The Quarterly Journal of
PHILOSOPHICAL INVESTIGATIONS
University of Tabriz

Vol. 16/ Issue: 38/ Spring 2022

An analysis of Deleuze's Concept of Time (or Duration) in Photomontage Photography

MohammadAli Allahverdipour (corresponding author)
PhD Candidate, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
velazquez_it@yahoo.com

Pedram Dadfar
Assistant Professor of Photography Department, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. pedramdadfar@gmail.com

Abstract

In this article, we try to consider the concept of time or duaration of Deleuze in photomontage photography with reference to Francis Bacon's paintings. Deleuze discusses time using Bergson's philosophy of motion and duration. Philosophy is a work of art in the postmodernist view, it is anti-structuralist, and according to this issue, art cannot be considered a narrator, because art that is a narrator and is based on structure is a dead art. Deleuze's philosophy is neither subjective nor objective; He tells the story of the very presence and life in the world. For this reason, and based on his initial teachings and Hegelian's totalitarian ideas, he reduced the world and thought in the world to a single whole called the nature of life, and tried to put this totalitarian thought into thought. The gradual-evolutionary naturalistic experience blends. Jilles Deleuze tackles the issue of art from an anti-structuralist perspective. He examines the relationship between times in photomontage photography. We assume that concepts in photography have a motion-driven and creative role with the principle of being in photomontage. The main claim and finding of this article is that it can be said that Deleuze, by violating narrative and being in the art of photography, considers photomontage as a creative movement in fluidity that takes time and space. The most prominent English formalist painter is Francis Bacon. Bacon was able to express the modernist European perception and mentality in his works through visual language or figurative art. Our method in this research is descriptive and analytical. This research seeks to find the answer to the question of how to bring becoming into the art of photography and prevent its narrative and structure.

Keywords: Deleuze, Bacon, body, Concept, Time, Photomontage, Photo.

Type of Article: **Original Research**
Received date: **2022.2.12** Accepted date: **2022.4.30**
DOI: 10.22034/jpiut.2022.50338.3121
Journal ISSN (print): **2251-7960** ISSN (online): **2423-4419**
Journal Homepage: **www. philosophy. tabrizu. ac. ir**

Photomontage in photography means pasting multiple photos into one frame. This technique can be used to create visual effects that cannot be photographed under normal circumstances. At some point in time this technique was used for political purposes. Surrealists then used it to create imaginary images. In recent years, with the dramatic growth of software such as Photoshop and Pix Image Editor, this technique has attracted a lot of interest among photographers.Deleuze discusses time using Bergson's philosophy of motion and continuity. In short, Bergson comes to the discussion of time by analyzing the concept of motion. By challenging xenon, he challenges the common notion of motion.

Bacon paints a body made up of indeterminate components. In fact, with this kind of approach, he presents an unimaginable world and another presence. A presence that somehow refers to a virtual life and has severed its connection with organized life and body. In his paintings, he tries to present a body that plays a role in important and crucial life decisions. This virtual life is not the result of similarity and even mental organization, but the result of a process of life. An intense and intense current that does not follow the lines and boundaries of an organized body, but seeks the body without limbs. It is noteworthy that the time course of Bacon's works brings him more and more to this pure figure.

Deleuze considered the measurement of motion to be inaccurate with a slight glance, because he considered it to be limited to the location of the motion, which is a qualitative thing. In his view, time is also a qualitative thing, and when we measure time with a clock, we actually have a spatial and incorrect interpretation of time, and this is not the true meaning of time. The real meaning of time is long, which can be understood through intuition. Dirand's intuition transcends linear time and realizes that the past and present in a line with reference to Durand are in fact a reference to the whole open life and social capability of the artist's approach to time in art performance. This reference to the whole is open, which is an invitation to the audience to rethink the fabricated affairs of the regimes of truth. Movement and being must be maintained in time. This will happen by avoiding the habit if the habit is avoided. It is in such

circumstances that becoming is continuous. Photomontage in photography is to move away from the space of representation and keep alive the creation in motion and being alive. The flow of chaos must arise from emotion and contradict representation, because that is how the true meaning of art is transferred to photography. Creating a work in photography is far from representational when it does something beyond narrative, and in photomontage photographs time becomes active, immortal, and unmistakable. With such a description, one can reach the death of the concept in the moment and achieve the becoming of the concept in each creation. Functions become non-representational when their effects are infinite and existential. If we consider being a photo, it means what is left in the past and its permanence is only in the past and it is a narrator. But if we consider the photograph in the photomontage of the creator of forces and the stimulus of emotion in any piece of time, the photograph has a meaning and the lack of representation finds meaning in it. Concepts in the creation of a work of art have a form that Deleuze defines their role in the forces and the body with disorganization.

References

- Deleuze, Gilles (1968) *Difference and Repetition*, Presses Universitaires de France; Columbia University Press.
- Deleuze, Gilles (1988) *Bergsonism*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. New York: Zone Books.
- Guitar, Felix, Deleuze, Gilles (2017) *What is Philosophy*, trans. MohammadReza Akhondzadeh, Tehran: Ney Publishing.
- Smith, Daniel W. (2012) *Essays on Deleuze*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Spinoza, Baruch (1985) *Complete Works*, vol. 1, edit. and trans. Edwin Curley Princeton: Princeton University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مجله علمی *پژوهش‌های فلسفی* دانشگاه تبریز
سال ۱۶/ شماره ۳۸/ بهار ۱۴۰۱

واکاوی مفهوم زمان (یا صیروت) دلوزی در عکاسی به سبک فتومونتاژ

محمدعلی الهوردی پور (نویسنده مسئول)
دانشجوی دکتری گروه عکاسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
velazquez_it@yahoo.com

پدرام دادفر
استادیار گروه عکاسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. pedramdadfar@gmail.com

چکیده

در این مقاله سعی داریم مفهوم زمان یا دیرند یا استمرار دلوزی را عکاسی به سبک فتومونتاژ با استناد به نقاشی‌های فرانسیس بیکن تحلیل و بررسی نماییم. دلوز بحث زمان را با استفاده از فلسفه برگسون در رابطه با حرکت و دیرند یا استمرار مطرح می‌سازد. فلسفه یک اثر هنری در دیدگاه پست مدرنیستم ضدساختارگرایانه است و بر طبق همین مسئله نمی‌توان هنر را روایتگر محسوب کرد چرا که هنری که روایتگر بوده و مبتنی بر ساختار باشد، هنری مرده است. فلسفه دلوز نه ذهنی و نه عینی است؛ او از نفس حضور و زندگی در جهان حکایت و آغاز می‌کند. از این جهت و بر اساس آموزه‌های آغازین و اندیشه‌های کل‌باورانه هگلی خود جهان و اندیشه در جهان را به یک کلیت یک پارچه به نام طبیعت زندگی فرومی‌کاست و سعی کرده است این تفکر کل‌باورانه خود را با اندیشه تجربه طبیعت‌باورانه تدریجی – تکاملی به هم آمیزد. ژیل دلوز با دیدگاهی ضدساختارگرایانه به مساله هنر می‌پردازد. او رابطه زمان در عکاسی به سبک فتومونتاژ را بررسی می‌کند فرض ما بر این است که مفاهیم در عکاسی، نقشی حرکت محور و خلاق با اصل صیرورت در فتومونتاژ دارند. مدعا و یافتهٔ اصلی این نوشتار این است که می‌توان گفت دلوز با نقض روایتگری و بودن در هنر عکاسی، فتومونتاژ را یک حرکت خلاق در سیالیت می‌داند که زمان و فضا را در اختیار می‌گیرد. شاخص‌ترین نقاش فرمالیست انگلیسی، فرانسیس بیکن است. بیکن توانسته ادراک و ذهنیت نوگرای اروپایی را با زبان تصویری یا هنر فیگوراتیو در آثارش بیان کنند. روش ما در این تحقیق توصیفی و تحلیلی است. این پژوهش در پی یافتن پاسخ این سوال است که چگونه می‌توان صیرورت را در هنر عکاسی وارد کرده و از روایتمندی و ساختارمندی آن جلوگیری کرد.

کلیدواژه‌ها: دلوز، بیکن، مفهوم، زمان، بدن، فتومونتاژ، عکس.

نوع مقاله: **علمی- پژوهشی**
تاریخ دریافت: **۱۴۰۰/۱۱/۲۳** تاریخ پذیرش: **۱۴۰۱/۲/۱۰**

مقدمه

فلسفه دلوز نه ذهنی و نه عینی است؛ او از نفس حضور و زندگی در جهان حکایت و آغاز می‌کند؛ از این جهت و بر اساس آموزه‌های آغازین و اندیشه‌های کل‌باورانه هگلی خود جهان و اندیشه در جهان را به یک کلیت یک پارچه به نام طبیعت زندگی فرومی‌کاهد و سعی کرده است این تفکر کل‌باورانه خود را با اندیشه تجربه طبیعت‌باورانه تدریجی – تکاملی به هم آمیزد. ژیل دلوز هرگز مفهوم مرگ فلسفه را باور نداشت و درباره این موضوع میان وی و فلاسفه پیشین مانند هگل و هایدگر همدلی وجود نداشت؛ زیرا به عقیده او نظام فلسفی هیچ یک از قدرت‌های پیشین خود را از دست نداده است. در نتیجه این اندیشه، تمایزها و تقابل‌هایی چون: «هنر کاربردی- هنر زیبا»، «فرهنگ آوانگارد – فرهنگ کیچ»، «عینیت و ذهنیت»، «زندگی هنری- زندگی معمولی»، «زیبایی طبیعی- زیبایی انتزاعی»، «زیبایی‌شناسی نظری- زیبایی‌شناسی عملی» و... از میان برداشته شد. با از بین رفتن این تمایزها با حفظ هویت هر کدام در یک وحدت ارگانیک –که ریشه‌های فلسفی آن در فلسفه ژیل دلوز به خوبی دیده شده است– می‌توان زندگی، هنر و فرهنگ، علم – اقتصاد، آموزش و زنده بودن را در یک واحد منشوری و به هم پیوسته به نظر آورد. او با این رویکرد، بین فعل و انفعالات روزمره و عادی تا عمل و عکس‌العمل‌های تخصصی و ویژه که در واقع همه آن‌ها عناصر تشکیل دهنده تجربه‌های فتومونتاژ را تشکیل می‌دهند، تعریفی مجدد ارائه می‌دهد.

فتومونتاژ

فتومونتاژ یا فتوکلاژ در عکاسی به معنای چسباندن چندین عکس در یک قاب است. از این تکنیک می‌توان برای خلق جلوه‌های بصری که در شرایط عادی امکان عکاسی از آن‌ها نیست، استفاده کرد. در برهه‌ای از زمان، از این تکنیک برای مقاصد سیاسی استفاده می‌شد. بعد از آن سورئالیست‌ها از آن برای خلق تصاویر خیالی استفاده می‌کردند. سال‌های اخیر با رشد چشمگیر نرم‌افزارهایی نظیر فتوشاپ و پیکس ایمیج ادیتور این تکنیک علاقمندان زیادی را بین عکاسان به خود جذب کرده است.

نخستین اندیشه یک عکاس مفهومی معمولا عبارت است از جستجوی موضوعی جالب که پس از یافتن به ترکیب و کادربندی آن می‌پردازد. اما، آماتور فتومونتاژ که از این رسم و قاعده پا فراتر می‌گذارد و با سنت‌شکنی خود موضوع خویش را به وجود می‌آورد و بدان شکل می‌بخشد. بدین منظور باید عناصر کمپوزیسیون را جمع‌آوری کند، زیرا اوست که باید این کمپوزیسیون را خلق کند. وی باید از قدرت تخیل بهره گیرد و موضوعی را که به فکرش رسیده است، بپروراند، بارور کند و بر پا سازد. همه اینها باعث جذابیت خاص این روش و اسلوب هستند. یکی دیگر از نکات جالب فتومونتاژ تنوع بی‌پایان امکانات آن است. به طور کلی، تحت این اصطلاح، عناوین مختلفی را که همگی صحیح‌اند؛ اما باهم اختلاف دارند، می‌توان جمع کرد. فتومونتاژی که مورد بحث این پژوهش است عبارت است از «جمع‌آوری عناصر مختلف و مجزا در یک تصویر به وسیله یک روش عکاسی»(پاکباز، ۱۳۷۸: ۱۱۲۴)

مکان، زمان و حرکت

دلوز بحث زمان را با استفاده از فلسفه برگسون در رابطه با حرکت و دیرند یا استمرار مطرح می‌سازد. به طور خلاصه برگسون با تحلیل مفهوم حرکت به بحث زمان می‌رسد. او با پیش کشیدن ناسازهٔ زنون مفهوم رایج از حرکت را به چالش می‌کشد. ناسازهٔ زنون یکی از مسائل معروف فلسفی است که صورت ساده آن چنین است: اگر آشیل و لاک‌پشت با هم مسابقه دو بدهند و سرعت آشیل ۱۰ برابر سرعت لاک‌پشت باشد و در آغاز مسابقه لاک‌پشت ۵۰ متر جلوتر از آشیل باشد، زمانی که آشیل این ۵۰ متر را طی می‌کند لاک‌پشت ۵ متر جلوتر رفته چرا که سرعتش یک دهم سرعت آشیل است. به همین صورت وقتی آشیل آن ۵ متر را طی می‌کند لاک‌پشت ۰/۵ متر جلوتر رفته است. این روند تا بی‌نهایت ادامه خواهد داشت و بنابراین آشیل هرگز به لاک‌پشت نخواهد رسید. در حالی که ما می‌دانیم در واقعیت آشیل به لاک‌پشت می‌رسد. برگسون این مسأله را به این صورت بررسی می‌کند که آن را نشان‌دهنده اشتباه ما در برداشتمان از حرکت می‌داند(کاپلستون، ۱۴۰۰: ۱۲۱). از نظر برگسون و به تبع او دلوز ما حرکت را که امری کیفی است با نگاه ریاضی و به صورت امری کمی تحلیل می‌کنیم، در حالی که آن‌ها دو امر متفاوت هستند. برگسون برای توضیح این تفاوت دو نوع کثرت را مطرح می‌سازد: کثرت کمی و کثرت کیفی. کثرت کمی

مجموعه‌ای است از اعضای همگن و جدا از هم مانند گله‌ای گوسفند که ما آن‌ها را همگن و متمایز می‌دانیم یعنی تشکیل شده از گوسفندهایی که همه گوسفندند و جدا از هم. کثرت کیفی اما مجموعه‌ای است ناهمگن و نامتمایز و حرکت این‌چنین است. از دید برگسون و دلوز وقتی ما حرکت را که امری کیفی است با نگاهی کمی به نقاطی تقسیم می‌کنیم که حرکت از آن‌ها عبور می‌کند، در واقع آن را مکانی کرده‌ایم و آنچه ما درباره آن صحبت می‌کنیم مجموعه نقاطی مجزا و همگن هستند که کثرتی کمی را تشکیل می‌دهند و حرکت از آن‌ها عبور می‌کند ولی خود حرکت امری کیفیست که با این نگاه کمی قابل درک نبوده و برای کرد. برگسون نیز در فلسفه خود بحث امر گشوده یا کل را مطرح می‌سازد و با بیان سه تز درباره حرکت رابطه آن با امر گشوده را توضیح می‌دهد: «۱. حرکت از فضایی که اشغال می‌کند جداست؛ ۲. آن لحظه بخشی غیر متحرک از حرکت است؛ ۳. حرکت بخشی متحرک از دیرند یا کل، که برابرست با امر گشوده» (Smith,2012: 257). در آرای دلوز او به کل گشوده به‌عنوان سطحی درون ماندگار نگاه می‌کند که نیروها و گرایشات در آن رابطه‌ای ریزوماتیک داشته و دائم با یکدیگر به شکلی خالقانه در تقاطع قرار دارند. از آنچه گفته شد، روشن می‌شود که از نظر او این امر گشوده یا کل مجموعه‌ای کیفی است که در آن با گرایشات و نیروهای ناهمگن روبروییم که دائم در هم می‌دوند و مانند مجموعه‌ای کمی، دارای کثرت کمی با اعضایی متمایز و همگن نیست. از همین روست که با نگاهی که حرکت را و یا هر کدام از نیروها و مفاهیم کیفی را کمی می‌کند، نمی‌توان به درک آن‌ها نایل شد. از دید او، زمان نیز مفهومی کیفی است. دلوز از فیلسوفان پساساختارگرای معاصر است و در نتیجه ساختار را از سکون به صیرورت متصل می‌کند، وی از درون ماندگاری یاحلول صیرورت سخن می‌گوید.

دلوز، واقعیت نقاشی را به نقاشی کردن زمان مرتبط می‌کند و اهمیت و ارائه پیکره (بدن با اندام معین اما گذرا) را از مؤثرترین اهداف برای نایل شدن به واقعیت نقاشی می‌داند. بیکن با تخت کردن رنگ در زمینه و پویایی رنگ و فعالیت هنرمند بر پیکره نقاشی شده (ساییدن و تاش قلم مو)، به نوعی تأکید نیروها را بر پیکره نشان می‌دهد. دلوز درباره تمایز میان پیکره و فضای پیرامون آن، به فرار کردن بدن از خودش اشاره می‌کند. او می‌گوید:

«بدن از طریق دهان گشوده، از طریق مقعد یا شکم یا از طریق گلو، یا از راه گردی کاسه روشویی با نوک چتر، از خودش می‌گریزد. حضور بدنی بی‌اندام درون ارگانیسم؛ حضور اندام‌های موقت، درون بازنمایی و ارگانیک. پیکره لباس پوشیده نقاشی بیکن، در آینه یا بر بوم برهنه دیده می‌شود و فلج‌های مغزی و بیش حسی‌ها اغلب با مناطق محو شده یا سائیده شده نشان داده می‌شود و بی‌حسی‌ها و فلج‌های جسمی با مناطق حذف شده» (دلوز، ۱۳۸۹: ۵)

دلوز تلاش می‌کند تا در آراء خود، انزوا و شکل تخم مرغی را با نقاشی‌های بیکن پیوند دهد. او اعتقاد دارد که بیکن هر لحظه در تلاش است تا پیکره‌های خود را تخم‌مرغی کند (Polan,2010)؛ و تحلیل می‌کند که چطور بدن در فرآیندی از شدن به دام می‌افتد و در رابطه با بیرون نه تنها در حال جهش است، بلکه خود پیکره هم در حال از هم پاشیدگی همان سازماندهی درونی است.

فرانسیس بیکن و اندیشه‌های او

شرایط روانی غم‌زده و تاریک سال های بعد از جنگ، کمک کرد تا هنر واقع گرا احیا شود. نوعی احساس متعهدانه، هنرمندان را بر آن داشت تا به مسئولیت‌های اجتماعی و انسانی خود توجه بیشتری بکنند. اما بی‌شک شاخص‌ترین نقاش فرمالیست انگلیسی و به واقع یکی از نامدارترین هنرمندان معاصر اروپایی، فرانسیس بیکن است. بیکن انگلیسی در کنار بالتوس (متولد ۱۹۰۸) فرانسوی، سرآمد نقاشان معاصری هستند که توانستند ادراک و ذهنیت نوگرای اروپایی را با زبان تصویری یا هنر فیگوراتیو در آثارشان بیان کنند. این دو نقاش با شخصیتی عجیب و حدیث نفس اندوهگین خود، در کار هنری شباهت‌هایی داشتند(لوسی اسمیت، ۱۳۸۰: ۷۳). غیر از نقاشی‌های فرانسیس بیکن، به مجسمه های آلبرتو جاکومتی، طراحی‌های خانم کته کل ویتس، آثار گئورگه گرس أتودیکس، ماکس بکمان و نقاشی‌های رناتو گوتوزو می توان اشاره کرد. لینتن در این باره می‌گوید مهمترین موضوعی که در هنر بعد از جنگ انعکاس داشت، بقا بود که اغلب به علت

تهدیدهای منطقه‌ای یا جهانی با اضطراب و نگرانی همراه بود. این انعکاس گاه با اطمینان خاطر ولی بیشتر با ابهام و دو پهلویی که مرسوم واکنش‌های انسان در برابر رخدادهای خطیر است، همراه بود. کارهایی که ترس و یأس را باز می‌نمودند، فراوان ساخته می‌شدند و در دهه پنجاه طرفداران زیادی داشتند. برخی از آنها که توسط هنرمندان برجسته‌ای خلق شده بودند، تصاویر منفی از وضعیت انسان بودند و در عین حال با نیروی بیانگریشان، غلبه بر آن وضعیت را به گونه‌ای نمادین باز می نمودند.

> «شماری از مجسمه‌های هنری مور، پیکره‌های باریک جاکومتی که هم ضعف و هم عزم جزم انسان نامطمئن از دنیای خویش را با قوت تمام بیان کرد و همچنین تمثالهای فرانسیس بیکن را با قدرت بیان کرد»(لینن، ۱۳۸۳: ۳۰۴)

نقاشی‌های فرانسیس بیکن سراسر گریز از بازنمایی را ارائه می‌دهد. نقاشی‌های او فیگوری شده‌اند و از روایت سر باز می‌زند. او آثار انتزاعی را هم بی‌ارزش نمی‌داند؛ اما از آن نوع نقاشی‌هایی که کد و کلیشه را جایگزین کنش‌های غیرارادی نقاشی می‌کند سر باز می‌زند. به نظر می رسد او نیز موافق این نظریه است که هر کد در نقاشی انتزاعی و هر کلیشه‌ای در نقاشی عینی، مغزی و فاقد احساس است. او ازادی بی‌محابا در اکسپرسیونیسم انتزاعی را مورد نقد قرار می دهد. با این که خطوط در نقاشی های اکسپرسیونیسم انتزاعی، بدون مرز شکل می‌گیرند، اما این کنش یا اشفتگی بدون مرز و بسط یافته در کل اثر خاصیت احساسی بودن را به حداقل می‌رساند. بلیک نیز به نوعی دیگر اشاره به این موضوع دارد. او معتقد است که تمام نقاشی نمی‌بایست توسط یک کنش سیال نقاشانه بلعیده شود. باید از یک نیروی یکدست پرهیز شود و این کنش در یک زمان و مکان محصور نگردد. نباید به تکنیک‌های وحشیانه آزادی کامل داد. واکنش نقاشی احتمال واقعیت است، نه خود واقعیت(دلوز، ۱۲۸۱: ۱۴۲). لزومی ندارد که کل یک فیگور در نقاشی حذف یا استحاله شود، بلکه باید به یک فیگورنمایی جدید با همان پیکره‌نمایی دست یافت تا احساس واضح شود. در نتیجه بیکن از نگاه دلوز مسیر سومی را در پیش می‌گیرد؛ مسیری جدا از نقاشی انتزاعی که ویژگی آن دیداری است و همین طور جدا از نقاشی کنشی که رفتارگونه یا دستی است.

هنر نقاشی، مسیری از ادراک معمول است، فرمی که از جنبه عملی زندگی ما نشات خواهد گرفت، همچون برخوردهای روزمره ما با جهان پیرامون و آنچه که نظریه فرم آن را به عنوان فرم خوب ادراک می کند. در نتیجه، هنرمند با ثبت یک مدل قصد دارد تا از مرحله ادراک گذر کند. ما اشیاء و فرم ها را بیرون از گستره نیاز و عاداتمان درک می کنیم. بنابراین می‌توان دریافت که تمام کلیشه‌ها و تصویرهای دم دستی که هنر می‌بایست از آنها فاصله بگیرد تا به احساس ناب موضوعش دست یابد. فرمی که در آن موضوع به صورت معمول خود را به شکل یک مسئله طرح می‌کند. همچون کسی که می‌خواهد چمنی، موجی و یا یک هلو را نقاشی کند. یک هلو جسمی است لطیف همچون پوست یک نوزاد، شیرین و آبدار درست شبیه خود تابستان اما نقاش تلاش دارد تا در ورای این کلیشه ها حرکت کند و از این گونه فرم ها اجتناب کند تا به نیروی ناب و تنش مند هلو برسد. برای نائل آمدن به چنین هدفی، گویی که نقاش برای بار اول است که هلو را نقاشی می‌کند. عملیات کژنمایی، درست همان چرخش آزاد در فرم است. این همان از هم پاشیدگی است که از طریق آن چیزی دیگر یعنی گستره احساس آزاد و رها می‌شود»(De Beistegui, 2010: 18). به همین دلیل می توان گفت بیکن می خواهد واقعیت موضوع‌های خود را نقاشی کند، نه ظاهر موضوع هایش را. او می کوشد نیروی یک کله را ترسیم کند و نه چهره بیرونی یک سر را. هر کوششی در جهت احیای اصول گذشته، نهایت منجر به خلق اثر هنری‌ای می شود که مانند نوزاد مرده متولد شده است. منطق احساس بر گذاره های مشابه بنا نشده است و امکان ادراک یک فرم را به صورت گرته برداری ارائه نمی دهد. اگر بر این باور باشیم که هنر، تولید مجدد یک اسکلت بندی و با حضور چیزی همچون مدل و محدودیت در وفاداری است، در انعکاس ظاهر آن مدل باور غلطی خواهیم داشت. پرسش یا رازی وجود دارد که نقاش همیشه در تلاش است تا بتواند آن را حل کند؛ مسئله‌ای که شاید فقط از طریق نقاشی بتوان آن را حل کرد. بیکن درباره نقاشی هایش از کله دوستان می گوید که من واقعا می خواستم نقاشی هایی که از مایکل کشیده‌ام شبیه او شود، چرا که هیچ لطفی در نقاشی از چهره وجود ندارد؛ اگر شما نخواهید آن را شبیه خودش نقاشی کنید. نقاشی می بایست دنیایی را ثبت کند که واقعی باشد. با کاهش یا تقلیل شباهت ها چهره مایکل بیشتر شبیه خودش می شود. میگوئل بیستگوی می گوید: «راز، همانا به شما بیشتر اجازه می دهد

تا از واقعیت درک عمیق تری داشته باشید؛ چیزی که آن را حقیقت در نقاشی می نامند. برای رسیدن به این رازگونگی می بایست تا به فرآیند واقعیت کژنمایانه پرداخت؛ همانی که در ارتباط با آثار مارسل پروست از آن به عنوان استعاره یاد می کند. بیکن می گوید: «همیشه امیدوار هستم که ظاهر انسان ها را از ریخت بیاندازم و کژنماییشان کنم. نمی توانم آنها را همان طور که در ظاهر هستند نقاشی کنم. آنچه که می خواهم انجام دهم ازهم پاشیدگی چیزی ورای ظاهر با چهره است؛ هر چند که در این از هم پاشیدگی شیء را به ثبت و ضبط ظاهر و چهره اولیه‌اش باز می گردانم»(Ibid: 182). بیکن قادر بود کیفیتی از موضوع را به تصویر بکشد که بلافاصله ظاهر و آشکار نشود. این برای او حقیقی‌تر، راستین‌تر و بنیادی‌تر است. آنچه که در نقاشی کزنمایی می‌شود همان مؤلفه‌های عادت‌مند آشنای مدل است. در واقع این مؤلفه همان چیزی است که هنر به دقت در جستجوی فرا روی از آن است. در نتیجه، بیکن به دنبال فرمی از صورت است که عوامل روزمره را انعکاس ندهد، روایت نکند و عینیت نداشته باشد.

> «احساس لذتی که من از یک شیء برمی‌گیرم، یک احساس آزاد و خودفعال است. یک شی تحت عنوان نتیجه این ارتباط عاطفی، به عنوان امری زیبا ادراک می شود. زیبایی، همان آزادی ایده‌آل است که توسط آن من خودم را در فرم یک شیء زندگی می کنم. فرم نه من است و نه آن شیء، بلکه چیزی در این میان است»(Ibid: 175).

ارزش یک خط برای ما شامل ارزش یک زندگی است که آن را یک فرم مهیا می‌کند و برعکس، زمانی که ما در فرم شیئی احساس اسارت و عدم آزادی کنیم و در شیء یا اراده معطوف به زندگی‌مان محدود شویم، آن را زشت می پنداریم. در نتیجه، توهم زندگی در بازنمایی یا بازتولید یک فرم است. در نقاشی‌های بیکن، مضاف بر سازماندهی، میل و گرایش به سوی انتزاعی که وارینگر ارائه می‌دهد روانشناسانه و ماوراء الطبیعانه است. او می گوید: «این توصیفی اشتیاق و میل به سمت انتزاع، نشأت گرفته از یک احساس ناآرامی و وحشت بزرگ درونی نزد انسان است. این عدم آرامش در مواجه با موقعیت‌های تنش زا نسبت به پدیده‌های طبیعی در انسان شکل گرفته است. در تمدن‌های شرقی به ویژه آنهایی که در هنر به دنبال احساس لذت، سرخوشی و شادمانی

بودند و آن شادمانی را در فرم‌های طبیعت نیافتند، تلاش کردند تا برای دست یافتن به آن لذت خود را به مثابه یک انسان از وجود سازمان‌مند طبیعت و انسان‌مند بودن آزاد کنند. نیاز به آرامش و ثبات در مواجه با تنش‌های کلی در طبیعت زندگی، نشأت گرفته از تعمق بر شیء ضروری و تزلزل‌ناپذیر بود؛ فرمی انتزاعی که نمودی از قاعده مندی و نظم برتر را شامل می شد. برجسته‌ترین تجلی این فرم‌های انتزاعی و هندسی را می توان در اهرام ثلاثه مصر دید. آنچه را که مردم زیبایی می‌نامیدند، گریز از زندگی سازمان‌مند، ارگانیک و بنیادین بود؛ چیزی که وارینگر آن را فرار موقتی به سوی جاودانگی نامید. میل به سوی یک فرم جاودان و آرام می‌توانست به زیبایی انتزاعی منجر شود»(Ibid). از نظر ریگل وارینگر آثار نقاشانی همچون مالویچ و کاندینسکی روسی هم پایه آثار هنرمندان مصری باستان، البته در دوران مدرن است؛ هر چند که به نظر می‌رسد جغرافیای زندگی امروز انسان تغییر کرده است. آن آرامشی که در گرو فرم‌های هندسی‌ای همچون اهرام ثلاثه مصر وجود داشت، امروز دیگر در فرم‌های هندسی انتزاعی خیلی قابل درک نیست. آثار کاندینسکی نیز از انرژی‌هایی در سطوح زیرین خبر می دهند. انرژی و نیرو تمام زندگی امروز را به تصرف خود درآورده‌اند. با بررسی نقاشی‌های بیکن، به ارتباط این مسئله بهتر پی خواهیم برد. یکی از نقاشی‌های بیکن با عنوان مجسمه ابوالهول، پرتره مرکل بلچر از نگاه نبیسگویی به همین تحلیل اشاره دارد.

از نگاه وارینگر مقاومت نقاشی‌های بیکن در برابر نقاشیهای فیگوراتیو و بازنمایی، نشأت و گرفته از یک ضرورت در جهت جفت شدن با سطحی از یک واقعیت و یک تجربه است که خود را در خط‌های هماهنگ و سازمان یافته و یا فرم قاعده‌مند و تثبیت شده انتزاع تبیین نمی‌کند، بلکه خود را در یک نظم و ترتیبی خاص از ماده، رنگ و خطوط رقم می زند. این گریز از فرم‌های سازمان یافته و انتزاعی است؛ فرار از فرم‌های ارگانیک و غیر ارگانیکه است(Ibid:179). زندگی و حیات قبل از نظم و سازمان‌مندی، دارای ماده خامی بود که آرامش در آن مقطع بیش از آرامش بعد از سازمان‌مندی است. دنیایی که در آن اجزای مادی تمام فرم‌ها به عشق یک پریشانی سیال از ردپای وحشی و چندگانه در هم مستحیل می‌شوند. همه آنچه که می‌خواهند انجام دهند آن است که به ماده فرصتی دهند تا سلسله مراتب کلاسیک وابسته به ماده را درهم شکند و جریان‌ها

و نیروهای کنترل و سرکوب شده در معماروارگی تصویری کلاسیک را رها و آزاد کند. کار بیکن نه سازمان یافته است و نه سازمان نیافته، نه فیگوراتیو نه انتزاعی، نه کاملا مادی و نه کاملا غیرمادی، بلکه موقعیتی میانه در زندگی ارگانیک و سازمان یافته است که انتزاع بدون زندگی را در برمی گیرد. دقیقا شبیه تمایل داشتن برای رسیدن به آن پریشانی سیال از ردپای وحشی چندگانه.

با این توضیحات واضح است که در آثار بیکن چیزی از بازنمایی فیگور با ارائه موقعیتی خاص وجود ندارد و نیز از نگاه اندیشمندانی همچون دلوز مشخص شد که بیکن به دنبال نوعی تنش‌های بصری است که بیانگر شدت و نوساناتی در دریافت احساس است. ردپای مشخص در آثار بیکن کاملا قابل تشخیص است و او را هر چه بیشتر به این هدف نزدیک می کند. آنها به دو دسته تقسیم می‌شوند: الف) به انزوا درآوردن پیکره انسان به صورت تکی: ب) مناطق مدون قبل از بررسی انزوا، رویه بیکن هنگام خلق اثر نسبت به مدل و حضور مدل در کارگاه چگونه است.

در فیلم‌های مستند ساخته شده در مورد نقاش می توان این موضوع را جستجو کرد. بیکن نقاشی است که از حضور مدل در کارگاهش سرباز می زند. او از عکس استفاده می‌کند، حتی عکس‌های چاپ شده از آثار نقاشی خودش. او می‌گوید سخت است که فردی جلوی شما بنشیند و شما هر لحظه چهره او را از حقیقت عینی‌اش دور کنید. اما برخلاف بیکن، هم‌دوره‌ای‌های او همچون فروید به صورت منظم از مدل در کارگاه استفاده می‌کرد. او هر نقاشی‌اش را در چند ماه به سرانجام می‌رسانید، در نتیجه، مدل باید ماه‌ها در آتلیه‌اش رفت و آمد می کرد. وجه تمایز بیکن با نقاشانی همچون فروید و اوئرباخ که در کارگاه به جای عکس با مدل زنده کار می‌کردند، در همین نکته است که عکس‌های حسی واقعیتی را در خود نهفته دارند که مدل با خستگی شاید تا حدی به آن برسد. در واقع دستیابی به حقیقت احساس نزد چهره در یک مدل نزد هر سه نقاش از دغدغه‌های مشترکشان است؛ اما با توجه به فائق آمدن به این دغدغه، بیکن چیزی بیش از این را برای خود در کارگاه ایجاد می کند. انزوا و در خود فرو رفتن بدون هیچ مزاحمت و تعارفی با مدل، او را در آزادترین حالت قرار می‌دهد. چیزی که می گوید من نمی‌دانم که در لحظه نقاشی کردن چه می‌کنم. انزوا از ارکان مهم در برخورد بیکن با نقاشی است. او در تصویر و نحوه تفکر و حتی زندگی خصوصی خویش بیش از هر چیز انزوا را لمس کرده است.

با این مقدمه و با توجه به توضیحات دلوز مبنی بر روایت گریزی، بر تعدادی از آثار بیکن در این بخش متمرکز می‌شویم. در اندیشه‌های دلوز به فرمولی برخورد کردیم با عنوان (ترجیح می‌دهم که نه)؛ انسان بدون ارجاع، ماحصل چنین فرمولی است. کسی که به ناگاه پدیدار می‌شود و چندی بعد ناپدید می‌گردد، بدون ارجاع و همچون یک بی‌خانمان. دلوز این گونه از روایت گویی پرهیز می‌کند؛ هر شخصیت اصلی چهره با فیگوری قدرتمند و تک افتاده است که در هیچ گونه شکل با فرم توضیح پذیری نمی‌گنجد. تلاش برای فهم این جمله را می‌توان در بررسی نقاشی‌های کله از بیکن یافت. برای درک مناسب‌تر، عکس‌هایی در کنار نقاشی‌هایی از بیکن در قرار داده شده است. دلوز می‌گوید: «این قضیه شبیه پیکره‌های بزرگ فرانسیس بیکن نقاش است، نقاشی که اذعان می‌کند هنوز نتوانسته است شیوه‌ای برای کنار هم قرار دادن دو پیکره در یک نقاشی واحد بیابد»(دلوز، ۱۳۹۰: ۹۶).

آثار بیکن در عین اشاره به زندگی روزمره، به دوران انزوای مدرنیته و بزرگتر از آن به نیروی بشری فاقد زمان نیز اشاره دارد نقاش در این اثر چکیده‌ای از موضوعات و شکل‌هایی را که در سراسر دهه ششم تکمیل کرده بود، مجسم می‌کند. پیکره‌ها در فضای بزرگ، شقه‌های گوساله، زنی برهنه‌ای روی تخت در اتاقی با دیوارهای منحنی و پرده‌های افتاده نقاشی شده اند(آرنائسن، ۱۳۷۴: ۵۱۳). می‌توان دریافت که بیکن اتاقک‌هایی را به صورت شیشه‌ای با خطوطی به تنهایی ایجاد می‌کند که پیکره را در آن حبس شده نشان می‌دهد. این اتاقک‌ها بدون هیچ فضای اضافی، گستره وسیع‌تری پیکره را در خود فشره نگه می‌دارد تا فعالیت پیکره را به حداقل برساند. نکته دوم، در مورد انزوا است که خطوط پرسپکتیوی که در هر اثر وجود دارد با توجه به خلع فضای منفی با پیرامون، پیکره برای مخاطب نوعی انزوا را تداعی می کند. فضایی وسیع که با عمق‌نمایی افراطی تک‌فیگوری را محبوس در یک اتاقک نشان می‌دهد. این حبس یک حبس تعلیقی است. فضایی – شیشه‌ای که همانند دیوار بسته نیست و ما حس حبس را کاملا دریافت نمی‌کنیم، بلکه در تعلیق میان حبس و آزادی به سر می بریم. اما پیکره با رفتار و نوع حضورش در آن اتاقک مار مجاب می کند که قرار نیست تحرکی بیش از این که می‌بینیم را از اثر انتظار داشته باشیم. در آخر می‌توان گفت در آثار بیکن تک پیکره‌هایی وجود دارد که در هر قاب نقاشی نشان از تنهایی، انزوا

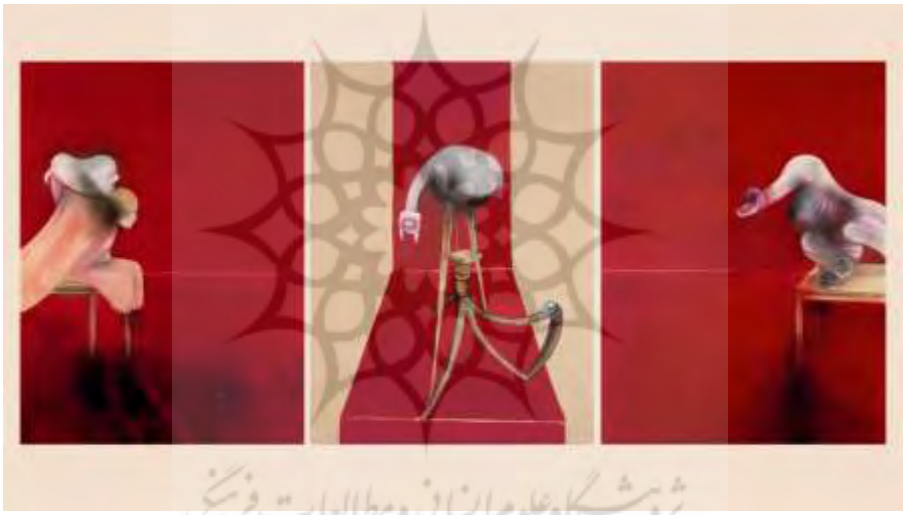
و دوری از روایت‌مندی است. عکس زیر نشان دهنده عدم روایت‌مندی است که در هر حالی پساختارگرایی را به پیش می‌کشد. عکس‌های فتومونتاژ به نوعی حرکات نقاشی بیکن را دنبال می‌کند که دلوز در مورد آن بسیار نظریه‌پردازی نموده است. در چنین حالتی حرکت و جنون و صیرورت عکس را در اختیار می‌گیرد.

دلوز معتقد است که «فیگور بیکنی پیکرهای یکپارچه است، به‌ویژه پیکرهایی که در فرایند کامل و شدنی خشن قرار دارد، پیچیده شده در اسپاسم‌ها، جیغ‌های ویرانگر و تکانه‌های مرتعش گوشت در حال نابودی. این بدن بدنی نیست که روح نداشته باشد، بلکه روحی است که خودش هم بدن است. انفجاری ناگهانی، بنیادی و مادی روحی حیوانی از یک انسان بدن‌های بدون اندام بیکن فضایی میانی و تعلیق وار ارائه می‌دهند دلوز تحلیلی از کوالاوسکی ارائه می‌دهد که در آن اشاره به تجربه بدن در شرایط افراطی‌اش می‌پردازند، شرایطی همچون سکس و بیماری و محدوده‌ای یا قلمرویی غیر قابل دسترس که در زمینه روشنی دست یافتنی می‌شود. وضعیتی که تمایز میان بدن و روح یا ماده و انرژی در حالتی از تعلیق لحظه‌ای قرار می گیرد»(Kaufman, 2010: 335).

بدن های نقاشی شده در آمار بیکن از نگاه مک ماهون بدنهای جذابی هستند چرا که در حال شدنی همیشگی هستند. او در این باره می گوید: «بدن هایی جالب در وضعیت هر لحظه هر چیز»(kaufman, 2010: 354). این راهی است که انسان خود را در موضع احساس به دست می‌آورد، نه تجربه‌های عقلی‌ای که منجر به احساس می‌شود. «بیکن این را می‌داند که به جز واژگون نمودن آن نمی‌توانید از این سیستم که از تفکر عقلایی بهره می‌گیرد بگریزید. فیکاسی معتقد است که تمرین تنها قابلیت ویران‌کننده سیستم است، که دارای جهت‌های چندگانه ناشناخته و فوق‌العاده است»(Ficacci, 2010: 10). دل به تجربه سپردن، تجربه‌هایی غیرقابل پیش‌بینی، به دور از هر تکرار بدون تفاوت. تجربه به معنای تجربه چیزی است که پیکره یا بدن بدون اندام هر لحظه با آن درگیر است و از این طریق می‌تواند برای خود مواردی محسوس را ایجاد کند. احساس و احساس کردن، یک تجربه است، تجربه‌ای تکراری و متفاوت که توسط پیکره قابل دریافت است. بیکن نیز در نقاشی‌هایش این پیکره را نقاشی می‌کند، چرا که او نیز این گونه در حیات خود احساس را به دست می‌آورد. از نظر بیکن، مخاطب نقاشی‌هایش نیز از این طریق می‌توانند احساس را به وجود آورد. در نتیجه نقاشی کردن از پیکره برای بیکن راهی است برای توجه به بخش‌هایی از تجربه که سوژه تاکنون سد راه آن بوده است(اردلانی، ۱۳۹۷: ۲۱۶).

بیکن در پاسخ به دیوید سیلوستر نسبت به این سؤال که گوشت و خون در نقاشی‌هایش مخاطب را نگران و مضطرب می‌کند می‌گوید که این اضطراب در تمام زندگی حضور دارد، در اخبار و روزنامه‌ها و من فقط سعی کردم آنها را به تصویر بکشم. این واقعیت زندگی است چیزی که همیشه بوده، از تولد تا مرگ، چیزی به نام خشونت زندگی. او معتقد بود که بی‌نظمی برایش تصویر می‌آورد. اگر به تصاویری که از کارگاه او گرفته شده، با به مصاحبه‌های او در فیلم رجوع کنیم. از این در لحظه بودن، شاید بتوان این به ظاهر بی‌نظمی را درک کرد نقاشی‌های بیکن همانند یک کلیسای جامع گوتیک ساخته نشده است؛ فراروندگی در حال بودن در نقاشی است. نیروها و جریان‌هایی که بیکن بدن را به سوی آنها می‌گشاید نیروهای مادی طبیعی‌اند نه قدرت‌ها با نیروهای روحی خداوند. فرانسیس منطقی را که بر نقاشی‌هایش لحاظ می‌کند یک ادراک سازماندهی شده و یا انتزاع خردمندانه نمی‌داند، بلکه احساس است»(Beistegui, 2010).

می‌توان گفت ماندن در سطح احساس با گسست دادن نقاشی از سرچشمه‌های روایتگری، سازمان‌مندی، فرم‌گرایی و صورت‌مندی است که بیکن را قادر می‌کند از این طریق به حال بودن در نقاشی به طور کامل دست یابد. نقاشی‌های بیکن پیکره‌هایی را به تصویر می‌کشد که خود را از سازمان یافتگی‌شان در یک جیغ یا لبخند تخلیه می‌کنند. با یک حالت استفراغ، تهوع یا پاشیدگی خون از مقعد یا از دهان. از طریق پاک کردن چشم‌ها و یا جریان سیال کلی بدن که ظاهرا به نوعی سعی بر گریختن از سازمان‌یافتگی دارند. پیکرهای که نقاشی شده است دیگر اندامی سازمان‌مند ندارد. اندامی که وظیفه انجام امور روزمره بدن را به عهده دارند. تمام آنچه که این بدن بدون اندام دارد سطوح و درگاه‌های است، مانند تخم‌مرغی که دارای یک مجموعه از محورها، مناطق، حرکت‌ها و گرایش‌های پویای مرتبط با فرم‌ها است. اندام بی‌اندام ما، اشاره به همان موقعیت‌هایی دارد که در طول روز در اختیار و خواست ما نیست و جدای از برنامه‌ریزی و خواست ما عمل می‌کند، هر چند که در برنامه روزمره ما مؤثر است.



بیکن بدنی را نقاشی می‌کند که از اجزای نامعینی تشکیل شده است. در واقع او با این نوع برخورد، دنیایی غیرقابل تصور و حضور دیگری را مطرح می‌کند. حضوری که به نوعی اشاره به یک زندگی مجازی دارد و ارتباطش با حیات و بدن سازمان‌مند را گسسته است. او سعی می‌کند در نقاشی‌هایش بدنی ارائه دهد که نقشی در تصمیم‌های مهم و سرنوشت‌ساز زندگی داشته باشد. این

حیات مجازی نتیجه شباهت و حتی سامان‌مندی ذهنی نیست، بلکه نتیجه فرآیندی از زندگی است. جریانی فشرده و شدید که خطوط و مرزهای بدن سازمان‌مند را دنبال نمی‌کند بلکه در جستجوی بدن بدون اندام است. نکته حائز توجه این است که روند زمانی آثار بیکن او را بیش از پیش به این پیکره ناب می‌رساند. به طور مثال: اگر به نقاشی‌های او در سال ۱۹۸۰ دقت کنیم، درمی‌یابیم که در اوج ارائه، نیروی انبساطی بدن را به اتمسفر پیرامون متصل می کند یا می خواهد بدن را همچون غباری از گرد و خاک با فوران آب در فضا ارائه دهد. در حالی که در نقاشی‌های دهه‌های ۴۰ و ۵۰ پیکره کمتر به این حد افراط نقاشی شده است.

نقاشی‌های دهه ۱۹۸۰ بیکن

نقاشی‌های دهه ۱۹۵۰ بیکن

به هر حال بیکن نقاش کله و پیکره است. هر چند نقاشان قرن بیستم همچون سزان، دوبوفه و پیکاسو نیز دست به خلق بدن‌های بدون اندام زده‌اند، اما به دلیل پیوستگی و تعدد آثار بیکن در مورد ارائه بدن بدون اندام با پیکره، او را نقاش پیکره‌ها و کله‌ها معرفی می‌کنند.

جریان یافتن احساس در اثر هنری تنها با ایجاد خلقت در پیوستگی زمان و عدم بازنمایی شکل می‌گیرد. عکس نیز با چنین دیدگاهی از فتومونتاژ بهره می‌برد. بدین نحو که در عکس یک بدن نامعین می‌تواند پویایی را حفظ کرده و زمان را در اختیار بگیرد.

استخوان ساختار بدن است، ساختار مادی بدن و گوشت به عنوان ماده است، ماده جسمانی پیکره. در نتیجه استخوان به چهره تعلق دارد نه کله. می‌دانیم که منظور دلوز از گوشت، به معنای گوشت موجود در قصابی یا گوشت یک کالبد مرده نیست، در واقع گوشت یک پیکره است که تمام زیست خود همچون تمام آسیب‌ها، تشنج‌ها یا هیستری‌ها را در خود همراه دارد. از شواهد کاملا می‌توان دریافت که بیکن برای از بین بردن استخوان‌های بدن در نقاشی‌هایش بسیار تلاش کرده است. او در آثارش با پیچیدگی در یک پیکره آن هم در ستون‌فقرات، حذف استخوان را ارائه می‌دهد. بدن‌های نقاشی شده در آثار بیکن متشکل از گوشت هستند؛ پیکره‌هایی که انگار یارای ایستادن ندارند. پیکره‌های لمیده و خوابیده‌ای که نشان از عدم حضور استخوان در میان گوشت دارد و شاید هم به تعبیر دلوزی، از این پیکره‌ها استخوان در حال آویزان و جدا شدن است. دلوز واقعیت نقاشی را به نقاشی کردن زمان مرتبط می‌کند. او اهمیت و ارائه پیکره (بدن با اندام معین اما گذرا) را از مؤثرترین هدفها برای نایل شدن به واقعیت نقاشی می‌داند. بیکن با تخت کردن رنگ در زمینه، پویایی رنگ و همچنین فعالیت هنرمند بر پیکره نقاشی شده به نوعی تاکید نیروها را بر پیکره نشان می‌دهد (اردلانی، ۱۳۹۷: ۲۱۸).

پیشتر ذکر شد که بدن‌های بدون اندام در آثار بیکن با دلایل خاصی حضور دارند. دلایلی که می‌خواهد تجربه‌های کنترل شده و حضور سوژه را مغشوش کند. خود انسان و ثباتش در حال شدن هستند، هستی نیز همین طور. اما نقاشی از بدن‌هایی با اندام معین باعث می‌شود تا مرز میان بالقوگی و بالفعلی از میان برداشته شود. هر نیرویی با نیروی دیگر، هر سطحی با سطح و فضایی دیگر و هر جهتی با جهت دیگر در ارتباط است. این راز هستی است. نقاش تصویرگر این حقیقت است، البته نه حقیقت ظاهر و عین. مصداق آراء دلوز را می‌توان به جز در نقاشی‌های بیکن در آثار هنرمندان قبل او مانند نقاشی‌های ژان دوبوفه، سزان و پیکاسو بهتر از هر هنرمندی یافت. امروزه اهمیت بدن را می‌توان در آثار هرمان نیش، ران موک و جنی ساویل دنبال کرد. با دیدن تصویری

از جنی ساویل در حال کار کردن یکی از مهم‌ترین اتفاق‌های جهان (مرگ قزافی) خواننده مجاب می‌شود تا بگوید آراء دلوز همچنان در نوک پیکان هنر نقاشی، برای نقاشان و هنرمندان معاصر تأثیرگذار است.

تکیه بر نامعین بودن بدن در عکاسی در سبک فتومتاژ تاکید بر نظریه دلوز

در عمل هرگونه عکاسی برگرفته از احساس هنرمندانه یک عکاس است و شکار لحظه‌ها تنها بخشی از توالی آن است؛ اما هنگام تلفیق احساس، جنون و پیوستگی، زمان مسئله نامنظمی است که می‌تواند در تمامیت یک اثر هنری عکاسی جریان داشته باشد. شاید بتوان گفت که کله‌هایی که بیکن از خودش کشیده است، به نوعی تبدیل خود به یک ابژه بوده یعنی خود را شیء واره کرده است. شی‌وارگی، خود یک امکان خودشناسی است. او خودش را باز می‌نمایاند و این راهی برای به پرسش کشیدن خود است. به همین دلیل چهره‌نگاری‌های بیکن نامعمول هستند. به طور مثال بیکن علاقه‌ای نداشت تا با مدل‌هایش در حین کار در یک اتاق بنشیند، او ترجیح می داد تا از روی عکس‌ها و حافظه خود کار کند(Westley, 2008: 92). ذهن بیکن توان درک و دریافت ایده‌های بلافاصله را داشت. آثار بیکن آرامش مخاطب را بر هم می‌زد؛ شرایطی افراطی که در عین حال با حس مهربانانه‌ای همراه است. اینها باعث می‌شود تا شما به چیزهای بسیاری دوباره بیاندیشید. چیزهایی اولیه و بنیادین در زندگی این همان جایی است که قدرت بیکن از آن نشأت می‌گیرد(Olkowski, 2000). همانطور که از آثار بیکن در بخش نقاشی از کله مشخص است که بیشتر نقاشی‌های از کله خودش شکل گرفته است.

بیکن دلیل این کار را نبود مدل اعلام می‌کند. تمام دوستان او که تعدادشان بسیار کم است فوت کرده‌اند و مجبور است تا از نزدیک‌ترین و دم‌دست‌ترین چهره‌ای که شناخت نسبی‌ای نیز از آنها دارد استفاده کند؛ همچون ایزابل روستورن. هر چند که در بخشی از مصاحبه پنجم خود در آوریل ۱۹۷۵ به دیوید سیلوستر می‌گوید: «من از چهره خودم متنفرم، اما چه می‌شود کرد.» به نقل از کوکتو: «هر روز در آینه، مرگ را مشغول به کار می‌بینم.» او در خلق نقاشی از چهره سعی نمی‌کند به ظاهر و قیافه مدل نزدیک شود بلکه مهمتر از آن می‌کوشد به انرژی که نقاش را تحت‌تأثیر آن چهره قرار می‌دهد بپردازد، چرا که از نظر بیکن هر شکلی بار معنایی خاص خودش را دارد. به همین دلیل او به هیچ وجه سفارش نقاشی از چهره کسی را نمی‌پذیرد، چرا که بیکن به جز این که دوست دارد چهره‌ای را که نقاشی می‌کند از لحاظ فرمی دوست داشته باشد، می‌بایست که از قبل با آن فرد آشنایی قدیمی و عمیقی داشته باشد. بیکن به خوبی می‌داند که افرادی که چهره خود را به نقاشان سفارش می‌دهند انتظار چه چیز را دارند. بیکن همیشه از این امر طفره می‌رود و می‌گوید: عدم شناخت آن فرد، کار را تبدیل به کاریکاتور خواهد کرد و اضافه می‌کند که اکثر مردم می‌خواهند در پرتره‌شان بهتر دیده شوند. در مورد چهره‌نگاری این چیز خیلی غریبی است که مردم ایده ذاتی‌ای از آن شکلی که هستند یا آن شکلی که می خواهند به نظر برسند دارند. اگر از آن دور شوید دوستش نخواهند داشت(سیلوستر، ۱۳۸۶: ۱۶۴).

در خلال دهه ۱۹۶۰ کله‌ها مدام به سوی انتزاعی‌تر شدن پیش می فتند، تا جایی که به قول راسل «ضرورت انسانی، ظاهرا به تمامی محو می‌شود. چهره‌نگاری‌های بیکن به نوعی تلاشی هستند تا دریابند و جستجو کنند، نقاشی تا کجا می‌تواند پیش رود که در عین اینکه مدل را دگرگون می‌سازد اما همچنان شباهت‌هایی را نسبت به مدل در خود حفظ نماید. مرزهایی فراسوی خود که آن خود را از خود بودن باز بدارد(Westley, 2008: 97). در اینجا برای دوری از سازمان‌مندی، دلوز به تجربه‌ای ورای تجربه‌های انسانی اشاره دارد. تجربه حیوان شدن، چرا که او اعتقاد داشت تجربه‌گرایی که دیوید هیوم طرح کرد، فراتر از تجربه نزد سوژه است. *تجربه گرایی و سوبژکتیویته* نام کتابی است که دلوز در آن مفصل به این مبحث پرداخته است. در اصل اهمیت نقاشی‌های بیکن در تبیین نوع خاصی از شدن است(اردلانی، ۱۳۹۷: ۲۱۱). حیوان شدن نکته کلیدی بحث

اتحاد با این معانی میان کله‌های انسان و حیوان در نقاشی‌های بیکن است؛ این همانی ژرف و عمیق میان انسان و حیوان به عنوان بدن، پیکره با گوشت است(Porter, 2009 :70). این انسان- حیوان، همان تجربه حیوان شدن دلوز است. دلوز می گوید:

> تجربه از منظر دیوید هیوم به کاملترین شکل در تاریخ فلسفه مطرح شده است، تجربه‌ای بیش از تجربه‌های انسانی که دکارت مطرح می‌کند. اگر به نقاشی‌های بیکن رجوع کنیم درمی‌یابیم که گاهی یک حیوان نقش سلیقه یک انسان را ایفا می‌کند. و یا کله جانوری به جای کله انسان قرار می‌گیرد و یا برعکس کله انسان بر روی بدن یک جانور می‌نشیند.. کژسانی‌هایی که بر بدن رخ می‌دهند نیز رگه‌های حیوانی کله هستند (Ibid: 42).

ایوکلین می‌گوید: «بدن انسان، هم نشانه زندگی است و هم ناشی شده از آن و هم حضوری خاطره انگیز دارد و هم نشانه‌ای است مجرد و غیرمادی که پس از ثبت بر روی بوم، دیگر در زمان واقعی وجود ندارد. بر مبنای این دیدگاه، نقاشی‌های بدنی بیکن، نوعی تسخیر انرژی بدن و انتقال آن بر روی بوم به منظور ثبت جوهر واقعی انسانی در نقاشی است»(سمیع آذر، ۱۳۸۸: ۱۳۵). درست همان چیزی که در مورد آثار بیکن مورد اشاره دلوز است و می گوید:

> «بیکن در پی خالی کردن این چهره و لغو نظام چهره‌وارگی در قالب نقاشی است. تکنیک سترون و پاک کردن، علامت های آزاد، خصیصه های غیردلالت‌گر در نقاشی‌های بیکن تمهیدی است برای بیرون کشیدن کله از زیر چهره و لغو خصیصه‌های دلالت‌گر چهره وارگی»(دلوز، ۱۳۸۹ : ۴۱).

اگر بپذیریم که از نظر دلوز بین چهره و کله تفاوت‌هایی وجود دارد و پیکره دارای کله است و فیگور دارای چهره، می‌توان نتیجه گرفت که بیکن نقاش کله است نه چهره. دارا بودن ارگان با ساختاری سازمان‌یافته و یک تقسیم‌بندی در پیکره، آن را به فیگور یا بدن با اندام تبدیل می‌کند. در مورد کله یا سر نیز داشتن ارگان است که آن را به چهره با قیافه بدل می‌کند. دلوز چهره را یک

ساختار سازمان‌یافته می‌داند که کله را پوشش می دهد. بیکن با رفتار سه چهره را می‌شکافد تا به کله برسد. او با سائیدن، برس کشیدن و دیگر تکنیک‌های رفتاری در حین نقاشی کردن بر روی بوم کله را ارائه می‌دهد. در بخش تعاریف و تمایزهای موازی اشاره شد که استخوان به عنوان ساختار بدن است. در نقاشی‌های بیکن، چیزی وجود دارد که او را از بیشتر نقاشان فیگوراتیو متمایز می کند. اگر به نقاشی‌های او دقت کنیم درمی یابیم که پیکره‌هایی که بیکن در آثارش آنها را نقش می‌زند همه به نوعی بدن‌های متشکل از گوشت هستند؛ پیکره‌هایی که انگار یارای ایستادن ندارند. پیکره‌های لمیده و خوابیده‌ای که نشان از عدم حضور استخوان در میان گوشت دارد و شاید هم به تعبیر دلوزی، دیگر از این پیکره‌ها استخوان در حال جدا و آویزان شدن است. دلوز درباره بیکن می گوید:

> «بی‌شک گوشت موضوع عمده دلسوزی بیکن و تنها موضوع ترحم او بود. تمام رنج‌ها در آن حفظ شده است. تمام دردهای تحمیلی و آسیب‌پذیری را در آن می‌توان دید. بیکن نمی‌گوید که بر جانوران دل بسوزانید، بلکه اعلام می‌دارد هر انسانی که رنج می‌کشد، تکه‌ای گوشت است. گوشت منطقه مشترک انسان و جانور است، منطقه تفکیک‌ناپذیری آنها یا همان بدن بدون اندام، این یک واقعیت است، وضعیتی که در آن نقاش با موضوعات ترس و شفقتش همذات پنداری می کند»(دلوز، ۱۳۸۹: ۴۴).

بیکن در میان نقاشان بسیار از رامبراند می گوید. او معتقد است که نقاشی‌های پرتره‌ای که رامبرانداز کله‌ها نقش می زند به درستی همچون یک تخته گوشت است. آنها فاقد تأکید بر صورت نیز هستند تا به ارگان اشاره نشود. به طور مثال رامبراند در نقاشی‌های کله، برای چشمها حدقه و گودی ایجاد نمی‌کند و کل صورت در فضایی پیوسته بر یک کله گوشتین و چروک خورده از پوست سوار می‌شود. این در حالی است که نقاشی پاپ معصوم را اگر بررسی کنیم، درمی‌یابیم که جیغی که از دهان پاپ و ترحمی که از چشمانش بیرون می آید، موضوعشان گوشت است(همان: ۴۶)؛ درست همانند بیشتر نقاشی‌های بیکن که کله را ارائه می دهند(اردلانی، ۱۳۹۷: ۲۱۳). بیکن نقاشی است که درون بدن را به تملک خود درمی‌آورد، به حفره‌هایش داخل می‌شود و احجامش را پر

می‌کند به جای این که برای آن یک چهره بسازد. او از خالی کردن چهره و لغو چهره‌وارگی دست برنمی‌دارد. کله روح حیوانی انسان است که پیکره را نه به چهره بلکه به حیوان شدن پیوند می دهد»(همان: ۶۸). بیکن کشتارگاه‌ها و قصابی‌های بزرگ را راهروی عظیم مرگ می‌پندارد. او معتقد است که یک نقاش می بایست رنگ جذاب و فوق‌العاده گوشت بدن را به خاطر بسپارد و در این باره می‌گوید:

> «ما خودمان گوشت هستیم. خود لاشه‌های بالقوه هستیم. هر وقت به قصابی می‌روم همیشه فکر می‌کنم عجیب است که من به جای این حیوانات آنجا نیستم. اما استفاده از گوشت به این شیوه به خصوص شاید شبیه استفاده از ستون فقرات باشد، چون ما پیوسته شکل بدن انسان را از میان اشعه ایکس می‌بینیم و به وضوح این باعث می‌شود که فرد شیوه‌هایی را که می‌تواند از بدن استفاده کند، تغییر دهد. باید آن تابلوی پاستل زیبا از دگا در گالری ملی که از زنی در حال خشک کردن پشتش کشیده، ببینید»(سیلوستر، ۱۳۸۶: ۳۵).

بیکن برخلاف اعتقاد برخی از مخاطبان که ترس را به دلیل حضور بدن‌های لخت و رنگ سرخ گوشت در نقاشی‌هایش درمی‌یابند، معتقد است که فقط کسی که چیزهایی را جذب کرده و احساس‌ها و گرایش‌های درونی را می‌شناسد می‌تواند منظورش را درک کند. او اشاره به گاوبازی دارد، مردمی که شکایت از گرفتن جان جانداری را شعار می‌دهند، اما با کلاه‌های تزیین شده از پر پرندگان برای دیدن گاوبازی می‌آیند و در غذای خود از گوشت حیوان ها استفاده می‌کنند. او همیشه می‌کوشید تا بتواند همه چیز را خام و بی‌پرده بیان کند. او معتقد بود همیشه چیزی‌های بی‌واسطه، احساس ترس را ایجاد می‌کند. به طور مثال، مباحث صادقانه‌ای که بین انسان‌ها گفته می‌شود بیشتر آزردگی و ناراحتی می‌آورد، حتی اگر واقعیت باشد. گفتن مستقیم واقعیت معمولا در روابط اجتماعی توصیه نمی‌شود و خوانش مردم از حقیقت می بایست مسیری دیگر را بپیماید.

بیش از هر چیز، بی‌اندام بودن پیکره‌ها در نقاشی‌های بیکن مشهود است. به نظر می‌رسد به جز دهه اول کارهای بیکن، در بقیه آثار، پیکره نقاشی شده است. بیکن با سائیدن، خراشیدن و

تاش های قلم مو به نوعی اقدام به تخریب ارگانیسم در بدن با اندام می‌کند. در هیچ یک از نقاشی های بیکن ما بخشی از بدن را نمی‌بینیم که بیکن نقاشی کرده باشد، مثل: دست و پای تنها پیکره‌های بیکن، یک بدن بدون اندام کامل و پیوسته. البته با کژنمایی‌های متفاوت است اگر کله را بخشی از پیکره ندانیم. در واقع آنچه که اهمیت دارد این است که در نقاشیهای بیکن، حس بخشی از یک پیکره به ما دست نمی‌دهد.

در عکاسی آنچه که از نظر نگارنده مقاله اهمیت دارد خلاقیت ماندگار در خود اثر است و با در نظر گرفتن مرگ مولف در جایگاه پست مدرنیستی عکاسی تنها آفرینش است که می‌تواند عکس را از هرگونه بازنمایی نجات داده و روح هنر را در آن تزریق نماید. البته خالی از لطف نیست اگر بگوییم عدم بازنمایی تنها از جهت ایجاد یک مسیر خلقت در هنر عکاسی است که در جریان سبک فتومونتاژ ادامه می‌یابد.

نتیجه

دلوز سنجش حرکت را با نگاهی کمی، نادرست دانسته چرا که این امر را محدود به مکان بودن حرکت که امری است کیفی می‌داند. از نظر او زمان نیز امری است کیفی و وقتی زمان را با ساعت می‌سنجیم، در واقع تعبیری مکانمند و نادرست از زمان داریم و این معنای حقیقی زمان نیست. معنای حقیقی زمان دیرند است که از طریق شهود قابل درک است. شهود دیرند ما را از زمان خطی فراتر برده و متوجه این امر می‌سازد که گذشته و حال در یک خطوطا با تقدم و تاخر ارجاع به دیرند در واقع ارجاعی است به کل گشوده حیات و قابلیت اجتماعی رویکرد هنرمند به زمان در پرفورمنس آرت. همین ارجاع به کل گشوده است که مخاطب را برای بازاندیشی در امور برساخته رژیم‌های حقیقت ترغیب می کند. باید حرکت و هستندگی در زمان حفظ شود که اگر از عادت پرهیز گردد، با دوری از بازنمایی این اتفاق خواهد افتاد. در چنین شرایطی صیرورت پیوسته است. فتومنتاژ در عکاسی برای دور گشتن از فضای بازنمایی و زنده نگه داشتن خلق‌شدگی در حرکت و زنده بودن است. جریان آشوب می‌بایست از احساس نشات گرفته و با بازنمایی در تضاد باشد؛ تا معنای واقعی هنر به عکاسی منتقل می‌گردد. خلق یک اثر در عکاسی زمانی به دور از بازنمایی است که امری فراتر از روایتگری را انجام دهد و در عکس‌های فتومنتاپ زمان به حالت فعال و نامیرا درمی‌آید و

گذشته را تداعی نمی‌کند. با چنین وصفی می‌توان به مرگ مفهوم در لحظه رسید و به صیرورت مفهوم در هر بار خلق دست یافت. کارکردها زمانی جنبه عدم بازنمایی پیدا می‌کند که آثار آن‌ها در احساس نامتناهی بوده و دارای هستندگی باشند. اگر عکس را بودن در نظر بگیریم یعنی چیزی که در گذشته مانده و ماندگاری آن تنها در گذشته و روایتگر است؛ اما اگر عکس را در فتومنتاژ خالق نیروها و محرک احساس در هر قطعه‌ای از زمان بدانیم، طبق تعریف دلوز از نیروها و بدن و عدم سازمان‌مندی، عکس صاحب صیرورت است و عدم بازنمایی در آن معنا پیدا می‌کند.

منابع

- اردلانی، حسین (۱۳۹۷) *پساساختارگرایی در فلسفه هنر ژیل دلوز (تفسیر نقاشی‌های فرانسیس بیکن)*، انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان.
- پاکباز، رویین (۱۳۷۸) *دایره‌المعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.
- دلوز، ژیل (۱۳۹۰) *نیچه و فلسفه*، ترجمه لیلا کوچک‌منش، تهران: انتشارات رخداد نو.
- دلوز، ژیل (۱۳۹۳) *برگسونیسم*، مترجم زهره اکسیری، تهران: نشر روزبهان.
- دلوز، ژیل (۱۳۹۶) *انتقادی و بالینی*، ترجمه زهره اکسیری، پیمان غلامی و ایمان گنجی، تهران: نشر بان.
- دلوز، ژیل (۱۳۹۸) *مغز یک صفحه نمایش است*، ترجمه پویا غلامی، تهران: نشر بان.
- دیو، ریدار (۱۳۹۶) *دلوز*، ترجمه فریبرز مجیدی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- سولاژ، فرانسوا (۱۳۹۹) *زیبایی‌شناسی عکاسی*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر چشمه.
- سیلوستر، دیوید (۱۳۸۶) *گفتگوی سیلوستر با فرانسیس بیکن: هنر غیر ممکن*، تهران: نظر.
- کاپلستون، فردریک (۱۳۹۶) *تاریخ فلسفه* (جلد ششم)، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
- گتاری، فلیکس؛ دلوز، ژیل (۱۳۹۶) *فلسفه چیست*، ترجمه محمدرضا آخوندزاده، تهران: نشر نی.
- مورتون، جان (۱۳۹۳) «ژیل دلوز و عکاسی»، *ماهنامه اطلاعات حکمت و معرفت*، ترجمه میترا سرحدی، سال نهم، شماره ۱.
- نیچه، فریدریش ویلهلم (۱۳۹۰) *فراسوی نیک و بد*، ترجمه داریوش آشوری، تهران: انتشارات خوارزمی.
- نیچه، فریدریش ویلهلم (۱۳۹۳) *تبارشناسی اخلاق*، ترجمه داریوش آشوری، تهران: نشر آگه.
- هارت، مایکل؛ ژیل دلوز (۱۳۹۳) *نوآموزی در فلسفه*، ترجمه رضا نجف‌زاده، تهران: نشر نی.
- هیتون، جان (۱۳۹۷) *ویتگنشتاین و روان درمانی*، ترجمه پرویز شریفی درآمدی و لیلا طورانی، تهران: انتشارات ققنوس.
- Deleuze, Gilles (1988) *Bergsonism*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, New York: Zone Books.

0 Deleuze, Gilles (1968) *Difference and Repetition*, Presses Universitaires de France, Columbia University Press.
0 Guitar, Felix, Deleuze, Gilles (2017) *What is Philosophy*, trans. Mohammad Reza Akhondzadeh, Tehran: Ney Publishing.
0 Smith, Daniel W. (2012) *Essays on Deleuze*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
0 Spinoza, Baruch (1985) *Complete Works*, vol. 1, edit and trans. Edwin Curley Princeton: Princeton University Press.
0 Stagoll, Cliff (2005) *The Deleuze Dictionary*, ed. Parr Adrian, Edinburgh: Edinburgh University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی