجاری شدن این رسانه ، دست به شبیه‌سازی هاله‌ی تقدس از دست رفته از طریق استفاده از تکنیک‌هایی به تقلید از نقاشی زدند. مثال او استفاده از فرایند صمغ بی‌کرومات مورد استفاده در عکاسی تصویرگرایانه بود. شاید در ابتدای امر به نظر برسد بنیامین بر از دست رفتن هاله‌ی تقدس تأسف می‌خورد ، حال آنکه قضیه درست برعکس است. بنیامین نوشت: «اهمیت اجتماعی [بازتولید] ، به ویژه در اثباتی‌ترین

7- Jack Goldstein

8-Two Fencers

9- Robert Longo

10- Surrender

11- aura

۱۲ - والتر بنیامین ، «اثر هنری در عصر باز تولید مکانیکی» ، ترجمه: هری زون (نیویورک ، شوکن بوکز ، ۱۹۶۹) ، ص. ۲۲۱.

۱۳ - والتر بنیامین ، «تاریخ مختصر عکاسی» ، ترجمه‌ی استنلی میچل ، اسکرین ۱۳ ، شماره‌ی ۱ (بهار ۱۹۷۲) ، ص.۱۸.

۱۴ - همان ، ص. ۱۹.

۱۵ - همان ، ص. ۷.

شکل آن ، بدون جنبه‌ی مخرب و پالایشی آن ، و انحلال ارزش‌های سنتی میراث فرهنگی به‌دست آن غیرقابل تصور است.»[۱۶] از نظر او بزرگی اوژن آتژه[۱۷] در همین نکته نهفته‌است: «او آغازگر آزادسازی ابژه از هاله‌ی تقدس بود ، که مسلم‌ترین دستاورد مکتب عکاسی اخیر است.»[۱۸] نکته‌ی قابل توجه در مورد عکس‌های [آتژه] ... تهی بودن آن‌ها است.»[۱۹]

این عمل تهی کردن ، یعنی زایل کردن هاله‌ی تقدس که به مبارزه طلبیدن یکتایی اثر هنری است ، در هنر دو دهه‌ی گذشته دوچندان گردیده و تشدید شده‌است. به نظر می‌رسد در هنر پیشرو ، همه چیز از دستکاری تصاویر عکاسانه‌ی چاپ سیلک در آثار وارهول[۲۰] و راشنبرگ[۲۱] گرفته تا آثار مجسمه‌سازان مینی‌مال که به‌طور صنعتی تولید شده و ساختاری تکراری دارند ، همگی دست به توطئه برای انحلال ارزش‌های فرهنگی سنتی می‌زنند که بنیامین از آن صحبت می‌کرد. و از آنجا که موزه نهادی است که بر این ارزش‌ها مبتنی است ، و کار آن حفظ این ارزش‌ها است ، با بحران نسبتاً قابل توجهی مواجه شده‌است. یکی از نشانه‌های این بحران این واقعیت است که در حدود سال ۱۹۷۰ ، موزه‌های ما یکی پس از دیگری مسئولیت خود را در قبال فعالیت هنری معاصر به فراموشی سپرده و با نوعی حس نوستالژی به آثار هنری روی آوردند که قبلاً در انبارهای‌شان خاک می‌خورد. خیلی زود تاریخ هنر نیز در کار خود تجدید نظر کرد و به توجیه «الهامات» مربوط به دستاوردهای هنرمندان آکادمیک و شخصیت‌های کم‌اهمیت از همه نوع آن روی آورد.

Louise Lawer, Arranged by Barbara and Eugene Schwar; Desk Light by Ernesto Gismondi, 1982 . Photographs by August Sander, one by Ansel Adams, sculpture by Robert Smithson

در اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ نشانه‌ی دیگری از بحران موزه‌ها ظاهر شد که این‌بار جدی‌تر بود و همان بحرانی بود که قبلاً هم به آن اشاره کردم یعنی تلاش‌های مختلف برای جان بخشیدن دوباره به هاله‌ی تقدس. این تلاش‌ها خود را در دو پدیده‌ی متناقض نشان می‌دهند ، یکی تجدید حیات نقاشی اکسپرسیونیستی و دیگری پیروزی «عکاسی به مثابه‌ی هنر». موزه از هر دوی این پدیده‌ها با اشتیاق یکسانی استقبال کرد.

به گمانم لزومی ندارد چیز زیادی درباره‌ی بازگشت دوباره به نقاشی‌های متضمن بیان شخصی بگوییم. هر کجا که رو بگردانیم ، این دست آثار را می‌بینیم. بازار از این آثار اشباع شده‌است. این هنر هر نوع نقابی را که تصور کنیم بر چهره زده‌است اعم از نقاشی نگاره‌ای[۲۲] ، نقاشی تصویر جدید[۲۳] ، نوبرساخت‌گرایی[۲۴] ، نواکسپرسیونیسم[۲۵] ؛ و مطمئناً کثرت‌باورانه است. اما اقسام این نقاشی در عین فردگرایی خود در یک مسأله کاملاً باهم هم‌نوا هستند و آن هم چیزی نیست مگر تنفر از عکاسی. باربارا رز[۲۶] در متنی بیانیه مانند برای کاتالوگ نمایشگاه نقاشی آمریکا: دهه‌ی هشتاد[۲۷] نوشت:

نقاشان جدی دهه‌ی هشتاد گروه بسیار ناهمگنی هستند ، برخی هنرمندانی انتزاعی هستند و برخی بازنمودی. اما همگی در مورد چند مسأله‌ی مهم متفق‌القول هستند و لذا می‌توان آن‌ها را یک گروه دانست. آنها در وهله‌ی اول ، خود را وقف حفظ نقاشی به عنوان هنری برتر و متعالی و هنری جهانی نموده‌اند و با محدود بودن دامنه‌ی اهمیت یا موضوع آن مخالفند. منظر زیبایی‌شناسی آن‌ها که کیفیات بساوایی را با کیفیات بصری ادغام می‌کند ، خود را در تقابل آگاهانه با عکاسی و تمام اشکال بازتولید مکانیکی تعریف می‌کند که به دنبال محروم کردن اثر هنری از «هاله‌ی تقدس» منحصر به فرد از آن است. در واقع هدفی که نقاشی آگاهانه اکنون به آن می‌پردازد عبارت است از تشدید این هاله‌ی تقدس با استفاده از ابزارهایی مختلف - یا با تأکید بر ردپای هنرمند ، و یا با ایجاد تصاویر رویایی بسیار شخصی که نمی‌توان آن‌ها را با خود واقعیت و یا با آثار دیگر اشتباه گرفت.[۲۸]

این مدعا که این نوع نقاشی ، بازتولید مکانیکی را به‌وضوح دشمن خود تلقی می‌کند ، نشانه‌ای از تهدیدی است که فعالیت عکاسانه‌ی پسامدرنیسم بر ایده‌های ذاتی (یعنی تنها ایده‌های موجود در این نقاشی) تحمیل کرده‌است. اما در این مورد خاص نشانه‌ای از وجود تهدیدی محدودتر و درون‌گروهی هم هست ، یعنی تهدیدی که هنگامی از سوی عکاسی بر نقاشی تحمیل می‌شود که ناگهان خود عکاسی نیز هاله‌ی تقدس به‌دست می‌آورد. در این صورت دیگر پای ایدئولوژی در میان نیست ، بلکه مسأله‌ی

۱۶ - بنیامین ، «اثر هنری» ، ص. ۲۲۱.

17 - Eugène Atget

۱۸ - بنیامین ، «تاریخ مختصر» ، ص. ۲۰.

۱۹ - همان ، ص. ۲۱.

20 - Warhol

21 - Rauschenberg

22 - Pattern painting

23 - New-image painting

24 - Neoconstructivism

25 - Neoexpressionism

26 - Barbara Rose

27 - American Painting: The Eighties

۲۸ - باربارا رز ، نقاشی آمریکا: دهه‌ی هشتاد (بوفالو ، انتشارات سیدنی ثورن ، ۱۹۷۹).

رقابتی واقعی برای کسب بودجه و ربودن فضای موزه نیز مطرح است.

اما چگونه‌است که ناگهان به عکاسی هاله‌ی تقدس اعطا شده‌است ؟ چگونه وفور نسخه‌ها به یکتا بودن نسخه‌ی اصل فروکاسته شده‌است ؟ چطور می‌توانیم نسخه‌ی اصل را از بازتولید آن بازشناسیم ؟

Louise Lawer, Arranged by Carl Lobell at Weil, Gotshal, and Manges, 1982. Photographs by Cindy Sherman.

باید دست به دامان خبرگی شد. اما نه خبرگی عکاسی از آن نوعی که والتر بنیامین یا فردی نزدیک‌تر به ما [عکاسان] یعنی رولان بارت[۲۹] می‌گفت. نه «جرقه‌ی بخت» بنیامین و نه «معنای سوم» مورد نظر بارت اختصاص نمی‌توانند جایگاه عکاسی را در موزه تضمین کنند.[۳۰] فرد خبره‌ی مورد نظر برای این کار همان مورخ هنر با رویکرد قدیمی خویش یعنی تجزیه و تحلیل شیمیایی و مهمتر از آن ، تجزیه و تحلیل سبک است. برای تأیید اصالت آثار عکاسی به تمام ماشین‌آلات تاریخ هنر و موزه‌شناسی نیازمندیم ، باید چندتایی دستگاه هم به آن‌ها اضافه کرده و چندین ترفند را هم به‌کار بگیریم. نقطه‌ی شروع کار ، مسأله‌ی بسیار مهم تعیین قدمت یا نوع چاپ است. تکنیک‌های خاص ، انواع کاغذ و مواد شیمیایی که دیگر مورد استفاده قرار نمی‌گیرد باعث می‌شود بتوان سن چاپ را به‌راحتی تعیین کرد. اما شخصاً به این نوع تأیید علاقه‌ای ندارم ، و البته این مسأله با وضعیت کنونی عکاسی یعنی تیراژ محدود آثار نیز مطابقت ندارد. من بیشتر به سوبژکتیوکردن عکاسی تمایل دارم ، روش‌هایی که در آن خبرگی «جرقه‌ی بخت» عکس به خبرگی سبک عکس تبدیل می‌شود ؛ چرا که در حال حاضر به نظر می‌رسد می‌توانیم رد پای عکاس را شناسایی کنیم ، البته با این تفاوت که اینجا منظور رد چشم وی است یعنی دیدگاه منحصر به فرد او ؛ (اگرچه ممکن است رد پا هم بی‌تأثیر نباشد. شاهد این مدعا هم حکایت‌هایی است که هواداران سوبژکتیوکردن عکاسی از آن‌ها برای توصیف «مراسم عرفانی» که عکاس در تاریک‌خانه‌ی خود انجام می‌دهد ، استفاده می‌کنند.)

البته متوجه هستم که با طرح مسأله‌ی سوبژکتیوکردن ، در واقع بحث اصلی در تاریخ زیبایی‌شناسی عکاسی -یعنی جدال بین عکاسی صریح[۳۱] یا عکاسی همراه با دستکاری و روایت‌های متعدد از این موضوع -احیا می‌شود. اما در اینجا این کار را به این منظور انجام می‌دهم که اشاره کنم جان بخشیدن به هاله‌ی تقدس عکاسی در واقع ، کل عکاسی را تحت لوای سوبژکتیو کردن قرار می‌دهد ، اعم از عکاسی‌ای که منبع آن ذهن انسان است یا عکاسی‌ای که منبع آن جهان اطراف ما است ؛ دستکاری شده‌ترین تخیلات عکاسانه یا وفادارترین رونوشت از واقعیت ؛ عکاسی هدایت شده[۳۲] و یا مستند ؛ آینه‌ها و پنجره‌ها ؛[۳۳] مجله‌ی کمرا ورک در ابتدای کار خود ، یا مجله‌ی لایف در عصر طلایی آن. اما کلمات مذکور تنها اصطلاحات مربوط به سبک عکاسی و شیوه‌های گوناگون عکاسی هستند که بنا به توافق همگان ، در طیف «عکاسی به مثابه‌ی هنر» قرار دارند. احیای هاله‌ی تقدس و جمع‌آوری آثار و برگزاری نمایشگاه متعاقب آن به همین جا ختم نمی‌شود. بلکه کارت ویزیت ، عکاسی مد ، عکس‌های تبلیغاتی ، تصاویر دارای عکاس ناشناس یا پلاروید را نیز در بر می‌گیرد. منشاء هر یک از این آثار به هنرمند برمی‌گردد و به همین دلیل هر کدام می‌توانند جایگاه خود را در طیف سوبژکتیویته پیدا کند ؛ چرا که یکی از بدیهیات قدمت‌دار در تاریخ هنر این است که مکاتبی نظیر رئالیسم و اکسپرسیونیسم [هر دو مکتب هنری هستند و تفاوت آن‌ها] تنها در مسائل مربوط به درجه ، موضوع و سبک است. چنانکه می‌توان انتظار داشت ، فعالیت عکاسانه‌ی پسامدرنیسم به همدستی با این شیوه‌های «عکاسی به مثابه‌ی هنر» می‌پردازد ، اما این کار را تنها در جهت سرنگونی و یا فراتر رفتن از آن‌ها انجام می‌دهد. و این کار را دقیقاً در نسبت با هاله‌ی تقدس انجام می‌دهد ، اما نه برای جان بخشیدن به آن ، بلکه برای جابجا کردن آن و نشان دادن اینکه اکنون مسأله‌ی [هاله‌ی تقدس] تنها جنبه‌ای است که مربوط به نسخه‌ی اثر است نه اصل آن. گروهی از هنرمندان جوان که در زمینه‌ی عکاسی کار می‌کنند به مسأله‌ی ادعای اصالت در عکاسی پرداخته و نشان داده‌اند چنین ادعاهایی تخیلاتی بیش نیست چرا که عکاسی همواره یک «باز»نمایی ، یا همواره چیزی است که پیشتر دیده شده‌است. در عکاسی تصاویر ، ربوده شده ، مصادره گردیده ، برداشته شده و دزدیده شده‌است. در کار عکاسان نمی‌توان نسخه‌ی اصلی را تعیین کرد زیرا [اصل] همیشه به تعویق می‌افتد ؛ حتی ادعا می‌شود هویت شخصی که ممکن است به نظر برسد نسخه‌ی اصلی را ایجاد کرده ، خود یک نسخه‌برداری است.

شری لوین[۳۴] با ذکر یک حکایت بسیار آشنا [از رمان موراویا] اظهار نظر در مورد کار خود را چنین آغاز می‌کند:

چون در نیمه‌باز بود ، منظره‌ی به‌هم‌ریخته‌ای دیدم ، به‌طور غریزی و بی آنکه تلاشی بکنم ، به قول معروف خودم را به دو نفر تقسیم کردم ، یکی خود واقعی و اصیل که به کار خود ادامه داد ، در حالی که دومی تقلید موفقی از اولی بود ، به برقراری روابط با جهان می‌پرداخت. خود نخست من فاصله می‌گرفت ، واکنشی نشان نمی‌داد ، طعنه می‌زد و به مشاهده می‌پرداخت.[۳۵]

نه تنها ما این متن را توصیف چیزی می‌خوانیم که قبلاً می‌دانستیم - یعنی صحنه‌ی اصلی - بلکه ممکن است ذهن‌مان حتی از این هم فراتر رفته و به رمان موراویا که این قطعه از آن نقل شده ، معطوف شود. زیرا این اظهارات زندگی‌نامه‌ی خودنوشت لوین تنها یک رشته نقل قول است که از دیگران گرفته‌است ، و اگر خیال کنیم این شیوه‌ی نوشتن در مورد روش کار خود شیوه‌ی عجیبی

29 - Roland Barthes

۳۰-نظریه‌ی مربوط به «معنای سوم» عکاسی در اثر زیر آمده‌است: رولان بارت با عنوان «معنای سوم»، در تصویر- موسیقی- متن، ترجمه‌ی استفن هیث (نیویورک: هیل و وانگ، ۱۹۷۷)صص. ۶۸-۵۲.

31 - Straight Photography

32- Directorial Photography

۳۳ -من در اینجا به جان سزارکوفسکی، آینه‌ها و پنجره‌ها: عکاسی آمریکا از ۱۹۶۰ (نیویورک: موزه‌ی هنرهای مدرن، ۱۹۷۸)اشاره دارم.

34- Sherrie Levine

۳۵ -شری لوین، اظهارات منتشر نشده، ۱۹۸۰ .

است ، در این صورت شاید لازم باشد به اثری که این متن به توصیف آن می‌پردازد مراجعه کنیم.

Cindy Sherman, Untitled, 1982 (photo courtesy Metro Pictures, New York).

لوین در نمایشگاه اخیر خود ، شش عکس از پسرکی را به نمایش گذاشته بود. این عکس‌ها از روی مجموعه‌ی عکس‌های معروف ادوارد وستون[۳۶] از پسر خود به‌نام نیل[۳۷] بازعکاسی شده بود ، و به صورت یک پوستر توسط گالری ویتکین در دسترس لوین قرار گرفته بود. طبق قانون کپی رایت ، این تصاویر متعلق به وستون -یا در حال حاضر مؤسسه‌ی دارایی‌های وستون- است. با این حال گمان می‌کنم عادلانه باشد اگر این عکس‌ها را به پراکسیتیلس[۳۸] هم متعلق بدانیم ، زیرا اگر این عکس‌ها را می‌توان به کسی متعلق دانست ، قطعاً این تصاویر متعلق به این مجسمه‌ی کلاسیک یونان باستان است [که عکس‌های مذکور از روی آن‌ها گرفته شده] لذا این تصاویر جزء دارایی‌های عمومی محسوب می‌شود. لوین گفته‌است هنگامی که عکس‌های خود را به دوستی نشان داده ، آن دوست اظهار داشته که این تصاویر او را ترغیب کرده تا اصل آن‌ها را ببیند. لوین پاسخ داده‌است: «البته ، اما عکس‌های اصلی تو را کنجکاو می‌کند خود پسرک را ببینی ، اما وقتی پسرک را ببینی ، دیگر هنر از بین رفته‌است.» میلی که بازنمایی ایجاد می‌کند با رسیدن به پسرک تمام نمی‌شود. میل بازنمایی تنها مادامی وجود دارد که هرگز برآورده نشود ، تا آنجا که اصل آن همواره به تعویق بیفتد.

بازنمایی تنها در غیاب اصل است که امکان رخ دادن دارد و به این دلیل رخ می‌دهد که همیشه پیشتر در جهان به مثابه‌ی بازنمایی وجود دارد. البته خود وستون بود که می‌گفت: «عکس باید پیش از آنکه سوژه در جلوی دوربین قرار گیرد ، به‌طور کامل تجسم شده باشد.»[۳۹]

لوین کلام استاد خود را گرفته بود و با انجام این کار به دوستش نشان داده بود منظور واقعی استادش چه بوده‌است. آن تصویر پیشینی که وستون در ذهن خود داشت واقعاً در ذهن او نبود ، بلکه در جهان خارج بود ، و وستون تنها از آن نسخه‌برداری کرده بود.

این واقعیت شاید حتی در مجموعه‌ای که لوین آن‌ها را تهیه کرده بسیار مهم‌تر باشد ؛ در مجموعه‌ی لوین تصویر پیشینی مذکور به‌وضوح به فرهنگ طبقه‌ی برتر جامعه -که منظورم هم وستون و پراکسیتیلس است- تعلق ندارد بلکه از خود جهان است ، و در آن طبیعت خود را در نقطه‌ی مقابل بازنمایی قرار می‌دهد. تصاویری که لوین از کتاب‌های عکس آندریاس فنینگر[۴۰] و الیوت پورتر[۴۱] برداشت کرده صحنه‌هایی از طبیعت را نشان می‌دهند که کاملاً آشنا هستند. این عکس‌ها تفسیر جدیدی از شرح رولان بارت در خصوص «زمان فعل» عکاسی به مثابه‌ی «پیشتر در آنجا بودن» ارائه کرده‌اند.[۴۲] حضوری که این عکس‌ها برای ما تداعی می‌کنند ، حضوری آشناپندارانه است ، یعنی طبیعت چنانکه پیشتر دیده شده‌است یا طبیعت به مثابه‌ی بازنمایی.

جایگاه عکس‌های لوین در طیف «عکاسی به مثابه‌ی هنر» بی‌تردید دورترین نقطه نسبت به عکاسی صریح است ؛ نه تنها به این خاطر که عکس‌های که او از دیگران گرفته شده به چنین شیوه‌ای عمل می‌کنند ، بلکه به این دلیل که او به هیچ وجه عکس‌های خود را دستکاری نمی‌نماید. او صرفاً و به معنای واقعی کلمه ، عکس می‌گیرد. در قطب مخالف این طیف با نوعی عکاسی مواجهیم که خودآگاهانه ایجاد شده ، دستکاری گردیده

36- Edward Weston

37 - Neil

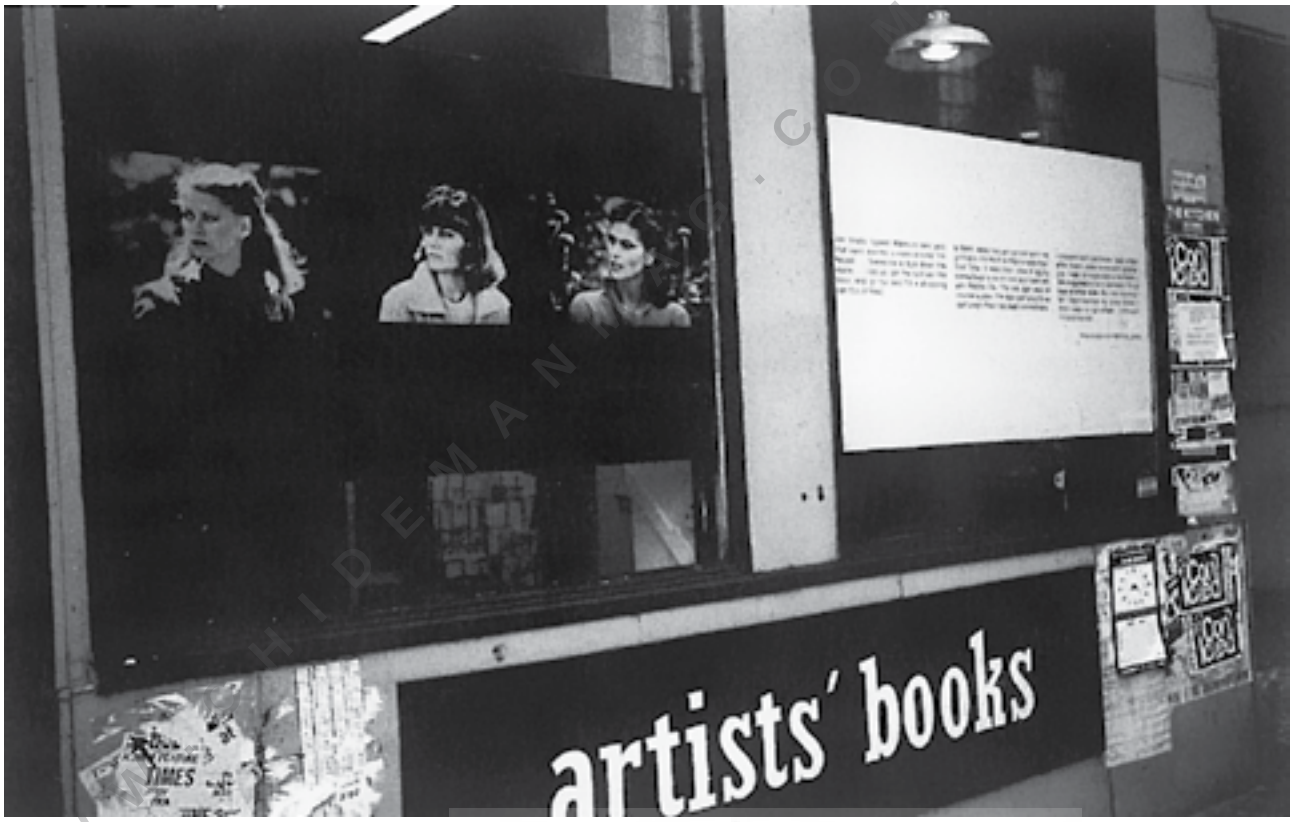
38 - Praxiteles

۳۹- مفهوم مورد نظر وستون از این حیث که عکس باید از پیش تجسم شود به شیوه‌های گوناگون در نوشته‌های فراوان وی تکرار شده‌است. این مفهوم دست‌کم به این وضوح اولین بار اثر وی در زیر آمده‌است: «نوشته‌های پراکنده درباره‌ی عکاسی» ۱۹۲۲. نگاه کنید به پیتر سی. بونل، ویراستار، ادوارد وستون در عکاسی (سالت لیک سیتی: پرگریم اسمیت بوکز، ۱۹۸۳).

40 - Andreas Feininger

41 - Elliot Porter

۴۲- نگاه کنید به رولان بارت، در تصویر- موسیقی- متن، صص. ۵۱-۳۲.



Richard Prince, window installation, Printed Matter, New York, 1980
(photo courtesy Metro Pictures, New York).

و تخیلی شده‌است حالتی که اصطلاحاً به آن عکاسی هدایت شده می‌گوییم و در این زمینه با مؤلفانی نظیر دوئن مایکلز[۴۳] و لس کریمز[۴۴] مواجهیم. استراتژی این شیوه‌ی استفاده از صراحت آشکار عکاسی علیه خود ، ایجاد داستان از طریق ظاهر شدن واقعیتی یکپارچه است که در آن بُعدی داستانی نهفته‌است. عکس‌های سیندی شرمن[۴۵] به این شیوه عمل می‌کنند ، اما تنها در جهت افشای ابعاد ناخواسته‌ی داستان ، چرا که داستانی که شرمن افشا می‌کند در واقع داستان خود است. عکس‌های او نشان می‌دهد که خود واحد و مستقل مفروضی که سایر عکاسان «هدایت‌کننده» داستان خود را برمبنای آن ایجاد می‌کنند ، به خودی خود چیزی نیست مگر مجموعه‌ای گسسته از بازنمایی‌ها ،نسخه‌برداری‌ها و دروغ‌ها.

عکس‌های شرمن همگی خودپتره‌هایی هستند که وی در آن‌ها در لباس مبدل ظاهر می‌شود و درامی را اجرا می‌کند که از ذکر جزئیات آن امتناع می‌گردد. این ابهام در روایت مشابه ابهام «خود» است که هم بازیگر روایت و هم خالق آن است. چرا که اگرچه شرمن به معنای واقعی کلمه خود در این آثار ایجاد می‌شود ، اما وی در تصویرهای کلیشه‌ای زنانه خلق می‌شود ؛ بنابراین خود شرمن به‌عنوان امری وابسته به امکانات ارائه شده توسط فرهنگی فهم می‌شود که در دل آن فرهنگ قرار دارد و نه بر اساس برخی رانه‌های درونی خویش. بدین ترتیب عکس‌های او معانی اصطلاحات هنر و زندگی‌نامه‌ی خودنوشت را وارونه می‌کند. این عکس‌ها از هنر نه برای فاش کردن خود واقعی هنرمند ، بلکه برای نشان دادن خود وی به‌عنوان یک سازه‌ی خیالی استفاده می‌کنند. کسی به‌عنوان سیندی شرمن در این عکس‌ها وجود ندارد ، تنها با نقاب‌هایی مواجهیم که او به چهره می‌زند ؛ و او این نقاب‌ها را خلق نمی‌کند ، بلکه آن‌ها را درست همانند ما ، انتخاب می‌کند. ادعای مؤلف بودن نه تنها از طریق ابزار مکانیکی ساخت تصویر ، بلکه همچنین از طریق از بین بردن چیزی به نام شخصیت پیوسته ، ضروری و یا حتی سیمایی قابل تشخیص در صحنه‌ها کنار گذاشته می‌شود.

البته آن جنبه از فرهنگ ما که به کامل‌ترین شیوه‌ی ممکن دستکاری‌کننده نقش‌هایی است که بازی می‌کنیم ، عبارت است از تبلیغات همگانی که استراتژی عکاسی آن عبارت است از پنهان کردن شیوه‌ی عکاسی هدایت شده در پوشش فرمی مستند. ریچارد پرنس[۴۶] صریح‌ترین و پیش‌پا افتاده‌ترین این تصاویر را می‌رباید ، عکس‌هایی که در چارچوب «عکاسی به مثابه‌ی هنر» به ثبت نوعی شوک می‌پردازد. اما در نهایت آشنا بودن سبعانه آن‌ها راه به غرابت می‌برد ، چرا که بُعد غیرعمدی و نامطلوب داستان دوباره هجوم می‌آورد.

پرنس با مجزا نمودن ، بزرگ کردن ، و کنار هم نهادن قطعات تصاویر تجاری ، به تهاجم آن‌ها به واسطه‌ی این اشباح داستانی اشاره می‌کند. عکس‌های بازعکاسی شده پرنس با تمرکز مستقیم بر روی بت‌وارگی کالا و با استفاده از ابزار برتر بت‌واره‌پرستی کالا ، به جنبه‌ی هیچکاکی موضوع دست می‌یابد ، یعنی آنجا که کالا به سرنخ تبدیل می‌شود. اکنون می‌توانیم بگوییم که [عکس]هاله‌ی تقدسی را به‌دست می‌آورد ، اما این امر نه ناشی از حضور ، بلکه حاصل غیاب بوده و از اصل ، خالق و از اصالت خود بریده‌است. در زمانه‌ی ما ، هاله‌ی تقدس ، تنها حضور است ، البته حضور در معنای شبح ■

43 - Duan Michals
44 - Les Krims
45 - Cindy Sherman
46 - Richard Prince