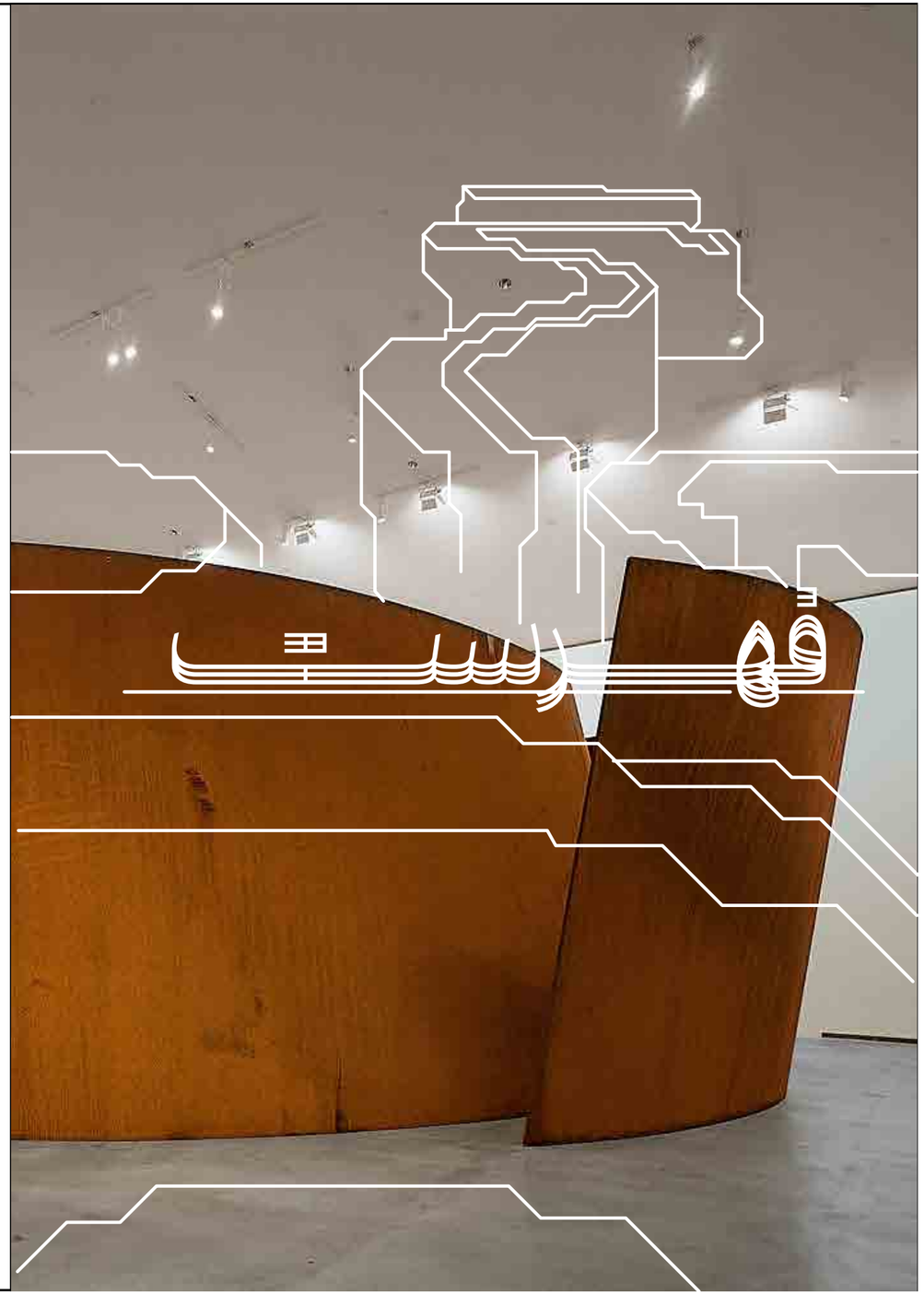
رزالیدگراوس
۲۲
نظرگاه‌های زمینه
نقادان هنری - جلد دوم
مرداد هزار و
چهارصد و یک
گلناز صالح‌کریمی، اشکان صالحی، افرا صفا،
نامدار شیرازیان، مینو عمادی، مهسا محمدی
NAZAMINE

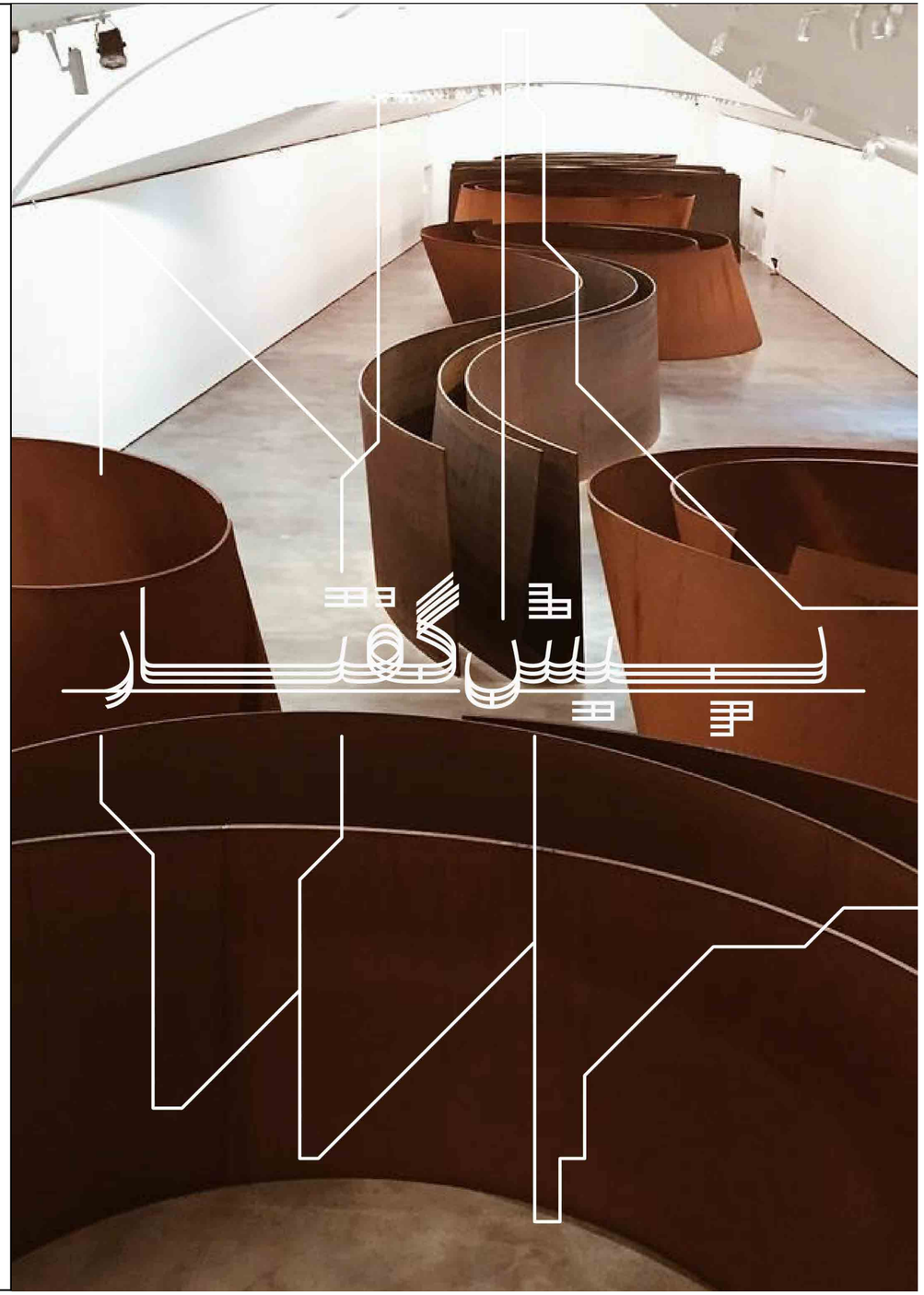
فهرست

نظرگاه‌های زمینه	۳
یادداشت دبیر تحریریه	۵
کراوس و نقد فرمالیستی	۷
گرید	۳۵
یادداشتی بر عکاسی و وانموده‌ها	۵۱
شرایط عکاسانه‌ی سوررئالیسم	۷۱
ریچارد سرا، یک ترجمه	۱۰۳
سول لویت در جریان	۱۱۹
سفر به دریای شمال	۱۳۳
رزالیند کراوس در گفت‌وگو با ایو آلن بوا	۱۶۹
هنرمند این شماره	۱۸۹
شناسنامه	۱۹۱



نظرگاه‌های زمینه

«نظرگاه‌های زمینه» مجموعه‌هایی دنباله دارند که در هر دوره موضوع مشترکی دارند. هر دوره مجموعه‌ای چند جلدی از مقالات و گفت‌وگوها را در بر می‌گیرد، هر شماره نظرگاهی است مستقل نسبت به موضوع دوره. تلاش زمینه در این مجموعه‌ها بهره‌گیری از گفتمان‌های مختلف و مرتبط برای ارائه‌ی چشم‌اندازی شفاف و فراگیر از موضوع هر دوره است.



یادداشت دبیر تحریریه

سیاوش خائف

«نقادان هنری» مجموعه‌ی دنباله‌داری است از تک‌نگاشت‌هایی درباره‌ی دیدگاه‌های منتقدان تأثیرگذار هنر در قرن بیستم و بیست‌ویکم. هر تک‌نگاشت از این مجموعه با تمرکز بر متون اصلی منتقدان به خطوط کلی یکی از گفتمان‌های نقد می‌پردازد. مجموعه‌ی «نقادان هنر» تلاش می‌کند تصویری جامع از رویکردها و مفاهیم اصلی نقد هنر از آغاز قرن بیستم تا امروز ترسیم کند.

شماره‌ی اول[1] از این مجموعه به بررسی پیشینه‌ی این دیدگاه‌ها در قرون قبل پرداخت. شماره‌ی پیش‌رو به رزالیند کراوس (متولد ۱۹۴۱) منتقد و نظریه‌پرداز هنر، یکی از تأثیرگذارترین منتقدان قرن بیستم می‌پردازد. کراوس از سال ۱۹۷۶ که مجله‌ی «اکتبر» را بنیان نهاد تا امروز هم‌چنان به نوشتن نقد و تدریس مشغول است. اهمیت و ضرورت پرداختن به کراوس در تردید و بازنگری مداوم او در هنر مدرنیستی و توجه به ارزش‌هایی است که در اثر نظریات غالب فکری نادیده گرفته شده و یا به حاشیه رانده شده‌اند. کراوس تلاش کرده است تا پویایی زبان شخصی و مواضع زیبایی‌شناسانه‌ی هنرمند را تنها معیار قابل اعتماد برای ردیابی اصالت و خلوص در آثار او در نظر بگیرد.

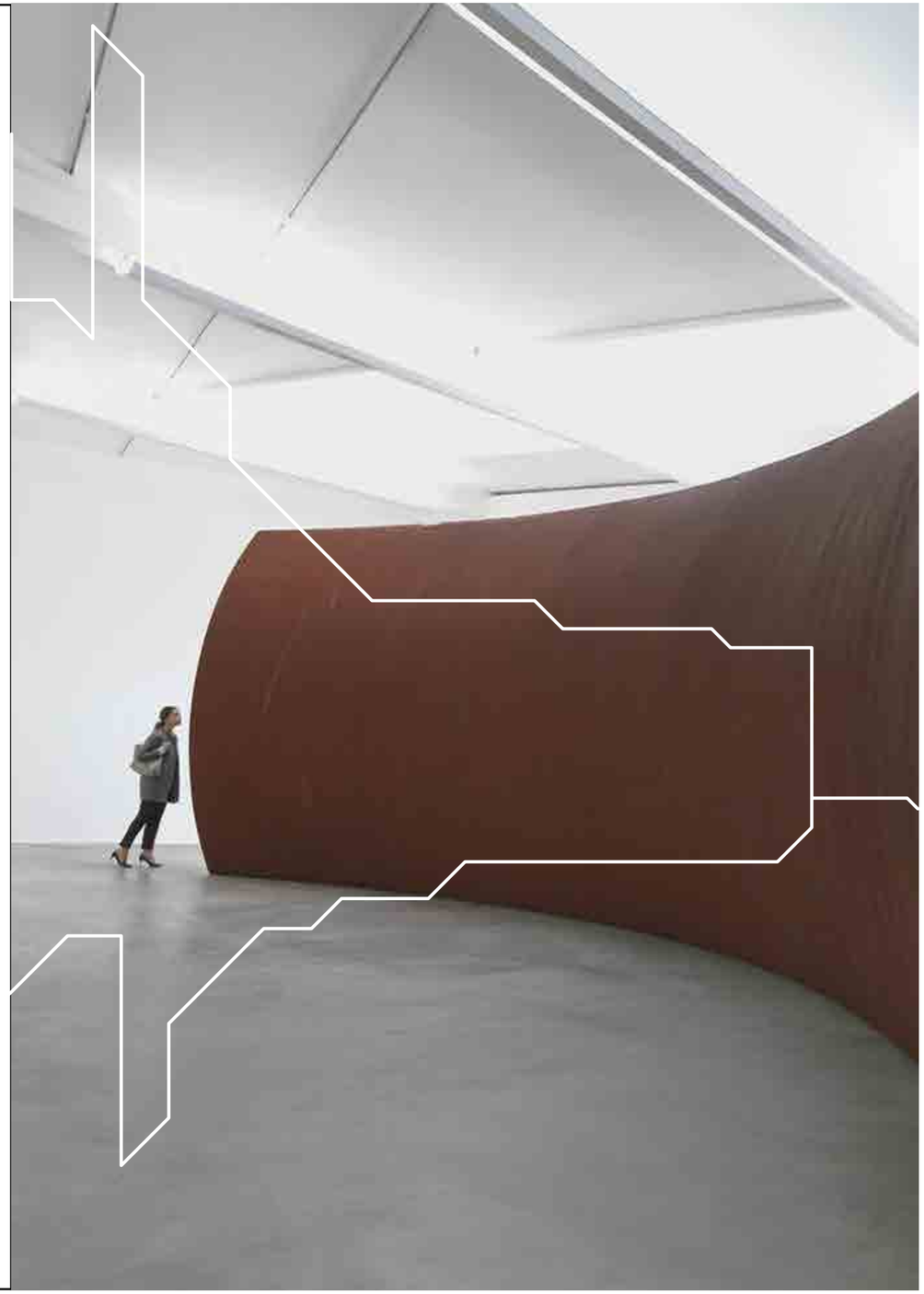
در شماره‌ی پیش رو ابتدا گلناز صالح کریمی به معرفی دیدگاه‌های کراوس و سویه‌های فکری او، و هم‌چنین شرح مختصری از متون ارائه شده در این شماره می‌پردازد. در ادامه مقاله‌ها و متونی از دوره‌های مختلف فعالیت کراوس به ترتیب تاریخی ارائه شده‌اند تا تصویر جامعی از تحولات فکری و انتقادی او برای مخاطب ترسیم شود. مقالات شماره‌ی حاضر اغلب از دوره‌های مختلف مجله‌ی «اکتبر» و هم‌چنین کتاب مهم کراوس «اصالت آوانگارد و دیگر اسطوره‌های مدرنیستی»[2] انتخاب شده است. مقاله‌ی «سفر به دریای شمال» نیز که پیش‌تر در شماره‌ی ۱۳ مجله‌ی زمینه، «سخن گفتن از جانب تصاویر»، در اختیار مخاطبان گرفته بود، به دلیل اهمیت جایگاه آن در رویکردهای نظری کراوس و دسترسی راحت‌تر مخاطب، در این شماره بازنشر شده است. مصاحبه‌ای متأخر با نشریه‌ی «بروکلین‌ریل» نیز پایان‌بخش این شماره است تا به شناخت امروزی ما از پویایی رویکردهای رزالیند کراوس در هنر معاصر وسعت ببخشد.

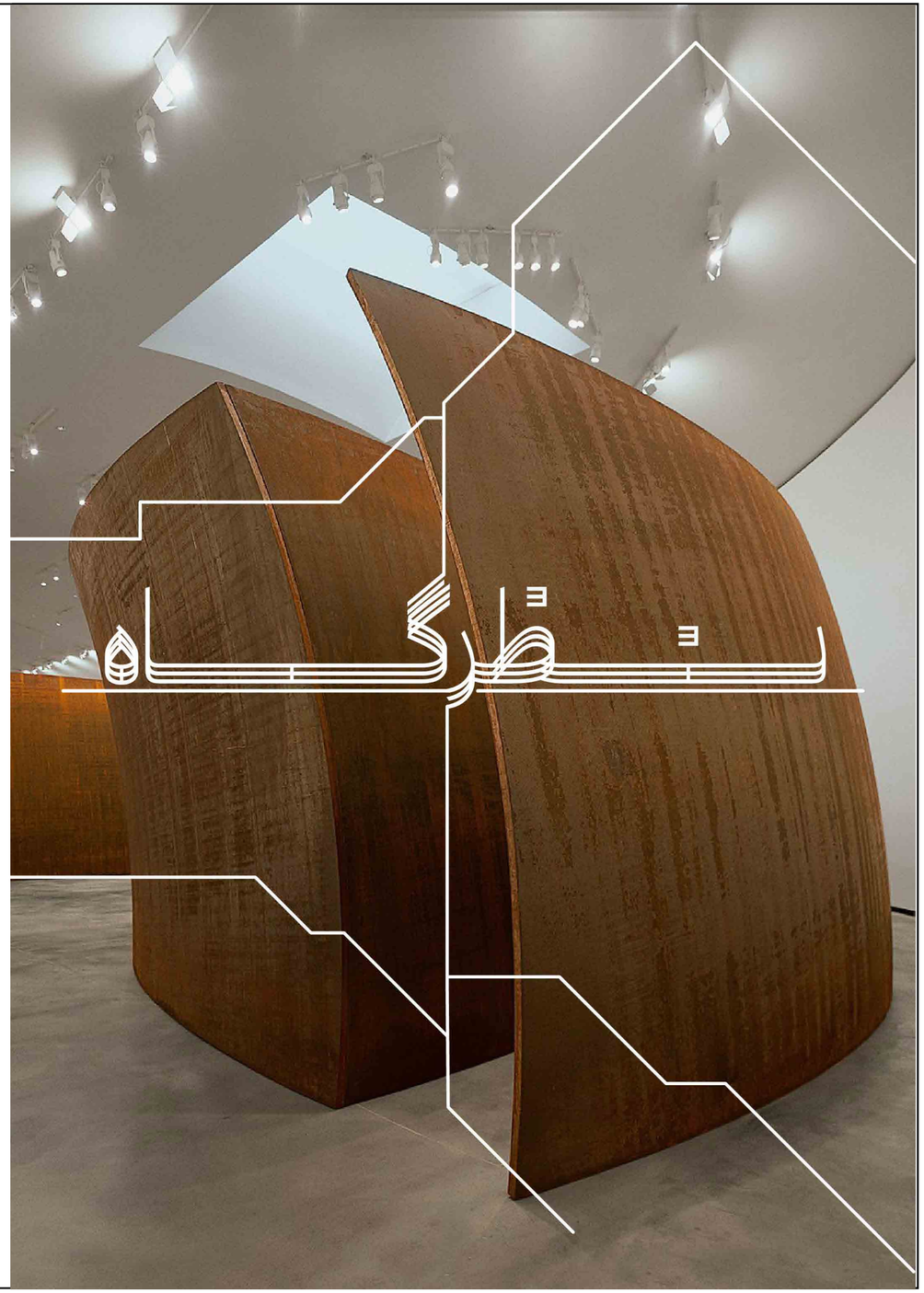
شماره‌ی حال به‌طور حتم نتیجه‌ی کوشش اعضای تحریریه‌ی مجله‌ی زمینه، گلناز صالح کریمی، نامدار شیرازیان، اشکان صالحی، افرا صفا، مینو عمادی، مهسا محمدی و دلناز سالار بهزادی است.

ارجاعات

۱. مجله‌ی زمینه، شماره‌ی ۱۵، نقد هنری قبل از قرن بیستم (نقادان هنر: جلد اول)، آبان ۱۳۹۹.

2. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, The MIT Press,1986.





کراوس و نقدفرمالیستی

گلناز صالح‌کریمی

رزالیند کراوس (۱۹۴۱ -)، منتقد و نظریه‌پرداز هنر، یکی از تأثیرگذارترین منتقدان هنر مدرن و پست‌مدرن در امریکاست که فعالیت خود را از میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۶۰ آغاز کرده و تا دهه‌ی آغازین قرن بیست‌ویک مجموعه‌ی عظیمی از مقالات و یادداشت‌ها درباره‌ی تقریباً تمامی عرصه‌های هنرهای تجسمی ـ از نقاشی و مجسمه تا عکاسی، ویدئو، اینستالیشن و هنر مفهومی ـ پدید آورده است. کراوس در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ با نشریه‌های فراوانی از جمله «آرت فروم»، «آرت اینترنشنال» و «آرت این امریکا» همکاری می‌کرد، تا آن‌که در ۱۹۷۶، دو سال پس از جدایی از «آرت فروم»، نشریه‌ی «اکتبر» را با همکاری آنت میشلسن تأسیس کرد. او هم‌چنین، در دانشگاه کلمبیا در نیویورک صاحب کرسی مه‌یر شاپیرو است، مدت‌ها در ام‌آی‌تی و کالج هانتر تدریس کرده و کیوریتور چندین نمایشگاه بوده، از جمله نمایشگاه آثار ریچارد سرا (۱۹۸۵-۱۹۸۶، موزه‌ی موما) و نمایشگاهی با عنوان «بی‌فرمی: مدرنیسم علیه بافت» (Formlessness: Modernism Against the Grain) (۱۹۹۶، مرکز ژرژ پمپیدو در پاریس).

رزالیند کراوس

کراوس یک بار طی مصاحبه‌ای[1] تعریف کرد که انگیزه‌ی اولیه‌اش برای نوشتن درباره‌ی هنر آن بود که آثار هنری مدرن را برای پدرش توضیح دهد. پدر کراوس گاهی پس از پایان ساعت کاری در وزارت دادگستری، که در آن‌جا در سمت مشاور حقوقی مشغول کار بود، رزالیند نوجوان را به گالری ملی هنر در نزدیکی ساختمان دادگستری در واشنگتن دی‌سی می‌برد تا زیبایی آثار کلاسیک و حقه‌بازی هنر مدرن را به دخترش نشان دهد. کراوس سعی می‌کرد با واژگان محدودی که در اختیار داشت، از آثاری که به نظرش جذاب

می‌آمدند دفاع کند. بعدتر، در اواخر دهه‌ی پنجاه میلادی، چند اثر از مارک روتکو را در مجموعه‌ی فیلیپس دید و برای فهم جذابیت مرموز این آثار، به سراغ نقدها و یادداشت‌هایی رفت که درباره‌ی هنر روتکو در دسترس بودند و به این ترتیب، با ادبیات نقد آشنا شد و در آخر، از رشته‌ی تاریخ هنر در کالج دخترانه‌ی ولسلی سردرآورد. در کالج ولسلی متوجه یک نکته‌ی مهم شد: این‌که آن‌چه در آن‌جا آموخته بود برای درک و فهم آثار ویلم دکونینگ، که موضوع پایان‌نامه‌ی دوره‌ی کارشناسی‌اش بود، هیچ به کارش نمی‌آمد. متنی که چشم‌های او را به روی آثار دکونینگ گشود و او را متوجه این امر کرد که درک ساختار تصویری هنر مدرن نیازمند صورت‌بندی‌هایی جدید است کتاب «هنر و فرهنگ»[۲] بود، تازه‌ترین اثر کلمنت گرینبرگ.

کراوس، هم‌چون بسیاری از منتقدان هم‌دوره‌اش، در جوانی مجذوب گرینبرگ شد. او در دوران تحصیل دکترا در هاروارد فرصت ملاقات با کلمنت را پیدا کرد و کم‌کم روابطی صمیمی میان‌شان شکل گرفت، اما این صمیمیت چندان دیری نپایید؛ دوستی آن‌ها در شعله‌های جنگ ویتنام خاکستر شد، خودش در این باره می‌گوید: «قطع رابطه‌ی من با او اتفاق پیچیده‌ای بود. بیش‌تر سر جنگ ویتنام. این‌طور بگویم که او عقاب بزرگ ویتنام بود و من یک کبوتر.»[۳] اما اختلاف‌نظر گرینبرگ جنگ‌طلب و کراوس صلح‌طلب فقط محدود به مسئله‌ی ویتنام نمی‌شد. کراوس در اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰، هنگامی که به صورت حرفه‌ای در «آرت فروم» می‌نوشت، کاملاً متقاعد شده بود که رویکرد گرینبرگ به نقد مدرن و جایگاهی که برای فرمالیسم در نظر می‌گیرد بیش از آن غایت‌انگارانه است که با نگاه او به فرمالیسم سازگار درآید. به این ترتیب، سیاست و هنر مدرن میانه‌ی این دو را بر هم زدند.

اما مقصود از غایت‌انگاری در دیدگاه گرینبرگ چیست؟ گرینبرگ به بسط این تفکر پرداخت که هنر والا همواره در جست‌وجوی خلوص است و با تاریخ مدیوم خود پیوستگی دارد. به عبارت دیگر، هنر والا (نامی که گرینبرگ معمولاً به هنر آوانگارد می‌دهد) مسیری تاریخی را طی می‌کند که برهه‌های مختلف آن با اسم رمز سبک غالب پشت سرهم می‌آیند و می‌روند، درحالی‌که غایت و هدف مشخص و نهایی‌ای که باید به آن تحقق بخشند چیزی نیست جز خلوص مدیوم. پس غایت نقاشی آن است که نقاشی بودن خود را نشان دهد: تخت بودن، یکه و تکثیرناپذیر بودن و انتزاعی بودن. هنر مدرن که گویی در پایان این تاریخ قرار دارد، خودارجاع (self referential) و خودآئین (autonomous) است: به چیزی جز خود و ویژگی‌های خود اشاره نمی‌کند و قواعد خود را از ویژگی‌های خاص مدیوم خود اخذ می‌کند. یک واحد بسته و در-

خود. در نتیجه، نقد مدرن نیز باید تمام توجه خود را صرف مدیوم کند و فرم را تنها مبنای قضاوت قرار دهد.

کراوس در قبول و به‌کارگیری روش نقد فرمالیستی که گرینبرگ مبدع آن بود، تردید نکرد و قطعاً آن را به روش‌های زندگی‌نامه‌ای یا روش‌های اگزیستانسیالیستی (هم‌چون روش هرولد روزنبرگ) ترجیح می‌داد، اما اختلاف‌نظر آن‌ها درخصوص چند مورد تعیین‌کننده به واگرایی شدیدی منتهی شد و کم‌کم برای کراوس مسلم شد که برای درک و تفسیر هنر جدید و به‌خصوص هنر پس از دهه‌ی ۱۹۶۰، دیگر ممکن نیست که به رویکردهای تاریخ‌انگارانه و غایت‌انگارانه و مبتنی بر خلوص زیبایی‌شناختی تکیه کرد. شکافی عمیق آثار پیشامدرن را از آثار مدرن و حتی از بسیاری از آثاری جدا می‌کرد که پیش از دهه‌ی ۱۹۶۰ پدید آمدند، به‌نحوی که نمی‌شد این دو برهه را ادامه‌ی یکدیگر فرض کرد. هم‌چنین، هنر جدید بیش از آن‌که مسیری تاریخی را به سوی غایتی محتوم طی کند، به تکرار گرایش داشت، امری که دیدگاه‌های مبتنی بر پیشروی خطی تاریخ قادر به توضیح آن نیستند. کراوس با گذار از گرینبرگ، فلسفه‌ی جدید را هم‌چون منبع فکری کارآمدی برای درک و توضیح هنر جدید به کار گرفت. پدیدارشناسی، ساختارگرایی و پساساختارگرایی چارچوب مفهومی تازه‌ای برای نقد فرمالیستی در اختیار او گذاشتند و با نوشته‌های او وارد جهان هنر امریکایی شدند.

در این معرفی کوتاه، بیش از هر چیز تلاش خواهم کرد شیوه‌ی استفاده‌ی کراوس از فلسفه را در متن مقالاتی که در این شماره‌ی «زمینه» ترجمه و منتشر می‌شوند، نشان دهم تا پیش‌زمینه‌ای برای مطالعه‌ی مقالات ترجمه‌شده فراهم شود و بعضی اصطلاحات و مفاهیمی که شاید برای خوانندگان هنر اندکی ناآشنا باشند تا حدودی روشن شوند. شکی نیست که معرفی تحلیلی یا انتقادی این متفکر، که چندین دهه از هنر قرن بیستم را با حجم انبوه نوشته‌هایش تفسیر کرده است، در چنین یادداشتی نمی‌گنجد و متن پیش رو صرفاً مقدمه‌ای است برای ورود به جهان جذاب و هیجان‌انگیز رزالیند کراوس.

اول از همه: فایده‌ی نقد هنری چیست؟

کراوس در اولین سطور مقدمه‌ی کتاب «اصالت آوانگارد و دیگر اسطوره‌های مدرنیستی» یک باور بسیار رایج درباره‌ی نقد را، از همان ابتدا، کنار می‌گذارد: فایده‌ی نقد هنری در این نیست که به آثار هنری نمره دهد؛ جذابیت نقد هم در این نیست. اگر نقد می‌خوانیم برای آن است که از روش استدلال نویسنده آگاه شویم. نقد قرار نیست قضاوت منتقد را صاف و ساده به اطلاع خواننده

برساند و خواننده معمولاً علاقه‌ای ندارد بداند منتقدان به کار مورد علاقه‌ی او چه امتیازی می‌دهند. تمام فایده و جذابیت نوشتن و خواندن نقد در آن است که قضاوت‌ها و پیش‌فرض‌ها به‌صراحت اعلام نشوند، بلکه از روش و فرم و ساختار استدلال نتیجه شوند. به عبارت دیگر، آن‌چه در نقد اهمیت دارد قضاوت و ارزشگذاری نیست، بلکه ساخته شدن روشی استدلالی است. از همین منظر است که کراوس در نقد گرینبرگی فایده و جذابیتی می‌بیند: اهمیت گرینبرگ به قضاوت‌های او نیست (که اتفاقاً بسیار هم تحکم‌آمیزند)، بلکه در نظام و روشی است که به ذهن مخاطب عرضه می‌کند، نظامی که طبق منطق آن و امتیازی که برای تخت‌بودن تصویر قائل است، حتی آثاری که گرینبرگ شخصاً نمی‌پسندید هم ارزش پیدا می‌کنند، مانند آثار فرانک استلا. هر چند خود گرینبرگ شاید به این ویژگی روش خود چندان آگاه نبود، چرا که به نظر می‌رسد که او کار اصلی نقد را قضاوت ارزشی می‌داند و این یکی از تضادهایی است که از نگاه کراوس دور نمانده. گرینبرگ از سویی هنر مدرن را در ادامه‌ی تاریخ هنر می‌بیند، از سوی دیگر به آن خصلتی فراتاریخی می‌دهد، گویی هنر مدرن همان‌طور که پیش از این اشاره شد، در نقطه‌ی پایان تاریخ ایستاده است و در نتیجه، آن را به‌نحوی ذاتی و وجودی (انتولوژیک) قضاوت می‌کند، یعنی اتفاقاً به‌نحوی غیرتاریخی.

کراوس در دهه‌ی ۱۹۴۰، با قطع امید از گرینبرگ، این بار واژگان و مفاهیم مورد نیاز خود را در فلسفه‌ی جدید اروپایی یافت، فلسفه‌ای که برای مخاطبان ایرانی در دهه‌های اخیر چندان غریبه نیست. ساختارگرایی، که ریشه در زبان‌شناسی فردینان دو سوسور داشت، نشان می‌داد که شیوه‌ی تاریخ‌انگارانه (historicism) ابزار مناسبی برای درک چگونگی ساخته شدن معنا در آثار هنری یا ادبی در اختیار ما نمی‌گذارد. تأکید بر یک نکته در این‌جا ضرر ندارد: کنار گذاشتن تاریخ‌گرایی یا روش تاریخ‌انگارانه (هر اسمی که بخواهیم به historicism بدهیم) به معنای کنار گذاشتن تاریخ نیست، بلکه به معنای کنار گذاشتن دیدگاهی است که هر رویداد جدید را ادامه‌ی رویدادهای گذشته می‌بیند و در نتیجه از درک تازه بودن رویداد جدید بازمی‌ماند. هم‌چنین به معنای کنار گذاشتن دیدگاهی است که هر آن‌چه را اکنون رخ می‌دهد در حرکت به سوی آینده می‌بیند و در نتیجه قادر به توضیح سکون یا تکرار نیست. به‌راستی چطور می‌شود شبکه [گرید]های ساکن و مکرر اگنس مارتین را ادامه‌ی سبک‌های پیشین یا در حرکت به‌سوی رویدادهای پسین دید و تفسیر کرد؟

ساختارگرایی و متون متفکرانی هم‌چون فردینان دو سوسور و رولان بارت ابزار لازم را برای نفی مدل تاریخ‌انگارانه در اختیار کراوس گذاشتند. اکنون منتقد قادر بود به جای آن‌که آثار هنری را ارگانیسم زنده‌ای ببیند که از مادر و پدری در تاریخ هنر یا تاریخ مدیوم زاده شده‌اند و بعد هم خود بچه‌هایی خواهند زایید، آن‌ها را هم‌چون بخش‌هایی از یک ساختار ببیند که با نام‌گذاری، جابه‌جایی و تفاوت شکل گرفته‌اند. در نقدهای سنتی متکی بر زندگی‌نامه یا روان‌شناسی، اثر هنری هم‌چون موجودی طبیعی، هم‌چون یک انسان در نظر گرفته می‌شود که طبق همان نظریه‌های سنتی یک ظاهر و یک باطن دارد و معنای اصلی اثر در باطن آن نهفته است: در نسبت آن با هنرمند، در جایگاه آن در تاریخ هنر و نسبت آن با سبک رایج زمانه، در نیت اخلاقی یا غیراخلاقی‌ای که به ساخت آن منجر شده و از این قبیل. ساختارگرایی نشان می‌دهد که معنا طبق چنین معیارهایی ساخته نمی‌شود، بلکه روند تولید معنا مادی‌تر و سطحی‌تر و درعین‌حال پیچیده‌تر از این است. درست همان‌طور که در هر زبان مشخصی، مانند فارسی یا انگلیسی، معنا در نظام دلالتی واژگان و طبق چارچوب دستور زبان ساخته می‌شود، معنای آثار هنری و ادبی نیز در یک نظام جایگزینی پدید می‌آید، نظامی که باز هم مانند زبان، به مرجع ثابت و کلی و جهانشمولی ارجاع نمی‌دهد. معنا نه در تصویر نهفته است و نه در واژه، بلکه کارکرد نظامی دلالتی است.

از سوی دیگر، پساساختارگرایی و متفکرانی هم‌چون ژاک دریدا این امکان را برای کراوس فراهم کردند که مقولات کلی و جهانشمول، بی‌زمان و فراتاریخی و در نتیجه مقولاتی صلب و نفی‌ناپذیر هم‌چون اصالت و یکه بودن را از جایگاه فرابشری‌شان پایین کشد، واکاود و به‌نحوی اتفاقاً زمان‌مند و مکان‌مند تحلیل کند. به عبارت دیگر، آن‌چه را از زمین بلند شده و از تاریخ کنده شده، سر جای زمینی و تاریخی‌اش بنشاند. به این ترتیب، کراوس از سویی، دیدگاه تاریخ‌انگارانه را کنار می‌گذارد و نشان می‌دهد که هنر فاقد یک خود (fles) ثابت و یکپارچه‌ی تاریخی است که روشن است این استدلال می‌تواند چه مسائل جدی‌ای برای اصالت هنر به دنبال داشته باشد چرا که با نفی نگاه تاریخ‌انگارانه مفاهیمی هم‌چون اصالت و خاستگاه اصیل هنر معنای کلی و ثابت خود را از دست می‌دهند. از سوی دیگر، با کنار گذاشتن انگاره‌ی مسیر تاریخی مشخص و منسجم، معنای هر اثر را در محتوای خاص آن جست‌وجو می‌کند، محتوایی که صرفاً با تکیه بر مدیوم و قواعد ویژه‌ی آن ساخته می‌شود و هم‌زمان مدیوم و قواعد آن را می‌سازد.

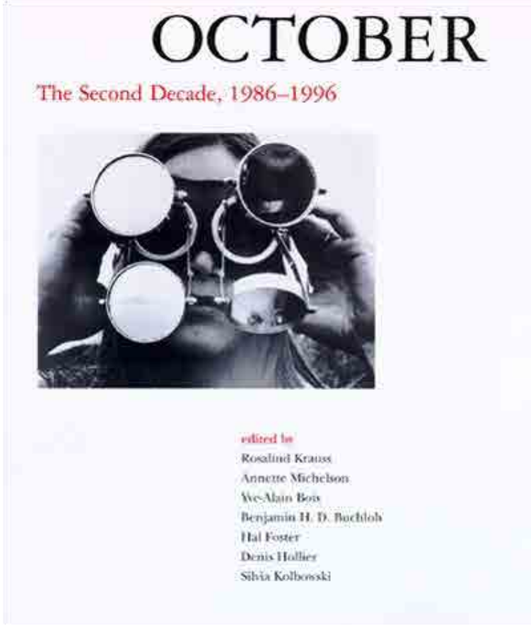
خلاصه، ساختارگرایی به او این امکان را می‌دهد که نقد (و هنر) را از سلطه‌ی مفاهیمی مانند سبک غالب (ایده‌ی اصلی تاریخ‌انگاری) و هماهنگی فرمی (ایده‌ی اصلی نظریه‌های تصویری معنا) رها کند.

این مفاهیم نه تنها مانع فهم هنر مدرن می‌شوند، بلکه حتی فهم درست پدیده‌های پیشامدرن را نیز محدود می‌کنند. پساساختارگرایی کراوس را قادر می‌سازد هنر را از مقولات کلی و ثابت و فرازمانی، مانند اصالت، نجات دهد.
مقاله‌هایی که از کراوس انتخاب کرده‌ایم، قرار است شیوه‌ی فلسفی او را در نقد هنر به‌طور نمونه‌وار نشان دهند، مقاله‌ی «به نام پیکاسو» در شماره‌های بعدی منتشر می‌شود اما به دلیل اهمیتش درباره‌ی آن در این‌جا صحبت می‌کنیم، باقی مقاله‌ها را می‌توانید در این شماره بخوانید. اما برای درک ساده‌تر این روش نسبتاً پیچیده، در این یادداشت نگاهی کوتاه به منظر فلسفی کراوس در این متون می‌اندازیم.

به نام پیکاسو: محدودیت نام‌های خاص و تاریخ‌های خطی

آیا می‌توان روش‌های زندگی‌نامه‌ای نقد هنر را در کنار روش فرمالیستی نگه داشت؟ این پرسش محوری مقاله‌ی «به نام پیکاسو» (۱۹۸۰) است. حجم انبوهی از متونی که درباره‌ی پیکاسو نوشته شده‌اند، چه متون تاریخ هنری و چه متون انتقادی، عمیقاً مبتنی بر زندگی پرفراز و نشیب پیکاسو، به‌خصوص روابط عاشقانه‌اش تنظیم شده‌اند. این متون سرشارند از نام‌های خاص، به‌خصوص نام‌های زنان. بسیاری از نویسندگان بر این باورند که در این روش تاریخ‌نویسی جنبه‌های زیبایی‌شناختی کار هنرمند از نظر دور می‌مانند، در نتیجه این روش‌ها را ناقص می‌شمارند. کراوس اما نشان می‌دهد که این روش‌ها ناقص نیستند، بلکه محدودکننده‌اند: چنین نیست که این‌ها اطلاعات ناقصی ارائه کنند که با یک نقد مکمل زیبایی‌شناختی تکمیل شود. بلکه این روش فهم ما را از هنر محدود می‌کند و ضرورت تفسیرهای جایگزین و نه مکمل را نشان می‌دهد.
کراوس برای توضیح این نکته به سراغ فلسفه‌ی نام‌های خاص می‌رود که در سنت فلسفه‌ی انگلیسی-امریکایی به تفصیل پرداخته شده است. نام خاص فاقد محتوا و معناست و فقط به مرجع خود که یک ابژه‌ی واحد است دلالت دارد. مسیح یک نام خاص است و معنای آن در فرد مسیح وجود دارد و در آن فرد هم تمام می‌شود. حال اگر بخواهیم هنرمندی مانند پیکاسو را در آدم‌های زندگی‌اش خلاصه کنیم و آثار او را فقط ارجاعی به نام‌های خاص دوستان و خانواده‌اش بدانیم (که البته منظور از خانواده معمولاً مادر است که اکثر نقدهای فرویدی حول او می‌چرخند)، معنای آثار به این نام‌ها محدود می‌شود، گویی خود آثار معنایی ندارند. کراوس تفسیر ساختارگرایانه را جایگزین تفسیرهای زندگی‌نامه‌ای از پیکاسو می‌کند و تلاش می‌کند تا به کمک این دیدگاه از کلاژهای او سردرآورد.
تفسیر کراوس بر دو اصل سوسوری مبتنی است: اصل غیاب و اصل تفاوت. زبان‌شناسی سوسور به ما می‌گوید که نشانه از دو

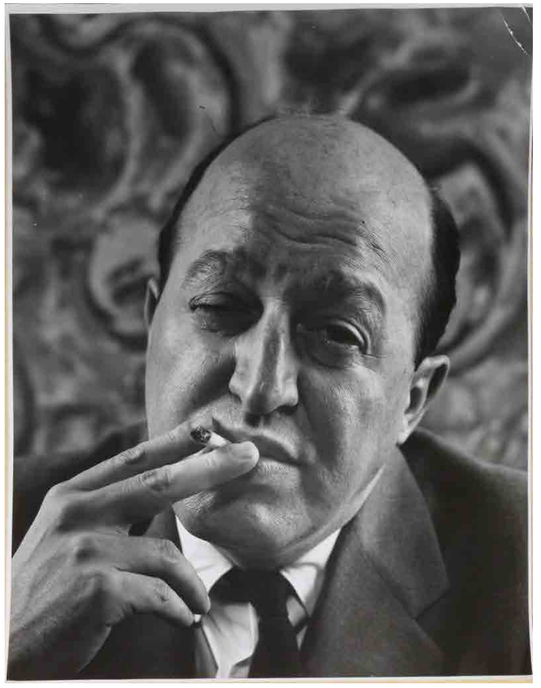
بخش تشکیل شده: دال و مدلول. دال مادی است، مانند حروف چاپ شده روی کاغذ، آوای موسیقی یا رنگ‌های روی بوم. مدلول، یعنی آن‌چه دال به آن اشاره می‌کند، غیرمادی و غیرحاضر است. نشانه به جای چیزی در غیاب آن چیز می‌نشیند و به این معنا بازنمایانه است. این اصل غیاب است. اصل دوم، یا اصل تفاوت، نشان می‌دهد که در زبان هیچ دو کلمه‌ای این‌همان یا عیناً یکسان نیستند، حتی اگر هم‌معنی باشند. تمام واژه‌ها با هم تفاوت دارند و معنا با تکیه بر همین تفاوت ساخته می‌شود. هیچ واژه‌ی این‌همانی برای «سبز» وجود ندارد که معنای آن را بسازد، سبز سبز است چون قرمز و آبی و بنفش و غیره نیست. این دو شرط ساختاری غیاب و تفاوت کارکرد نشانه را در کلاژهای پیکاسو تعیین می‌کنند. بنابراین، به نظر می‌رسد نیازی نداریم زندگی پیکاسو را یا روابطش را با انسان‌های اطرافش کندوکاو کنیم تا به معنای آثار او پی ببریم. آن‌چه فهم آن ضروری است این است که او چه نشانه‌هایی را به کار می‌برد و چگونه با این نشانه‌ها معنایی را می‌سازد و منتقل می‌کند.



مجله‌ی «اکتبر»

تاریخ‌گرایی هم هم‌چون روش‌های زندگی‌نامه‌ای سبب محدودیت تفسیر می‌شود. همان‌طور که پیش از این اشاره شد، تاریخ‌گرایی هیچ‌چیز جدیدی زیر این آسمان آبی نمی‌بیند، همه‌چیز ادامه‌ی گذشته و شکل اولیه‌ی آینده است. این دیدگاه چشم منتقد را به روی تفاوت‌های میان رویکردهای هنری می‌بندد، مثلاً تاریخ‌گرایی مینی‌مالیسم را نه جنبشی تازه‌نفس که ادامه‌ی ساخت‌گرایی می‌بیند و محتوای خاص هر رویکرد را درنمی‌یابد. کراوس از آن جهت که با چنین دیدگاهی به‌شدت در تقابل است، به محتوای آثار هنری توجهی خاص نشان می‌دهد.

او در مقاله‌ی «مجسمه در میدان گسترش‌یافته» (۱۹۷۸) توضیح



کلمنت گرینبرگ
۱۹۵۹

می‌دهد که تاریخ یک روند خطی پیوسته نیست. در خود تاریخ وقایعی رخ می‌دهند که هم‌چون یک ترک یا شکاف روندهای خطی را می‌گسلند. مثلاً در پایان قرن نوزدهم است که خصلت یادبودی مجسمه از آن گرفته شد، خصلتی که از زمان باستان مثل

چسبی بود که مجسمه را به مکان آن می‌چسباند و مجسمه از مکان خود، از خانه‌ی خود کنده شد. این یک شکاف بود، نه ادامه‌ی یک روند تاریخی قابل پیش‌بینی. مجسمه‌ی مدرن در این سوی شکاف قرار گرفته و کارکرد باستانی‌اش در آن سوی شکاف را کاملاً از دست داده. مجسمه‌ی مدرن نفی کارکرد یادبودی است و خصلتی به‌شدت خودارجاع دارد. اما هر چه هنرمندان مدرن بیش‌تر تلاش می‌کنند، غیر از نفیْ امکانات دیگری در آن نمی‌یابند. مجسمه‌ی مدرن به قول کراوس، گویی سرزمینی بی‌طرف است میان دو شکاف، گویی یک نفی بزرگ است، یک سیاهچاله است.

اما این صحنه‌ی گسترده که از اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ پدیدار شد، دیگر صحنه‌ای مدرنیستی نیست. سیاهچاله‌ی مدرنیستی به صحنه‌ی گسترش‌یافته‌ی پست‌مدرنیستی تبدیل شده و امکانات جدیدی در آن رشد کرده است. ممکن است از دیدگاه مدرنیستی، هنر پست‌مدرن صرفاً هنری التقاطی و فاقد منطق و انسجام درونی به نظر برسد، چرا که با مدیوم مشخصی کار نمی‌کند، به قول کراوس وضعیت پست‌مدرن در هنر وضعیتی پسا-مدیومی است. وضعیتی که مدیوم در آن خلوص و ویژه‌بودن خود را از دست داده، که اندکی جلوتر در همین یادداشت بیش‌تر به آن می‌پردازیم. اما کراوس با شیوه‌ی تحلیلی خاص خود، که در آن از تصویر و نمودار هم استفاده می‌کند، نشان می‌دهد که فعالیت هنری در وضعیت پسا-مدیومی متکی بر منطق خاصی است که این منطق خاص را شرایط و حدود و امکانات فرهنگی تعیین می‌کنند نه یک مدیوم ویژه، و این صحنه‌ی فرهنگی یک صحنه‌ی گسترده است که مدیوم‌های مختلفی می‌توانند در آن هم‌زمان حضور داشته باشند. مجسمه‌ی پست‌مدرن را فقط با این منطق می‌توان توضیح داد و در همین یادداشت مثالی از آن را خواهیم دید. اما پیش از آن، نگاهی بیندازیم به مقاله‌ی «شبکه‌ها»[۲] که نمونه‌ی بارزی است از نقد فلسفی کراوس که با ترجمه‌ی مینو عمادی به فارسی برگردانده شده است.

شبکه‌ها [گرید]: روان‌کاوی تضاد

شبکه‌ها در اوایل قرن بیستم همه‌جا دیده می‌شدند: در ردیف‌های پشت سرهم ساختمان‌های شهری با ردیف پنجره‌هاشان، در شکل کلی خیابان‌ها، راه‌ها، جاده‌ها و پل‌ها. به یک معنا، منظره‌های روستایی و نیمه‌روستایی که نگاه انسان را تا عمق دره‌ها و تا افق دشت‌ها می‌گستراند کم‌کم جای خود را به منظره‌های تخت و شبکه‌شبکه‌ی شهرهای صنعتی می‌دادند. هنرمندان مدرنیست خیلی زود حضور این عنصر جدید را حس کردند و آن را هم‌چون مظهر مدرنیسم در آثار خود گنجاندند. کشف شبکه‌ها در هنر مدرن کشف بزرگی برای کراوس بود که در آن

نشان‌هایی از سرکوب، تروما، تکرار و بازگشت می‌دید (در مقابل ادعاهای سنتی‌ای که معمولاً در هنرْ نیرویی رهایی‌بخش و پیشرو می‌بینند). کراوس این نکته را درک کرده بود که هنرمندان مدرنی مانند ماله‌ویچ، پیکاسو، لژه، موندریان، مارتین، جانز، له‌ویت و بسیاری دیگر، صدای خود را در فرم شبکه‌ای یافته‌اند. شبکه‌ها هرگز در هنر پیش از مدرن دیده نشده بودند ـ هرچند در متون مربوط به نورشناسی که هنرمندان نیز گاهی آن‌ها را مطالعه می‌کردند وجود داشتند. به‌سختی می‌شد فرض کرد موتیف شبکه ادامه‌ی سبک خاصی باشد و به‌سختی ممکن بود بتوان ریشه‌ای تاریخ هنری برای آن پیدا کرد: شبکه‌ها فرمی کاملاً جدید بودند.
به علاوه، شبکه‌ها فرم‌هایی تخت، هندسی و معمولاً منظم را می‌ساختند و از این جهت، کیفیتی غیرطبیعی داشتند، چرا که در طبیعت هیچ‌چیز چنین منظم و هندسی نیست. به عبارتی در طبیعت هیچ مربعی هم‌چون مربع‌های ماله‌ویچ وجود ندارد، پس آشکار است که این فرم‌ها کاملاً غیرتقلیدی بودند و استقلال هنر را از طبیعت و قوانین آن بیان می‌کردند و یا به بیان دقیق‌تر، خودآئینی هنر مدرن را اعلام می‌کردند. هنر مصنوع است و قوانین خاص خودش را خود می‌سازد، غایت و هدف و نهایتِ خود را نیز خود تعیین می‌کند. اما استقلال و خودآئینی شبکه‌ها آن‌ها را مصون از تضاد و تنش نگاه نمی‌دارد؛ شبکه‌ها آن‌چنان هم که ممکن است در ظاهر به نظر برسند، یکپارچه و مطمئن و استوار نیستند.
در فرم شبکه‌ای کیفیات فیزیکی سطح (پارچه‌ی بوم و رنگ) کاملاً بر وجوه زیبایی‌شناختی همان سطح منطبق می‌شوند یا به یک معنا، استتیک (با تأکید بر معنای حسانی کلمه) در خود ماده است و با ماده یکی است، که از این منظر می‌توان شبکه‌ها را فرم‌هایی کاملاً مادی و فیزیکی به‌شمار آورد. اما هنرمندان شبکه‌ها ادعا داشتند که درباره‌ی ذهن، روح و وجود طرح می‌زنند. شبکه برای آن‌ها نردبانی بود برای رسیدن به امر کلی، ابزاری برای تحقق وجود معنوی. قصد آن‌ها در ابتدا آن نبود که امر مادی و عینی را بر امر مادی و عینی منطبق کنند؛ نیت هنرمند آن بود که از شبکه و سطح مادی فراتر رود.
کراوس با کشف این تضاد، مثل یک روان‌کاو، شبکه را روان‌کاوی می‌کند. شبکه هم مظهر مدرنیسم و هم علامت یک بیماری یا یک تروماست. مسئله این‌جاست که برای هنرمند قرن بیستمی صحبت از معنویت در هنر چندان ساده نبود، دست‌کم این کار از صد سال پیش سخت‌تر شده بود. علم‌باوری از اواخر قرن نوزدهم آغاز شده و به‌خصوص پیش از تجربه‌ی فجایع جنگ جهانی دوم، با تکیه بر دستاوردهایی باورنکردنی یکه‌تاز میدان بود و جا را برای معنویت و روح و این قبیل مسائل به‌شدت تنگ کرده بود. در این

شرایط، فرم‌های شبکه‌ای از سویی امری مادی و مطلقاً مادی را نشان می‌دهند، از سوی دیگر، به‌طور هم‌زمان کیفیتی وهم‌آلود و خیالی را منتقل می‌کنند. به آثار اگنس مارتین یا اد راینهارت اگر بنگریم، می‌توانیم این کیفیت خیال‌انگیز را حس کنیم که گویی سعی دارند از میان شبکه‌های مادی بیرون بجهند یا به اصطلاحی که اهالی استعلا می‌پسندند: فراتر روند. شبکه به این ترتیب، نه فقط مظهر مدرنیسم، که اسطوره‌ی مدرنیسم است.
اما شبکه چطور می‌تواند اسطوره باشد درحالی‌که فرمی ساکن است و اگر بخواهیم از یک چیز نام ببریم که شبکه قطعاً فاقد آن است، آن چیز روایت و توالی زمانی است، یعنی عنصر اصلی اسطوره. هم‌چنین، مدرنیسم چگونه می‌تواند در یک اسطوره تجلی یابد درحالی‌که خود نافی تفکر اسطوره‌ای و منادی تفکر جدید است؟ کراوس با رویکردی پساساختارگرایانه، برای توضیح شبکه هم‌چون اسطوره به تضاد درونی شبکه اشاره می‌کند. پساساختارگرایی اسطوره را تلاشی فرهنگی برای مواجهه با تضادها می‌داند، با این تأکید که اسطوره‌ها تضادها را حل نمی‌کنند و پاسخی برای رفع تضادها ندارند، بلکه فقط تضاد را به عقب می‌رانند، یا به عبارت دقیق‌تر، اسطوره‌ها تلاش می‌کنند امور متضاد، هم‌چون امر قدسی و امر زمینی، را در فاصله‌ای صلح‌آمیز نسبت به یکدیگر نگاه دارند و چون این امر تقریباً محال است، در آخر کارکرد اسطوره به سرکوب نزدیک‌تر است تا آشتی.
اسطوره‌ها تضادهای سرکوب‌شده و پرتنشی را در درون خود حمل می‌کنند و حتی آن را به علم و آگاهی مدرن منتقل می‌کنند. کراوس به این معنا، شبکه را حامل تضادی پرتنش و سرکوب‌شده می‌بیند که نه تنها میان مادیت اثر و معنویت محتوا برقرار است، بلکه تضاد مهم دیگری را هم در خود دارد و آن خودآئینی اثر در برابر وابستگی آن به محیط پیرامون است، تضادی که بیش از همه در آثار شبکه‌ای موندریان آشکار می‌شود: اگر فرض کنیم شبکه‌ها می‌توانند در دو حالت مرکزگرا و مرکزگریز وجود داشته باشند، آن‌گاه می‌توانیم شبکه‌های مرکزگرا را که به سمت مرکز بوم همگرا می‌شوند، شبکه‌هایی در-خود و خودآئین به‌شمار آوریم در تقابل با شبکه‌های مرکزگریز که گویی بخشی از پیوستار جهان خارج هستند که از آن کنده شده و درون چارچوب بوم جای گرفته‌اند. به‌نظر می‌رسد هنرمند ناچار است میان این دو حالت یکی را انتخاب کند، اما مسئله‌ای که درخصوص موندریان و اکثر هنرمندان مدرن وجود دارد آن است که آن‌ها هر دو حالت مرکزگرایی و مرکزگریزی را در آثار شبکه‌ای خود نشان می‌دهند و درست هم‌چون اسطوره‌ها سعی می‌کنند امور متضاد را کنار هم بگنجانند.
کراوس علاوه بر اسطوره، که از موضوع‌های مورد علاقه‌ی رولان بارت بود، از روش واسازی نیز استفاده می‌کند تا ریشه‌های این

تضاد و این دوگانه‌ی به‌ظاهر سخت و استوار را دریابد و آن را فروبریزد. این همان جذابیت نوشتن و خواندن نقد است: این‌که نقد نمونه‌ای است از کاربرد فلسفه‌ای که منتقد به آن گرایش دارد. کراوس برای واسازی تضاد درونی شبکه‌ها، تضادی که شبکه درواقع قرار است آن را پنهان کند، سفر شگفت‌انگیز و پر از غافلگیری شبکه را از متن‌های علمی مربوط به نورشناسی ـ که اکثراً در قرن نوزدهم نوشته شده‌اند ـ آغاز می‌کند و مسیر آن را از هنر سمبولیستی و متافیزیکی و غیرعلمی (حتی ضدعلمی) تا هنر مدرن دنبال می‌کند. در تمام این مسیر، شبکه‌ها حامل تضادند؛ در نورشناسی تضاد میان رنگ ادراکی (رنگی که دستگاه بینایی ما ادراک می‌کند، یا به عبارتی رنگی که از فیلتر بینایی عبور کرده است) و رنگ واقعی (رنگی که در بیرون، مستقل از دستگاه بینایی ما وجود دارد). در این‌جا توجه به یک نکته ضروری است: مقصود از رنگ واقعی یا بیرونی، ذات رنگ به معنای کانتی کلمه نیست، چرا که ذات رنگ به این معنا اصلاً و اساساً در هیچ تجربه‌ای نمی‌گنجد و نمی‌تواند موضوع هیچ علمی قرار گیرد. رنگ ادراکی رنگ در حالتی است که تجربه می‌شود و منظور از رنگ عینی، پرتوهای نوری قابل اندازه‌گیری است. تصویر شبکه برای توضیح کنش و تأثیر متقابل جزئیات (مثلاً یک واحد چارگوش مثل این ¤) در عرصه‌ای از عناصر متوالی و یکپارچه (مثل این ¤¤¤) به کار می‌رفت. در سمبولیسم نیز شبکه بیش از همه در تصویر نمادین پنجره ظاهر می‌شد و عینیت و جزئیت علمی قرن نوزدهمی آن در تضاد با معنای نمادین و متافیزیکی نور قرار می‌گرفت.

کاری که کراوس درباره‌ی شبکه‌ها می‌کند، آن است که اولاً تضاد و تنش نهفته در این موتیف را آشکار می‌کند و نشان می‌دهد که این شبکه در کار پنهان کردن و سرکوب این تضاد است. ثانیاً برای واسازی این تضاد، ردپای آن را در «متن‌های» دیگری دنبال می‌کند، نه در روان‌شناسی هنرمند یا زندگی‌نامه‌ی او یا در سبک‌های هنری پیشین و پسین. او نشان می‌دهد که شبکه به عنوان مدیوم و مظهر مدرنیسم از یک انتخاب و جایگزینی حاصل شده و نه جبر تاریخی یا التزام به کلیات جهانشمولی که مثلاً ممکن است درباره‌ی ذات چارگوش‌ها یا شبکه‌ها گفته شود. به این ترتیب، کراوس با پیروی از معیار اپتیکالیتی در نقد فرمالیستی، که برطبق آن نقد فقط باید براساس آن چیزی باشد که در متن اثر دیده می‌شود، فقط به تصویر شبکه پای‌بند است و هم‌چنین، به شیوه‌ای بینامتنی این تصویر را در متن‌های دیگر با معناهای متفاوت دنبال می‌کند. این شیوه نه مبتنی بر تاریخ‌انگاری است (historicism) و نه فراتاریخی و ذاتی است، بلکه به اصطلاح شیوه‌ای تبیینی (etiological) است، یعنی شیوه‌ای که علت‌ها و

ریشه‌های پدیدار شدن یک پدیده را توضیح می‌دهد. این رویکرد در برخورد با تضادهای اثر هنری در یکی از نقدهای دیگر کراوس نیز دیده می‌شود: «نه به ... یوزف بویس»[۵] (۲۰۰۷). کراوس آثار یوزف بویس را نمی‌پسندد. بیزاری او نه به این خاطر است که در این آثار معنای تکان‌دهنده‌ای نمی‌یابد، بلکه بدین سبب است که معنای چیدمان‌های بویس را اسطوره‌ای و استعلایی و پیشامدرن می‌یابد. بویس هنرمند را یک شمن، یک شهید، یک بلاگردان می‌بیند که قرار است به ماده‌ی آشوبناک و ناهمگون و بی‌ثبات و زائد شکل دهد، آن را در نظم آرمانی جهان مابعدسرمایه‌داری ادغام کند، آن را تطهیر کند، نجات بخشد، اعتلا دهد: «استفاده‌ی تمثیلی بویس از مواد و نیز گنجاندن بدن خودش درون شبکه‌ای از اساطیر بنا بود در خدمت همین ایده‌ی دمیدن لوگوس در مواد و مصالح‌اش باشد، به‌طوری‌که مواد با پذیرفتن فرم، حیات دوباره بیابند، رستاخیزی در قالب معنا.»[۶] کراوس نه آن‌قدر خوش‌بین است، نه آن‌قدر به جدایی ذاتی ماده و عقل لوگوسی باور دارد که به بویس بله بگوید. او پیرو یکی از فیلسوفان محبوبش یعنی ژرژ باتای، امر بی‌شکل (informe ,formless) را ادغام‌ناشدنی می‌داند: هیچ سیستمی، حتی همگن‌ترین و کارامدترین نظام‌هایی که برای بازیافت ضایعات و ادغام تمام ناهمگونی‌ها تلاش می‌کنند، قادر نیست اضافات و فضولات خود را به‌تمامی در خود هضم و جذب کند. از این‌رو افسانه‌ی هنر نجات‌بخش که قرار است تمام بی‌نظمی‌ها را تحت نظم درآورد و تمام قربانیان را رستگار سازد، تضادی رفع‌ناپذیر است. آن‌چه کراوس در هر اثر هنری منفرد می‌پسندد تضادها و تناقض‌هاست، اما نه فقط کشش و نیروی میان آن‌ها، بلکه فروپاشی کامل این دو مقوله و پسماند امر بی‌شکل. مثل فروپاشی تضاد اصل و بدل در دروازه‌های دوزخ رودن[۷]. در مقابل، تثبیت تضاد و تلاش برای حل قهرمانانه‌ی آن در آثار بویس به نظرش تلاشی بی‌ثمر است.

کراوس در مقاله‌ی «شبکه‌ها»، شبکه را هم‌چون یکی از مدیوم‌های مدرنیسم در نظر می‌گیرد. از این‌جا می‌توان گریزی زد به بحث او درباره‌ی مدیوم، که در بسیاری از آثارش دنبال شده، از جمله در مقاله‌ی مفصل و دشوار «سفر به دریای شمال»، ترجمه‌ی نامدار شیرازیان.

پایان مدیوم: سفری به دریای شمال با مارسل بروتزر

«سفر به دریای شمال» (۱۹۹۹) مقاله‌ی مفصلی است که به‌صورت یک دفترچه‌ی حدوداً سی صفحه‌ای منتشر شده و به شرایط پسا-مدیوم نیمه‌ی دوم قرن بیستم یا به‌طور دقیق‌تر از دهه‌ی ۱۹۸۰ و ظهور هنر مفهومی و چیدمان می‌پردازد. مسئله‌ی کراوس در این متن آن است که دریابد و توضیح دهد که چگونه مدیوم و بحث از

خلوص آن، در نیمه‌ی دوم قرن بیستم کم‌کم اهمیت خود را از دست می‌دهد و محو می‌شود. مدیوم که زمانی در آغاز مدرنیسم هسته‌ی اصلی هنر تلقی می‌شد، به‌خصوص در دیدگاه گرینبرگ که غایت هنر را خلوص مدیوم آن می‌پنداشت، با ظهور هنرهای جدیدی مثل چیدمان و هنر مفهومی و هم‌چنین فیلم، به‌نظر می‌رسد نفس‌های آخر را می‌کشد.

روش کراوس در این بررسی، هم‌چون روش او در «شبکه‌ها» و بسیاری متون دیگر، تبیینی است، به این معنا که او بیماری‌ای را در مدیوم تشخیص می‌دهد و به دنبال علل آن است. اما پیش از شروع، لازم است درباره‌ی یکی دو واژه و معادل فارسی آن‌ها توضیحی داده شود. یکی ترکیب technical support که می‌توان آن را به پایه‌ی فنی ترجمه کرد. مدیوم از نظر کراوس پایه‌ی فنی اثر است، یعنی اثر بر پایه‌ی مدیوم شکل می‌گیرد و از آن مهم‌تر، مدیوم پایه‌ی قواعد فنی‌ای است که هنرمند از آن‌ها تبعیت می‌کند، مثلاً قواعد نقاشی رنگ‌روغن به این دلیل با قواعد نقاشی با آبرنگ یا مداد متفاوتند که مدیوم آن‌ها متفاوت است. اما در فارسی، ممکن است مترجمان مختلف برای این ترکیب معادل‌های متفاوتی پیشنهاد کنند، مثلاً به جای support از مشتقات واژه‌ی حمایت استفاده کنند یا برای technical واژه‌ی تکنیکی را به کار ببرند. مهم آن است که در نظر داشته باشیم منظور کراوس از این ترکیب چیزی است که تکنیک‌های هنری با تکیه بر آن و بر پایه‌ی آن ساخته می‌شوند. پس مدیوم یک پایه‌ی فنی است. حال این پایه‌ی فنی انواع مختلفی دارد، می‌تواند رنگ‌روغن باشد یا سفال یا فلز، اما هر چه باشد ویژگی خاص و متمایز آن است که قواعد فنی حاکم بر آن را تعیین می‌کند. پس مدیوم خواصی (ویژه) دارد. از این‌جا می‌رسیم به یک واژه‌ی مهم دیگر: specificity به معنای ویژه‌بودن. حال ممکن است در متون مختلف این واژه به ویژگی هم ترجمه شود، اما به یاد داشته باشیم ویژگی موردنظر در این‌جا یک ویژگی در کنار ویژگی‌های دیگر نیست. بلکه خاصیتی ویژه است که هر مدیوم و در نتیجه هر رشته‌ی هنری را از دیگری متفاوت می‌کند. مثلاً نقاشی به آن دلیل ویژه است که روی سطح تخت اجرا می‌شود و این تفاوت آن با مجسمه‌سازی است.

همان‌طور که اشاره شد مدیوم فقط یک پایه‌ی فنی نیست، بلکه مجموعه قواعدی است که بر مبنای این پایه‌ی فنی شکل می‌گیرند. پیچیدگی قضیه در آن است که این قواعد هم بر پایه‌ی مدیوم ساخته می‌شوند و هم نحوه‌ی کار با مدیوم را تعیین می‌کنند. به این معنا، مدیوم ساختاری است که خود قواعد ساختاری خود را تعیین می‌کند، که به آن «ساختار بازگشتی» می‌گویند. کراوس نشان می‌دهد که مدیوم در فرمالیسم گرینبرگی

فقط به یک پایه‌ی فنی کاهش یافته و کیفیت ساختاری آن مغفول مانده است، درحالی‌که مدیوم علاوه بر یک پایه‌ی فنی خام و کارنشده (مثلاً بوم یا رنگ) مجموعه‌ای از روابط میان‌ماده‌ای را شامل می‌شود (مثلاً رابطه‌ی بوم با رنگ) و کل این مواد و رابطه‌ها ساختاری را می‌سازند که قواعد حاکم بر آن را خودش وضع می‌کند و به این معنا خودآئین (autonomous) است و خصلت ویژه‌ی مدیوم همین ساختار بازگشتی است، نه خواص مادی صرف، آن‌گونه که گرینبرگ تصور می‌کرد. و تازه، همین ساختار بازگشتی، که خصلت ویژه‌ی مدیوم است، همواره میل به آن دارد که خود را ویژه و متمایز سازد.

اما در شرایطی که مدیوم دیگر ویژه و متمایز نیست، بلکه اشیا روزمره هم ادعای مدیوم بودن دارند، چطور می‌توان به تفاوت هنرها اندیشید؟ چطور در این شرایط می‌توان مدیوم‌ها و هنرها را از هم تمیز داد؟ و اگر نشود فرق هنرها را فهمید، چطور می‌توان از این‌همه تنوع سردرآورد؟

کراوس در تلاش برای پاسخ به این پرسش‌ها، به ریشه‌یابی بیماری مدیوم می‌پردازد و دستیار جذاب او در این پروسه کسی نیست جز مارسل بروتارز. اما در این یادداشت مختصر قصد نداریم لذت خواندن متن کراوس را از بین ببریم، پس فقط به توضیح کلی بحث او و نسبت آن با فلسفه‌ی فرانسوی می‌پردازیم.

کراوس در «سفر به دریای شمال» توضیح می‌دهد که با فروکاستن نقاشی به یک ذات و جوهر فرضی، مثلاً تخت‌بودن (اتفاقی که بر هنر دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۷۰ تأثیر گذاشت)، درواقع، مدیوم نقاشی خصلت (ویژه‌ی) خود را از دست می‌دهد و در نهایت تحت مقوله‌ی عام Art در می‌آید. در این متن، تفاوت Art با arts بسیار مهم است. اولی، هنر، یک مقوله‌ی عام و یکپارچه‌کننده است و مانند هر مقوله‌ی عام دیگری، مصداق‌های مختلفی مانند نقاشی و مجسمه را تحت یک نام واحد و کلی گرد می‌آورد، مثل مقوله‌ی حیوان که مصداق‌های مختلفی از گربه و سگ و انسان زیر آن گرد می‌آیند. دومی، هنرها، عنوانی است که به تفکیک هنرهای مختلف و ویژه‌بودن هر یک و تفاوت هر یک با دیگری دلالت دارد. حال با کاستن هنرهای مختلف به ذات نهایی‌شان، یعنی به صرف مدیوم مادی‌شان، یعنی همان فرایند تقلیلی گرینبرگی، تمایز میان این هنرها از بین می‌رود. اگر نقاشی فقط آن چیزی است که تخت باشد، فرق آن مثلاً با کولاژ چیست؟ یا اصلاً فرق آن با تکه‌پارچه‌ای که گوشه‌ی خیابان پیدا شده و با چسب به بوم چسبانده شده چیست؟ با از بین رفتن تمایز میان هنرهای مختلف، هر اثر هنری مدرن ناچار است جوهر یا ذات مقوله‌ی عام هنر (Art) را تعریف کند و نشان دهد، به جای آن‌که پایه‌ی فنی و

قواعد مخصوص به خود را تعریف کند (فراموش نکنیم که هنر مدرن خودارجاع است، یعنی همواره در حال تعریف حدود و توانایی‌های خود است). به یک معنا، هنر (Art) یک مقوله‌ی عام زیبایی‌شناختی می‌شود که هنرها هر یک تجلی نسبی آن هستند. چیزی شبیه به رویکرد افلاطون به جهان مادی و جهان ایده‌ها.

هنر مفهومی آشکارترین نمونه از نتایج این فرایند استعلایی است، یعنی فرایندی که در آن هنرهای جزئی از خود «فراتر می‌روند» تا در ایده‌ی نهایی و اصلی که همان ایده‌ی کلی هنر است ادغام شوند. هنر مفهومی ادعا می‌کند که هنر را از مواد جزئی و ویژه‌ی آن زدوده، استعلا بخشیده و از غلطیدن به ورطه‌ی کالا و استیلای بازار نجات داده است. بروتـرز در «موزه‌ی هنر مدن، دپارتمان عقاب‌ها» همین را به نمایش می‌گذارد: این‌که اگر هنرهای مجزا که هر یک با خصلت ویژه‌ی مدیوم خود مشخص می‌شوند، در ایده‌ی عام هنر ادغام شوند، اگر ویژه‌بودن هر هنر از میان برود، هنر (Art) چه شکلی پیدا خواهد کرد و شکل و شمایلی که بروتـرز نشان می‌دهد نه انتقادی است، نه آزاد از سلطه‌ی بازار.

با از دست رفتن «ویژگی» مدیوم، هنرها با هم همتراز می‌شوند، اما این همترازی به معنای آن نیست که همگی تحت یک مقوله‌ی عام و فراتر از بازار قرار می‌گیرند، بلکه برعکس، به این معناست که ارزش آن‌ها به ارزش مبادله‌ای صرف محدود می‌شود و ارزش هنری‌شان به تمامی حذف می‌شود. اصل همترازکننده‌ای که کراوس با هوشمندی آن را اصل عقاب (اشاره به عقاب بروتـرز) می‌خواند، تفاوت میان اثر زیبایی‌شناختی و کالای حاضرآماده را از میان برمی‌دارد و آغاز عصر پسامدیوم را اعلام می‌کند و هم‌چون عقاب بر این وضعیت مسلط می‌شود. کراوس در مقاله‌ی «لویت در جریان»[۸] هنر مفهومی را از منظری دیگر نقد می‌کند که بعدتر به آن می‌پردازیم.

دوربین پورتاپک نیز هم‌چون اصل عقاب به اصل «ویژه‌بودن مدیوم» حمله می‌برد، اما به‌شیوه‌ای متفاوت. کراوس برای توضیح این‌که دوربین چه جور مدیومی است از پدیدارشناسی مرلوپونتی کمک می‌گیرد و مفهوم «بُردار پدیدارشناسانه» را وارد متن نقد می‌کند. موریس مرلوپونتی (۱۹۰۸-۱۹۶۱) در «پدیدارشناسی ادراک حسی» (۱۹۴۵) انگاره‌ی بدن-سوژه را بسط می‌دهد، به این معنا که موجودی که ادراک می‌کند و می‌اندیشد یا به عبارتی سوژه، عقلی جدا از بدن نیست، بلکه بدن و آگاهی و حتی جهان تماماً در هم تنیده‌اند و با هم ارتباط متقابل دارند. اهمیت این فلسفه در آن است که فرض نمی‌کند که ذهن می‌تواند مستقل از بدن و مستقل از جهانی که در آن وجود دارد، آن جهان و آن بدن را از یک زاویه‌دید بیرونی بنگرد یا بشناسد. به این ترتیب، بدن-سوژه

با ابژه‌های علمی (یا اجسامی که علم تجربی آن‌ها را مطالعه می‌کند) تفاوت دارد، یعنی نمی‌شود گفت انسان یک بدن است که مثلاً مغز دارد و آگاهی در مغز او جای گرفته. این منظری بیرونی و خدایی است که علم تجربی ادعا می‌کند از چنین منظری جهان را می‌شناسد. درحالی‌که پدیدارشناسی مرلوپونتی به ما می‌آموزد که هیچ شی تنهایی در جهان وجود ندارد و هیچ چیز را نمی‌توان از زمینه‌ی آن جدا کرد، از جمله بدن و آگاهی. آگاهی حاصل ارتباط متقابل بدن و محیط و کارکردهای حسی-حرکتی است، پس بدن یک سوژه است، یعنی بدن یک آگاهی جسم‌مند است و آگاهی یک کیفیت بدنی است. همه‌ی اشیا چنین‌اند. هر شی به زمینه‌اش چسبیده، یعنی به شبکه‌ای از روابط معنادار میان دیگر اشیا جهان. ناظر هر بار که بخواهد شیئی را نظاره کند، اول تمام محیطی را که شی در آن قرار دارد از «زاویه‌دید» خاص خود می‌بیند که این زاویه‌دید به حالت بدن او بستگی دارد. پس هر شی خاصی تمام اشیا دیگر حاضر در محیط را بازتاب می‌دهد، در عین حال نسبت خود را با آن اشیا هم نشان می‌دهد. مرلوپونتی چراغ مطالعه‌اش را مثال می‌زند. از هر زاویه‌ای که به چراغ مطالعه‌اش نگاه کند، تنها بخشی از آن را می‌بیند به‌علاوه‌ی محیط و اشیا اطراف آن، اما می‌داند که پشت چراغ، آن بخشی از چراغ که روبه‌روی او و در مسیر نگاه او نیست، وجود دارد، اما رو به مثلاً دیوار است. پس دیوار هم در تجربه‌ی او از چراغ حضور دارد. به این ترتیب، به‌نظر می‌رسد که گویی بُرداری دوطرفه ناظر و اشیا را به هم وصل می‌کند. بدن-سوژه اشیا را می‌نگرد و اشیا بدن-سوژه را تحت‌تأثیر قرار می‌دهند، به آن جهت می‌دهند، خود و دیگر اشیا را به آن نشان می‌دهند.

پایه‌ی فنی یا مدیوم فیلم، یعنی دوربین، یک چنین دستگاهی است. مجموعه‌ی نوار فیلم، پروژکتور، پرده و جایگاه تماشاچیان همگی با هم مدیوم فیلم را می‌سازند و این مدیوم هم‌چون بُردار پدیدارشناختی، کیفیتی دوطرفه دارد، یعنی میان اجزا آن روابط متقابل برقرار است و این اجزا هم سوژه‌اند به این معنا که قواعدشان را خودشان تولید می‌کنند و هم ابژه‌اند به این معنا که از قواعدی تبعیت می‌کنند که اجزا دیگر وضع می‌کنند. هم می‌بینند و هم دیده می‌شوند، درست مانند انسان و جهان در فلسفه‌ی مرلوپونتی. یا به یک معنا، به شیوه‌ی خاص خود جهان را خطاب قرار می‌دهند.

همین نشان می‌دهد که مدیوم ترکیبی فیلم تا چه اندازه از معیار خلوص مدیوم فاصله دارد. این مدیوم نه تنها ترکیبی است، بلکه انباشتی هم هست. یعنی به جای آن‌که همواره میل به کاهش یافتن به یک ذات فرضی را داشته باشد (مثل میل به کاهش

نقاشی به تخت‌بودن)، میل به انباشتن اجزا غیرذاتی دارد. کراوس تشخیص می‌دهد که مدیوم در تمام هنرها سرنوشتی مشابه را تجربه کرده. هنر مدرن با روش و حالت خاص خود مخاطب را خطاب قرار داده، هم ابژه بوده و هم سوژه، به عبارتی میان هنر و مخاطب رابطه‌ای دوسویه برقرار بوده. از این حالت خاصِ خطاب، مجموعه قواعدی سر برآورده‌اند که خود دوباره مدیوم را تغییر داده و از نو ساخته‌اند. این قراردادها هم‌چنین در فرایند تولید اثر ساخته می‌شوند. فرایندهای تولید اثر هنری فرایندهایی انباشتی هستند، برخلاف فرایندهای تولید صنعتی که طی آن‌ها قالب‌های یکسان تولید می‌شوند. طی ساخت اثر هنری، هنرمند کارهای مختلفی را به‌طور متوالی و تکراری انجام می‌دهد، اما در یک روند غیرخطی یا تناوبی که هر مرحله‌ی آن متمایز از مرحله‌ی دیگر است، تا در پایان این مراحل مجزا، متناوب و متمایز در نقطه‌های خاصی همگرا شوند و یک کل را بسازند. پس برخلاف تصور گرینبرگ مدیوم کاهشی نیست، بلکه انباشتی است.

نکته این‌جاست که این خاصیت انباشتی و ترکیبی، این ذات درهم‌ریخته و غیرقابل کاهش همان وضعیتی است که به آن وضعیت پسا-مدیوم می‌گویند. وضعیتی که در آن ویژه‌بودن مدیوم نفی می‌شود و خودآئینی مدیوم فرومی‌پاشد. کراوس در مقاله‌ی «سفری به دریای شمال» نشان می‌دهد که بروترز سخنگوی اصلی دوران بینا-مدیوم بود و پایان هنرها (arts) را اعلام کرد. اما این تنها جایی نیست که او از پدیدارشناسی مرلوپونتی کمک می‌گیرد. او فلسفه‌ی مرلوپونتی را برای توضیح مجسمه‌های ریچارد سرا (مقاله‌ی «ریچارد سرا: یک ترجمه» (۱۹۸۳)، ترجمه‌ی افرا صفا) به مخاطبان فرانسوی به‌کار می‌برد و نشان می‌دهد که انتزاع چگونه می‌تواند صرفاً تزئینی نباشد (آن‌طور که فرانسویان گمان می‌کنند) و به قصد تولید معنا بیننده را مخاطب قرار دهد.

ریچارد سرا: یک ترجمه

کراوس همواره بر این نکته پافشاری می‌کند که نحوه‌ی برخورد هر مخاطب با هر اثر هنری بسته به آن است که او از هنر چه انتظاری دارد و انتظار مخاطب نیز ریشه در فرهنگی دارد که او از آن برخاسته. بنابراین، برخلاف آن‌چه نهادهای هنری در سراسر جهان می‌کوشند به ما بقبولانند، هنر زبانی بین‌المللی نیست و همه‌کس همه‌چیز را به یکسان ادراک نمی‌کند. تجربه‌ی مخاطبان به زاویه‌دید آن‌ها بستگی دارد و این زاویه‌دید را فرهنگ مخاطب تنظیم می‌کند. بر طبق این دیدگاه، کراوس تشخیص می‌دهد که مثلاً هنر امریکایی ضرورتاً باید برای مخاطب فرانسوی «ترجمه» شود. مسئله‌ی کراوس این است که در شرایطی که مخاطب در تنهایی خود و چسبیده به زمینه‌ی فرهنگی خود با اثر هنری روبه‌رو می‌شود، چگونه می‌توان مثلاً مجسمه‌های انتزاعی ریچارد سرا را که با درک فرهنگی خاص هنرمند در زمان و مکان خاصی ساخته شده‌اند، برای مخاطبان فرانسوی که درک کاملاً متفاوتی از هنر انتزاعی دارند توضیح داد؟ کراوس در تلاش برای ترجمه‌ی این آثار از یک دوگانه بهره می‌برد: دوگانه‌ی سرا-جاکومتی. او تفاوت میان این دو هنرمند را نقطه‌ی آغاز کار خود در مقاله‌ی «ریچارد سرا: یک ترجمه» قرار می‌دهد: در یک‌سو (جاکومتی) هنر غیرانتزاعی و بیانگرانه و در سوی دیگر (سرا) قطب مخالف آن.

اما کراوس توضیح می‌دهد که این دو هنرمند اهل دو دنیای به‌تمامی متفاوت نیستند، بلکه دو قطب مخالف در یک زمینه‌ی مشترک از ساختارهای زبانی و فلسفی‌اند، زمینه‌ای که فلسفه‌ی مرلوپونتی آن را فراهم آورده است. پیش از این اشاره شد که مرلوپونتی در «پدیدارشناسی ادراک حسی» به بسط این نظریه می‌پردازد که مکانیسم ادراک حسی که در مغز و بدن انسان در کار است، مستقل و جدا از جهان بیرونی نیست. عقل‌گرایی دکارتی و تجربه‌گرایی انگلیسی شناخت را چنین توضیح می‌دادند که ذهن یا به کمک یک سری دانش پیشاتجربی که مغز انسان به‌نحوی حاوی آن است (فرض عقل‌گرایان) یا به کمک حواس پنجگانه و قابلیت انتزاع ذهنی (فرض تجربه‌گرایان) قادر است اطلاعات جزئی و پراکنده و ذاتاً بی‌معنایی از جهان جمع‌آوری کند و آن‌ها را در قالب کلیات بریزد و به آن‌ها معنا بدهد و رفتارشان را پیش‌بینی کند. مرلوپونتی، به پیروی از هوسرل، نشان می‌دهد که چنین دیدگاهی انسان را جدا از جهان و مستقل از آن می‌پندارد، چیزی شبیه به یک خدا که بیرون نشسته و می‌بیند و می‌سنجد. در حالی‌که انسان در جهان است و هر شیئی را که تجربه می‌کند با وضعیت خاص بدن خود و در شبکه‌ی مکانی و زمانی که در آن قرار گرفته و هم‌چنین، به همراه تمام اشیا و محیط پیرامون آن شی تجربه می‌کند. پس اگر آدمی را می‌بینیم که در فاصله‌ای دور ایستاده و کوچک دیده می‌شود، نحوه‌ی تجربه‌ی ما این‌طور نیست: آدم + فاصله = آدمی که کوچک دیده می‌شود. بلکه تجربه‌ی ما صرفاً چنین است: آدمی در دوردست که کوچک دیده می‌شود. «در دوردست بودن» در خود تجربه‌ی ما از دیدن آدمی در دوردست وجود دارد. پس ما هیچ‌وقت قادر نیستیم «یک آدم» را بدون محیط اطرافش تجربه کنیم. رابطه‌ی میان انسان و جهان دوطرفه است و این کلید کراوس برای فهم سرا و جاکومتی است. او نشان می‌دهد که هر دو این هنرمندان بر زمینه‌ی همین فهم از رابطه‌ی دوطرفه‌ی انسان و جهان کار می‌کردند.

سول له‌ویت: فروپاشی نظام‌های عقلی

پیش از این در بحث درباره‌ی «سفر به دریای شمال» به این موضوع اشاره کردیم که چطور با از دست رفتن ویژگی‌های خاص هنرهای مختلف و ادغام آن‌ها در یک ایده‌ی عام هنر، مثلاً هنر مفهومی، ارزش زیبایی‌شناختی هنر به ارزش بازاری و مبادله‌ای آن کاهش پیدا می‌کند. کراوس در مقاله‌ی «سول لویت در جریان» که با ترجمه‌ی اشکان صالحی در این شماره منتشر می‌شود، به هنر مفهومی بازگشته و ادعای بسیاری از مدافعان این هنر را زیر سؤال می‌برد که معتقدند هنر مفهومی هنری است کاملاً عقلانی که پیشرفت‌های عقل را در تاریخ هنر بازنمایی می‌کند. کراوس از میان این مدافعان سه نویسنده و منتقد را انتخاب کرده و به آن‌ها پاسخ می‌دهد: دانلد کاسپیت (۱۹۳۵ -) منتقد هنر، سوزی گابلیک (۱۹۳۴ -) مورخ و منتقد و لوسی لیپارد (۱۹۳۷ -) منتقد و کیوریتور. هر سه منتقد ادعای مشترکی را مطرح می‌کنند: این‌که مهم‌ترین دستاورد سول له‌ویت به‌طور خاص و هنر مفهومی به‌طور عام آن است که وظیفه‌ی بازنمایی طبیعت و جهان عینی و مادی را از دوش هنر برمی‌دارند و درعوض، رسالت جدیدی برای هنر تعریف می‌کنند که عبارت است از بازنمایی قوای عقلی و کیفیت ذهن برتر انسانی.

کاسپیت بر این باور است که هنر مفهومی تصویری از کارکردها و ویژگی‌های انتزاعی عقل انسان پدید می‌آورد که درست مطابق با توصیفی است که فیلسوفانی هم‌چون دکارت و کانت از عقلانیت ارائه داده‌اند. دکارت، ریاضیدان و فیلسوف قرن هفدهم، نظام عقل‌گرایی اروپایی را طراحی کرد و تأثیر عمیقی بر تفکر مدرن غربی گذاشت. در نظام عقلانی دکارتی، که به آن نظام کارتزینی هم می‌گویند، کارکرد عقل شبیه به کارکرد ریاضیات است و ریاضیات از آن جهت که بیش‌ترین شباهت را به ماهیت عقل دارد، مهم‌ترین دستاورد عقل بشر به‌شمار می‌رود. عقلانیت دکارتی بر انتزاع و استنتاج عقلی متکی است و تنها معیار حقیقت است. این‌جا خوب است به تفاوت میان استنتاج و استقرا اشاره کنیم. استنتاج روشی عقلی است که تحت قوانین منطق و بر مبنای گزاره‌های بدیهی عقلی عمل می‌کند. مثلاً یک گزاره‌ی بدیهی برای دکارت این است که هر انسانی آن لحظه‌ای که دارد به چیزی فکر می‌کند، شک ندارد که دارد فکر می‌کند: شما برای آن‌که ثابت کنید دارید فکر می‌کنید به هیچ دلیل و مدرکی احتیاج ندارید. از این‌جا دکارت «استنتاج» می‌کند که پس من وجود خارجی دارم، چون اگر وجود نداشته باشم نمی‌توانم فکر کنم. این یک روش عقلی است. روش مقابل اما، روش تجربی است که در انگلستان قرن هفدهم پرورش یافت. طبق روش تجربی، شما برای آن‌که بدانید وجود خارجی دارید کافی است نگاهی به دست و پاتان بندازید، حرف بزنید و به صدای خودتان گوش دهید یا به صورت‌تان دست بکشید. این «استقرا» است: شما با لمس صورت‌تان که بخشی خاص و جزئی از وجودتان هست به این نتیجه‌ی کلی می‌رسید که من وجود خارجی دارم، در حالی‌که در روش استنتاجی، تقریباً مسیر برعکس را طی می‌کنید: از یک گزاره‌ی کلی (گزاره‌ی من وجود دارم) که مبتنی بر یک امر بدیهی عقلی است (من دارم فکر می‌کنم) به این نتیجه می‌رسید که من دست و پا دارم و این چیزی که لمسش می‌کنم صورتم است. ریاضیات بر روش‌های استنتاجی متکی است و به همین دلیل، از دیدگاه عقل‌گرایان صورت اصلی تفکر و عقلانیت است. کانت هم فیلسوف دیگری بود که گرچه به سنتز عقل‌گرایی و تجربه‌گرایی دست یافت و راهگشای بسیاری از علوم شناختی امروزی شد، دوگانه‌ی عقل انتزاعی (ایده) و پدیده‌های مادی و جزئی (پدیدار) را حفظ کرد: در نظام کانتی شکافی پرنشدنی میان ایده‌های عقلی انسان و پدیده‌های مادی جهان می‌افتد و انسان تا ابد از درک ذات جهان ناتوان می‌ماند و جهان را فقط آن‌طور که بر او پدیدار می‌شود می‌شناسد. اما آن‌چه در میان تمام عقل‌گرایان مشترک است و به بحث از هنر مفهومی مربوط می‌شود، جایگاه عقل انتزاعی و کلی‌نگر در «سلسله‌مراتب» شناخت است: برای عقل‌گرایان فقط این عقل کل است که از حقیقت سر در می‌آورد.

کاسپیت هنر سول له‌ویت را کاملاً منطبق بر این تعریف از فعالیت عقلانی می‌داند و هنر او را بازنمایی چنین عقل برتری می‌بیند. گابلیک تاریخ هنر اروپایی را، که البته در متن او تاریخ هنر ذکر شده اما می‌دانیم که این فقط تاریخ هنر اروپاست، بستری برای پیشرفت عقل می‌داند که در تحول سبک‌های هنری نمایان شده و لیپارد بر این باور است که له‌ویت مثال کاملی از نظریه‌ی گابلیک است که عقل را در بالاترین سطح پیشرفت به نمایش می‌گذارد.

کراوس نشان می‌دهد که له‌ویت نه تنها مثالی از عقل‌گرایی به این معنای پیشا-قرن بیستمی نیست، بلکه آن‌چه در آثار او بازنمایی می‌شود زوال این نظریه و فروپاشی این نظام سلسله‌مراتبی است که عقل در رأس آن قرار می‌گیرد. آثار مفهومی له‌ویت نظام تفاوت و جانشینی را هم‌چون کارکرد اصلی عقل به تصویر می‌کشند و آن نظام سلسله‌مراتبی پیشین را، دست‌کم درخصوص عقلانیت قرن بیستمی، نفی می‌کنند. کراوس لابه‌لای این مقاله، بخش‌هایی از رمان «مالوی» اثر ساموئل بکت را که این مضمون را تداعی می‌کنند آورده و ساختار خود مقاله را نیز به نمونه‌ای منحصربه‌فرد از یک فرم مبتنی بر جانشینی تبدیل کرده است.

با پایین کشیدن عقل از آن جایگاه برتر، به نظر می‌رسد تمام

توانایی‌ها و خصلت‌های انسان در یک ردیف برابر قرار می‌گیرند و مهم‌تر از آن، عقلانیت این امکان را می‌یابد که با جهان هم‌سطح شود: عقل انسان دیگر مسلط بر طبیعت و برتر از آن نیست، بلکه بخشی از آن است. این نتیجه‌ی فلسفی در دیدگاه کراوس به عکاسی تأثیر چشم‌گیری دارد. در این شماره، دو مقاله‌ی مهم مربوط به عکاسی ترجمه شده‌اند که همین دیدگاه پسامدرن به عقلانیت در آن‌ها نیز دیده می‌شود.

یادداشتی درباره‌ی عکاسی: عکاسی چیست؟

مسئله‌ی کراوس درباره‌ی عکاسی آن است که عکاسی چه جایگاهی در میان هنرها دارد. او در ابتدا یکی دو پرسش ساده مطرح می‌کند: آیا دوربین عکاسی صرفاً ابزاری برای ثبت لحظات شیرین خانوادگی است؟ آیا برای قضاوت مناسب درباره‌ی عکس‌ها همین کافی است که بفهمیم موضوع عکس چیست و بعد با آن «رابطه برقرار کنیم»؟ اگر پاسخ به این سؤال‌ها مثبت باشد، آن‌گاه نقد عکس نیز به نقد اجتماعی محدود خواهد شد، چیزی که باب میل پی‌یر بوردیو (۱۹۳۰ – ۲۰۰۲)، جامعه‌شناس فرانسوی بود. بوردیو بر این باور بود که عکاسی هیچ گفتمان ویژه‌ای ندارد و معیارهای خود را از دیگر هنرها یا جنبش‌های هنری می‌گیرد. علاوه بر این، او در سلیقه‌ی مخاطبان عکاسی ردپای طبقات اجتماعی را مشاهده می‌کرد: طبقه‌های مختلف اجتماعی از عکاسی به‌نحوی استفاده می‌کنند تا خود را از دیگران متمایز گردانند، به‌خصوص از دیگرانی که فاصله‌ی کمی با آن‌ها دارند؛ مثلاً کارمندان ارشد و مدیران بلافصل‌شان که می‌توان گفت یک پله با هم فاصله دارند. از نظر بوردیو، نه تنها سلیقه‌ی مردم درباب عکاسی، بلکه سلیقه‌ی هنری انسان‌ها به‌طور کلی شاخصی است برای تمایز طبقاتی. عکاسی هم صرفاً یک شاخص (index) و ابزاری است برای تثبیت تمایزها و تفاوت‌ها. بنابراین، از دیدگاه بوردیو قضاوت درباره‌ی عکاسی دو سویه دارد: یا قضاوت درباره‌ی موضوع (ژانر) است و عموم مردم معمولاً عکس‌ها را براساس این معیار درک و قضاوت می‌کنند:«این عکس مادر با فرزندش، عکس قشنگی است»؛ یا این‌که قضاوت براساس معیارهای تکنیکی است که معمولاً کسانی که میل دارند خود را از عوام متمایز نشان دهند به این‌جور قضاوت‌ها علاقه‌مندند: «قاب‌بندی این عکس فلان است و حرکت و سکون و غیره و غیره را تداعی می‌کند». کراوس در مقاله‌ی «یادداشتی بر عکاسی و وانموده‌ها» که در این شماره با ترجمه‌ی مهسا محمدی منتشر می‌شود، به این ادعای بوردیو پاسخ می‌دهد و استدلال می‌کند که عکاسی گفتمان مستقلی از دیگر هنرها دارد که مهم‌ترین اصل

این گفتمان، اتفاقاً، از میان برداشتن تمایز میان اصیل و غیراصیل است. گفتمان عکاسی اعلام می‌کند که هر عکسی تقلیدی است و هیچ اصالتی در عکاسی وجود ندارد. کراوس با تکیه بر عکس‌های سیندی شرمن نشان می‌دهد که چطور عکاسی بر این حکم سنتی درباره‌ی هنر خط بطلان می‌کشد که: هنرمند از اثر هنری فاصله دارد، از آن آگاه است و به آن مسلط است. یعنی اگر به‌طور سنتی تصور می‌شد که هنرمند یک ذهن آگاه است که از موضوع خود فاصله می‌گیرد و ذهنیت «اصیل» خود را در هنر نابش محقق می‌کند، آن‌گاه عکس‌های شرمن کیلومترها از سنت فاصله دارند. در این عکس‌ها می‌بینیم که هنرمند خودِ اثر است؛ او یک سوبژکتیویته یا ذهنی بیرونی نیست که اثر را خلق می‌کند، ذهنی آگاه نیست که جهان را با حکم‌ها و قضاوت‌هایش می‌شناسد، نه بیرون از جهان است، نه متمایز از آن.

اما وقتی هنرمند و ذهن آگاه او با اثر یکی می‌شوند، با آن هم‌رتبه و هم‌تراز می‌شوند، اثر نیز دیگر یک محصول خنثای ذهن نیست، بلکه آن نیز به تصویری خودآگاه و خودارجاع بدل می‌شود. به این ترتیب، آگاهی از نحوه‌ی ساخته شدن عکس در خود عکس منعکس می‌شود. درواقع، یکی از مهم‌ترین عناصر عکس‌های شرمن آگاهی از نحوه‌ی ساخته شدن عکس‌هاست و هم‌چنین آگاهی از تفسیرهای مختلفی که برمی‌انگیزند. به این ترتیب، دوربین دیگر ابزاری صرف برای شکار و ثبت لحظه‌ها نیست، بلکه پایه‌ای فنی است که چگونگی تفسیر معنا را تعیین می‌کند. من دیگر نمی‌توانم، آن‌طور که در گذشته تصور می‌شد، دوربینم را بردارم و به دل طبیعت بزنم و قاب‌های زیبا را شکار کنم، چرا که قاب زیبا یا خاص یا جالب و غیره در جهان خارج وجود ندارد، نگاه من را دوربین شکل می‌دهد، قاب تصویر را دوربین تعیین می‌کند. این خودآگاهی، که عکس‌های شرمن نمونه‌ای از آن هستند، افسانه‌ی ذهن خلاق بیرون از تصویر و هم‌چنین افسانه‌ی تصویر اصیل محصول نبوغ را فرومی‌پاشد.

پس برخلاف تصور بوردیو، عکاسی گفتمانی مخصوص به خود دارد: گفتمانی که اصالت هنرمند، یگانگی اثر هنری و انسجام و یکدستی فعالیت هنری را درهم می‌شکند. واقعیتی که موضوع عکاسی است، خود یک نشانه است که عکس به آن اشاره می‌کند. کراوس عکاسی سورئالیستی را یکی از گویاترین نمونه‌ها برای توصیف عکاسی می‌داند و در مقاله‌ی به تفصیل به این موضوع می‌پردازد.

شرایط عکاسانه‌ی سورئالیست: عکس هم‌چون انگشتی که به یک متن اشاره می‌کند

مقاله‌ی «شرایط عکاسانه‌ی سورئالیست» با ترجمه‌ی نامدار

شیرازیان، به ارتباط عکاسی با سورئالیسم می‌پردازد. کراوس در این مقاله استدلال می‌کند که آن دسته از هنرمندان سورئالیست که از دوربین عکاسی استفاده می‌کردند، اصلی‌ترین ویژگی عکاسی را درک کرده و از آن بهره می‌بردند: این‌که اگر نقاشی یا مجسمه شمایلی (icon) باشند که واقعیتی ذهنی یا عینی را بازنمایی می‌کند، عکس، برخلاف نقاشی و مجسمه، شمایل نیست، بلکه شاخص (index) است، به این معنا که عکس از روی واقعیت ساخته نشده، واقعیت را «باز»نمایی نمی‌کند، بلکه هم‌چون انگشت اشاره به واقعیت اشاره می‌کند، از این‌رو آن را شاخص می‌گویند. ذهن واقعیت بیرونی را ادراک و تجربه می‌کند و عکس این تجربه را نشان می‌دهد. واقعیت از دیدگاه سورئالیست‌ها به‌خودی‌خود یک متن یا یک نشانه است و عکس رابطه‌ی ممتازی با این متن واقعیت دارد، چرا که می‌تواند این نشانه، این متن را به‌نحوی نشان دهد که تبدیل جهان واقع به متن نشانه‌گذاری‌شده در آن منعکس باشد. دست‌کاری در عکس‌ها، که سورئالیست‌ها بسیار به آن علاقه داشتند، همین تبدیل واقعیت به نشانه را مستندسازی می‌کند: هر عکاس با قاب‌بندی و تغییراتی که در عکس می‌دهد، سندی می‌سازد از تبدیل واقعیت به نشانه یا متن.

بنابراین، عکس‌های سورئالیستی امکان آن را فراهم می‌آورند که عکاسی جایگاه ویژه‌ی خود را در میان دیگر هنرها پیدا کند و از همین جهت است که کراوس معتقد است سورئالیسم «شرط» امکان یافتن عکاسی به عنوان هنری مستقل است. به بیان دیگر، عکاسی سورئالیستی نشانگر (index) واقعیتی است که هم‌چون یک متن نشانه‌گذاری شده است. کراوس در این مقاله از دو مثال بسیار گویا استفاده می‌کند و طبق روال همیشگی، از بنیان‌های نظری و فلسفی مرتبط بهره می‌برد، تا جایگاهی سفت و محکم برای عکاسی تعریف کند.

یادآوری چند نکته

منتقدان فرمالیست روش نقد فرمالیستی را جایگزینی مناسب برای روش‌هایی می‌دانند که یا بر نبوغ فردی هنرمند تکیه می‌کنند ـ هم‌چون روش ارنست گامبریچ در تاریخ‌نگاری ـ و گرفتار افسانه‌های سطحی و دروغین هنرمند نابغه‌ی قهرمان می‌شوند (که اتفاقاً کسی نیست جز مرد سفیدپوست اروپایی)، یا چنان شاعرانه و سوبژکتیوند ـ هم‌چون روش هرولد رزنبرگ ـ که از توضیح این مسئله بازمی‌مانند که ساختار عینی و مادی (ابژکتیو) یک اثر هنری به چه نحو می‌تواند به ایجاد تأثیر ذهنی و عاطفی (سوبژکتیو) منجر شود. برخلاف دو روش فوق، روش فرمالیستی

این امکان را برای کراوس فراهم آورد که فرم عینی و مادی را هم‌چون عنصری ضروری برای نقد نگاه دارد و هر اثر هنری را هم‌چون اثری یکه، هم‌چون هدفی نهایی مشاهده کند؛ نه مسیری برای دستیابی به هدفی خاص: «دیدگاه من مانند دیدگاه کلم (کلمنت گرینبرگ) غایت‌انگارانه نیست... بیش‌تر از این لذت می‌برم که به‌طور تصادفی و ناگهانی با اثری روبه‌رو شوم و اگر به هر دلیل، اصالتی در آن تشخیص دهم، سعی کنم بفهمم این اصالت و خلوص از کجا می‌آیند و آن چیست که کیفیت ناب اثر را تضمین می‌کند.»[۹] هر هنرمندی در آثارش یک مسئله‌ی منحصربه‌فرد را پیش می‌کشد و کراوس هنگامی به سراغ هنرمندی مثل ویلیام کنتریج یا ویلم دکونینگ یا دیوید اسمیت می‌رود که متقاعد شده باشد مسئله‌ای که هنرمند به آن پرداخته، مسئله‌ای خاص و مهم است و ارزش توضیح دادن دارد، که به عقیده‌ی کراوس مهم‌ترین کار منتقد همین است. آن‌چه هر اثر را به مصداقی از کار هنری تبدیل می‌کند، فقط و فقط در خود آثار و کار و نیت هنرمند پیدا می‌شود.

کراوس مهم‌ترین تفسیرها را در معرفی هنر مینی‌مالیستی نوشت، هنری که در نگاه او به لحاظ فنی مدیوم خود را با تکرار مدام از نو می‌سازد: «به نظر من هر چیزی می‌تواند یک اثر هنری باشد، اما فقط به شرطی که به‌نحوی روی آن کار شود که خود به یک پایه‌ی فنی، یا به عبارت دیگر به یک مدیوم تبدیل شود... مدیوم کمی شبیه به زبان است، نمی‌توانید فقط یک بار با آن صحبت کنید و تمام شود برود. باید تکرار شود.»[۱۰]

پایه‌ی فنی مجموعه قواعدی است هم‌چون دستور زبان، که کار هنرمند را مرزبندی و معنی‌دار می‌کند و کراوس در مواجهه با هر اثر هنری به دنبال چنین معنایی می‌گردد، معنایی که از منظر او در هنر مفهومی و چیدمان به‌ندرت دیده می‌شود. کراوس در مصاحبه‌ای با نشریه‌ی«بروکلین ریل» (به ترجمه‌ی اشکان صالحی) اشاره می‌کند که هنرمندانی مانند جیمز کلمن، که او آن‌ها را «شهسواران سفید» می‌خواند، در کار ابداع مدام مدیوم‌اند: آن‌ها مدام پایه‌های فنی جدیدی را می‌سازند یا از حیطه‌های دیگری وام می‌گیرند و با تکرار آن مدیوم، زبان جدیدی را به وجود می‌آورند.

کراوس به این نتیجه رسیده بود که با آغاز دهه‌ی ۱۹۷۰، دوران خلوص مدیوم به سر رسیده و در جهان هنری پسا-مدیوم، قدرت بیان آثار هنری وابسته به زمینه‌های نظری و محتوایی است. چنین نیست که هنرمند یا منتقد تنها با تکیه بر ویژگی‌های چارچوب بوم، یا هر متریال دیگری، معصومانه و صادقانه به تولید معنایی حقیقی و ناب و فردی مشغول باشد. از دیدگاه او، پذیرش این‌که تولید و بیان و فهم معنا و محتوا بر مبنای الگوهای تاریخی امکان‌پذیر است، چیزی

نیست جز بازی کردن در زمین سرکوب و سانسور. معیارها و ملاک‌های تثبیت‌شده در سبک‌های تاریخی، کاملاً بر اساس این فرضیه ساخته می‌شوند که تجربه‌های مشترک انسانی به شکل‌گیری فرم‌ها و نمادها و معناهای مشترک رهنمون می‌شوند، به این ترتیب، زمین این بازی با معناهای کلی و ثابت ساخته شده و از هنرمند انتظار می‌رود در همین زمین و تحت قواعد آن بازی کند. هدف کراوس در کل فعالیت انتقادی حرفه‌ای خود، آن بود که هنرمند را از قید این انتظارات تاریخی برهاند: از قید اگزیستانسیالیسم، روان‌کاوی فرویدی، فلسفه‌های شرقی و تمام پروژه‌های فکری‌ای که بر وجود تجربه‌ها، معناها و نمادهای مشترک و ثابت اصرار می‌ورزیدند.

ارجاعات:

1. The Real Thing: An Interview with Rosalind E. Krauss, by David Plante.

2. Clement Greenberg, “Art and Culture”, Beacon Press, 1961.

3. The Real Thing: An Interview with Rosalind E. Krauss, by David Plante.

۴. در زمینه احترام به تنوع سلیقه اصلی است اساسی، و ما احترام به تنوع در ترجمه‌ی واژه‌ها و اصطلاحات، و از طرف دیگر جلوگیری از سردرگمی مخاطب را وظیفه‌ی خود می‌دانیم. بنابراین ممکن است در مقاله‌های یک شماره یک مفهوم و واژه را هر مترجم و مؤلفی متفاوت استفاده کند. در چنین مواردی خواننده را از انتخاب‌های مختلف مؤلفان یا مترجمان آگاه خواهیم کرد. مثلاً در این شماره Grid را مترجم مقاله، مینو عمادی، گرید گذاشته است و مؤلف این مقاله شبکه.. تحریریه‌ی زمینه.

۵. رزالیند کراوس، «نه به ... یوزف بویس»، ترجمه‌ی پویا ایمانی، حرفه هنرمند، شماره ۵۸، ۱۳۹۴.

۶. همان.

۷. ن.ک به: رزالیند کراوس، «اصالت آوانگارد»، ترجمه‌ی مجید اخگر، حرفه هنرمند، شماره‌ی ۱۴، ۱۳۸۴.

۸. اشکان صالحی، مترجم مقاله، با توجه به رسم‌الخطش لویت گذاشته در بقیه مقالات له‌ویت آمده. . تحریریه‌ی زمینه.

9. The Real Thing: An Interview with Rosalind E. Krauss, by David Plante

10. Ibid.

گرید [شبکه‌ها][1]

ترجمه‌ی مینو عمادی

منبع: October, No.9, 1979

در اوایل قرن بیستم، ابتدا در فرانسه و سپس در روسیه و هلند ساختاری شکل گرفت که تا به امروز نمادی از بلندپروازی‌های مدرنیستی در هنرهای بصری به شمار می‌رود. گرید که ابتدا در نقاشی کوبیستی قبل از جنگ پدیدار شد با گذشت زمان دقیق‌تر و واضح‌تر شد و خواستِ هنر مدرن را برای سکوت و سردی در مقابل ادبیات، روایت‌گری و گفتمان آشکار ساخت. از این منظر گرید کار خود را به درستی انجام داده است.

گرید بین هنرهای بصری و حوزه‌ی زبان دیواری ساخت که در تبدیل هنرهای بصری به محدوده‌ای صرفاً بصری موفق بود و به زبان و ادبیات اجازه‌ی نفوذ نمی‌داد. البته هنر هزینه‌ی بالایی برای این موفقیت پرداخت کرد چرا که قصری که بر پایه‌ی گرید ساخته بود آرام آرام به حاشیه رانده شد. رفته‌رفته صداهای کم‌تری از نهادهای انتقادی در حمایت، ستایش و تحلیل هنرهای بصری معاصر بلند می‌شود.

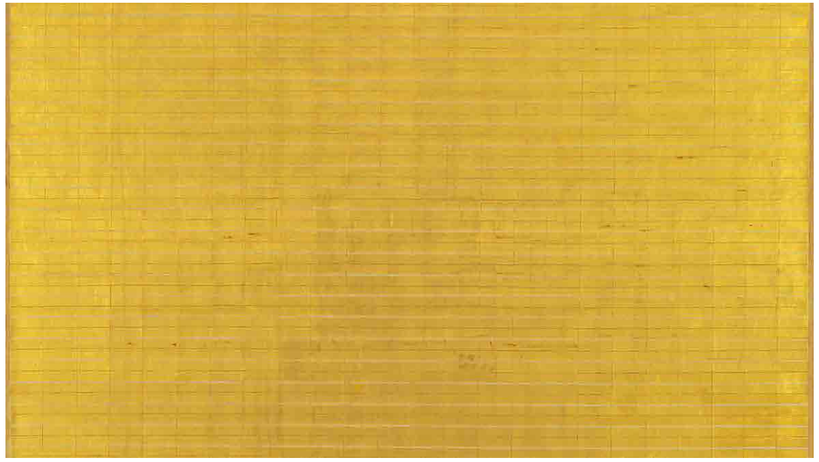
اما می‌توانیم با قاطعیت بگوییم که هیچ فرمی در کلیت زیبایی‌شناسی مدرن نتوانسته به این میزان ماندگار و در عین حال نسبت به تغییر نفوذناپذیر باشد. نه تنها تعداد زیادی زندگی حرفه‌ای خود را وقف جست‌وجو در گرید کرده‌اند بلکه پرداختن به چنین زمینه‌ای تا به این میزان نابارور قابل توجه است. همان‌طور که تجربه‌ی موندریان به خوبی نشان می‌دهد، رشد وگسترش دقیقاً همان چیزی است که گرید در مقابل آن مقاومت می‌کند. به‌رغم چنین مثالی، تجربه‌ی موندریان بازدارنده‌ی دیگران نبوده است و تجربیات مدرنیست‌ها در استفاده‌ی بیش‌تر از گرید ادامه یافته است.

برای اظهار وجوه مدرنیته‌ی هنر مدرن در زمینه‌ی گرید دو روش وجود دارد، یکی مکانی و دیگری زمانی. در بعد مکانی، گرید خودمختاری دنیای هنر را اعلام می‌کند. گرید تخت شده، هندسی، منظم، ضد طبیعت، ضد بازنمایی و ضد واقعیت است. گرید نتیجه‌ی هنری است که از طبیعت روی برگردانده است. در وضعیت تختی که از نقاط مختصات گرید حاصل می‌شود، ابعاد واقعیت از بین می‌روند و با یک سطح جایگزین می‌شوند. این نظم کلی نتیجه‌ی بازنمایی نیست بلکه یک حکم زیبایی‌شناسی است.

از آن‌جا که نظم گرید حاصل روابط خالص بین اجزای آن است، گرید راهی برای رد ادعای اشیا طبیعی در داشتن نظم مختص خودشان است؛ گرید روابط را در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی به روش دیگری نشان می‌دهد، روشی که ـ با احترام به اشیا واقعی ـ در اولویت و نهایی است. گرید این‌طور ادعا می‌کند که فضای هنر هم‌زمان خودمختار و خودارجاع است.

در بُعد زمانی، گرید نشانی از مدرنیته است به این دلیل که فرمی است که در هنر قرن بیستم همه‌جا حاضر است و در عین حال در هنر قرن پیش پیدا نمی‌شود. از پس تلاش‌های قرن نوزدهم، در زنجیره‌ای از واکنش‌هایی که به مدرنیسم ختم شد، یک تغییر نهایی این زنجیره را شکست. با کشف گریڈ کوبیسم، د استیل، موندریان، مالەویچ،... در جایی فرود آمدند که تا قبل از آن هیچ‌گونه دسترسی به آن ممکن نبود. می‌توان گفت آن‌ها در زمان حال فرود آمدند و هر چیز دیگری گذشته به حساب آمد.

برای پیدا کردن نمونه‌های دیگری از گرید باید به گذشته‌ای دور سفر کرد. به قرن پانزدهم و شانزدهم، به رساله‌هایی درباره‌ی پرسپکتیو و آن دسته از مطالعات غنیِ پائلو اوتچلو، لئوناردو داوینچی و آلبرشت دورر، جایی که از شبکه پرسپکتیوی به‌عنوان آرماتوری نظم‌دهنده برای ترسیم جهان استفاده می‌شد. ولی مطالعات پرسپکتیوی را نمی‌توانیم نمونه‌های ابتدایی از گرید بدانیم. چرا که پرسپکتیوْ علمِ واقعیت است و نه راه کنار کشیدن از آن. پرسپکتیو راهی بود برای آن‌که واقعیت و بازنمایی آن روی یکدیگر بیفتند؛ روشی که نقاشی ترسیم شده و واقعیت مرتبط با



اگنس مارتین، «دوستی»، رنگ‌روغن و ورقه‌ی طلا روی بوم، ۱۹۰ در ۱۹۰ سانتی‌متر، ۱۹۶۳، موزه‌ی هنر مدرن نیویورک.

آن به یکدیگر مربوط‌اند، اولی حاوی اطلاعاتی است از دومی. اما گرید از همان ابتدا کاملاً در تضاد با این رابطه عمل می‌کند. گرید، برخلاف پرسپکتیو، فضای یک اتاق یا یک منظره یا گروهی از افراد را بر سطح بوم نقاشی ترسیم نمی‌کند. در واقع، اگر چیزی را ترسیم می‌کند، خود سطح بوم نقاشی است. انتقالی است که در آن جای هیچ‌چیز عوض نمی‌شود. می‌توان گفت کیفیت فیزیکی یک سطح بر ابعاد زیبایی‌شناسی همان سطح ترسیم شده است و این دو صفحه‌ی فیزیکی و زیبایی‌شناسی جوری نشان داده شده که انگار یک صفحه‌اند: هم حدودشان و هم، طبق خطوط افقی و عمودیِ گرید، مختصات‌شان. از این منظر، در نهایت گرید یک ماده‌گرایی عریان شده و مشخص است.

ولی اگر گرید ماده‌گرایی را مطرح می‌کند (و به نظر می‌رسد راه

دیگری برای تحلیل منطقی آن نیست)، هنرمندان آن را این‌گونه ندیده‌اند. با گشودن هر رساله‌ای برای مثال «هنر بصری و هنر بصری ناب یا دنیای غیرعینی» متوجه می‌شویم که موندریان و مالەویچ درباره‌ی بوم، رنگ و گرافیت و هیچ ماده‌ی دیگری صحبت نمی‌کنند. آن‌ها از «وجود» و «ذهن» و «روح» سخن می‌گویند. از دید آن‌ها، گرید پلکانی است به سوی ذات و ماهیت و برای‌شان آن‌چه این پایین بر زمین اتفاق می‌افتد اهمیتی ندارد. مثالی امروزی‌تر اد راینهارت است که به‌رغم اصرار مکررش به «هنرْ هنر است»، در نهایت مجموعه‌ای از نُه مربع سیاه کشید که در آن نقش‌مایه‌ای که ناگزیر پدیدار می‌شود صلیب یونانی است. در غرب هیچ نقاشی نیست که نسبت به قدرت نمادین شکل صلیب و دری که به ارجاعات معنوی باز می‌کند ناآگاه باشد.

این دوگانگی گرید ـ نامشخص بودن نسبتش از یک طرف با ماده و از طرف دیگر با معنویت ـ است که باعث شد اولین کسانی که آن را در آثارشان به کار گرفتند، خود را در میان درامایی ببینند که فراتر از دامنه‌ی هنر می‌رفت. این نمایشِ دراماتیک شکل‌های مختلفی به خود گرفت و در مکان‌های مختلفی به اجرا گذاشته شد. یکی از این مکان‌ها دادگاه بود، جایی که در اوایل این قرن [قرن بیستم] علم در مقابل خدا قرار گرفت و برخلاف گذشته پیروز شد. نماینده‌ی بازنده‌ی این مبارزه به ما اخطار داد که بدترین عاقبت در انتظار شماست و «با خاک یکسان خواهید شد». نیچه قبل‌تر، این مسئله را با تمسخر بیان کرده بود: «ما می‌خواستیم با نشان دادن وجود خدایی انسان، حس برتری را در آدم‌ها بیدار کنیم اما الان نمی‌توانیم چرا که یک میمون جلوی‌مان را گرفته است». در محاکمه‌ی اسکوپس[۲] شکافی بین روح و ماده ایجاد شد و تا قرن نوزدهم ادامه پیدا کرد و در نهایت علم غالب شد و تبدیل به میراثی معتبر برای دانش‌آموزان قرن بیستم شد. و البته میراث هنر قرن بیستم.

با توجه به شکافی که بین امر قدسی و امر غیرمذهبی ایجاد شد، هنرمند مدرن با التزامی برای انتخاب یکی از این دو مواجه شد. گرید تصدیق می‌کند که هنرمند مدرن تلاش کرد هر دو را انتخاب کند. در فضای قرن نوزدهم که رفته‌رفته از تقدس فاصله گرفته بود، هنر ـ پناهگاهی برای ابراز احساسات مذهبی ـ تبدیل شد به یک باور ماده‌گرایی که تا به امروز هم همین باقی‌مانده است. اگرچه چنین وضعیتی در اواخر قرن نوزدهم آزادانه قابل بحث بود، در قرن بیستم غیرقابل پذیرش شد تا جایی که امروزه ربط دادن هنر و معنویت به یکدیگر به‌طرز وصف‌ناپذیری خجالت‌آور است.

قدرت عجیب گرید، دوام طولانی‌اش در فضای به خصوص هنر مدرن، از پتانسیلش برای غلبه بر این شرمساری نشئت می‌گیرد: پوشاندن و آشکار کردن این شرم در یک آن. در فضای فرقه‌گرای هنر مدرن، گرید نه تنها یک نماد بلکه یک اسطوره است. چرا که مانند همه‌ی اسطوره‌ها، به‌جای حل کردن پارادوکس و یا برطرف کردنِ تناقضْ آن‌ها را می‌پوشاند، و گویی به نظر می‌رسد و البته صرفاً به نظر می‌رسد که این تناقض برطرف شده است. قدرت اسطوره‌ای گرید در این است که به ما این حس را می‌دهد که هم داریم با ماده‌گرایی سر و کله می‌زنیم (یا گاهی علم و منطق) و هم هم‌زمان برای ما گریزی به‌سوی باور (یا وهم و خیال) را فراهم می‌کند. آثار راینهارت و اگنس مارتین مثال‌هایی از این قدرت‌اند. یکی از منابع مهم این قدرت همین وضعیتی‌است که گرید دارد، همان‌طور که قبلاً اشاره کردم ظاهر به شدت مدرنش، انگار هیچ‌جایی برای پناه بردن، برای پنهان کردن بقایای قرن نوزدهم نمی‌گذارد.

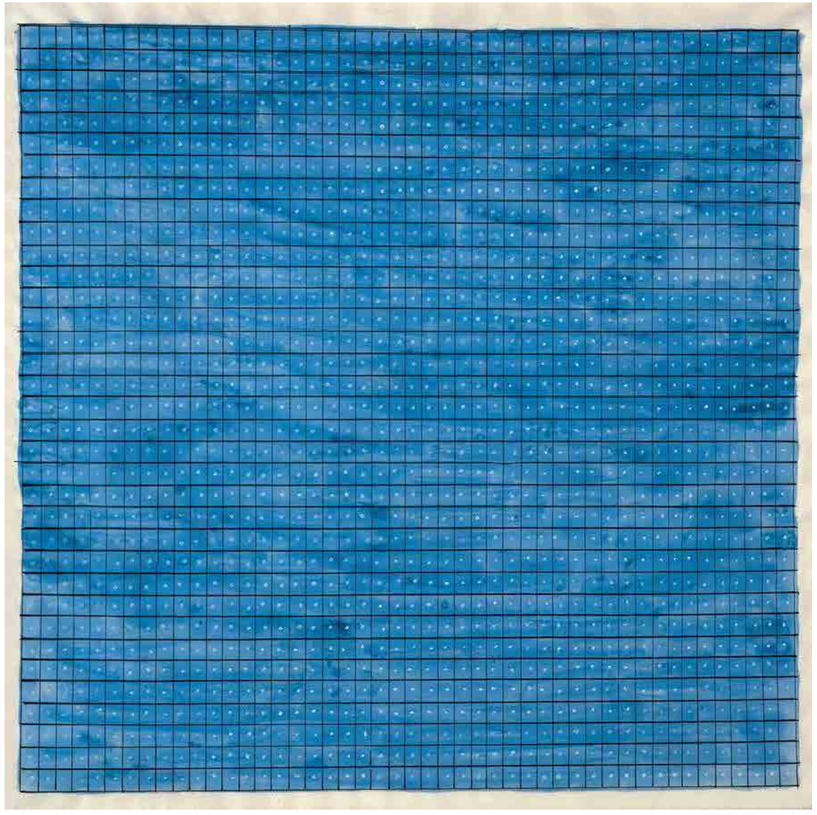
با گفتن این‌که موفقیت[۳] گرید به گونه‌ای با ساختار اسطوره‌ایش مرتبط است، به تعمیم دادن فرضیه‌ای فراتر از حدود عقل سلیم متهم می‌شوم. چرا که اسطوره‌ها قصه هستند و مانند همه‌ی روایت‌ها در طول زمان آشکار می‌شوند، در صورتی که گرید نه تنها از همان ابتدا فضامحور است، بلکه ساختاری بصری است که به‌طور صریح هرگونه روایت و خوانش پی‌درپی را پس می‌زند. اما این ایده‌ی اسطوره که این‌جا به کار بردم وابسته به تحلیل ساختارگرایی است، که در آن ویژگی‌های ترتیبی قصه به گونه‌ای بازچینش می‌شوند تا ساختاری فضامحور[۴] را شکل دهد.

ساختارگراها برای درک کارکرد اسطوره است که تحلیل ساختارگرایانه انجام می‌دهند؛ آن‌ها این کارکرد را به عنوان تلاشی فرهنگی برای پذیرش تناقض‌ها می‌بینند. آن‌ها با گسترش و تحلیل فضایی قصه ـ به‌طور مثال در ستون‌های عمودی ـ می‌توانند ویژگی‌های تناقض را آشکار کنند و نشان دهند که چطور یک داستان اسطوره‌ای به خصوص این تضاد را از طریق روایت می‌پوشاند. لوی استروس بدین ترتیب با تحلیل چند اسطوره‌ی خلقت تناقضی پیدا می‌کند بین فرضیه‌های اولیه‌ی به وجود آمدن بشر که آفرینش انسان را همسان با گیاهان در نظر می‌گرفته و فرضیه‌های بعدی که شامل روابط جنسی بین دو نفر است. چون این فرض اولیه مقدس است باید آن را حفظ کنیم با این‌که کاملاً با دیدگاه عقلانی درباره‌ی دوگانگی جنسی و تولد در تضاد است. کارکرد اسطوره این است که اجازه می‌دهد هر دو دیدگاه در کنار هم در وضعیتی معلق و موازی بمانند.

یکی از نتایج تحلیل ساختارگرا توجیه این تخطی در بُعد زمانی اسطوره است، به‌طور خاص این توجیه که جریانِ پی‌درپیِ قصه

وضوح ایجاد نمی‌کند بلکه سرکوب‌کننده و پوشاننده است. چرا که برای یک فرهنگ نوعی، تناقض بسیار قدرتمند است و هرگز از بین نمی‌رود، صرفاً از دید به کنار می‌رود. برای همین ستون‌های عمودی تحلیل ساختارگرا راهی هستند برای بیرون آوردن تضادهایی که اساساً دلیل به وجود آمدن آن اسطوره بوده‌اند و بدون وجود اسطوره در کنار هم غیر قابل هضم هستند. می‌توان این روند را مشابه روان‌کاوی در نظر گرفت، که در آن با در نظر گرفتن «قصه‌ی زندگی» فرد تلاش می‌کنیم تناقضات درونی‌اش را برطرف کنیم، تناقضاتی که سازنده‌ی ساختار ناخودآگاه هستند. چون این تناقضات درونی سرکوب شده‌اند، کارکردشان تکرار

اگنس مارتین،
«تابستان»، آبرنگ،
جوهر و گواش روی کاغذ،
۲۳ در ۲۳ سانتی‌متر، ۱۹۶۴،
مجموعه‌ی خصوصی.



بی‌پایان یک درگیری است. به این ترتیب، دلیل دیگر برای استفاده از آن ستون‌های عمودی (گسترش فضایی و تحلیل ساختارگرایی قصه) این است که به ما کمک می‌کند که ریشه‌ی هر بعد و ویژگی داستان را به صورت مستقل در گذشته پیدا کنیم. در مثال روان‌کاوی، این گذشته‌ی فرد است و در تحلیل اسطوره، این گذشته‌ی یک فرهنگ و قوم است.

برای همین با این‌که گرید به هیچ‌وجه یک قصه نیست، اما یک ساختار است. ساختاری که اجازه می‌دهد تناقض و تضاد بین ارزش‌های علم و معنویت در کنار هم حفظ شوند. در زمینه‌ی خودآگاه مدرنیسم و یا حتی در ناخودآگاه آن سرکوب شده است. برای جلو بردن تحلیل گرید ـ برای دستیابی به موفقیت قطعی گرید در پوشاندن و سرکوب کردن ـ می‌توانیم به دنبال دو روند تحلیلی‌ای برویم که به آن‌ها اشاره کردم. این به این معناست که گذشته‌ی تاریخی هر بخش از تناقض را کاوش کنیم. با این‌که گرید در هنر قرن نوزدهم غایب است اما باید دقیقاً در همان دوره‌ی تاریخی به دنبال منابعش گشت.

با این‌که خود گرید در نقاشی قرن نوزدهم نامرئی است اما در منابع نوشتاری‌ای حضور پیدا می‌کند که نقاشی آن دوره بسیار به آن وابسته بوده. این منابع، مقالات علم اپتیکِ وابسته به علم فیزیولوژی هستند. در قرن نوزدهم علم اپتیک به دو شاخه تقسیم شده بود. شاخه‌ی اول آن تحلیل و بررسی نور و فیزیک نور، حرکت نور، چگونگی شکست نور در هنگام گذر آن از عدسی‌ها بود؛ برای مثال ظرفیت کمّی‌اش. در چنین مطالعاتی، همان‌طور که گفته شد، دانشمندان این‌طور در نظر می‌گرفتند که خصلت‌های نور مستقل از دریافت‌شان توسط انسان و حیوان وجود دارند.

شاخه‌ی دوم علم بینایی تمرکزش بر فیزیولوژی مکانیسم ادراک نور بود؛ با محوریت نور و رنگ، آن‌طور که دیده می‌شوند. دغدغه‌ی هنرمندان آن دوره، این بخش از علم اپتیک بود.

نقاشان با منابع مطالعاتی متنوع ـ مانند مطالعات آثار شورول، شارل بلان و یا اگدن رود ، هلمهولتز و یا حتی گوته[۵] ـ با این حقیقت روبه‌رو شده بودند که آن صفحه‌ی فیزیولوژیکی که نور از آن عبور می‌کند و به مغز انسان می‌رسد، مانند پنجره‌ای شفاف نیست بلکه، مانند یک فیلتر، تحریفات به‌خصوص خودش را دارد. برای ما با در نظر گرفتن دریافت انسانی، میان رنگ «واقعی» و رنگ «ادراکی» شکافی وجود دارد. ما این رنگ اول (رنگ واقعی) را می‌توانیم بسنجیم؛ اما فقط رنگ دوم است که می‌توانیم آن را تجربه کنیم. و این، به این خاطر است که رنگ همواره درگیر یا وابسته به تأثیر متقابل است؛ خوانش یک رنگ همواره تحت تأثیر رنگ کناری آن است. حتی اگر فقط و فقط به یک رنگ نگاه کنیم، هنوز هم تأثیری

در کار است. چرا که تحریک شبکیه بعد از مشاهده‌ی یک تصویر رنگ دومی را می‌سازد که بر اولین محرک رنگی سوار می‌شود که همان رنگ مکمل است. بنابراین، کلیت موضوع رنگ‌های مکمل در کنار هارمونی رنگی به عنوان اساس کار نقاشان، همان موضوع علم اپتیک وابسته به علم فیزیولوژی بود.
یک خاصیت جالب مقالات علم اپتیک این است که در تصاویر آن‌ها از

گاسپار داوید فردریش،
«چشم‌اندازی از سمت آتلیه‌ی هنرمند»،
گرافیت و سپیا روی کاغذ،
۳۱۲ در ۲۳۷ سانتی‌متر، ۱۸۰۵،
موزه‌ی بلودره وین، اتریش.

گرید استفاده می‌شد. چرا که موضوع، نشان دادن برهم‌کنش ذرات نوری در یک زمینه‌ی ممتد بود؛ زمینه‌ای با ساختاری شبکه‌بندی‌شده که دارای نظم و تکرار بود، زمینه‌ای با ساختار گرید. پس برای هنرمندی که به دنبال گسترش درک خود در علم بینایی بود، گرید بستری برای کسب دانش بود. گرید، با این حالتِ شدیداً انتزاعی‌اش، نمایان‌گر یکی از قوانین اساسی دانش بود؛ جدا بودن ادراک بصری از جهان

«واقعی». با این اوصاف تعجب‌آور نیست که گرید، نمادی از زیرساخت بینایی، تبدیل به جزئی تکرارشونده در نقاشی‌های نئوامپرسیونیستی می‌شود، چرا که سورا، سینیاک، کراس و لوس همه درباره‌ی علم اپتیک مطالعه می‌کردند. هم‌چنین تعجب‌آور نیست که هر قدر مطالعات‌شان در این باب را بیش‌تر به‌کار می‌گرفتند، آثارشان «انتزاعی‌تر» می‌شد. همان‌طور که فلیکس فنئونِ منتقد در کار سورا شاهد است، علم تسلیم ضد خود شد، یعنی سمبولیسم.
سمبولیست‌ها قاطعانه ضد هرگونه رابطه‌ای میان هنر و علم، یا در این‌جا هنر و واقعیت بودند. موضوع سمبولیسم درک ماورالطبیعه بود، نه آن‌چه دنیوی بود؛ این جنبش حامی آن جنبه از فرهنگ بود که به تعبیر برمی‌گردد نه به تقلید آن‌چه واقعی‌است. بنابراین، این‌طور به نظر می‌آید که در هنر سمبولیستی هیچ نشانی از گرید نمی‌توان پیدا کرد، حتی یک نسخه‌ی اولیه از آن. اما یک بار دیگر اشتباه کرده‌ایم.
در هنر سمبولیستی گرید به شکل پنجره ظاهر می‌شود که حضور مادی شیشه‌های آن از طریق برخورد هندسی چارچوب‌های آن نشان داده می‌شود. علاقه‌ی سمبولیست‌ها به پنجره مشخصاً به اوایل قرن نوزدهم و رمانتیسیسم[۶] برمی‌گردد. اما این تصویر در دست نقاشان سمبولیستی و شاعران، سمت‌وسویی مدرنیستی می‌گیرد. پنجره‌ای که هم‌زمان هم شفاف و هم غیرشفاف تجربه می‌شود.
پنجره به‌عنوان وسیله‌ای شفافْ نور ـ یا روح ـ را به داخل آستانه‌ی تاریکی اتاق راه می‌دهد. اما اگر شیشه عبوردهنده است، بازتابنده نیز هست. به همین خاطر سمبولیست‌ها پنجره را آینه هم تعبیر می‌کردند. چیزی که «خویشتن» را در فضای تکثیر شده‌ی «وجود» منجمد و حبس می‌کند. جاری و منجمد؛ کلمه‌ی ecalg در زبان فرانسه به معنای شیشه، آینه و یخ است؛ شفافیت، ناشفافی و آب. این سیالیت در تفکر جمعی سمبولیست‌ها به دو چیز اشاره دارد: یکی جریان تولد (مایع آمنیوتیک رحم مادر، «سرچشمه‌ی زندگی») و دوم انجماد و مرگ (سکون نابارور آینه). کارکرد پنجره برای مالارمه مشخصاً به عنوان نمادی چند معنایی و پیچیده بود که از طریق آن می‌توانست «تبلورِ واقعیت در هنر»[۷] را نشان دهد. شعر پنجره‌ها ((Les Fenêtres اثر مالارمه به سال ۱۸۶۳ برمی‌گردد و برانگیزاننده‌ترین نقاشی پنجره‌ی ردن به‌نام «روز» در مجموعه‌ی «رویاها» سال ۱۸۹۱ به وجود آمده است.
اگر که پنجره چنین بستر دو یا چند معنایی است و چارچوب‌های آن (گرید) به ما کمک می‌کند که آن را ببینیم و بر روی آن تمرکز کنیم، پس این چارچوب (گرید) خود نماد آثار سمبولیست‌هاست. پنجره‌ها به عنوان یک بازنمود چند لایه‌ای عمل می‌کنند که از طریق آن اثر هنری می‌تواند شکل‌های «وجود» را اظهار کند و حتی بازسازی کند.

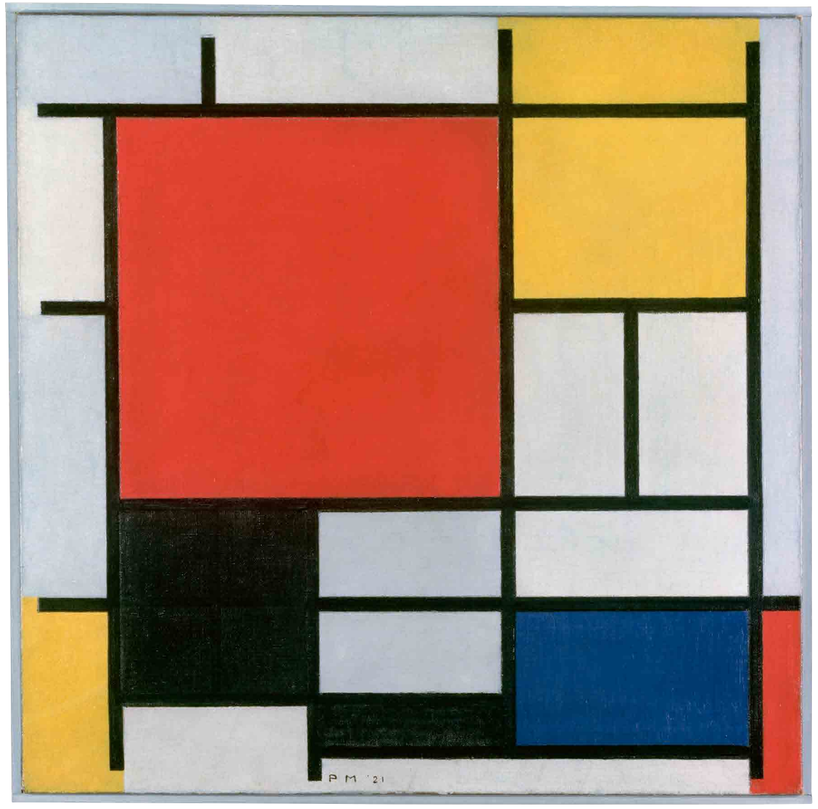
به نظرم اغراق نیست که بگوییم پشت هر گرید قرن بیستمی (مانند ترومای سرکوب شده‌ای)، پنجره‌ای سمبولیستی وجود دارد. پنجره‌ای که خودش را در کسوت مقاله‌ای در باب علم اپتیک نشان می‌دهد. با در نظر گرفتن این موضوع، قابل درک است که در هنر قرن بیستم حتی آن‌جا که فکرش را نمی‌کنیم هم گرید حضور دارد، مثلاً در آثار ماتیس ـ برای نمونه در «پنجره‌ها»یش ـ که البته فقط در آخرین سری مجموعه‌ی کاغذبریده‌ها به استفاده از گرید اقرار کرد.

به دلیل این ساختار (و تاریخ) دو سویه، گرید با کمال میل، کاملاً اسکیزوفرنیک است. من شاهد و مشارکت‌کننده در بحث‌های زیادی بوده‌ام در این باب که آیا گرید اثر هنری را مرکزگریز می‌کند یا مرکزگرا. منطقاً گرید در همه‌ی جهت‌ها و به صورت نامحدود گسترش پیدا می‌کند. براساس این منطق هر مرزی که نقاشی و مجسمه بر آن تحمیل کند، قراردادی است. بر اساس گرید هر اثر هنری صرفاً یک بخش، یک تکه‌ی کوچک قراردادی است که از ساختاری وسیع و نامحدود بریده شده است. به این ترتیب، گرید از خارج از اثر هنری عمل می‌کند، در واقع توجه ما را به وجود جهانی فراتر از تصویر برمی‌انگیزد. این خوانش «مرکزگریز» است. طبیعتاً خوانش «مرکزگرا» از مرزهای بیرونی امر زیبا به داخل می‌آید. براساس این خوانش، گرید بازنمایی‌ای است از هر آن‌چه جداکننده‌ی اثر هنری از جهان، از فضای پیرامون و از اشیا دیگر است. گرید بازنمودی است از مرزهای جهان در درون اثر هنری؛ ترسیمی است از فضای درون قاب بر روی خودش. روشی از تکرار است که محتوای آن تکرارْ خود هنر است.

اثر موندریان، با همه‌ی خوانش‌های متعدد و متناقض، مثال بی‌نقصی از این مسئله است. آیا آن‌چه در یک نقاشی به‌خصوص می‌بینیم صرفاً جزئی از کل است یا نقاشی سازمانی خودمختار است؟

با توجه به یکپارچگی بصری و فرمال در سبک کمال‌یافته‌ی موندریان و شور اظهارات نظری‌اش، توقع می‌رود در آثارش مشخصاً یکی از این دو موقعیت انتخاب شده باشد و چون هر یک از این وضعیت‌ها در دل خود مفهومی درباره‌ی ذات و اهداف هنر دارد، به نظر می‌رسد که هنرمند هرگز تعلیق بین این دو را انتخاب نمی‌کند چرا که گیج‌کننده است. اما موندریان دقیقاً همین کار را کرده است. بعضی از آثار به شدت ما را به خارج از بوم هدایت می‌کنند، خصوصاً گریدهایی(خطوط عمودی و افقی‌ای) که در بوم‌های لوزی‌شکل کشیده شده است ـ که در آن‌ها تضاد بین قاب تصویر و گرید تحمیل‌کننده‌ی این حس است که گویی به تکه‌ای از کل می‌نگریم، انگار که به منظره‌ای از داخل یک پنجره نگاه می‌کنیم، پنجره‌ای که به صورت قراردادی

میدان دید ما را محدود می‌کند ولی هرگز ما را به شک نمی‌اندازد که منظره فراتر از میدان دیدمان ادامه دارد. اما آثار دیگر، حتی مربوط به همان سال‌ها به همین میزان و به همین صراحت مرکزگرا هستند. در این کارها خطوط سیاهی که گرید را شکل می‌دهند هرگز با حاشیه‌ی اثر برخورد نمی‌کنند و این فاصله‌ی میان حدود بیرونی خطوط گرید و مرزهای خارجی نقاشی ما را وادار می‌کند که یکی را کاملاً در داخل دیگری در نظر بگیریم. به خاطر این‌که خوانش مرکزگریز مدعی ادامه‌دار بودن اثر هنری در جهان خارج از بوم است، می‌توان از گرید استفاده‌های متنوعی کرد. تنوعی که طیف گسترده‌ای را در برمی‌گیرد؛ از یک



پیت‌موندریان،
ترکیب‌بندی با قرمز، زرد، آبی و سیاه،
رنگ‌روغن روی بوم،
۵۹ در ۵۹ سانتی‌متر، ۱۹۲۱،
موزه‌ی لاهه، هلند.

بیان انتزاعی محض از کلیت تا بخش‌هایی از «واقعیت»، واقعیتی که خود کم و بیش زاده‌ی انتزاع است.
به این ترتیب در آن سر این بُردار که انتزاع قرار دارد ما شاهد جستارهایی در باب دامنه‌ی ادراک (وجهی از آثار اگنس مارتین و لری پونز) و یا فعل و انفعالات آوایی (گریدهای پاتریک آیرلند) هستیم.
و وقتی به آن سوی بردار حرکت می‌کنیم و از انتزاع دور می‌شویم اظهاراتی درباره‌ی گسترش بی‌نهایت سیستم‌های نشانه‌ای ساخته‌ی دست انسان پیدا می‌کنیم (اعداد و حروف جسپر جانز).
در ادامه‌ی این مسیر آثاری پیدا می‌شود که با کلیتی شبیه به عکس به «واقعیت» نظم داده‌اند (وارهول و به شکل دیگری چاک کلوز) و هم‌چنین آثاری که نوعی مراقبه در فضای معماری هستند (به‌طور مثال لوییس نولسون).
در این مرحله، گرید سه بعدی به عنوان مدلی ذهنی از فضای معماری عموماً پذیرفته شده است، جزء کوچکی که می‌تواند شکلی از ماده به خود بگیرد. در نقطه‌ی مقابل این طرز تفکر پروژه‌های دکوراتیو فرانک لوید رایت و هنرمندان د استیل نظیر ریت‌ولت (طراح و معمار هلندی) و وانتون‌ژرلو (مجسمه‌ساز، نقاش، معمار و هنری نویس بلژیکی) قرار دارد. (مدول‌ها و شبکه‌های سل له‌ویت بعدها تجلی همین طرز تفکر است.)
و البته در خوانش مرکزگرا برعکسش حقیقت دارد. آثار مرکزگرا با تمرکز بر سطح اثر هنری به عنوان چیزی کامل و دارای نظم درونی، عموماً تمایل به دور شدن از مادیت ندارند، بلکه خودشان را شئی دیدنی می‌سازند. این‌جا، یک بار دیگر به یکی دیگر از تناقضات جالب گرید می‌رسیم، تناقض‌هایی که در هر گوشه‌ی گرید پیدا می‌شوند. دیدگاهی که توجه را در اشاره به جهان و ساختار آن به خارج از قاب و بوم هدایت می‌کند در علم قرن نوزدهم ریشه دارد و حامل مفاهیم پوزیتیویستی و ماده‌گرایانه‌ای است که میراث همان علم به حساب می‌آیند. برعکس، در دیدگاهی که تمرکز به درون قاب و بوم است، با توجه به خوانش کاملاً «قراردادی» و «خودبسنده» اثر هنری به نظر می‌رسد که از ریشه‌های سمبولیستی انتشار می‌یابد و حامل همه‌ی آن خوانش‌هایی است که در مقابل «علم» یا «ماده‌گرایی» قرار می‌گیرد. خوانشی که اثر را نمادین، کیهان‌شناسانه، معنوی و معتقد به نیروی حیات می‌کند. اما ما می‌دانیم که به‌طور کلی این درست نیست. نقصی که در این منطق پیدا می‌شود از این قرار است که گریدهایی که متمرکز به درون قاب هستند، معمولاً خیلی بیش‌تر ماده‌گرا هستند (این دو مثال متفاوت را در نظر بگیرید: فرانک استلا و آلفرد جنسن)؛ درحالی‌که نمونه‌هایی که فراتر از چارچوب امتداد می‌یابند، اغلب به دور شدن سطح از ماده‌گرایی رسیده‌اند؛ فروپاشی ماده به سمت جرقه‌های ادراک یا ایجاد حرکت.

هم‌چنین می‌دانیم که این اسکیزوفرنی است که به بسیاری از هنرمندان (از موندریان گرفته تا آلبرس، تا کلی و تا له‌ویت) اجازه می‌دهد تا هم‌زمان به دو شیوه، گرید را در نظر بگیرند.
هنگام بحث درباره‌ی عملکرد و شخصیت گرید در حوزه‌ی کلی هنر مدرن من مدام از کلمه‌هایی نظیر «سرکوب» و «اسکیزوفرنی» کمک گرفته‌ام. از آن‌جایی که در این متن، از این اصطلاحات برای توصیف یک پدیده‌ی فرهنگی استفاده می‌شود و نه وضعیت یک فرد، مشخصاً منظور مفهوم پزشکی و تحت‌اللفظی آن‌ها نیست، بلکه صرفاً یک تشبیه است: برای مقایسه‌ی ساختار یک مسئله با ساختار مسئله‌ی دیگری. امیدوارم ارکان این تشبیه (در بحث کارکرد و ساختارهای موازی گرید به عنوان امر زیبا و اسطوره) به وضوح بیان شده باشند.
اما هنوز وجه دیگری از این تشبیه نیاز به توضیح دارد. جوری که استفاده‌ی من از این واژگان روان‌شناسی با تاریخ فاصله دارد. در واقع من از علت‌شناسی یک وضعیت روانی حرف می‌زنم و نه از تاریخچه‌ی آن. معمولاً وقتی از تاریخ حرف می‌زنیم، منظور رابطه‌ی بین اتفاقات در طول زمان است، تغییر اجتناب‌ناپذیر، هنگامی که از یک اتفاق به اتفاق بعدی می‌رویم، اثر پیش‌رونده‌ی تغییر که خود کیفی است. برای همین ما تاریخ را روندی تکاملی می‌بینیم. علت‌شناسی وضعیتی تکاملی نیست بلکه بررسی شرایطی است که باعث یک تغییر به خصوص (بررسی علل مبتلا شدن به یک بیماری) شده است. از این نظر علت‌شناسی مانند مطالعه‌ی زمینه‌ی یک واکنش شیمیایی است، مطالعه‌ی این‌که چه زمانی و به چه شکل چند عنصر در کنار هم ترکیب جدیدی را ایجاد کرده‌اند.
در علت‌شناسی اختلالات روانی، ما با بررسی «گذشته و تاریخچه‌ی» فرد می‌توانیم بفهمیم که چه چیزی علت اختلال بوده است اما زمانی که اختلال شکل گرفته است، پرداختن به روند تکاملی فایده‌ای ندارد و دغدغه‌ی‌مان تکرار آن است.
در رابطه با ظهور گرید در هنر قرن بیستم می‌بایست نگاهی علت‌شناسانه داشته باشیم و نه تاریخی. ترکیب شرایط به خصوصی گرید را در جایگاه زیبایی‌شناسی برتر قرار داد. ما می‌توانیم این شرایط و کنار هم آمدن‌شان را در قرن نوزدهم بررسی کنیم و در دهه‌های اول قرن بیستم لحظه‌ی رخ دادن واکنش شیمیایی را پیدا کنیم. اما به نظر می‌آید که گرید بعد از ظهورش نسبت به تغییر بسیار مقاوم عمل کرد. آثار دوره‌ی کاری کمال‌یافته‌ی موندریان و آلبرز بهترین مثال‌های این مسئله هستند. به هیچ‌وجه دهه‌های آخر کار این دو رو به رشد نیست. اما نبود رشد و تکامل به معنای کیفیتِ بد اثر هنری نیست، با این که این تفکر به ما القا شده اما لزوماً رابطه‌ای بین هنر خوب و تغییر وجود ندارد. اتفاقاً از آن‌جا که

مواجهه‌ی ما با گرید گسترده‌تر شده است، فهمیده‌ایم که یکی از مدرنیستی‌ترین خصلت‌های گرید، ظرفیت استفاده از آن به عنوان یک الگو یا مدل است برای آن‌چه ضد تکامل، ضد روایت و ضد تاریخ به شمار می‌آید.
این مسئله در هنرهای زمان‌مند (مانند:رقص و موسیقی) هم، در کنار هنرهای بصری دیده می‌شود. پس عجیب نیست هم‌زمان با ما که به این مسئله فکر می‌کنیم، فصل آینده[۸] پرفورمنسی اجرا خواهد شد با همکاری فیل گلس، لوسینده چایلدز و سل‌له‌ویت.پروژه‌ای متشکل از موسیقی، رقص و مجسمه در فضای مشترک گرید.

ارجاعات

۱. گرید به شبکه‌ای پیوسته از خطوط موازی عمودی و افقی گفته می‌شود که تلاقی آن‌ها منتهی به تشکیل مربع‌ها و مستطیل‌ها می‌شود.ـم.

۲. محاکمه‌ی معلمی در سال ۱۹۲۵ در امریکا که فرگشت [تکامل] را به دانش‌آموزان آموزش می‌داد و به همین دلیل محکوم شد.ـم.

۳. موفقیت در این‌جا به سه چیز در یک آن اشاره می‌کند: موفقیت کاملاً کمی، از نظر تعداد هنرمندانی که در این قرن (قرن بیستم) از گرید استفاده کرده‌اند. موفقیت کیفی به این‌صورت که گرید قالب بیانی برای برخی از مهم‌ترین کارهای دوره مدرنیسم بوده است؛ و موفقیت ایدئولوژیکی که در آن گرید ـ فارغ از کیفیت اثر هنری ـ توانسته دوره‌ی مدرن را نشان دهد.

۴. ن. ک. به:
Claude Levi-Strauss, Structural Anthropology, New York, 1963, particularly “The Structural Analysis of Myth “.

5. Michel-Eugene Chevreul, De la loi du contraste simultane des couleurs, Paris, 1839, translated into English in 1872; Charles Blanc, Grammaire des arts du dessin, Paris, 1867, translated into English in 1879; Ogden N. Rood, Modern Chromatics, New York, 1879, translated into French, 1881; Hermann von Helmholtz, Handbuch der p hysiologischen Optik, Leipzig, 1867; Johann Wolfgang von Goethe, Farbenlehre, 1810, translated into English, 1840.

۶. ن. ک. به:
Lorenz Eitner, “The Open Window and the Storm-Tossed Boat: an Es-Decem-) XXXVII ,Bulletin Art “,Romanticism of say in the Iconography ber 1955), 281-90.

7. Robert G. Cohn, “Mallarme’s Windows,” Yale French Studies, no.54 (1977), 23-31 .

۸. اجرایی مشترک از طراح رقص لوسینده چایلدز، آهنگساز فیلیپ گلس و هنرمند تجسمی سل له‌ویت که در سال ۱۹۷۹ در سالن « سادلرز ولز» در شهر لندن برگزار شد.ـم.

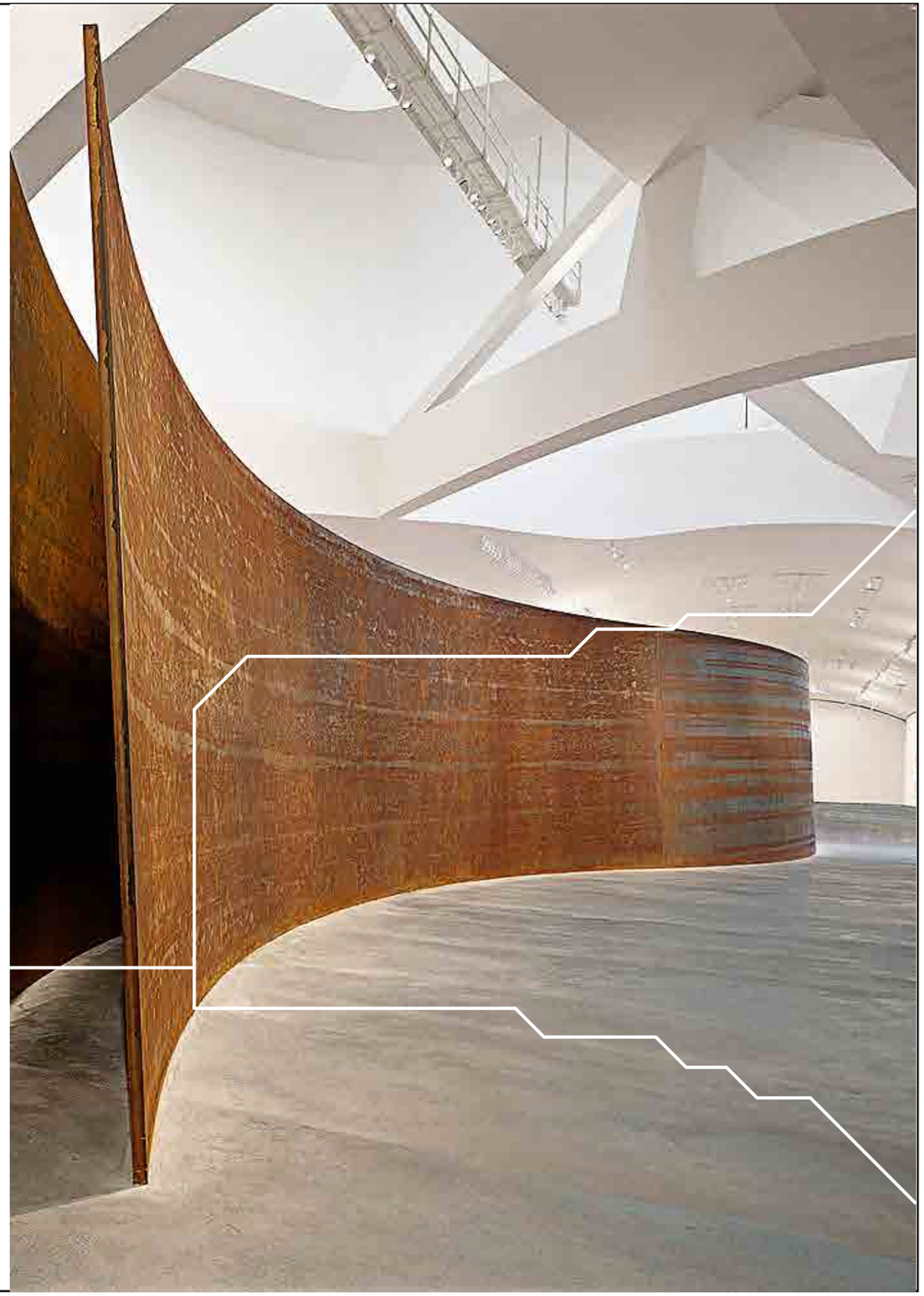
یادداشتی بر عکاسی و وانموده‌ها[1]

ترجمه‌ی مهسا محمدی

منبع: October, Vol. 31, 1984.

در سال ۱۹۸۳، برنامه‌ای با عنوان «یک دقیقه برای یک تصویر» در تلویزیون فرانسه پخش شد. ایده‌ی ابتدایی این برنامه از انیس واردا بود و خودش آن را کارگردانی کرد. مدت زمان برنامه، وفادار به عنوانش، تنها یک دقیقه بود. طی این یک دقیقه، عکسی در صفحه‌ی تلویزیون به‌نمایش درمی‌آمد و صدای راوی به تفسیر آن می‌پرداخت. طیف وسیعی از افراد به عکسی معین واکنش نشان می‌دادند: کسانی که خود عکاس بودند، نویسندگانی نظیر اوژن یونسکو و مارگریت دوراس، چهره‌هایی سیاسی نظیر دانیل کوهن بندیت، منتقدان هنری‌ای نظیر پی‌یر اشنایدر، و حتی رهگذران خیابان نظیر نانوا، راننده‌ی تاکسی، کارگر پیتزافروشی و تاجر.

نفس جمع‌آوری پاسخ از طیف وسیعی از مخاطبان، شامل کسانی که نه در عکاسی سررشته داشتند و نه در سایر هنرهای تجسمیِ به‌اصطلاح خویشاوند با آن، به یک نظرسنجی می‌مانست و بر عکاسی به‌عنوان ابزاری برای بیان واکنش عمومی تأکید می‌کرد. این تکنیک، عامدانه یا غیرعامدانه، ادامه‌ی سنتی مشخص در فرانسه بود که عکاسی را از خلال شیوه‌های جامعه‌شناختی درک می‌کرد و تأکید داشت که این تنها راه منسجم موجود برای فهم این مدیوم است. پی‌یر بوردیو فصیح‌ترین تعریف را از این سنت ارائه کرده است. او بیست سالِ پیش، پژوهش خود را با عنوان «هنر میان مایه» (Un Art moyen) منتشر کرد. مفهوم moyen یا میانه در این عنوان، به دو بعد زیبایی‌شناختی استناد می‌کند: میانه یا متوسط به‌عنوان مرحله‌ای بین خوب و بد، و همین‌طور به‌معنی راهِ میانی بین هنر والا و فرهنگ عامه. واژه‌ی moyen در این‌جا به ابعاد جامعه‌شناختی طبقه‌ی متوسط، متوسطِ توزیع‌شده یا



میانگین آماری نیز اشاره دارد. اما شاید فکر خوبی باشد که پیش از بررسی استدلال بوردیو درباره‌ی این هنر مختص به عموم، چند نمونه عکس از نمایش تلویزیونی واردا را بررسی کنیم. استقبال عمومی از این برنامه آن‌قدر پرشور بود که موجب شد فردای هرپخش تلویزیونی، عکس به‌همراه تفسیر آن در روزنامه‌ی «لیبراسیون» بازنشر شود.

برای مثال، در این‌جا واکنش یک عکاس را می‌خوانیم؛ مارتین فرانک درباره‌ی عکسی اظهار نظر می‌کند که مارک ریبو در سال ۱۹۵۸ ثبت کرده است:

«آیا این افراد، کارگران کارخانه‌ی دوربین عکاسی‌اند که برای تفریح به حومه‌ی شهر فرستاده شده‌اند؟ این مسابقه‌ی عکاسی است؛ یا کلاس عکاسی؟ نمی‌توانم تشخیص دهم. درواقع، به‌عنوان یک عکاس، همیشه مسحور این عکس بوده‌ام و این مسئله توجه‌ام را به خود جلب کرده است که در میان این‌همه مرد، حتی یک زن هم درحال عکس‌برداری نیست. نکته‌ی جالب این عکس آن است که کل ایده‌ی استعداد عکاسی را زیر سؤال می‌برد زیرا در نهایت، همه‌ی این عکاس‌ها خود را در یک مکان، یک لحظه، تحت نوری واحد، و درمقابل سوژه‌ای واحد می‌یابند. گویی همگی درصدد گرفتن یک عکس واحدند. اما بااین‌حال، درمیان این چندصد عکس، شاید یک یا دو عکس خوب پیدا شود.»

مارگریت دوراس درباره‌ی عکسی از دِبورا توربویل به واردا چنین پاسخ می‌دهد:

«فکر می‌کنم آن زن مرده است. فکر می‌کنم مصنوعی است. این یک آدم واقعی نیست؛ بااین‌حال، دور دهانش چیز زنده‌ای وجود دارد، ردی از کلام. او پشت شیشه است. چیزی که روی دست اوست خون نیست، رنگ است، شاید تمثیلی از نقاشی است. نه، او نمرده است. او روی یک صندوق باربری یا یک درِ بسته قرار گرفته است. یک برچسب حمل با کشتی این‌جاست، شاید این تابوتش است. نه، او نمرده است. نه، من فکر نمی‌کنم این زن متعلق به رمان‌های من باشد.»

و دنیل کوهن بندیت (فعال سیاسی) در مواجهه با عکسی از سه رقصنده، که ویلیام کلین در سال ۱۹۶۱ در توکیو برداشته است، این‌طور شروع کرد:

«به‌هرحال اولین واکنشی که برمی‌انگیزد این است: رعب‌آور است، این شیطان است، شیطان بدون صورت. من این دست را می‌بینم که... که هشدار می‌دهد... که می‌گوید... آه... جلوتر نرو... آن‌جا بمان، آه، همان‌جا که هستی. اول نفهمیدم. آن مرد، آن‌پشت، فکر می‌کنم که، بله، سمت راست تصویر، یک مرد است در لباس زنانه، و انگشت کوچکش را جوری بالا گرفته که انگار درحال نوشیدن فنجانی چای است. خیلی آزاردهنده است. اتفاقی رسیدم

به برکه‌ی آبی که یکی از درخشان‌ترین لحظات این عکس است، روشن‌تر از بقیه‌ی این منظره که چیزی بسیار خفقان‌آور و ترسناک در خود دارد. این واقعاً خود مغاک است، این گودال‌ها، این... .»

در نسخه‌ی «لیبراسیون»، پاسخ کوهن بندیت با آخرین «این...» ناگهان قطع می‌شود، یعنی با واپسین تلاش برای آن‌که بگوید چیزی که به آن می‌نگرد چیست. هرچند، واضح است که فهرست بی‌پایان گزاره‌های ممکن این‌گونه خاتمه نمی‌یابد، زیرا این گزارشِ یک دقیقه‌ای شامل هفت نفر بود که می‌بایست چیستی «این» را تعیین می‌کردند.

البته، این موضوع ماهیت واکنش کوهن بندیت را از ماهیت تفسیر مارگریت دوراس متمایز نمی‌کند؛ دوراس هم به‌نوبه‌ی خود هشت احتمال را برای هویت سوژه‌اش اعلام کرد. به‌طور کلی، پاسخ بندیت با شیوه‌ی برخورد مارتین فرانک با تصویر پیشِ رویش هم فرقی ندارد؛ فرانک نیز پیش از آن‌که تأمل کوتاهی داشته باشد بر این موضوع که تجمع این‌همه علاقه‌مند به عکاسی در مکانی واحد ممکن است برای جایگاه زیبایی‌شناختی عکس مسئله‌ساز باشد، درصدد شناسایی سوژه برآمده بود. اما نکته‌ی چشم‌گیرِ تعمق کوتاه فرانک این است که در چارچوب فضای ملموسی که در پشت سطح عکس قرار دارد باقی می‌ماند، یعنی فضای «این x یا y است». زیرا جرقه‌ی کوچک نقادانه‌ی او واقعاً گمانه‌زنی درباره‌ی عکس‌هایی است که یک یا چندتن از این مردانِ مشتاق ممکن است به‌ثبت برسانند، و نه یک بررسی تصویری زیبایی‌شناختی درباره‌ی موفقیت عکسی که او در حال‌حاضر دارد به آن نگاه می‌کند، یا تأملی تصویری درباره‌ی ظرفیت عکس در توجیه شرایط ساختاری‌اش. این نوع تفسیرِ مبتنی بر «این...است» به‌عنوان گفتمانی زیبایی‌شناختی سرشتی کاملاً بدوی دارد، و تعجب‌آور نیست که در پاسخ رهگذران خیابان حتی از این هم پررنگ‌تر است.

به همین منوال، یک کارخانه‌دار به تفسیر عکسی از ماری پُل نِگر پرداخت. هنرمند این عکس را در سال ۱۹۷۹، در باغ لوکزامبورگ برداشته است. در یک‌کلام، می‌توان گفت که این عکس شرایط مکانی و آب‌وهوایی را به‌کار می‌گیرد تا محدودیت سطح و قاب در میان فضای سوژه‌ی عکاسی را بازسازی کند. اشارات مرد تاجر قرابت ملال‌آوری دارد با آن‌چه از پیش در تصویر قابل‌رؤیت است:

«این لحظه‌ی ورود یک قطار است، لحظه‌ی ورود قطار در یک رؤیا، زنی منتظر کسی است و واضح است که درباره‌ی آن شخص اشتباه کرده؛ واضح است که مردی که او منتظرش هست... او در این عکس نیست، سن‌وسالی از او گذشته، و زن در انتظار شخصی بسیار جوان‌تر بوده، سرزنده‌تر از این مردِ ریزنقشی که آن‌جا

می‌بینیم... او رؤیا می‌بافد و در رؤیاهایش خود نیز خیلی جوان‌تر است، شاهد لحظه‌ای هستیم که احساساتش را آن‌طور که دوست داشته از نو زنده کرده است، یعنی لحظه‌ی کنونی. رؤیایی است که خوب پیش نمی‌رود.»
و در آخر، نظر یک گیاه‌شناس را درباره‌ی یکی از عکس‌های اِدوئار بوبا می‌خوانیم؛ عکسی که ادای احترامی است به آنری روسو، و به‌بیان دقیق‌تر، رابطه‌ای برپایه‌ی تقلید میان عکاسی و نقاشی بنا می‌کند:
«جلوی این درخت، که بدون شک درخت کینکلیباست، کروتون

نمایی از برنامه‌ی
«یک دقیقه برای یک تصویر»
۱۹۸۳، آنیس واردا.

تیگیلوم‌ها به‌چشم می‌خورند. برگ‌های سسیلی در آن پشت، و این فکر را به سر آدم می‌اندازند که نام زن نیز همین است. تا جایی که می‌شود تشخیص داد زن بسیار زیبایی است. تنهاست. سردش است زیرا روی یک تخته‌سنگ مرمر است، بلوایی که

این‌همه گیاه به‌پا کرده‌اند او را مضطرب کرده، ممکن است او را به‌خطر بیندازند، او را در خود غرق کنند، تمام پیکرش را بپوشانند، به‌همین‌خاطر، به‌نظر می‌رسد زن به‌دنبال پناهی باشد در این دخمه‌ای که به آن زل زده است.»
درواقع، در میان سرتاسر این رویکرد یا قضاوت یکنواخت و کسل‌کننده درخصوص ابژه‌ی عکاسی، یعنی همان رویکرد «این... است» که طبقه‌بندی بی‌پایانی از گزاره‌ها را ارائه می‌دهد، تفسیر منتقد هنری، پی‌یر اشنایدر، تنها استثنای قابل‌توجه است.
او درخصوص اثری از فرانسوا هرس چنین اظهار می‌کند:
«این کاغذدیواری با نقش‌مایه‌ی تکرارشونده‌اش از گل‌ها، که برای مثال در جاهایی نظیر اتاق هتل به‌چشم می‌خورد، به‌آنی آدم را بی‌خواب می‌کند. وقتی به دکوراسیون این اتاق نگاه می‌کنم، با خودم می‌گویم که این پوشش پارچه‌ای منقش به طرح‌های چاپی تکرارشونده و تزئینی همه‌چیز را به سطح تبدیل کرده است؛ شبیه نقاشی‌های دهه‌ی بیستِ ماتیس، که از فضاهای داخلی دارای پرسپکتیو با اسباب‌واثاثیه‌ی سنگین و درشتِ کاملاً سه‌بعدی کار شده‌اند، اما خب، حجم آن‌ها ناپدید می‌شود و نقاشی تبدیل می‌شود به نمایشی از سطوح رنگی که نفس می‌کشند، زیرا ماتیس می‌داند چطور آن‌ها را به نفس کشیدن وادارد.»
البته این باور که شیء به‌تصویردرآمده می‌تواند چیزی نباشد جز دستاویزی برای تحقق یک ایده‌ی فرمال ـ در این‌جا، نمایش سطوح رنگی ـ به‌مرور، تبدیل به سرشت نقد هنر مدرنیستی شد. بنابراین، پی‌یر اشنایدر گویی در واکنش به عکس، به این قسم تجربه‌ی یک عرصه‌ی تجسمی، به چارچوب نظم فرمال حاکم بر آن متوسل می‌شود تا عکس را به‌پرسش بکشد. اما آیا این مسئله به واکنش او، درمقابل سایر پاسخ‌های احتمالاً ابتدایی‌تر ـ یعنی قضاوت‌های مبتنی‌بر «این... است» ـ مشروعیت بیش‌تری می‌دهد؟ باید به این پرسش بازگردیم.
نظریه‌ی پی‌یر بوردیو این است که گفتمان عکاسی هرگز نمی‌تواند به‌معنای واقعی کلمه زیبایی‌شناسانه باشد، یعنی نمی‌تواند هیچ معیار زیبایی‌شناسانه‌ای مختص خود داشته باشد، و این‌که درواقع، رایج‌ترین قضاوت از عکس نه درباره‌ی ارزش، بلکه درباره‌ی این‌همانی (identity) آن است. چنین قضاوتی، خوانشی کلی از چیزها دارد و تجسمی که از واقعیت ارائه می‌دهد بر این مبناست که x یا y چه‌نوع چیزی هستند، هم‌چون قضاوت‌های تکرارشونده در آزمایش واردا: «این فلان است و بهمان است». قضاوتی که به‌قدر کافی فاصله می‌گیرد تا کلیت عکس، و نه‌فقط اجزای منفک آن را، شامل شود، قضاوت یا انتسابی معمولاً برپایه‌ی ژانر.

«این یک منظره است»، «این تصویری برهنه است»، «این یک پرتره است». اما، البته، در قضاوت ژانری، اشیا بازنمایی‌شده در عکس کاملاً قابل‌تشخیص‌اند. اگر عکسی متعلق به سنخ منظره یا پرتره باشد، به‌این خاطر است که خوانش محتوای آن به آن اجازه می‌دهد که باتوجه به سنخْ طبقه‌بندی و شناخته شود. بنابر ارزیابی بوردیو از عکاسی، طبیعت این سنخ‌ها این‌گونه است که با الزامات سفت‌وسخت کلیشه‌ای خط‌کشی شوند.

طبقه‌ی کم‌تر تحصیل‌کرده‌ی شهری یا روستایی، تقریباً بدون استثنا، تجربه‌ی عکاسی در چارچوب کلیشه‌ها را حفظ می‌کند، یعنی همان تجربه‌ی عکاسی در قضاوت «این...است». تحلیل بوردیو با این پرسش آغاز می‌شود که «چرا عمل عکاسی در فرهنگ ما به‌گونه‌ای خارق‌العاده، این‌قدر فراگیر می‌شود؟». تحلیل او در ادامه به این ادراک می‌رسد که عکاسی به‌عنوان هنری میانی (art moyen) و عملی مختص به عموم، باید در رابطه با کارکردهای اجتماعی‌اش تعریف شود. او این کارکردها را کاملاً در ارتباط با ساختار خانواده در جهان مدرن می‌بیند. در نظر او، عکس خانوادگی نشانه یا گواهی از اتحاد خانواده است و در عین حال، ابزار یا وسیله‌ای که می‌تواند بر آن اتحاد تأثیر بگذارد.

به‌بیانی ساده، خانواده‌های دارای فرزند دوربین عکاسی دارند؛ افراد مجرد معمولاً دوربین ندارند. خانواده‌ها دوربین‌ها را با خود می‌کشند و می‌برند تا بازدیدها، تعطیلات یا سفرهای خانوادگی را مستند کنند. جای دوربین در میان کیش تشریفاتیِ زندگی خانوادگی است و رو به‌سوی لحظات مقدس آن کیش دارد: عروسی، مراسم غسل تعمید، سالگردها و غیره. برخورد با دوربین به‌گونه‌ای است که انگار این ابزار صرفاً آن‌جاست تا منفعلانه مستندنگاری کند، تا حقیقتِ عینیِ همبستگیِ خانواده را ثبت‌وضبط کند. اما البته که دوربین فعال‌تر از این است. ثبت عکس بخشی از هدف این جمع‌های خانوادگی است. دوربین در ساخت فانتزی جمعی از انسجام خانواده عاملیت دارد و از این نظر، ابزاری نمایشی است، یعنی جزئی از تئاتری که خانواده برپا می‌کند تا به خود ثابت کند که افراد آن باهم‌اند و یک کل را تشکیل می‌دهند. بوردیو چنین می‌نویسد: «خودِ عکاسی اغلب چیزی نیست مگر بازتولید تصویری که گروهی از همبستگی خویش تولید می‌کنند.»[۲]

بوردیو طبیعتاً از این نتیجه‌گیری پیش‌تر می‌رود و از هرگونه مفهوم عینیت در عکاسی اعتبارزدایی می‌کند. اگر قرار است تصویر عکاسی‌شده عینی باشد، این انتصاب در شرایطی کاملاً دَورانی یا همان‌گویانه (tautological) رخ می‌دهد: نیاز اجتماعی به تعریف چیزی به‌عنوان حقیقت، منتهی می‌شود به تأکید بر واقعیتِ مطلقاً عینی سندی که ساخته شده است. اما بوردیو می‌گوید «جامعه با

زدن مهر رئالیسم بر عکاسی، هیچ‌کاری نمی‌کند جز آن‌که خود را در قطعیتی همان‌گویانه تثبیت کند؛ قطعیتی که اعلام می‌کند تصویری از واقعیت که با بازنمایی خود از عینیت مطابقت دارد، تصویری واقعاً عینی است.»[۳]

با مفروض داشتن کارکردهای اجتماعی بسته و کم‌ظرفیتی که هم مشوق و حامی عمل عکاسانه‌ی مردم عادی‌اند و هم به‌شدت آن را محدود می‌کنند، سوژه‌های عکاسی و شیوه‌ی به‌تصویرکشیدن آن‌ها مدام در چارچوب کلیشه‌ها قرار می‌گیرند. [در چنین شرایطی]،سوژه‌ی عکاسی، یعنی آن‌چه واجد ارزش ثبت شدن انگاشته می‌شود، بی‌نهایت محدود و تکرارشونده است، همین‌طور طرز جای‌گیری آن در تصویر. روبه‌رونمایی (frontality)، مرکزیت، و زدودن تمامی نشانه‌های ناپایداری و تصادف معیارهای فرمال این کارکردند. بوردیو این‌گونه ادامه می‌دهد:

«هدف سفر (مثلاً ماه‌عسل) به مکان‌هایی که از آن‌ها عبور می‌کنیم رسمیت و ابهت می‌بخشد، و پرابهت‌ترینِ آن مکان‌ها به هدف سفر رسمیت و ابهت می‌بخشد. ماه‌عسلِ واقعاً موفق از آنِ زوجی است که درمقابل برج ایفل عکس گرفته‌اند زیرا پاریس برج ایفل است و ماه‌عسل واقعی، ماه‌عسل در پاریس. در یکی از این عکس‌های [ماه‌عسل] مجموعه‌ی جِی.بی، برج ایفل تصویر را از وسط به دونیم تقسیم کرده، درحالی‌که همسر جی.بی زیر برج ایستاده است. آن‌چه ممکن است زمخت یا بی‌رحمانه به‌نظر ما برسد، اجرای بی‌کم‌وکاست یک نیت مشخص است.»[۴]

و بوردیو در این فکر فرو می‌رود: «آگاهانه یا ناآگاهانه؟ در میان تمام این عکس‌ها، این و آن دیگری که زوجی را در مقابل طاق نصرت پاریس نشان می‌دهد، عکس‌های موردعلاقه‌ی مؤلفان‌شان هستند.»[۵]

برخورد کلیشه‌ای به این عمل کیفیتی تمثیل‌گونه یا نمادگرایانه می‌بخشد. راندن تمام خصیصه‌های فردی یا ضمنی به پس‌زمینه، محیط را کاملاً سمبلیک کرده است. بوردیو خاطرنشان می‌کند که «در مجموعه‌ی جی.بی، چیزی از پاریس باقی نمانده است جز نشانه‌هایی نازمان‌مند؛ این پاریسی بدون تاریخ است، پاریسی بدون پاریسی‌ها، مگر به‌طور تصادفی و کوتاه، بدون هیچ رویدادی.»[۶]

تحلیل بوردیو از کنش عکاسانه‌ی مردم عادی ممکن است در نظر کسانی که به عکاسی جدی یا هنری یا حتی تاریخ عکاسیِ مملو از «عکاسان بزرگ» علاقه‌مندند، تحلیلی بی‌نهایت پرت باشد. عکس‌های فوری (snapshots) و ناشیانه‌ی جی.بی از ماه‌عسل، هرقدر هم که به‌سبب نمایش ناخواسته‌ی نوعی سمبولیسم جنسی سرگرم‌کننده باشند، چه ارتباطی با عمل عکاسانه‌ی جدی دارند؟[۷] اما این دقیقاً همان‌جایی است که رویکرد جامعه‌شناختی

بوردیو به‌نوعی دردآورتر می‌شود، زیرا به‌طور مستقیم بر امر معذب‌کننده‌ای انگشت می‌گذارد. از منظر جامعه‌شناختی، بوردیو عقیده دارد که عکاسی کارکرد دیگری را برعهده دارد، یعنی کارکردی با شاخص اجتماعی. عمل فراگیر این مردم ساده‌اندیش با دوربین‌های اینستاماتیک‌شان[۸] طبقه یا نظام طبقاتی‌ای را نشان می‌دهد که اعضای سایر طبقه‌ها با هدف متفاوت جلوه دادن خویش به آن واکنش نشان می‌دهند. یکی از شیوه‌های ابراز این تفاوت امتناع از عکاسی است؛ شیوه‌ی دیگر هم‌ذات‌پنداری با نوع خاصی از عکاسی است که متفاوت به‌نظر می‌رسد. اما به‌زعم بوردیو، این تصور که در تقابل با عکاسی ابتدایی، واقعاً هنر عکاسی وجود دارد، صرفاً در ادامه‌ی بیان تمایزات اجتماعی است. او احساس می‌کند که تفاوت هنر عکاسی بیش از آن‌که واقعیتی زیبایی‌شناختی باشد، پیامدی جامعه‌شناختی است؛ این احساس از باور راسخ او به این حقیقت ریشه می‌گیرد که عکاسی هیچ معیار زیبایی‌شناسانه‌ی مختص به خودی ندارد و ارزش‌های نهفته‌اش را از جنبش‌های هنری‌ای وام می‌گیرد که عکاسان جدی زیادی با آن‌ها پیوند برقرار کرده‌اند، و مفاهیم زیبایی‌شناختی مشخصی را نیز از سایر هنرها به‌عاریه گرفته است؛ مفاهیمی نظیر بیانگری (expressiveness)، اصالت (originality)، تکینگی (singularity) و... . اما بوردیو معتقد است که این مفاهیم در محدوده‌ی آن‌چه ادعا می‌کند گفتمان انتقادی عکاسی است، سراسر گیج‌کننده و فاقد انسجام‌اند، و درآخر این‌که عکاسانه‌ترین گفتمان ذاتاً با قضاوت مردم عادیِ اینستاماتیک به‌دست تفاوتی ندارد. از طرف دیگر، این مفاهیم تقلیل داده می‌شوند به مجموعه‌ای از قوانین تکنیکال من‌درآوردی و بی‌اساس درمورد قاب، فوکوس، ارزش‌های مبتنی‌بر تنالیته و... ، یا به مباحث ژانری فروکاسته می‌شوند، یعنی همان قضاوت «این x یا y است». آزمایش انیس واردا البته هیچ اقدامی در جهت رد این مسائل انجام نمی‌دهد.

بوردیو تأکید می‌کند که گفتمان عکاسی به‌عبث مفاهیمی از هنر والا را وام می‌گیرد زیرا آن عاریت تنها به آشفتگی مفهومی منجر می‌شود؛ گواه این ادعا را می‌توان در تشویش فکری‌ای یافت که قیاس اشنایدر از عکس فرانسوا هرس با نقاشی ماتیس برمی‌انگیزد. بوردیو وحدت‌های زیبایی‌شناختی گوناگون در سایر هنرها را تحلیل می‌کند تا نشان دهد که ماهیت مکانیکی عکاسی به‌کارگیری آن‌ها را ناممکن می‌کند. کابوسی که مارتین فرانک ترسیم می‌کند، کابوسی که صدها مرد ژاپنی درواقع صدها تصویر شبیه به هم را پدید می‌آورند، به‌عنوان یک امکان نظری، خط بطلانی می‌کشد بر زیربناهای احتمالی مفهوم اصالت عکس. این امر در نظر بوردیو، تمامی مباحث انتقادی‌ای که در مجلات عکاسی حول چنین اصالتی مطرح می‌شوند را به ریای محض فرو می‌کاهد.

بدین‌ترتیب، هستی تکنیکال عکاسی که برپایه‌ی تعدد است، به این امکان نظری پیوند می‌خورد که همه‌ی تصاویر گرفته‌شده از یک شیء واحد ممکن است درنهایت به یک تصویر ختم شوند و بنابراین در یک تکرار محض سهیم شوند. مجموع این گونه‌های تکثر، در کنار یکدیگر، با مفهوم اصالت، به‌عنوان شرط زیبایی‌شناختی موجود برای عکاسی، عمیقاً در تضاد است. در جهان زیبایی‌شناختی تمایز ـ که قرار است بگوید: «این خوب است، این بد است، این، باتوجه به اصالت مطلقش، با آن متفاوت است.» ـ عکاسی کابوس عدم تمایز کیفی را مطرح می‌کند و درعوض به معرفی وضعیتی می‌پردازد که یک‌سری تفاوت‌های صرفاً کمی را شامل می‌شود. امکان تفاوت زیبایی‌شناختی از درون فروپاشیده است، و مفهوم اصالت، که وابسته به این ایده‌ی تفاوت است، نیز همراه با آن درهم می‌شکند

اما همین تجربه‌ی فروپاشیِ تفاوت بر بخشی از همان عمل هنرمندانه‌ای که قرار است جایگاه زیبایی‌شناسانه‌ی متفاوتی را با جایگاه عکاسی اشغال کند ـ یعنی جهان نقاشی و مجسمه‌سازی ـ تأثیر بسیار بزرگی گذاشته است. زیرا نقاشی و مجسمه‌سازی

نمایی از برنامه‌ی
«یک دقیقه برای یک تصویر»
۱۹۸۳، آنیس واردا.

معاصر تقلید مضحک عکاسی از ایده‌ی اصالت، بیانگری سوبژکتیو، یا تکینگی فرمال را تجربه کرده‌اند، البته نه به‌عنوان نسخه‌ی

شکست‌خورده‌ای از این ارزش‌ها، بلکه به‌مثابه خط بطلانی بر همان نظام تفاوت که از طریق آن اساساً می‌توان به این ارزش‌ها فکر کرد. عکاسی با نمایش تکثر، واقع‌بودگی(facticity)، تکرار و کلیشه‌سازی در دل هرحرکت زیبایی‌شناسانه‌ای، امکان تمایزگذاری بین اصل و کپی یا ایده‌ی نخستین و مقلدان کورکورانه‌اش را از میان می‌برد. هنرمندان مشخصی هستند که عمل تکثر را ـ خواه صحبت صدها چاپی در میان باشد که می‌توان از یک نگاتیو گرفت، خواه صدها عکس اساساً غیرقابل‌تمایزی که مردان ژاپنی می‌توانستند گرفته باشند ـ تنها به‌عنوان گونه‌ی زیبایی‌شناختی بد یا تنزل‌یافته‌ای از اصل (original) فهم نکرده‌اند. درواقع، عمل تکثر تمایز بین اصل و کپی را تضعیف می‌کند.

یک نمونه‌ی مشخص از اجرای هنری معاصر می‌تواند کار سیندی شرمن باشد. هنر او تسلسلی از کلیشه‌هاست و تصاویرش آن چیزی را بازتولید می‌کنند که خود پیشاپیش یک بازتولید است: پرسوناهای گوناگون ازپیش‌موجودی که زاییده‌ی سناریوهای هالیوودی، سریال‌های آبکی تلویزیون، رمان‌های رمانتیک میان‌مایه، و آگهی‌های سطحی و خوش‌آب‌ورنگ‌اند. و اگر موضوع عکس‌های او این تقلید سطحی و مبتذل از شخصیت‌هاست، اجرایش هم کم‌تر ازپیش‌تعیین‌شده و تحت سلطه‌ی داشته‌های فرهنگی ازپیش‌موجود نیست. ما پیوسته با وضعیت‌های فرمالی مواجه می‌شویم که نتیجه‌ی دستورالعمل‌های نهادی‌اند: عکسی از یک ستاره‌ی سینما با اغواگری بی‌مورد، یا تصویری تبلیغاتی با نورپردازی شادوشنگول و قطعی که مقتضیات صفحه‌بندی بر آن تحمیل کرده است.

این‌که شرمن هم سوژه و هم ابژه‌ی این عکس‌هاست در انسجام مفهومی آن‌ها نقش مهمی ایفا می‌کند. زیرا نمایش کلیشه در آثار او از کلیشه‌ای‌بودن خود هنرمند پرده‌برداری می‌کند. کارکرد این امر آن است که از فهم هنرمند به‌عنوان منشأ اصالت و سرچشمه‌ی واکنش سوبژکتیو امتناع می‌کند، و خط بطلانی می‌کشد بر شرط حفظ فاصله با جهانی که هنرمند با آن مواجه می‌شود اما جزئی از آن نیست. حقیقت درونی هنرمند به‌عنوان منبع آگاهی‌ای که اساساً با جهان ظواهر مغایرت دارد، یکی از مفروضات ابتدایی هنر غرب است. این تفاوت بنیادینی است که پایه و اساس سایر تفاوت‌ها قرار می‌گیرد. اگر شرمن شخصی غیر از خودش را مدل عکاسی قرار می‌داد، هنر او در امتداد این باور می‌بود که هنرمند منبع آگاهی‌ای خارج از این جهان و در تمایز با آن است، یک‌نوع آگاهی که شناختش از جهان به‌واسطه‌ی قضاوت کردن آن شکل می‌گیرد. در آن صورت، به‌سادگی می‌شد گفت که آن‌چه شرمن می‌سازد یک پارودی انتقادی از گونه‌های متفاوت فرهنگ عامه است.

پس از فروپاشی محض تفاوت، پس از این درون‌پاشی تمام‌عیار، خود را در آستانه‌ی جهان وانموده‌ها (simulacrum) می‌یابیم، جهانی که در آن امکان تمایزگذاری بین واقعیت و خیال یا حقیقی و ساختگی (simulated) رد می‌شود، جهانی هم‌چون غار افلاطون[۹]. ژیل دلوز به بحث درخصوص هراس افلاطون از وانموده‌ها می‌پردازد و استدلال می‌کند که کلیت پروژه‌ی فلسفی افلاطون را می‌توان چنین توصیف کرد: تأثیر تمایز و این پرسش که اساساً چطور بایستی به تمایز جامه‌ی عمل پوشاند.[۱۰] در نظر افلاطون، مسئله‌ی تفاوت طبقه‌بندی نیست، این‌که برای مثال، اشیاء گوناگونی را از جهان واقعی به‌شیوه‌ی درخوری جداسازی کنیم و در قالب جنس و گونه‌ها بگنجانیم. بلکه مسئله دانستن آن است که کدام یک از این اشیاء کپی‌های صحیح و حقیقی از صورت‌های ایده‌آل‌اند و کدام یک آن‌قدر تنزل یافته‌اند که یک کپی باطل محسوب می‌شوند. البته، هرچیزی کپی است. اما کپی صحیح، آن تقلید معتبر و حقیقتاً شبیه، کپی‌ای از ایده‌ی درونی صورت است و نه فقط از پوسته‌ی تو خالی آن. بنابر یک استعاره‌ی مسیحی، خداوند انسان را شبیه به صورت خویش ساخت. بنابراین، انسان در اصل یک کپی حقیقی و صحیح بود، پس از آلوده شدن او به گناه، این شباهت درونی به خداوند خدشه‌دار شد؛ بدین‌ترتیب، انسان تبدیل شد به یک کپی باطل ـ یک وانموده.

اما دلوز به ما یادآوری می‌کند که افلاطون به‌محض اندیشیدن درمورد وانموده‌ها، برای مثال در کتاب «سوفیست»، متوجه می‌شود که خود ایده‌ی کپی باطل کل پروژه‌ی تمایزگذاری و جداسازی الگو از تقلید را زیر سؤال می‌برد. زیرا کپی غلط یک تناقض است که در امکان توانایی تمیز دادن درست از نادرست شکاف عظیمی ایجاد می‌کند. کل هدف کپی این است که شبیه باشد، این‌که به ایده‌ی هویت تجسد بخشد ـ یعنی این ایده که انسان عادل از طریق فضیلت عادل‌بودن به عدالت شباهت دارد ـ و در چارچوب این هویت، خود را از وضعیت بی‌عدالتی جدا کند. در محدوده‌ی این نظام، جدایی بین حالات باید برپایه‌ی شرط مشخص شباهت درونی به یک صورت اتفاق بیفتد. اما مفهوم کپی غلط کل این فرآیند را برعکس می‌کند. کپی غلط ایده‌ی تفاوت یا بی‌شباهتی را می‌گیرد و با انتصاب آن در شیء مفروض به‌عنوان شرط وجودی شیء، آن را درونی می‌کند. اگر وانموده شبیه به چیزی باشد، شبیه ایده‌ی بی‌شباهتی است. بدین‌سان، هزارتویی قد علم می‌کند، یک تالار آینه که در آن هیچ زاویه‌دید مستقل و متمایزی نمی‌تواند ایجاد شود، زیرا اکنون کل واقعیت آن تمایزات را درونی کرده است. در یک کلام، هزارتو یا تالار آینه همان غار است.

بسیاری از آثار پساساختارگرایی، امر واقع را صرفاً به‌عنوان تأثیرِ شباهتِ ساختگی فهم می‌کنند و در این مسیر، دنباله‌روی حمله‌ی

نمایی از برنامه‌ی
«یک دقیقه برای یک تصویر»
۱۹۸۳، آنیس واردا.

نیچه به مکتب افلاطونی‌اند. نیچه تأکید می‌کند که راه گریزی از این غار نیست، مگر به غاری حتی عمیق‌تر و پیچ‌درپیچ‌تر. او اظهار می‌کند که ما نه در احاطه‌ی واقعیت، بلکه در احاطه‌ی تأثیر واقعیت هستیم، آن‌چه محصول وانمود و نشانه‌هاست.
همان‌طور که گفته‌ام، عکاسی به‌مثابه کپی باطل، یعنی تصویری که تنها به‌واسطه‌ی شرایط مکانیکی شبیه است و نه به‌واسطه‌ی اتصال درونی و بنیادین به الگو، در جایگاه مخاطره‌آمیزی قرار دارد. این کپی باطل در نقطه‌ای از زمان، در خدمت نابودی کل نظام الگو و کپی، اصل و جعلی، یا همانندسازی درجه یک و درجه دو عمل کرده است. از دید برخی هنرمندان و منتقدان، عکاسی با گشودن یکپارچگی‌های بسته‌ی گفتمان زیبایی‌شناختی پیشین به‌سوی ریزبینانه‌ترین بررسی‌های ممکن، آن‌ها را بالکل تغییر داده است. عکاسی توان خود را صرف زیر سؤال بردن کل مفهوم تکینگی

شیء هنری، اصالت مؤلفان آن، انسجام مجموعه‌ی آثار هنرمند، و فردیت موجود در به‌اصطلاح خودبیانگری کرده است؛ بدین‌سان، آشکار است که ضمن احترام کامل به بوردیو، گفتمانی ویژه‌ی عکاسی وجود دارد. تنها باید این نکته را اضافه کنیم که این گفتمان زیبایی‌شناختی نیست، بلکه پروژه‌ی ساختارشکنانه‌ای است که هنر را از خودش دور و جدا می‌کند.
اگر هنر شرمن به ما نشان می‌دهد که به‌کارگیری وانموده در عکاسی چطور می‌تواند باعث ازهم‌گسیختن انسجام‌های هنر شود، می‌توانیم مثالی از «هنر» عکاسی جدی را برگزینیم تا موقعیت وارونه را بررسی کنیم؛ یعنی هنری که تلاش می‌کند با دفن مسئله‌ی وانموده‌ها تأثیر هنر را ایجاد کند؛ چنین حرکتی تقریباً به‌طور ناگزیر موجب بازگشت مسئله‌ی واپس‌رانده می‌شود. برای مثال، در میان بسیاری آثار، می‌توانیم نگاهی بیندازیم به مجموعه‌ی طبیعت بی‌جان اروینگ پن؛ هنرمند این‌جا خودآگاهانه با رفتن به سراغ نمادهای گوناگونی از نقاشی وانیتاس[11] یا ممنتو موری[12] ـ یعنی جمجمه‌ها، میوه‌های خشک‌شده و اشیاء درهم‌شکسته‌ای که همگی یادآور پرش سریع زمان به‌سوی مرگ‌اند ـ قلمرو هنر والا را تداعی می‌کند.
اما افزون بر این نظام شمایل‌نگارانه که از جهان نقاشی رنسانس و باروک کپی شده است ـ و حق داریم بپرسیم که کپی صحیحی است یا غلط ـ جنبه‌ی دیگری از نظام زیبایی‌شناختی‌ای هم هست که پن می‌خواهد به عکاسی، یا دست‌کم این شکل از عکاسی پیوند بزند. این جنبه‌ی دوم ادغامی است از کمیابی و تکینگی، که تصویر اصل احتمالاً واجد نوع درجه‌ی یک آن است، و چاپی از یک نقاشی تنها برخوردار از نوع درجه‌ی دوی آن. بار دیگر با این پرسش رویارو می‌شویم که آیا استراتژی پن برای کسب این ویژگی‌ها، تنها وانمودی از آن‌ها را تولید می‌کند؟ استراتژی او شامل چاپ کانتکت از نگاتیوهای بزرگ و تولید تصاویر پلاتینی گران‌قیمت است. پلاتین با ظرافت بی‌حدوحصری که در نمایش جزئیات دارد حس کمیابی را ایجاد می‌کند؛ و فرایند چاپ کانتکت با ایجاد اتصال مستقیم و بی‌واسطه بین پلیت و کاغذ، به اثر یک نوع حس تکینگی می‌بخشد که البته با حس موجود در فتوگرام[13] متفاوت است، زیرا فتوگرام برنظام تکینگی متعلق به هنر نقاشی و طراحی اشاره می‌کند.
پن سراغ نوعی دوربین خاص رفت تا نگاتیو را بدون استفاده از آگراندیسور در سایز دلخواهش چاپ کند، دوربینی آنتیک و ازمدافتاده به‌نام بانکت[14]. این دوربین عکاسی با غرش‌های بلند و پلیت‌های عظیم‌الجثه‌اش به هنرمند اجازه می‌دهد شیء عکاسی‌شده را ضمن خودِ فرایندِ خلقِ نگاتیو بزرگ کند. دوربین بانکت در اصل برای ثبت

عکس‌های دسته‌جمعی اختراع شد، مثل عکاسی از تیم‌های فوتبال یا شام‌های باشگاه الکس (Elks)، قطع عکس‌های پن حاصل کار با همین دوربین است: مستطیلی افقی که نسبت طول و عرضش با اغلب دوربین‌های دیگر بسیار متفاوت است.

اما آن‌چه با قطع این عکس‌ها تفاوتی ندارد، شکل ویژه‌ی تصاویر گسترده در دو صفحه‌ی روبه‌روی هم در مجلات گلاسه است: پرزرق‌وبرق‌ترین نمایش چاپی موجود در تبلیغات انبوه، لوکس‌ترین پرده‌ی نمایش چاپی در غار افلاطونیِ یک جامعه‌ی مصرف‌گرای مدرن. و اما، این عکس‌های رنگی دو صفحه‌ایِ اغواکننده و مجلل چیزی است که پن در آن استاد است؛ او طی سال‌ها، مجموعه‌ای از عکس‌های طبیعت بی‌جان را در این بافتار تجاری خلق کرده است، مجموعه‌ای که به‌لحاظ قطع، طرز قرارگیری اشیاء، روبه‌رونمایی ترکیب‌بندی، و کم‌عمقی فضا با تصاویر ممنتو موری چاپ‌های پلاتینی‌ای انطباق دارد که امضای زیبایی‌شناختی شخصی او بر آن‌ها دیده می‌شود. عکس‌های پن از لوازم آرایش کمپانی کلینیک، که ماه‌به‌ماه دو صفحه‌ی روبه‌روی هم را در مجلات «ووگ»، «هارپرز بازار» (Harper's Bazar) و «تاون اند کانتری» (Town and Country) با طبیعت بی‌جان‌هایی باشکوه، سطحی و درخشان از بطری‌ها و شیشه‌ها پر کرده‌اند، و به‌این‌ترتیب، گویی این دو صفحه‌ی مرکزی را به وعده‌ی لوازم آرایشی اختصاص می‌دهند ـ قُلِ تجسمی مکمل (counterpart) مفهومی خود هستند، یعنی همان آثار پلاتینی‌ای که نه از جوانی ابدی، بلکه از مرگ می‌گویند.

عکس‌های تبلیغاتی پن برای برند کلینیک با تحلیل بوردیو، که پیش‌تر به آن پرداختیم، کاملاً انطباق دارند. آن‌ها تظاهر می‌کنند که تصاویری از واقعیت‌اند و مشخصه‌ی آن‌ها صراحتی است که عینیت مفروض تصویر را آشکار می‌کند. اما در عوض، آن‌ها واقعیتی هستند که یک شرکت تبلیغاتی به‌تصویر می‌کشد، واقعیتی که به فرمان یک محصول معین عرضه می‌شود تا امیال مشخص و تصورات مشخصی از نیاز را به مصرف‌کننده‌ی بالقوه القا کند. این عزم راسخ به پر کردن دو صفحه‌ی روبه‌روی هم با یک تصویر واحد و بستن فضای تجسمی مجله در مقابل هرگونه نفوذ خارجی به این تصویر/پرده، جزئی از یک استراتژی است. هدف این استراتژی خلق تأثیر واقعیت و گشودن جهان وانموده‌هاست، که در این‌جا یعنی عرضه‌ی کپی باطل تبلیغات، به‌نحوی که گویی نمایش شفاف و معصومانه‌ای از حقیقت اصلی و نخستین‌اند: تأثیر امر واقع که جایگزین خود امر واقع می‌شود.

و چنان‌چه این تحلیل را یک قدم دیگر جلو ببریم، خواهیم دید که چگونه تصویر پن از هنر ـ در طبیعت بی‌جان‌های ممنتو موری‌اش ـ به فضای پروژه‌ی عکاسی‌ای تکیه می‌کند که چندسال پیش از آغاز این

مجموعه به آن مشغول بود، یعنی فضای تبلیغات برند کلینیک و صحنه‌سازی‌اش از واقعیت بصری. این‌جا هیچ نسبت مستقیمی با یک موضوع مشخص در کار نیست ـ چه اروتیسیسم نهفته در مرگ، چه حضور هنر، چه هر موضوع دیگری که ممکن است مقصود پن در چاپ‌های پلاتین در نظر گرفته شود. درعوض، در شبکه‌ای که در آن تصویر عکاسی‌شده جایگزین واقعیت می‌شود ـ و همین‌طور در جامعه‌مان که به‌طور روزافزون با تصاویر تبلیغاتی و مصرف مترادف می‌شود ـ نظام پیچیده‌ای از بازگشت وجود دارد که به‌موجب آن، تأثیر هنر تماماً کارکردی از تأثیر واقعیت است، تأثیر و پژواکی از واقعیت که عکاسی تولید می‌کند.

پن بدون شک به هنر روی آورده است تا از طریق آن از جهان عکاسی تجاری فرار کند. و این اتفاق دقیقاً مصادف شده است با روی‌آوردن جهان به عکاسی تجاری که تخیل را با مرزبندی‌هایش محدود می‌کند. از قرار معلوم پن، هم‌چون بسیاری عکاسان دیگر، باور دارد که می‌تواند از آن مرزها فراروی کند. اما آن باور آشکارا معادل سرپوش‌گذاشتن بر وجود این مرزهاست. و جوانه زدن ادعاهای کلینیک در «هنر» پن، بازگشت همان چیزی است که پیش‌تر بر آن سرپوش گذاشته شده است. به‌تعبیری در نظام وانموده‌ها، یک عنصر با دیگری سازش می‌کند. پن می‌خواهد عکاسی را ابژه‌ی درخور نقد اعلام کند، به گونه‌ای که عکس به‌منزله‌ی اثر هنری تلقی شود. اما «عکس‌های هنری» پن شبیه به بروز نشانه‌های یک بیماری‌اند؛ به تعبیر دیگر، آن‌ها خاطرات پنهان‌گری (screen-memories) هستند که در پس آن‌ها اشکال و تصاویر صحنه‌ی اولیه نهفته است: آن لحظه که تجارت هنر را تباه می‌کند، لحظه‌ای که بودلر در سال ۱۸۵۰ همراه با لرزشی بر اندامش نظاره کرد.[۱۵]

اروینگ پن،
عکاسی برای لوازم آرایشی کلینیک،
۱۹۸۳.

از آن‌جا که هنر شرمن با پن متفاوت است، آثار شرمن با گفتمان انتقادی رابطه‌ای معکوس دارند. شرمن عکاسی را به‌مثابه‌ی دیگریِ هنر ادراک می‌کند، به‌مثابه‌ی تمنای هنر در زمانه‌ی ما. بنابراین، او با به‌کارگیری عکاسی، ابژه‌ای را برای نقد هنر خلق نمی‌کند، بلکه عکس‌های او اساساً کنش چنین نقدی را تشکیل می‌دهند. هنر شرمن هم‌زمان افسانه‌ی خلاقیت و بصیرت هنری، و معصومیت، برتری، و خودآئینی «تکیه‌گاه» در تصویر زیبایی‌شناسانه را بررسی می‌کند و بدین‌ترتیب، از خود عکاسی یک فرازبان می‌سازد تا به کمک آن در دستور زبان اسطوره‌ای (mythogrammatical) حیطه‌ی هنر مؤثر واقع شود.

می‌توان گفت که این دو مثال در دو قطب مخالفِ نسبتِ عکاسی با گفتمان زیبایی‌شناختی عمل می‌کنند. اما گفتمان اجتماعی آزمایش واردا که بحثم را با آن آغاز کردم جایی در میانه‌ی خطی قرار دارد که این دو اجرای هنری را به‌هم متصل می‌کند. «یک‌دقیقه برای یک تصویر» با ارائه‌ی تک‌عکس به مخاطب به‌منزله‌ی دعوت‌نامه‌ای برای ترسیم روایت خیالی‌اش، همین‌طور با پس زدن مفهوم صلاحیت نقد به نفع یک‌نوع نظرسنجی عمومی، جایگاهی را اشغال می‌کند که تا حد ممکن از سخت‌گیری نقد جدی فاصله دارد؛ اما با گرفتن چنین موضعی، امکان نامربوط بودن مطلق چنین نقدی را به عرصه‌ی عکاسی نیز مطرح می‌کند.

شبح این امکان بالای سر هرنویسنده‌ای که اکنون می‌خواهد عرصه‌ی تولید عکس، تاریخ عکاسی و معنای عکاسی را بررسی کند پرسه می‌زند. شمار روبه‌رشدی از نویسندگان حوزه‌ی عکاسی در تلاش‌اند تا زبانی برای تحلیل تک‌عکس نصب‌شده بر دیوار موزه، گالری یا سالن سخنرانی پیدا کنند، و امکانی که برنامه‌ی تلویزیونی واردا مطرح می‌کند عمیقاً بر پروژه‌ی انتقادی آنان تأثیر گذاشته است. زیرا این نویسندگان باید از خود بپرسند که به چه طریق می‌توان این گفتمان را زنده نگه داشت، چگونه می‌توان آن را، به‌عنوان یک تعمق انتقادی، فراتر از مرزهای پوچی بی‌غل‌وغش «یک‌دقیقه برای یک تصویر» گسترش داد؟

ارجاعات

۱. نسخه‌ای از این مقاله در مارس ۱۹۸۳ به‌عنوان نطق اصلی در کنفرانس ملی جامعه‌ی عکاسی فیلادلفیا ارائه شد.م.

2. Pierre Bourdieu, Un Art moyen, Paris, Editions de Minuit, 1965, p. 48

3. Ibid., p. 113.

4. Ibid., p. 60.

5. Ibid., p. 60, n. 34.

6. Ibid., p. 61.

۷. رویکرد بوردیو خشم رولان بارت را برمی‌انگیزد. از نظر او، این رویکرد به‌عنوان یک شیوه‌ی بحث درباره‌ی ماهیت عکاسی معتبر نیست؛ افزون بر این، بارت بدیل طبقه‌بندی‌های زیبایی‌شناسانه را نیز رد می‌کند: «قوانین ترکیب‌بندی در عکس منظره یا عکس به‌مثابه آیین خانوادگی برای من چه اهمیتی دارند؟ ... صدایی رساتر مرا وا داشت تا چنین تفسیر جامعه‌شناسانه‌ای را مردود اعلام کنم؛ حین نگاه کردن به عکس‌های مشخصی، دلم می‌خواست انسان اولیه و فاقد فرهنگ بودم.»
Roland Barthes, Camera Lucida, trans. Richard Howard, New York, Hill and Wang, 1981.

۸. اینستاماتیک(instamatic) دوربین‌های ارزان‌قیمتی که شرکت کداک در دهه‌ی ۱۹۶۰ تولید کرد. این دوربین‌ها به‌سرعت مورد توجه مردم قرار گرفتند.م.

۹. غار افلاطون(Plato's Cave) تمثیلی است که افلاطون در کتاب «جمهور» مطرح می‌کند. او از این تمثیل برای توضیح نظریه‌ی عالم مُثُل خود بهره برده است. تمثیل مزبور، به احتمال خیالی بودن یا نادرست بودن تصورات و عقاید انسان‌ها اشاره دارد.م.

ابتدا یک غار را در نظر بگیرید که در آن تعدادی انسان به دیوار غل و زنجیر شده‌اند؛ به‌طوری که روی‌شان همیشه به سمت دیوار مقابل‌شان است، و هیچ‌گاه پشت سر خود را نگاه نکرده‌اند. در پشت این افراد، آتشی روشن است، و در جلوی آتش، مجسمه‌هایی قرار دارند، که هنگامی که حرکت می‌کنند، سایه‌شان بردیوار روبه‌رو می‌افتد. درواقع، این مجسمه‌ها، همان اعتقادات و عقاید این گروه از افراد هستند؛ که سایه‌ی آن‌ها بر دیوار منعکس می‌شود.

در این میان ناگهان زنجیر از پای یکی از این زندانیان که درمقابل دیوار غار نشسته است، باز می‌شود، و آن شخص به عقب برمی‌گردد؛ پشت سر خود را می‌بیند، و سپس از دهانه‌ی غار بیرون می‌رود. او تازه متوجه می‌شود که حقیقت چیزی جز آن است که در داخل غار وجود داشت. در واقع، این جهانِ خارج، همان عالم مثل افلاطونی است؛ که شخص، هنگامی که به آن واصل می‌شود، متوجه می‌شود که حقایقِ جهان چیزی جز مشاهدات معمول او بوده است. شخصی که به عالم خارج از غار رفته و از آن آگاهی کسب کرده‌است، تصمیم می‌گیرد که به غار برگردد و دیگران را نیز از این حقیقت آگاه کند، اما هنگامی که به سوی اشخاص داخل غار می‌رود تا آن‌ها را نسبت به جهان خارج آگاه کند و بگوید که حقیقت چیزی جز این است که شما به آن دل بسته‌اید، با برخورد سرد زندانیان مواجه می‌شود و آنان حرف او را دروغ می‌پندارند.

در واقع این نظریه‌ی افلاطون به این مسئله اشاره دارد که خیر مطلق در جهان مُثُل هست، و چنان‌چه کسی بخواهد به اخلاقیات دست پیدا کند، بایستی به عالم مثل راه یابد. ارسطو با نقد این نظریه‌ی افلاطون می‌گوید: «اگر این عالم، سایه‌ی عالم مثل است، و همه‌چیز عالم مثل هم سراسر خیر و نیکی و خوبی است، پس بدی‌های انسان‌ها از چه ناشی شده است؟»/ ویکی‌پدیا.م.

۱۰. ن. ک. به:

Gilles Deleuze, Logique du sens, Paris, Editions de Minuit, 1969, pp. 292-307.
ترجمه‌ی انگلیسی این بخش درباره‌ی افلاطون نیز ذیل عنوان «افلاطون و وانموده» این‌جا آمده است:
.Rosalind Krauss, October, no. 27 (Winter 1983), pp. 45-56

۱۱. وانیتاس [vanitas لاتینی]. نوعی نقاشی طبیعت بی‌جان با اشیای نمادین (چون جمجمه، کتاب، ساعت شنی، شمع و غیره)، که به‌خصوص در سده‌ی هفدهم رواج بسیار داشت./ دایره‌المعارف هنر، رویین پاکباز.م.

۱۲. ممنتو موری (memento mori) عبارت لاتینی است به‌معنای «به‌خاطر داشته باش که باید بمیری». نقاشی ممنتو موری در اصل پرتره‌ای از یک جمجمه است، اما ممکن است با نمادهای دیگری نظیر ساعت شنی،شمع، میوه یا گل نیز همراه شود.

۱۳. فتوگرام Photogram به عکاسی از تصاویر بدون دوربین گفته می‌شود. برای تهیه‌ی آن اشیای مورد نظر را روی سطحی حساس به نور مانند کاغذ عکاسی قرار می‌دهند و نوری را که از یک عدسی عبور کرده باشد به‌طور عمودی به سطح مزبور می‌تابانند؛ نتیجه تصویری است که به‌صورت مثبت و منفی و با کنتراست تاریک و روشن شدید تهیه می‌شود. اجسام

قرار گرفته بر روی کاغذ عکاسی در فتوگرام نهایی به رنگ روشن و قسمت‌های منفی به رنگ تیره ظاهر می‌شوند./ ویکی‌پدیا.م.

۱۴. بانکت (banquet) دوربین‌های قطع بزرگی که در دهه‌ی ۱۹۲۰ برای عکس‌برداری از گروه‌های پرجمعیتی که در موقعیت‌های رسمی گردهم می‌آمدند استفاده می‌شدند.م.

۱۵. شیوه‌ی ابراز وحشت بودلر برای تفکر انتقادی بسیار آشناست؛ او به ضمیمه استناد می‌کند: «اگر عکاسی اجازه داشته باشد ضمیمه‌ی برخی از کارکردهای هنر شود، به‌لطف حماقت توده‌ی مردم که به‌طور طبیعی با آن متحدند، به‌زودی تمام هنر را تباه می‌کند و خود جانشین آن می‌شود.»
(The Salon of 1859, Section II, "The Modern Public and Photography," in Baudelaire, Art in Paris, trans. Jonathan Mayne, London, Phaidon, 1965, p. 154).

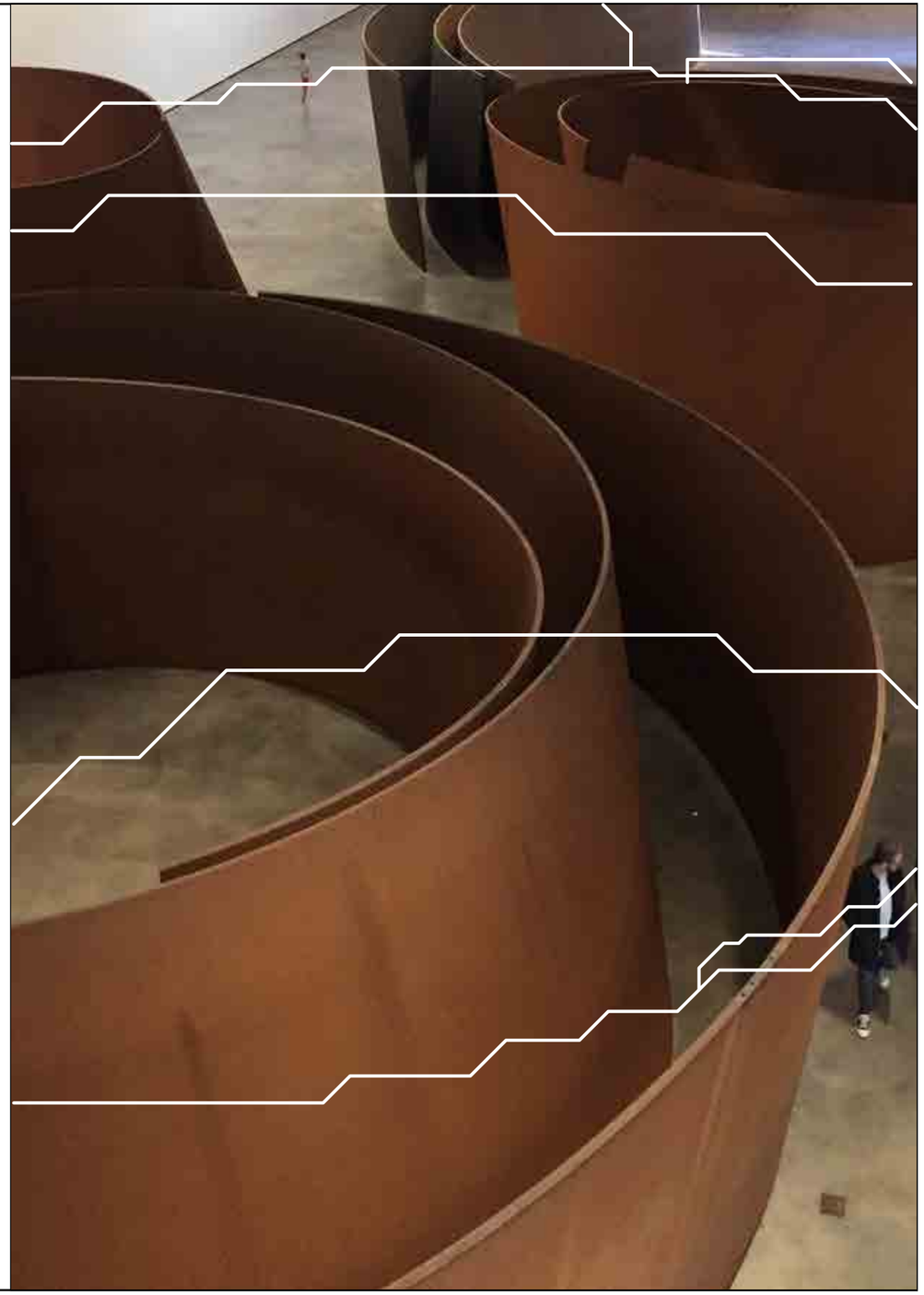
شرایط عکاسانه‌ی سوررئالیسم

ترجمه‌ی: نامدار شیرازیان

منبع:

The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, MIT Press, 1986.

مطلب را با مقایسه‌ای آغاز می‌کنم، که در یک طرفِ آن عکسی است اثر مَن رِی با عنوان «یادبودی برای دُ ساد»، عکسی که در سال ۱۹۳۳ برای مجله‌ی «سوررئالیسم در خدمتِ انقلاب» (Le Surrealisme au service de la revolution) گرفته شد. در وی دیگر، خودنگاره‌ای است از فلورنس هِنری (Florence Henri) که با انتشارش در نشریه‌ی Foto-Auge در سال ۱۹۲۹ مخاطبان زیادی پیدا کرد، نشریه‌ای که به ارائه‌ی مواضعِ آوانگارد اروپایی درباره‌ی عکاسی می‌پرداخت. پس با آوردنِ عکسی که رابطه‌ی عمیقی با باوهاوس دارد، در این قیاس اندکی تقلب وجود دارد. چرا که فلورنس هنری از شاگردانِ مِهولی-ناج (Mohly-Nagy) بود، اگرچه در زمان Foto-Auge به پاریس بازگشته بود. البته، پیش از این هم جلد نشریه‌ی Foto-Auge از استثناهایی مانند انتشار آثار هنرمندانی نظیر مَن رِی، موریس تابارد (Maurice Tabard) و ای. ال.تی مِسِنز (E. T. L. Mesens) که به سوررئالیسم منسوب بودند در امان نبود. هرچند، در کل، Foto-Auge به آثارِ آلمانی اختصاص داشت و می‌توان تصور کرد هدفش سامان‌دهیِ دیدگاهِ باوهاوس درباره‌ی عکاسی بود، دیدگاهی که امروز به نظر ما از وسواس دوره‌ی مقدماتیِ باوهاوس به فُرم شکل می‌گیرد.



فلورنس‌هنری، «سلف‌پرتره»، ۱۹۲۸.

در واقع، یکی از راه‌ها برای خبردار شدن از تجربه‌ی باوهاوسیِ این عکس خواندن یکی از تحلیل‌هایی است که که به تازگی در مقدمه‌ی مجموعه‌ای از آثار تجدید چاپ‌شده‌ی فلورنس هِنری آمده است. با اشاره به این‌که شهرت هِنری منحصراً به سببِ این خودنگاره است، نویسنده می‌نویسد:

«دو عنصر تمرکز و ساختار چنان بی‌نقص تصویر شده‌اند که جوهرِ عکس بی‌درنگ قابل تشخیص است. تأثیرگذاریِ شدیدِ عکس اصولاً از نگاه خیره‌ی سوژه به انعکاس خودش سرچشمه می‌گیرد... نگاه خیره‌اش بی‌طرفانه از آینه می‌گذرد و ـ به موازات خطوطِ اتصالِ میز ـ بازمی‌گردد... گوی ـ که معمولاً نماد حرکت است ـ در این مورد تأثیر سکون و تعمق در آرامش را تشدید می‌کند... این دو گوی در محل تقاطع دو صفحه قرار داده شده‌اند... جاگذاریِ دقیقِ گوی‌ها هم باعث ایستایی ساختار عکس می‌شود و هم برای عنصر غالب، یعنی بازتاب تصویرِ انسان، عنصری با کنتراستِ لازم فراهم می‌کند.»[۱]

با در نظر گرفتن تصمیم قاطع نویسنده در به بند کشیدن این تصویرْ در محدوده‌ی یک گفتمان مکانیکی فرمالیستیِ انتزاعی، دلیل در کنار هم قرار گرفتن دو عکس مَن ری و فلورنس هِنری روشن می‌شود. چرا که این قیاس توجه را از محتوای عکس هِنری منحرف می‌کند ـ چه این محتوا روان‌شناسانه تلقی شود («نگاهِ خیره» و خیرگیِ بی‌طرفانه) و چه فُرمال (استقرار سکون به واسطه‌ی ایستاییِ ساختاری، و غیره). توجه، پس از منحرف شدن از محتوای عکس، به دربرگیرنده‌ی محتوا جلب می‌شود ـ به چیزی که می‌توان طبیعتِ قاب به مثابه‌ی نشانه یا نماد نامید. چرا که این دو عکسِ مَن ری و هِنری در ارجاع به تعریف عکاسانه‌ی سوژه به واسطه‌ی قاب مشترک‌اند، حتی اگر شِکْلِ قاب‌های‌شان یکسان [نَ]باشد.

در هر دو مورد، عکس موفق شده سوژه‌ی عکاسی را به واسطه‌ی قاب ثبت کند، و در هر دو، ثبت کردنْ دارای اهمیت جنسی است. در اثر مَن ری، دَوَرانِ عکس، که علامت صلیب را به فالوس تبدیل می‌کند، نمادی از رفتار حرمت‌شکنانه‌ی ساد را در کنار اُبژه‌ی لذت جنسی‌اش قرار می‌دهد. دو جنبه‌ی دیگر این تصویر نیز نشان‌گرِ ارتباط دوسویه میان قاب و تصویر است؛ ظرف و مظروف. نورپردازی سرین‌ها و ران‌های سوژه به گونه‌ای است که گویا کالبد از چگالیِ جسمیْ تهی می‌شود چرا که جهت حرکت از مرکز تصویر به بیرون است، طوری‌که با نزدیک شدن نگاه بیننده به حاشیه، بدنْ چنان تعمیم‌یافته و مسطح می‌شود که گویا با کاغذِ چاپْ درآمیخته و همگون شده است. با لحاظ کردن تهدید زوالِ جسمِ مادی، کارکرد قاب این است که سازه‌ی در حال واژگونی جسمیت را سرپا نگه دارد

و باقی ماندن چگالی را در تصویر، به واسطه‌ی عمل تقریباً مفهومیِ ایجادِ محدودیت، تضمین کند. این حس مداخله‌ی ساختاریِ قاب در محتوا به واسطه‌ی هم‌آهنگیِ ریخت‌شناسانه ـ که می‌توانیم آن را قافیه‌ی بصری بنامیم ـ میان شکل قاب و شکل فیگور عمیق‌تر می‌شود: چرا که مقطع‌های خطی‌ای که توسط شکاف‌ها و شکن‌ها در کالبد عکاسی‌شده شکل می‌گیرند کاملاً با شکل کلی قاب مشابهت و مطابقت دارند. هرگز نمی‌توان اُبژه‌ی خشونت را خواهان‌تر از این به تصویر کشید.

در خودنگاره‌ی فلورنس هِنری بازی مشابهی میانِ مسطح بودن و پُر بودن در جریان است، و نیز حس موازیِ قابِ فالیکْ هم به‌عنوان سازنده و هم به مثابه‌ی ثبت‌کننده‌ی تصویر سوژه. در وادیِ مقایسه، گوی‌های درخشانِ فلزیْ تجسمِ تجربه‌ی فالیسیسم در مرکز تصویرند، و (مانند عکس مَن رِی) نظام مطابقت و پژواک را در تصویر پیاده می‌کنند؛ و به نظر این نقش اساسی‌تری است از بهبودِ ارزش‌های فُرمی و سکون و تعادل.

البته این نظر می‌تواند مخالفت‌هایی را نیز بر پایه‌ی مغرضانه بودن و این‌که این قیاسی نابه‌جاست برانگیزد. از آن‌جا که حاکی از رابطه‌ای میان این دو هنرمند است، رابطه‌ای که ناممکن است، چرا که این دو متعلق به دو جبهه‌ی مقابل یک اختلاف‌اند که مواضعِ زیبایی‌شناسانه‌شان را کاملاً از هم جدا می‌کند: مَن رِی یک سوررئالیست است و فلورنس هِنری پای‌بند به پیچیدگی و ریاضتِ فُرمی و انتزاع است که آن را در ابتدا از فِرنان لِژه (Fernand Leger) و سپس از باوهاوس فراگرفته است. جای بحث است که اگر نوعی از فالیسیسم در پرتره‌ی هِنری وجود دارد، امری است ناخواسته؛ ممکن نیست او چنین قصدی داشته باشد. وقتی تاریخ هنر بیش از پیش به positivism/اصالتِ تحقق یا منطقِ عملی پای‌بند می‌شود، این باور که «قصدْ رویدادی درونی و ازپیش‌فکرشده است که به‌طور موقت با تأثیرات بیرونی در ارتباط است، که این تأثیرات شاهدی هستند بر وقوعِ قصد» پُررنگ‌تر می‌شود، و از این رو، گفتنِ این‌که اثر هنری اُبژه‌ای وابسته به قصد و منظور است به آن معناست که بگوییم هر جزءِ آن جداگانه از قصد پدید آمده‌است.[۲] اما، من که به این اصالت تحقق و آگاهانه بودن باور ندارم، هیچ اِبایی ندارم با استفاده از مقایسه این تصویر را از مهارِ «قصد و غرض» هِنری خلاص کنم، و به واسطه‌ی قیاس، درِ گستره‌ی وسیعی از محصولات هنری را به رویش باز کنم که در همان زمان و مکان تولید می‌شدند.

اما هدف این نیست که با این دو تصویر تمرینِ نمادشناسیِ مقایسه‌ای کنم. همان‌طور که پیش‌تر گفتم، محتوای این عکس‌ها اهمیتِ به‌مراتب کم‌تری از قاب‌شان دارند، به آن معنا که اگر این‌جا

موریس‌تابارد،
«دست و زن»،
۱۹۲۹.

پرسشی درباره‌ی فالیسیسم مطرح است، بایست آن را در ابتکارِ عکاسانه‌ی قاب کردن سراغ گرفت که باعث ثبت سوژه می‌شود. به‌مراتب فراتر از خصوصیت‌های تصویرپردازیِ جنسی، ویژگی‌های این عکس را می‌توان به منطقی ساختاری تعمیم داد که این تصویر مشخص را دربرمی‌گیرد و چراییِ شمارِ متعددی از تصمیم‌هایی را که عکاسانِ این دوره گرفتند، از هر دو جنبه‌ی سوژه و فُرم روشن می‌سازد. عنوانی که حوزه‌ی کاملاً متفاوتی از نظریه‌ی انتقادی برای این منطقِ ساختاری انتخاب می‌کند «ساز و کارِ ضمیمه»[۳] است. آن‌چه قصد دارم درباره‌ی مرتبط بودنِ فعالیت‌های عکاسی در فرانسه و آلمان در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ روشن کنم فهمِ مشترکی است از عکاسی که به واسطه‌ی ضمیمه حاصل شده است.

اما در حال حاضر در حالِ پیشی گرفتن از مقوله‌ای هستم که می‌خواستم مطرح کنم. به این دلیل بحث را با مقایسه شروع کردم که می‌خواهم به معنای واقعی از روش مقایسه استفاده کنم، همان روش مقایسه‌ای که فعالیت‌های تاریخ هنری از آن بهره بردند تا بر اُبژه‌ای کاملاً متفاوت با ابژه‌ی «قصد» تمرکز کنند. روش مقایسه مرسوم و متداول شد تا هیولای تاریخیِ فریبنده‌ی سبْک را به دام اندازد، شکاری که، چون فراشخصی بود، تصور می‌شد فراتر از ادعاهای تألیفِ شخصی و قصد و غرض است. به همین دلیل، هاینریش وُلفْلین (Wolfflin) به جای عرصه‌ی شاهکارهای هنری، هنرهای تزیینی را پناهگاهِ سبْک می‌دانست، و به همین دلیل ـ مانند جیوانی مُرِلّی (Morelli) [که معمولاً سرِنخ را در جزئیات می‌دید] ـ سبْک را در حوزه‌هایی دنبال می‌کرد که محصول کم‌توجهی و ضعف در «طراحی» بودند و تا جایی پیش رفت که ادعا می‌کرد «مجموعه‌ی تکاملِ جهان‌بینی‌ها» را می‌توان در تاریخ ارتباط لچکی‌های زیرِ شیروانی‌ها یافت.

اکنون نیز، همین سبْک است که هنوز یکی از دردِسرهای هر آن کسی است که با هنر سوررئالیست سر و کار دارد. پس از ارائه‌ی توضیحی درباره‌ی تنوعِ فُرمی در جنبشی که می‌توانست از یک‌سو آب‌گونگیِ انتزاعِ آثار خُوان میرو و از دیگرسو خشکی رئالیسمِ آثار مَگریت یا دالی را در خود جای دهد،ویلیام روبین (William Rubin) به مسئله‌ی سبْک می‌پردازد و ادعا می‌کند که «نمی‌توانیم تعریف جامعی برای نقاشیِ سورئالیست وضع کنیم که از نظر شفافیت با تعریفِ امپرسیونیسم و کوبیسم قابل مقایسه باشد.»[۴] گرچه در مقام محقق باید با محتوا و آن‌چه مجموعه آثار سورئالیستی لحاظ می‌شوند آشنا باشد، روبین باز هم نیازی مُبرم به تعریفی دارد که آن را «تعریفِ ذاتی نقاشیِ سورئالیست» می‌نامد. و سپس تعریفی ارائه می‌کند که مدعی است «در نوع خود نخستین‌بار است که چنین تعریفی مطرح می‌شود.» تعریفی که ارائه می‌کند به این شرح است، فعالیت‌های سورئالیست شامل دو قطب متفاوت است ـ اُتوماتیست/انتزاعی و آکادمیک/رویاپردازانه ـ این دو قطب با «پایه‌های دوگانه‌ی فرویدی نظریه‌ی سوررئالیسم، یعنی اُتوماتیسم [یا تداعیِ آزاد] و رویا» هم‌خوان‌اند. گرچه این دو شیوه‌ی تصویرگرایانه شباهتی به هم ندارند، روبین ادامه می‌دهد، می‌توانند پیرامونِ مفهومِ تصویری استعاری که به صورتِ نامعقول طرح‌ریزی شده‌است به همبستگی برسند.

در سال ۱۹۲۵، آندره برِتون (Andre Breton) به ارزیابی موضوع سورئالیسم و نقاشی می‌پردازد، و از همان آغاز این ارزیابی را بر اساس همین دو قطب ـ اُتوماتیسم و رویا ـ و موضوع مورد بحث تعریف اخیرِ روبین صورت‌بندی می‌کند.[۵] اگر چهل سال بعد

روبین از اقدامِ برِتون در ارائه‌ی چنین بیانیه‌ی انضمامی که ادعا می‌کرد در نوعِ خود نخستین است این‌قدر ناراحت بود، بی‌شک به این دلیل بود که روبین، مانندِ دیگران، متقاعد شده بود که آن‌چه برِتون ارائه کرده نخستین تعریف محسوب می‌شد. اگر کسی در صدد است سنتزی میان الف و ب ایجاد کند، کافی نیست که صرفاً بگوید «الف + ب». سنتز و فهرست کاملاً متفاوت‌اند. و این‌که فهرست مشترک موضوع‌های مورد بحث برای ارائه‌ی نوعی از همنوایی که بتواند مرجع تصورِ سبُک باشد نه شرط لازم است و نه شرط کافی مدت‌هاست که بر همگان روشن است.

اگر ناتعریفِ روبین بازتاب وارونه‌ی تعریف برِتون باشد، این رابطه اهمیتِ به‌سزایی دارد، چرا که نظریه‌ی خود برِتون را منبع مسئله‌ای می‌داند که منجر به بحث‌های متعاقب می‌شود. اما برِتون، در مقام سخن‌گوی محوری سورئالیسم، مانعی است که باید پشت سر گذاشت؛ که از آن گریزی نیست، اگر بنا بر آن باشد که این جنبش به صورت همه‌جانبه بررسی شود ـ که وقتی مفهومی انضمامی مانند سبُک در دست بررسی است، به‌حتم باید چنین کرد.

اشتباه مشابهِ در یک گروهْ قرار دادن تنوع فُرمیِ میرو و مَگریت در لوای چیزی مانند یک‌پارچگی سبُکی، آفت تمام تلاش‌های برِتون در جایگاه نظریه‌پردازِ این جنبش است. برتون، در عوضِ تعریفی برای سورئالیسم، مجموعه‌ای از تناقضات تولید می‌کند که مانند تناقض موجود میان خطگراییِ مَگریت و رنگ‌گراییِ میرو به نظر غیر قابل ساده شدن می‌رسند.

از این‌رو، برِتون «سورئالیسم و نقاشی» را با اعلان رسمی ارزش مطلقِ حوزه‌ی بینایی، از میان همه‌ی حوزه‌های حسی، عرضه می‌کند. با رد کردن اصلِ قرنِ نوزدهمی که همه‌ی هنرها باید مشتاقانه اوضاع و احوالِ موسیقی را هدف خود قرار دهند، ایده‌ای که طرف‌داران بسیاری در میان هنرمندان انتزاعیِ قرن بیستم داشت، برِتون بر این پافشاری می‌کند که آن‌چه از تصویر در حوزه‌ی بینایی حاصل می‌شود در حوزه‌ی موسیقی دست‌نیافتنی است، و با این واژگانْ این مدیوم برجسته را بدرود می‌گوید: «باشد که این‌گونه شب بر ارکستر پرده اندازد.» و سرود ستایش دیدنْ را این‌طور آغاز می‌کند: «چشم در حالت بدویت و شرزگی به سر می‌بَرَد. بر شگفتی‌های گیتی... تنها شاهدْ چشمِ درنده‌خوست، که ردِ همه‌ی رنگ‌ها را در رنگین‌کمان دنبال می‌کند.» و با این عبارت، آنی بودنِ دید ـ یا همان اتوماتیسمِ مفهومیِ دید ـ را با منشِ برنامه‌ریز و انعکاسیِ تفکر در تضاد قرار می‌دهد. شرزگی و بدویتِ چشمْ پسندیده و ناب است، و به استدلال منطقی آلوده نشده است؛ محاسبه‌های منطق (که برِتون هرگز ابایی ندارد که آن را «منطقِ بورژوا» بخواند) بازدارنده، رو به زوال، و ناپسندند.

جدا از آلوده نشدن به منطق، برتریِ دید نتیجه‌ی شیوه‌ی حضورِ اُبژه‌ها در برابرش است، یعنی از طریق بی‌واسطگی و شفافیتی که به باور و پذیرفتن می‌انجامد. در حقیقت، برِتون کلیت سوررئالیسم را به واسطه‌ی تجسم و تصویری بودن تعریف می‌کند. در نخستین بیانیه‌اش، با گنجاندن عبارت اتوماتیسم روانی در تجربه‌ی تصاویر خواب و بیداری مداخله می‌کند، که منظور نوعی از تجربه‌ی تجسمی و تصویری است که در حالت نیمه‌خواب و نیمه‌بیداری رخ می‌دهد.

اما همان‌طور که می‌دانیم، جایگاه ممتازِ دیدن در سوررئالیسم را مدیومی به چالش می‌کشد که در جایگاه بالاتری است، یعنی نوشتن. اتوماتیسم روانیْ خودْ فُرمی نوشته شده است، «باشتاب و بی‌قصد نوشتن»، یک محصول نوشتاری. و هنگامی که به حوزه‌ی تجربه‌ی تصویری منتقل می‌شود، مانند آثار آندره ماسون

رائول اوباک،
«سحابی»،
۱۹۳۹.

(Andre Masson)، نیز به مثابه‌ی نوعی نوشته ادراک می‌شود. از نظرِ برِتون، طراحی‌های اتوماتیسم ماسون اساساً ماهیتِ دست‌نوشته‌هایی به خطِ پیوسته دارند، و نتیجه‌ی این عبارت‌اند که «این دست تنها شیفته‌ی حرکت‌های خودش است». برِتون می‌نویسد «در واقع، کشف حیاتیِ سوررئالیسم این است که، بدونِ قصد و غرض قبلی، قلمی که مدام در حرکت است تا بنویسد و مدادی که پیوسته می‌جُنبد تا طراحی کند محتوایی به‌غایت ارزشمند تولید می‌کنند.»[۶] از این رو، درستْ در مقاله‌ای که در ستایشِ دیدن آغاز می‌شد و بر ناممکن بودنِ تصورِ «تصویر جز به مثابه‌ی پنجره» پافشاری می‌کرد، برِتون در ادامه قاطعانه نوشتن را به دیدن ترجیح می‌دهد، و به «رویکردِ دیگری که به سوررئالیسم وجود دارد» ابراز بی‌علاقگی می‌کند، یعنی به «پایدار کردن تصاویرِ رویاگونه در نقاشی‌های اغفال‌کننده‌ی طبیعت بی‌جان که فریب چشم (trompe l'oeil) نامیده می‌شود (و دقیقاً کلمه‌ی اغفال است به ضعفِ این روند خیانت می‌کند).»[۷]

این تمایز میان نوشتن و دیدن یکی از تضادهای متعددی است که برِتون مطرح می‌کند، با این هدف که سوررئالیسم را در سطحی بالاتر در ترکیب با یک فراواقع‌گرایانگی منحل کند که، در این صورت، «دوگانگی ادراک و بازنمایی برطرف می‌شود.»[۸] این یکی از تضادهای قدیمیِ فرهنگِ غربی است، که این دو امر را به سادگی دو تجربه‌ی متضاد تلقی نمی‌کند، بلکه یکی را در جایگاهی بالاتر از دیگری قرار می‌دهد. ادراک بهتر و راست‌تر است، چرا که نسبت به تجربه بی‌واسطه و آنی است، در صورتی که بازنمایی همیشه مشکوک است چرا که رونوشتی بیش نیست، بازتولیدی در یک فُرمِ دیگر، مجموعه‌ای از نمادها به‌جای تجربه. ادراک به‌طور مستقیم به واقعیت منجر می‌شود، در حالی‌که بازنمایی در فاصله‌ای ناپیمودنی از واقعیت قرار دارد، که واقعیت را تنها به واسطه‌ی جایگزین‌هایش ارائه می‌کند، یعنی، به واسطه‌ی نشانه‌های نماینده‌اش. به سبب فاصله از واقعیت، بازنمایی می‌تواند به تقلبی بودن مشکوک باشد.

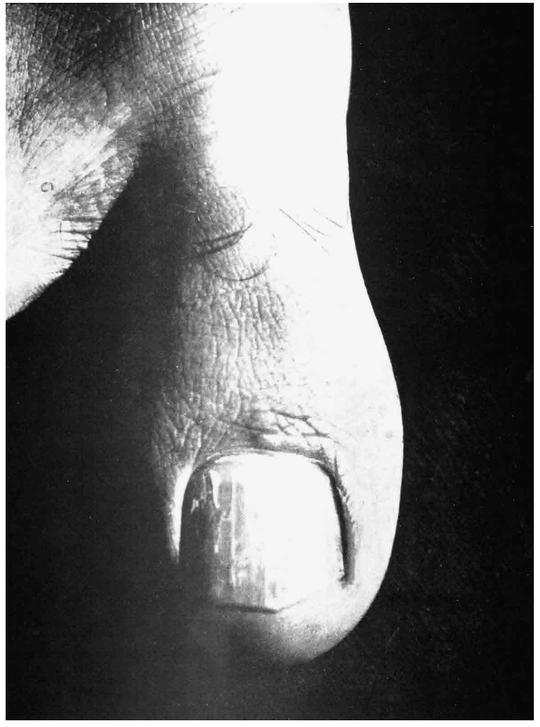
در ترجیح محصولات اتوماتیسمِ نوشتاریِ به‌هم‌پیوسته (cursive automatism) به تصاویر بصری و خیال‌گرایانه، به نظر می‌رسد برِتون در حال وارونه کردن ترجیح کلاسیکِ دیدن به نوشتن است، ترجیح بی‌واسطگی به ناپیوستگی و گسستگی. چرا که در تعریفی که برِتون پیش رو می‌گذارد، پنداشتنْ تصویرِ تصویرگرایانه است که نوعی «اغفال» است، در حالی که نوشتار به‌هم‌پیوسته [سر هم‌نویسی] حقیقی است.[۹]

اما هنوز این وارونه‌سازیِ ظاهری عدمِ علاقه‌ی سنتیِ افلاطونی را به بازنمایی از بین نمی‌برد، چرا که تصویرِ بصری‌ای که مورد نظر برِتون است یک تصویر است و درنتیجه بازنماییِ یک رویاست، نه

خودِ رویا. از این‌رو، برِتون در ادامه‌ی واهمه‌ی فرهنگِ غرب از بازنمایی، دعوتی به اغفال می‌بیند. و حقیقت جریان به‌هم‌پیوسته‌ی یک نوشته یا طراحیِ اتوماتیسم به اعلان و ضبط کردن نزدیک‌تر است تا به بازنمایی: مانند خطوط دنباله‌دارِ دستگاه‌های زلزله‌نگاری یا ثبت نوارِ قلب. آن‌چه این شبکه‌ی به‌هم‌پیوسته عرضه می‌کند تجربه‌ی بی‌واسطه‌ای است از آن‌چه برِتون «هماهنگیِ موزون» می‌نامد، و در ادامه آن را این‌گونه صورت‌بندی می‌کند «غیابِ تضاد، آرامشِ تنش‌های احساسی به واسطه‌ی سرکوب شدن، فقدان حس زمان و جابه‌جا شدن واقعیتِ بیرونی با یک واقعیتِ روانی که صرفاً تابع اصلِ لذت است.»[۱۰]. به این ترتیب، هماهنگی‌ای که از شبکه‌ی طراحی‌های اتوماتیک حاصل می‌شود مشابهِ چیزی است که فروید احساس اقیانوسی (oceanic feeling)[۱۱] می‌نامد ـ حوزه‌های طفولیت و شورِ جنسیِ لذت که هنوز به واسطه‌ی متمدن شدن و نارضایتی‌های‌اش محدود نشده‌اند. برِتون اظهار می‌کند: «اتوماتیسم ما را از طریق خطی مستقیم به این حوزه هدایت می‌کند»، که منظورش حوزه‌ی ناخودآگاه است.[۱۲] به واسطه‌ی این مستقیم بودن و بی‌واسطگی، اتوماتیسم ناخودآگاه، احساس اقیانوسی، را عرضه می‌کند. شاید اتوماتیسم از جنسِ نوشتن باشد، اما مانند دیگر نشانه‌های نوشتاریِ فرهنگِ غربی بازنمایی نیست. از جنس نوعی حضور است، حضور بی‌واسطه‌ی خودِ درونیِ هنرمند.[۱۳] این حس اتوماتیسم به مثابه‌ی ابرازِ درونی‌ترینْ خود یک انسان، که به همین دلیل قطعاً بازنمایی نیست، در بطنِ تعریف برِتون از نوشتنِ اتوماتیک نیز به صورت «اندیشه‌های کلامی/گفتاری» گنجانده شده است. اندیشه بازنمایی نیست، بلکه آن چیزی است که کاملاً برای ذهن روشن و آشکار است، تجربه‌اش بی‌واسطه است، و به مسافت و بیرونی بودنِ نشانه‌ها آلوده نیست.

اما این پای‌بندی به اتوماتیسم و نوشتن به عنوان حالی از حضور، و عدمِ علاقه‌ی متعاقب به بازنمایی به سبب فریبکارانگی، در نظرات برِتون منسجم نیست، چرا که در این مورد نیز تقریباً مانند تمامیِ موارد در نظریه‌ی سوررئالیسم متناقض‌گویی می‌کند. در بسیاری از موارد دیده شده است که برِتون می‌گوید: «هیچ تفاوتی ندارد که میان موجوداتی که به خاطر می‌آیند و موجوداتی که حاضرند تمایزِ پیش‌بینی‌پذیری وجود داشته باشد، چرا که من چنین تمایزهایی را در تمامِ زندگی‌ام بی‌درنگ رد می‌کنم.»[۱۴] و نیز شاهد خواهیم بود برِتون چه استقبالِ بلندوبالایی از بازنمایی، و از نشانه‌ها، می‌کند، چرا که بازنماییِ محورِ تعریفش از زیباییِ آشوب‌گر (Convulsive Beauty)[۱۵] است، و زیباییِ آشوب‌گر تعبیرِ دیگری است از همان امرِ شگفت (the Marvellous) که خودمفهوم طلسم‌گونه‌ی مهمی است در دل سوررئالیسم.

این تناقض‌ها در زمینه‌ی اولویتِ دید و بازنمایی، و حضور و نشانه، از نمونه‌های رایجِ سردرگمی در بطنِ نظریه‌ی سوررئالیسم‌اند. و اگر کسی بر موضعِ برِتون در قبالِ عکاسی تعمق کند، این تناقض‌ها از همیشه مشهودترند. با در نظر گرفتنِ بیزاری‌اش از «فُرم‌های واقعیِ اُبژه‌های واقعی»، و پافشاری‌اش بر چیدمانی دیگر از تجربه، از برِتون انتظار داریم از عکاسی بیزار باشد. به عنوان مدیومِ ذاتاً واقع‌گرا،



ژاک آندره بوافار، «انگشت شست پا»، ۱۹۲۹.

عکاسی می‌بایست از سوی شاعری که پافشاری می‌کند «به منظور بازنگری کامل ارزش‌های واقعی، آثار هنرهای زیبا یا به الگویی مطلقاً درونی ارجاع خواهند داشت یا وجودشان پایان خواهد یافت» رد شود.[۱۶]

گرچه در حقیقت، برتون برابرِ عکاسی مُدارای کنجکاوی‌برانگیزی نشان می‌دهد. یکی از دو هنرمندی که برای نمونه‌ی هنرِ

سوررئالیست انتخاب می‌کند ـ مَکس اِرنْسْت و مَن رِی ـ عکاس است. و تصور اشتباهی است اگر فکر کنیم او من ری را به‌خاطر غیرواقع‌گرایانه بودن رِیوگراف‌هایش پذیرفته‌است. برِتون کاملاً با انتزاعی پنداشتن رِیوگراف و تمایز میان عکاسیِ بدونِ دوربینِ مَن رِی و آن‌چه با دوربین تولید می‌شد مخالف بود.[۱۷] اما فراتر از این‌که چند عکاس مشخص را حمایت می‌کند، جایگاهی که برِتون در دلِ نشریات سورئالیست برای عکاسی انتخاب می‌کند شگفت‌انگیز است. در سال ۱۹۲۵، سؤالی که برِتون مطرح کرد این بود: «چه زمانی کتاب‌های ارزشمند دست از تصویرپردازی با طراحی می‌کشند و صرفاً عکس در صفحات‌شان دیده خواهد شد؟»[۱۸]

این پرسش بیهوده نبود، چرا که سه اثر مهم بعدیِ برِتون واقعاً با عکس «تصویرپردازی شده‌اند». «نادیا»(۱۹۲۸) (Nadja)) شامل عکس‌های بوافار (Boiffard) بود، در «رگ‌های ارتباطی» (۱۹۳۲) (Les Vases communicants) عکس‌هایی از فیلم و مستندات عکاسانه ارائه شده بود، و برای تصویرپردازی «عشقِ دیوانه» (L'A mour fou) (۱۹۳۷) از عکس‌های من ری و براساس استفاده کرده بود. در فضای به‌غایتْ رویاگونه‌ی این کتاب‌ها، وجودِ این عکس‌ها به‌شدت غریب به نظر می‌رسد ـ پیوست‌هایی به متن که مرموز بودنِ انگیزه‌ی انتخاب‌شان هم‌سنگِ پیشِ پا افتادگیِ محتوای‌شان است. والتر بنیامین در نوشته‌هایش درباره‌ی سوررئالیسم بر حضور پرسش‌برانگیزِ این «تصویرپردازی‌ها» تمرکز می‌کند.

«عکاسی به شیوه‌ی غریبی در این متن‌ها مداخله می‌کند. خیابان‌ها، دروازه‌ها، و میدان‌های شهر را به تصویرپردازیِ رمان‌های مُهمَل تبدیل می‌کند، عصاره‌ی بدیهی بودنِ پیشِ پا اُفتاده‌ی این معماریِ باستانی را می‌گیرد تا آن را با شوری مثال‌زدنی به اتفاقاتی که پیش‌تر توضیح داده شد تزریق کند، که ارجاعات کلمه‌به‌کلمه با ذکر شماره‌ی صفحه به آن‌ها وجود دارد، مانند کتابِ خاطرات زنِ خدمتکار.»[۱۹]

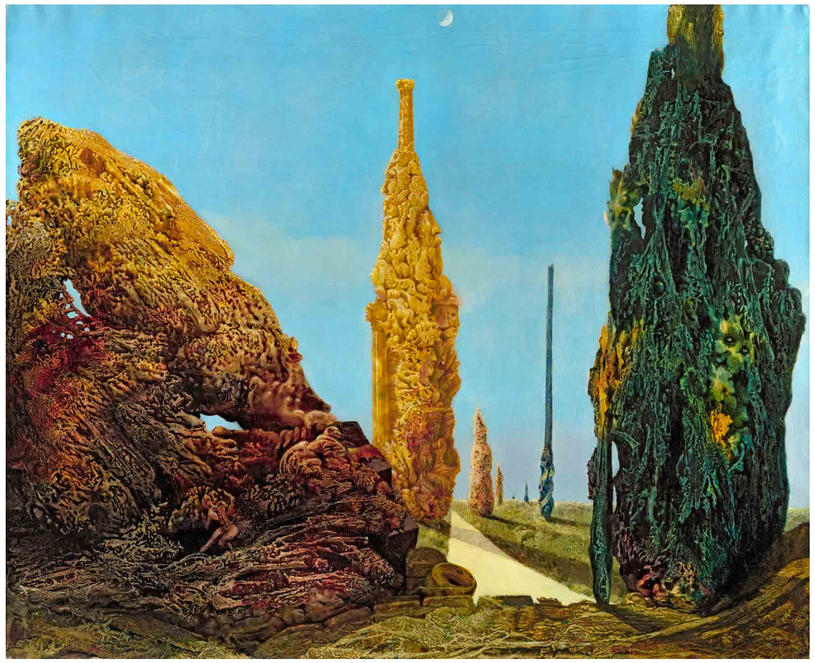
گرچه، این غرابت عکاسی در برابر اندیشه و تمرینِ سوررئالیسم بود که می‌بایست از نو بررسی می‌شد. چرا که صرفاً در آثار برِتون نبود که عکاسی به قلبِ متنِ سوررئالیست تزریق می‌شد؛ عکاسی منبع اصلی تصاویر نشریه‌های سوررئالیسم شده بود. نشریه‌ی بنیان‌گذارِ این جنبش، «انقلابِ سورئالیست» (La Revolution surrealiste)، هیچ ارتباط تصویری‌ای با زرق و برق تایپوگرافی پیشروانه‌ی نشریه‌های قطع بزرگِ دادا نداشت. در عوض، به درخواستِ پیِر ناویل (Pierre Naville)، مجله‌ی علمیِ La Nature را الگوی خود قرار دادند. «انقلاب سوررئالیسم» که در آغاز بنا بود صرفا به چاپ مستندات بپردازد، در شماره‌ی نخست دربردارنده‌ی دو نوع محتوای شفاهی بود: گونه‌هایی از نوشتارِ

اتوماتیک و نمونه‌هایی از ثبتِ رویا. ستون‌های جدیِ متونِ آزمایشی که حاویِ این اطلاعات بودند در کنار محتوای تصویری قرار می‌گرفتند، عمدتاً عکس‌های مَن رِی، و تأثیرِ این مجموعه تأثیر مستندگونه‌ی شواهدِ مصور بود.

سخت‌گیری ناویل به نوعِ سنتیِ هنرهای زیبا مشهور بود، شماره‌ی سوم این مجله حاویِ بیانیه‌ی او بود: «من هیچ مِیلی جز بی‌مِیلی ندارم. ای اُستادان، اُستادانِ تقلبی، بوم‌های‌تان را رنگ‌مالی کنید. بر همگان روشن است که نقاشیِ سوررئالیست وجود ندارد. نه ردِ قلم به پیش‌آمدِ اشاره واگذار می‌شود، و نه تصویرْ ردی است از فُرم‌های رویا...» گرچه در ادامه پافشاری می‌کند که مناظر قابلِ قبول‌اند. ناویل می‌نویسد: «خاطره و حظِ بصر کلیت زیبایی‌شناسی‌اند». فهرستِ اقلامی که با این حظِ بصر متناسب‌اند عبارت است از: خیابان، دکه، خودرو، سینما، و عکس.[۲۰]

یکی از تأثیرهای نمایشگاهِ فوق‌العاده‌ی «مرور دادا و سوررئالیسم» که در سال ۱۹۷۸ در گالری هِیوارد برگزار شد، این بود که توجه و تمرکز را از تولیدات تصویرگرا و مجسمه که سوررئالیسم را احاطه کرده بود به تولید گاهنامه بگرداند، که نشان می‌داد چگونه نشریات استخوان‌بندیِ این جنبش‌ها را تشکیل می‌دادند. مشاهده‌ی جولانِ نشریه‌های سوررئالیست La Revolution surrealiste, Le-Surrealisme au service de la revolution, Documents, Minotaure, Marie, The International Surrealist Bulletin, VVV, Le Surrealisme, meme, و نشریاتِ متعدد دیگری از همین دست بیش از هرچیز شخص را متقاعد می‌کند که اُبژه‌های واقعی‌ای که در قالبِ سوررئالیسم تولید شده‌اند این نشریات‌اند. این باور به‌طور گریزناپذیری تداعی‌کننده‌ی مهم‌ترین عبارتی است که درباره‌ی حرفه‌ی عکاسی گفته شده است، عبارتی از والتر بنیامین: «اثرِ هنری در دوره‌ی بازتولیدِ مکانیکی»، و این عبارت یکی از پدیده‌هایی را تداعی می‌کند که بنیامین حینِ پیش‌طراحیِ قلمروِ جدید هنر پس از عکاسی از آن می‌گوید، یعنی مجله‌ی مصور، به عبارت دیگر، عکس به علاوه‌ی نوشته. درست در همان زمانی که بنیامین مشغولِ این تحلیل بود، سوررئالیست‌ها جداگانه و به‌طور کاملاً مستقل در حال عملی کردنِ آن بودند. آن‌چه سوررئالیست‌ها انجام می‌دادند، چیزی بود که تاریخ هنر سنتی، که تمام تمرکزش بر هنرهای زیبا بود، از آن غافل مانده بود.

اگر این دو را با هم بیامیزیم: یعنی جایگاهِ ممتازی که خودِ سوررئالیست‌ها به عکس‌های تصویرپردازانه اختصاص دادند، و عدم موفقیت مفاهیمِ سبْکیِ حاصل از چارچوب‌های فُرمیِ تصویرگرا ـ تمایزهایی مانندِ خط‌گرا/نقاشانه یا بازنمایی/انتزاع ـ در این‌که از تنوعِ ظاهریِ محصولات سوررئالیست به نوعی یکپارچگی دست یابند، عدمِ موفقیت در رسیدن به آن‌چه روبین «تعریفِ درونیِ سوررئالیسم» می‌نامد، شاید به سمتِ این امکان هدایت شویم که به جای آن‌که در میانِ چارچوب‌های تصویرگرا در جست‌وجوی این تعریف باشیم بهتر است در میان چارچوب‌های



ماکس ارنست،
«درختان منزوی»،
رنگ روغن روی بوم،
۸۰ در ۱۰۰ سانتی‌متر، ۱۹۴۰،
موزه‌ی تایسن بورنمیزا، مادرید.

عکاسانه به کشفِ این تعریف بپردازیم ـ یعنی، مسائل مربوط به تنوع سوررئالیسم در حیطه‌ی کارکردهای نشانه‌شناسانه‌ی عکاسی حل خواهد شد، نه در عرصه‌ی ویژگی‌های فُرمی‌ای که دسته‌بندی‌های سنتیِ تاریخ‌هنریِ سبْک را اداره می‌کنند. پس، آن‌چه باید انجام شود جانماییِ دوباره‌ی عکاسی است از جایگاهِ غریبش در رابطه با سوررئالیسم، به جایگاهی کاملاً محوری ـ حتی می‌توان گفت، جایگاهی قطعی و سرنوشت‌ساز.

حال ممکن است اعتراض به این باشد که با روی آوردن به عکاسی به‌عنوان مبنای یکپارچگی و اتحاد، صرفاً یک دسته از مسائل جایگزینِ گروهی دیگر می‌شوند. چرا که تنوعِ بصریِ یکسانی بر عرصه‌ی عکاسی سوررئالیست و بر نقاشی و

مجسمه‌سازی‌اش حکم‌فرماست. در یک بررسیِ گذرا، انواع متفاوتِ فرم‌های عکاسیِ سوررئالیست که می‌توان نام بُرد عبارت‌اند از: ۱) تصاویر کاملاً پیشِ پا افتاده‌ای که بوافار برای کتاب «نادیا»ی برتون تولید کرد؛ ۲) تصاویرِ کم‌تر پیشِ پا افتاده‌ای، هرچند کاملاً مستقیم و سرراست، که بوافار در سال ۱۹۲۹ برای نشریه‌ی«Documents» تولید می‌کرد، مانند تصاویری که برای مقاله‌ی ژرژ باتای درباره‌ی انگشت شست پا خلق کرده بود؛ ۳) باز هم سرراست و مستقیم، اما همراه با طرحِ پرسش‌های درباره‌ی جایگاهِ عکاسی به مثابه‌ی شاهد، مستندنگاریِ ابژه‌های مجسمه‌مانندی که به جز در عکس‌هایی که از آن‌ها به جا مانده‌است وجودِ خارجی ندارند، چرا که پس از عکاسی از بین رفته‌اند (نمونه‌های آن را می‌توان در آثار هانس بِلمِر (Hans Bellmer) و مَن رِی یافت) ؛ سپس به سراغ روندهایی می‌رویم که برای دست‌کاری تصویر در پیش گرفته می‌شدند؛ ۴) چاپِ مکرر نگاتیو؛ ۵) به کار گرفتن تکنیک‌های نوردهیِ چندباره‌ی (Multiple Exposure) یک تصویر، و ساندویچ [چاپِ توأمانِ دو یا چند نگاتیو]، به منظور تولید آثاری که شبیهِ مونتاژ بودند؛ ۶) انواع گوناگونِ دست‌کاریِ تصویر با کمکِ آینه مانند مجموعه‌ی «اعوجاج» کرتس (Kertesz)؛ ۷) دو تکنیکی که توسط مَن رِی رواج یافت، یعنی سولاریزه کردنِ عکس و رِیوگراف‌های بدونِ دوربین ـ که تکنیکِ دوم جذابیت‌های آشکاری برای حساسیت‌های سوررئالیست‌ها داشت و این به دلیل کیفیت نوشتاری و گرافیکی این تصاویر در تضاد با زمینه‌ی انتزاعی‌شده و تخت‌شان بود، و به دلیل جایگاهِ روان‌شناسانه‌ای که به نظر می‌رسد این ارواحِ اُبژه‌ها کسب کرده‌اند ـ ریبمون دسیِیَن (Ribemont Dessaignes) «ابژه‌های رویاها» می‌نامدشان، و خود مَن رِی آن‌ها را در قلمروِ حافظه و خاطره لحاظ می‌کند، چرا که موجب می‌شوند که «رخدادها کمابیش به‌وضوح به خاطر آیند، مانند خاکسترهای دست‌نخورده‌ی ابژه‌ای که در آتش سوخت»،[۱] ۸) تکنیکی که رائول اُباک (Raoul Ubac) آن را برولاژ [بدونِ شعله سوزاندن] می‌نامید، که در آن امولسیون سوزانده می‌شود (که ترجمان و پیاده‌سازیِ کلمه به کلمه‌ی توصیفِ به یاد ماندنیِ مَن رِی از رِیوگراف است)، روندی که از تلاشی برای گنجاندنِ عکاسی در قلمرو فعالیت‌های اتوماتیک سرچشمه می‌گیرد، همان‌طور که براسای در سال‌های میانیِ دهه‌ی ۱۹۳۰ با مجموعه دستکاری‌های گرافیکی در صدد بود باب رابطه‌ای مستقیم را میانِ اطلاعات عکاسانه و نوعی تصویرِ اتوماتیکِ طراحی‌شده باز کند.

این فهرستی بلند است، اما هنوز نامی از یکی از تکنیک‌ها، یعنی فوتومونتاژ، در میان نیست. این فُرم، که دادائیست‌ها در آن پیشرو بودند، به ندرت توسط عکاسان سوررئالیست به کار گرفته می‌شد، گرچه برای تعدادی از شاعران سوررئالیست، که خود فوتومونتاژهایی تولید می‌کردند، جذابیت‌هایی داشت. یکی از مهم‌ترین مثال‌های آن خودنگاره‌ی است از آندره برتون در سال ۱۹۳۸ با عنوانِ «نوشتار اتوماتیک».

خودنگاره‌ی برتون، که از عنصرهای عکاسانه‌ی گوناگونی ساخته شده بود، صرفاً مثالی برای فوتومونتاژ نیست ـ روندی متمایز از چاپ ترکیبی از آن‌جا که این واژه عمدتاً به بریدن و دوباره کنار هم قرار دادنِ تصاویرِ چاپ شده اشاره می‌کند ـ بلکه نمونه‌ای است از پدید آوردنِ en abyme [تکنیکِ قرار دادنِ یک کپی از یک عکس درون خود آن، غالباً به نحوی که تکرارِ تا بی‌نهایت را تداعی کند]. در این تصویر، این میکروسکوپ است که نماینده‌ی ابزارِ مجهز به عدسی است و بازنماییِ دیگری که یکی از جنبه‌های بازنماییِ نخست است، یعنی روندِ عکاسانه‌ای که طیِ آن این اجزا تولید شده‌اند، را در حیطه‌ی بازنمایی قرار می‌دهد. اگر برتون چنین کاری می‌کند، به منظور ایجادِ قافیه‌ای عقلانی است میانِ اتوماتیسمِ روانی به مثابه‌ی روند ضبطِ مکانیکی، و اتوماتیسمِ در ارتباط با دوربین ـ «ابزارِ نابینا» آن‌طور که برتون می‌گوید. مرتبط بودنِ این دو وسیله‌ی ثبتِ مکانیکی از ۱۹۲۰ برای برتون محرز است، وقتی که اعلام کرد «نوشتارِ اتوماتیک، که به اواخر قرن نوزدهم بازمی‌گردد، عکاسی از اندیشه‌هاست.»[۲]

اما اگر نشانی از اتوماتیسمِ عدسی در تصویری با عنوان «نوشتارِ اتوماتیک» قرار گیرد، چه پرسشی درباره‌ی مفهوم نوشتار می‌توان مطرح کرد؟ آیا این مفهومی کاملاً بیگانه در قلمروِ تجربه‌ی بصریِ محضِ عکاسی نیست ـ بصریتی که خود به صورت نمادین به واسطه‌ی حضورِ میکروسکوپ اوج و شدت گرفته است؟ در برابرِ این تصویر و عنوان، آیا باز هم با نمونه‌ی دیگری از کنار هم قرار گرفتن نوشتار و دید مواجه نمی‌شویم، کنار هم قرار گرفتنی که به سردرگمی‌های نظری می‌انجامد؟ قصد دارم که نشان دهم این بار نه به سردرگمی که به شفاف‌سازی می‌انجامد، دقیقاً به نوعی از سنتزِ دیالکتیکِ ضدِّین ـ عناصرِ متضاد ـ که برتون به عنوان برنامه‌ی سوررئالیسم آغاز کرده بود. آن‌چه می‌خواهم ادعا کنم این است که در این اثر تجسمِ نوشتار دقیقاً به واسطه‌ی تار و پودِ سازنده‌ی تصویر، یعنی به واسطه‌ی مدیومِ مونتاژ، به تصویر کشیده شده است.

در طول دورانِ آوانگارد در دهه‌ی ۱۹۲۰، فوتومونتاژ به عنوان ابزاری برای نفوذ در تصویرِ صِرْفِ واقعیت توسط معنای آن تصویر شناخته‌می‌شد. این امر با در کنارِ هم قرار دادن میسر می‌شد، کنار هم قرار دادن تصویر و تصویر، تصویر و طراحی، تصویر و نوشته. جان هارتفیلد (John Heartfield) می‌گفت: «یک عکس

آندره کرتس،
«اعوجاج شماره‌ی ۴۶»،
چاپ ژلاتین، ۲۴ در ۱۴ سانتی‌متر،
۱۹۳۳، مجموعه‌ی شخصی.

می‌تواند، با اضافه کردنِ یک لکه‌ی ناچیز رنگ، به یک فوتومونتاژ تبدیل شود، نوعِ خاصی از اثر هنری.»[۲۴] و این‌که این چه نوع اثر هنری بود را ترتیاکُف (Tretyakov) توضیح داده است، او جایی می‌نویسد: «اگر عکس تحت تأثیر نوشته (یا عنوان) صرفاً نمایانگرِ حقیقتی نباشد که نشان می‌دهد، بلکه گرایشِ اجتماعی‌ای را نیز نشان دهد که توسط آن حقیقت بیان می‌شود، پیشاپیش یک فوتومونتاژ است.»[۲۴] آراگون با پافشاری بر این موضوع که حسِ واقعیتْ تفسیرِ خود را یدک می‌کشد موافق بود و در توضیحِ اثر هارتفیلد می‌گفت: «وقتی مشغول بازی با آتشِ ظاهر بود، واقعیت در اطرافش آتش گرفت... خُرده‌های عکس‌هایی که پیش‌تر برای لذتِ بُهت با آن‌ها جولان می‌داد، در زیر انگشتانش، آغاز به دلالت بر چیزی کردند و معنادار شدند.»[۲۵] پافشاری بر معنادار بودن به مثابه‌ی کنشی سیاسی، در یکی از بازنگری‌های عکاسی فارغ از سطوحِ واقعیت، از سوی برتولت برشت توصیه شد، در جایی که گفت: « تقریباً هیچ معنا و مفهومی نمی‌توان از عکسی از فعالیت‌های کروپ [نام یک خانواده و یک شرکت آلمانی بنیان‌گذارِ صنعت فولاد در آلمان] یا GEC [احتمالاً General Electric Company] برداشت کرد... از این رو باید کنش‌گرانه چیزی [معنا و مفهومی] ساخته شود، چیزی ساختگی، چیزی چیده شده.»[۲۶] این جایگاه برای مَکس اِرنْستِ اساساً سوررئالیست ناخوشایند بود، و او دادایست‌های برلین را با این عبارت طرد می‌کرد «این واقعاً آلمانی است. روشنفکران آلمانی بدونِ ایدئولوژی حتی از ریدن و شاشیدنْ عاجزند.»[۲۷] اما به هرحال فوتومونتاژ مدیومِ مجموعه‌ی فاتاگاگا بود و همواره یکی از اصولِ کارهای بعدیِ اِرنْسْت. بعدها، هنگامی که آراگون درباره‌ی تأثیرِ اجزای مجزا در مونتاژهای اِرنست نوشت، آن‌ها را با «کلمات»[۲۸] مقایسه کرد. از این طریق، او نه تنها به شفافیتِ هر یک از اجزایِ نشان‌گر (در تضاد سطوحِ غیرِ شفافِ کلاژهای کوبیست)، بلکه به تجربه‌ی هر یک از اجزا به عنوان یک واحدِ مجزا اشاره می‌کند که، مانند یک کلمه که مشروط و وابسته به جایگاهش در زنجیره‌ی نحویِ جمله است و توسط شرایطِ نحو (syntax) کنترل می‌شود.

در بررسیِ نحو، خواه آن را به اندازه‌ی توالی محض کلمه‌ای پس از کلمه‌ی دیگر در بطنِ جمله‌هایی که به زبان می‌آیند زمان‌مند بپنداریم؛ خواه آن را به اندازه‌ی پیشرویِ دنباله‌دارِ واحدهای مجزای چاپ‌شده بر صفحه مکان‌مند لحاظ کنیم؛ از هر دو بُعد نحو به بیرونی بودن یک واحد به واحدِ دیگر تقلیل می‌یابد. زبان‌شناسیِ سنتی این بیرونی بودنِ محض را به حسابِ شکاف، یا فاصله، و یا جای خالیِ موجودْ میانِ نشانه‌ها می‌گذارد، درست همان‌طور که واحدهای خودِ نشانه را به دو نیم می‌شِکند ـ که یکی به‌طور اصلاح‌ناپذیری بیرون از دیگری است یا نسبت به آن بیرونی است. این دو نیمه مدلول (signified) و دال (signifier) ـ که مدلول معنای نشانه است، معنایی که برای افکاری که در ذهنِ خودآگاه‌اند روشن و آشکار است، و دال علامت یا صدایی است که ابزارِ انتقالِ محتوای نشانه است. در باب موضع زبان‌شناسیِ سنتی، دریدا می‌گوید: «جایگاهِ مدلول هرگز در زمان حال نیست، که در بهترین حالت جایگاهِ زمانی‌اش به اندازه‌ی زمانِ یک نفس پیش یا پس از جایگاهِ زمانیِ دال با آن متنافر است.»[۲۹] برای دِریدا، البته، فاصله‌گذاری نوعی از بیرونی بودن نیست که به آن‌سوتر از مرزهای معنا اشاره می‌کند: یک مدلول پایان می‌یابد پیش از آن‌که مدلولی دیگر آغاز شود. که در عوض، به این ترتیب، فاصله‌گذاری به‌طورِ افراطی به پیش‌شرطِ معنا بدل می‌شود، و بیرونی بودنِ فاصله‌گذاری به صورتی پدیدار می‌شود که گویی از پیش به عنوانِ شرطِ «درون» لحاظ شده است. حال بیش‌تر به این جابه‌جایی، که در آن فاصله‌گذاریْ حضور را «مانند غلافی در بر می‌گیرد»، خواهیم پرداخت تا تمایز میان عکاسی سوررئالیست را با پیشینیانِ دادایستش روشن کنیم.

در مونتاژهای دادایست‌ها تجربه‌ی فضاهای خالی یا فاصله‌گذاری تجربه‌ای به‌شدت موکد است، چرا که در میان تصاویرِ ضدِ نورِ فُرم‌های عکاسی‌شده، صفحه‌ی سفید خود را به مثابه‌ی مدیومی مطرح می‌کند که این فُرم‌ها را هم با هم ترکیب و هم از هم جدا می‌کند. صفحه‌ی سفید دیگر سطحِ ماتِ کلاژهای کوبیست نیست، که بر یکپارچگیِ ماده‌ای و فُرمالِ تکیه‌گاه بصری تأکید کند؛ که در عوض صفحه‌ی سفید ماتریسِ سیالی است که درونش هر بازنمایی‌ای از واقعیت جداگانه تثبیت شده است، و در شرایطِ بیرونی بودن نگه‌داری می‌شود، در شرایطِ نحو و فاصله‌گذاری.

تصویر عکاسانه، که به این ترتیب «فاصله‌گذاری‌شده» است، از یکی از قدرت‌مندترین اوهامِ پرشمارِ عکاسی بی‌بهره شده. حسِ حضور از تصویر عکاسانه به سرقت رفته است. این تصویر هم‌زمانی است، تصویر این‌که چگونه هر چیز در یک زمان و مکانِ مشخص در حضور همه‌ی چیزهای دیگر است؛ اعلانِ تمامیت و یکپارچگی بی‌نقص واقعیت است که ربوده شده است. بر سطحی هموار، عکس پیوسته رد و اثر چاپیِ تمامی چیزهایی را اعمال می‌کند که دید می‌تواند در یک لحظه دریابد. تصویر عکاسانه صرفاً غنیمتی از این واقعیت نیست، بلکه سندی است بر یکپارچگیِ واقعیتِ آن‌چه در زمانی وجود داشت. ولی فاصله‌گذاری وجود و حضورِ هم‌زمان را نابود می‌کند: چرا که چیزها را به صورت متوالی نشان می‌دهد، یکی پس از دیگری یا یکی خارج از دیگری و در سلولی مجزا. این فاصله‌گذاری است که واقعیت را آشکار می‌کند ـ مانند تجربه‌ی هارتفیلد، ترتیاکوف، برشْت، و آراگون ـ [در برابر یک عکس] ما به واقعیت نگاه نمی‌کنیم، بلکه به جهانی مالامال از تفسیر و دلالت می‌نگریم، یعنی، به واقعیتِ آمیخته با فاصله‌ها و جاهای خالی که پیش‌شرطِ فُرمیِ نشانه‌اند.

همان‌طور که پیش‌تر گفتم، عکاسان سوررئالیست به‌ندرت تکنیکِ فوتومونتاژ را به کار می‌گرفتند. بیش‌تر به یکپارچگیِ کاملاً هموارِ سطحِ چاپ علاقه داشتند، بدونِ هر نوع مداخله‌ای در صفحه‌ی سفید. با دست‌نخورده نگه داشتنِ بدنه‌ی چاپ، می‌توانستند به خوانشی عکاسانه دست یابند، یعنی، به خوانشی که با واقعیت ارتباطی مستقیم داشت. اما بدون استثنا همه‌ی عکاسان سوررئالیست از طریقِ فاصله‌گذاری در بدنه‌ی این چاپ، این صفحه‌ی واحد، نفوذ می‌کردند. گاهی با استفاده از چاپ‌های ترکیبی وانمود به فوتومونتاژ می‌کردند. اما این تکنیک در میان استراتژی‌های‌شان دارای کم‌ترین جذابیت است، چرا که به‌طور مؤثر تجربه‌ای از خودِ واقعیت خلق نمی‌کند، از واقعیتی که به واسطه‌ی فاصله‌گذاری شکسته شده است. تصویر کنگره‌کنگره‌ی چاپِ سولاریزه گواهِ موجه‌تری است بر این نوع شکاف در

واقعیت. و همین‌طور فاصله‌های به‌طور موقت نامفهومی که با چاپ تصویر به صورتِ نگاتیو خلق می‌شدند. اما مهم‌تر از همه استراتژیِ کپیِ دوباره (doubling) است. چرا که این کپیِ دوباره است که ریتمِ فُرمیِ فاصله‌گذاری را خلق می‌کند ـ دو گامی که یکپارچگی را از لحظه می‌زدایند، و در آن تجربه‌ای از شکافت خلق می‌کنند. چرا که این کپیِ دوباره است که این تصور را ایجاد می‌کند که به تصویری کپی‌اش اضافه شده است. این کپیْ شبح است، دومین است، نماینده‌ی تصویرِ ابتدایی است. پس از تصویر نخست می‌آید، و در این دنباله‌روی، صرفاً می‌تواند به مثابه‌ی یک نمایه یا تصویر وجود داشته باشد. اما با دیده‌شدن توأم با تصویر ابتدایی، این کپی یکتا بودنِ محض تصویر نخست را خدشه‌دار می‌کند. از طریق تکثیر، این کپی درهای تفاوت، تعویق، یک چیز پس از دیگری، یا درونِ دیگری را به روی نسخه‌ی اصلی می‌گشاید: درهای شکوفاییِ کپی‌های متعدد درون یک تصویر را برای نسخه‌ی نخست باز می‌کند.

این حس تعویق، گشوده‌شدن در «مکث‌های به اندازه‌ی یک نفس» به روی واقعیت، را (دِریدا) فاصله‌گذاری می‌نامیم. اما /کپیِ دوباره در کنار تبدیلِ حضور به توالی کارِ دیگری نیز انجام می‌دهد. نخستین حلقه‌ی زنجیر را به عنوان یک عنصرِ نشان‌دهنده و دال علامت‌گذاری می‌کند: ماده‌ی خام را به صورتِ رایج و متداولِ دال تبدیل می‌کند. لِوی-استراوس اهمیت کپی کردنِ آواییِ محض را در سرآغازِ تجربه‌ی زبان‌شناسانه در دوران نوزادی ـ سپیده‌دمِ آگاهیِ کودک از نشانه‌ها ـ شرح می‌دهد.

«حتی در مرحله‌ی ادا کردنِ صداهای بی‌معنا، گروهِ آواییِ pa را می‌توان در میان صداهای یک نوزاد شنید. اما تفاوتِ pa و papa صرفاً در کپی کردن و تکرارِ یک جزء نیست: pa صداست، papa کلمه است. کپی کردن و تکرار نشان دهنده‌ی منظورِ گوینده است؛ تکرار به سیلابِ دوم کارکردی نسبت می‌دهد که با کارکردِ جداگانه‌ی سیلابِ نخست متفاوت است، یا در فرمِ محتملِ نامحدودِ دنباله‌ی آواهای یکسان papapapa، که حاصلِ صداهای نامفهوم یک نوزاد است. از این رو، دومین pa تکرارِ نخستین pa نیست، حتی این دو به یک چیز دلالت نمی‌کنند. دومین pa، مانند خودش، یک نشانه است، نخستین pa نیز یک نشانه بود و به عنوان یک جفت، این دو در گروهِ دال‌ها قرار می‌گیرند، و نه در دسته‌ی مدلول‌ها.»[۳۰]

از این رو، تکرار بیان‌گرِ این است که «صداهای بی‌حساب و کتاب» در میان آواهای نامفهومِ کودکانه عامدانه و از قصد تولید شده‌اند؛ و این‌که منظور و مقصودِ این صداها تولیدِ معناست. از این لحاظ،کپی کردن «دال این توصیف و دلالت بر معناست.»[۳۱]

از منظر زبانِ شکل‌گرفته، به نظر می‌رسد که گروه‌های آوایِ pa و ma شباهت کم‌تری به صداهای بی‌حساب و کتاب دارند و بیش‌تر به عناصرِ گفتاریِ بالقوه شبیه‌اند. اما با پرداختن به آواهای حلقی، حنجره‌ای، و دیگر صداهای نوزاد که در بخشِ معنادارِ زبان انگلیسی جای نمی‌گیرند، به درکِ قوی‌تری از این آواهای نامفهوم دست می‌یابیم که عبارت است از ماده‌ی خامِ واقعیتِ صوتی. از این رو، به نظر می‌رسد رسیدن از pa به papa با کپی کردن در عکاسی، که ماده‌ی خامش تصویرِ دنیای مقابلِ دوربین است، شباهت و ارتباطِ بیش‌تری دارد.

همان‌طور که پیش‌تر گفتم، عکاسیِ سوررئالیست از این ارتباطِ ویژه با واقعیت، که به کلِ عکاسی ارزانی شده است، بهره‌کشی می‌کند. چرا که عکاسی نقشی یا عکس‌برگردانی از واقعیت است؛ ردی است از یک فرآیندِ فوتوشیمیایی که با بی‌قیدی با آن چیزی که در جهانِ واقعی به آن ارجاع می‌دهد مرتبط است، مانند اثر انگشت، یا رد پا، و یا رد حلقه‌های آب که از لیوانِ سرد روی میز به جا می‌مانَد. به این ترتیب، عکاسی به‌کل از نقاشی یا مجسمه‌سازی و یا طراحی متمایز است. در شجره‌نامه‌ی تصاویر، عکاسی بیش‌تر شبیه به خطوطِ کفِ دست، نقابِ مرگ، کفنِ تورینی، یا رد مرغانِ دریایی بر ساحل است. چرا که از منظر تکنیکی و نشانه‌شناسی، طراحی و نقاشی نماد (icon) هستند، درحالی‌که عکس ارجاع‌دهنده (index) است. با لحاظ کردنِ این موقعیتِ مخصوص نسبت به واقعیت، و وجود، که خود به نوعی ودیعه و سپرده‌ی واقعیت است، مقصود از دستکاری‌های صورت‌گرفته ـ فاصله‌گذاری و کپی کردن ـ توسط عکاسان سوررئالیست ثبتِ فاصله‌گذاری‌ها و کپی‌های همان واقعیتی است که که عکس صرفاً ردی مطمئن از آن است. به این ترتیب، از مدیوم عکاسی بهره‌کشی می‌شود تا یک تناقض تولید شود: تناقضِ واقعیت به مثابه‌ی نشانه ـ یا متحول شدنِ حضور به غیاب، به بازنمایی، به فاصله‌گذاری، به نوشتار.

حال این جریانی است که در قلب تفکرِ سوررئالیست جای دارد، چرا که دقیقاً همین تجربه‌ی واقعیت به مثابه‌ی بازنمایی است که ایده‌ی امر شگفت یا زیباییِ آشوب‌گر ـ مفهومِ کلیدیِ سوررئالیسم ـ را شکل می‌دهد.[۳۴] در ابتدای «عشقِ دیوانه» بخشی است که برتون پیش‌تر با عنوان «زیبایی آشوب‌گر خواهد بود...» جداگانه منتشر کرده بود، در این بیانیه برتون زیباییِ آشوب‌گر را بر پایه‌ی سه نوع نمونه صورت‌بندی می‌کند. نمونه‌ی نخست در دسته‌بندی عامِ تقلید ـ یا لحظه‌هایی که در طبیعت چیزی چیزِ دیگری را تقلید می‌کند ـ قرار می‌گیرد، که آشناترین نمونه‌ی این گروه احتمالاً علامت‌های روی بال‌های شاپرک‌هاست که گویی تقلیدی از چشم‌اند. برتون علاقه‌ی وافری به تقلید دارد، مانند همه‌ی

سوررئالیست‌ها، هم‌چون نشریه‌ی «Documents» که عکس‌های کارل بلاسفِلْد (Blossfelft) از گیاهان را که تقلیدی از سرستون‌های وتزئینات معماری کلاسیک بود چاپ می‌کرد. تقلیدهای مرجانیِ گیاهانِ روی دیواره‌ی بزرگ مرجانی و «ردای سلطنتی» نمونه

رائول‌هاوسمان،
«ABCD»، کولاژ،
۴۰ در ۲۸ سانتی‌متر، ۱۹۲۳،
مرکز ژرژ پومپیدو، پاریس.

تقلیدهایی هستند که برتون در «زیبایی آشوب‌گر خواهد بود» به کار می‌گیرد، نمونه‌هایی که در غاری در نزدیکیِ مون‌پُلیِه کشف‌شده‌است، جایی که دیواری از سنگ کوارتز منظره‌ای از کنده‌کاریِ طبیعی پیشِ رو می‌گذارد، و تصویری همانند پرده تولید می‌کند «که همواره از تصویر مجسمه پرهیز می‌کند.» به این ترتیب، تقلید نمونه‌ای است از تولیدِ نشانه، از چیزی در طبیعت که خود را در بازنماییِ چیزی دیگر کج و معوج می‌کند.

نمونه‌ی دوم برِتون «خاتمه‌ی حرکت است» ـ تجربه‌ی چیزی که باید در حرکت باشد اما متوقف شده است، از خط خارج شده است، یا آن‌گونه که دوشان می‌گفت «به تعویق افتاده است.» در این رابطه برِتون می‌نویسد: «متأسفم که قادر نیستم در میانِ تصویرسازی‌های این متن، عکسی از یک لوکوموتیوِ خوش‌ترکیب را پس از آن که سال‌ها در شوریدگیِ جنگلی بکر رها شده‌است بازتولید کنم.»[۳۳] این‌که برتون باید می‌خواسته است چنین عکسی از این اُبژه نشان دهد بسیار جالب است، چرا که stop-motion ذاتاً عکاسانه است. آشوب‌گری، و در نتیجه، تحریک شدن مقابلِ این اُبژه، از نظر مفهومی از پیوستگیِ تجربه‌ی طبیعی‌اش جداست، جدایی‌ای که لوکوموتیو را از بخش‌هایی از خودِ فیزیکی‌اش محروم می‌کند و آن را به نشانه‌ای از واقعیتی تبدیل می‌کند که دیگر به آن تعلق ندارد. عکس ثابتِ این قطار متوقف‌شده به این ترتیب بازنماییِ اُبژه‌ای خواهد بود که خود از پیش یک بازنمایی تلقی شده است.

نمونه‌ی سوم برِتون عبارت است از اُبژه‌ی پیداشده یا تکه‌گفتارِ پیداشده ـ هر دو نمونه‌هایی از تصادفِ عینی ـ که فرستاده‌ای از دنیای بیرونی حاملِ پیامی است برای مخاطبانِ خواسته‌ی این فرستاده. اُبژه‌ی پیداشده نشانه‌ی این خواسته است. اُبژه‌ی مشخصی که برِتون در افتتاحیه‌ی «عشق دیوانه» به کار می‌گیرد کاملاً وضعِ زیبایی‌ِ آشوب‌گر به مثابه‌ی نشانه را نشان می‌دهد. این اُبژه یک slipper-spoon [قاشقِ-دمپایی] است که برِتون در بازار دستفروشان پیدا کرده بود، و آن را تحقق و عملی شدنِ خواسته‌ای می‌دانست که از چند ماه پیش توسط عبارتِ غیرارادی و ناخودآگاهِ زیرسیگاریِ سیندرلا «cendrier Cendrillon» در ذهنش تکرار می‌شد. با شروعِ بررسیِ آن به مثابه‌ی یک میز آن آبیم [تکنیکِ قرار دادنِ یک کپی از یک عکس درون خود آن، غالباً به نحوی که تکرارِ تا بی‌نهایت را تداعی کند]، اُبژه‌ی دستفروشان برایش به چیزی تبدیل شد که بر چیزی دیگر دلالت می‌کرد: زنجیره‌ای از کپی‌ها و مضاعف‌سازی‌هایی تا بی‌نهایت که در آن قاشق و دسته‌اش به مثابه‌ی جلو و پشت یک کفش‌اند و دمپاییِ کنده‌کاری‌شده بر دسته به مثابه‌ی پاشنه‌ی کفش. سپس، تصور می‌شد که دمپاییِ دیگری پاشنه‌ی این دمپایی است. برِتون نوشتارِ طبیعیِ این زنجیره‌ی مکرراً کپی‌شده‌ی دمپایی‌ها را توصیف‌کننده‌ی خواست و میلِ خودش به عشق لحاظ می‌کند و به همین دلیل به عنوان نشانه‌ی آغازِ پویشِ «عشقِ دیوانه».[۳۴]

اگر قرار است که زیبایی‌شناسیِ سوررئالیسم را تعمیم دهیم، مفهوم زیباییِ آشوب‌گر محورِ این زیبایی‌شناسی است: تقلیل‌یافته به تجربه‌ای از واقعیت که بازنمایی شده است. می‌توان

گفت، سوررئال بودنْ آشوب‌زدگیِ طبیعت در نوعی نوشتار است. دسترسیِ ویژه‌ی عکاسی به این تجربه مسببِ ارتباطِ تنگاتنگی است که با واقعیت دارد. به نظر می‌رسد دست‌کاری‌هایی که در عکاسی به کار گرفته می‌شوند ـ آن چه ما فاصله‌گذاری وکپی کردن نامیده‌ایم ـ این آشوب‌ها را ثبت می‌کنند. این عکس‌ها تفسیر و رمزگشایی واقعیت نیستند، مانند فوتومونتاژهای هارتفیلد. این عکس‌ها ارائه و نمایشِ همان واقعیتی هستند که پیکربندی، یا رمزگذاری، و یا مکتوب شده است. پس تجربه‌ی طبیعت به عنوان نشانه، یا طبیعت به مثابه‌ی بازنمایی، برای عکاسی امری «طبیعی» است. این امر به قلمروی دیگر که ذات عکاسانه دارد نیز تسری می‌یابد، یعنی به قلمروِ قاب کردنِ لبه‌های تصویر از طریق بریدن یا پوشاندن. اما، اضافه می‌کنم، گرچه جای توضیحِ مفصل‌تر نیست، که آن‌چه همه‌ی عکاسانِ سوررئالیست را متحد و یکپارچه می‌کند درست همین تجربه‌ی طبیعت به عنوان بازنمایی است، تجربه‌ی جسمِ مادی به مثابه‌ی نوشته. البته این نمونه‌ای، نه از یک انسجامِ واژه‌شناسانه، بلکه از انسجامی نشانه‌شناسانه است.

هیچ یک از تفسیرهایی که درباره‌ی عکاسی سوررئالیست صورت گرفته است کامل نخواهد بود اگر قادر نباشد عکس‌های دستکاری‌نشده‌ای را که در نشریه‌های این جنبش چاپ شده است شامل شود ـ عکس‌هایی نظیر مجموعه‌ی «انگشت شست پا» اثر بوافار، مجموعه‌ی «مجسمه‌های غیرعمدِ» براسای که برای سالوادور دالی عکاسی کرده بود، یا تصویر مستقیم رو به دوربینِ فردِ کلاه‌دار اثر مَن رِی برای مجله‌ی «Minotaure». چرا که این نوع عکس‌ها از همه چیز به قلبِ جنبش سوررئالیسم نزدیک‌ترند. اما اسبابِ نظریِ گنجاندنِ این ژانر از عکاسی در تفاسیر سوررئالیسم پیش‌تر ساخته شده بود. و آن مفهومِ فاصله‌گذاری است.

در تصویر، فاصله‌گذاری ممکن است با کنگره‌کنگره‌های ناشی از سولاریزه کردن ایجاد شود یا با به کار گرفتنِ قاب‌های پیداشده تا بتوان در پاره‌هایی از واقعیت مداخله یا آن‌ها را جابه‌جا کرد. اگر چه مرزهای خودِ عکسی را که دوربین قاب می‌کند و اطرافِ عنصرِ بازنمایی‌شده را می‌پوشاند و آن را از کلِ واقعیت می‌بُرَد را نیز می‌توان نمونه‌ی دیگری از فاصله‌گذاری دانست. فاصله‌گذاری نمایانگرِ وقفه‌ای است در تجربه‌ی هم‌زمانِ واقعیت، گسستگی و جراحتی که در یک دنباله پدید می‌آید.

پوشاندنِ بخش‌هایی از اطرافِ عکس (Photographic cropping) همواره به مثابه‌ی گسستگی‌ای در بافتِ به‌هم‌پیوسته‌ی واقعیت تجربه می‌شود. اما عکاسیِ سوررئالیست تأکید شدیدی بر آن

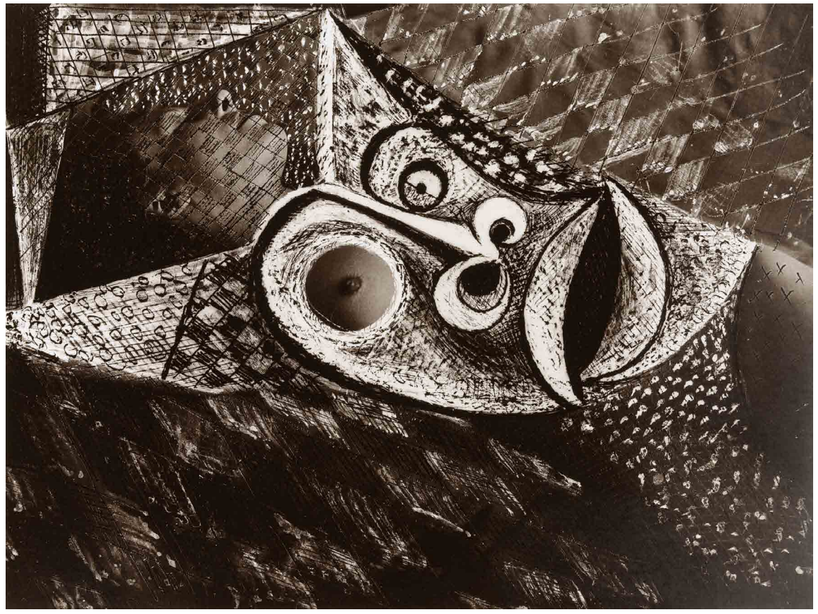
قاب دارد تا خودِ قاب نیز به مثابه‌ی یک نشانه خوانده‌شود ـ درست است که این نشانه‌ای خالی است، اما عددِ صحیحی است در حسابِ دیفرانسیلِ معنا: دال یک توصیف.
قاب اعلام می‌کند میانِ آن بخش از واقعیت که بریده شده است و این بخش که در عکس است تفاوتی وجود دارد؛ و این پاره‌ای

من ری، «گل‌های نیلوفر»، چاپ ژلاتین، ۲۸ در ۲۲ سانتی‌متر، ۱۹۳۰، مجموعه‌ی خصوصی.

که توسط قاب قاب می‌شود نمونه‌ای است از «طبیعت به مثابه‌ی بازنمایی»، «طبیعت به مثابه‌ی نشانه». چرا که به این اشاره می‌کند که آن تجربه‌ای از واقعیت که توسط دوربین قاب می‌شود از طریقِ همان دوربین کنترل و پیکربندی نیز می‌شود. این امر به واسطه‌ی دیدگاه و زاویه‌ی دید صورت می‌گیرد، مانند نمونه‌ی مَن رِی، یا از طریق عمقِ میدان، مانند تصاویرِ نمای بسیار نزدیکِ دالی. و در هر دو نمونه آن‌چه توسط دوربین قاب می‌شود و به این ترتیب در معرض دید قرار می‌گیرد نوشتارِ اتوماتیکِ این جهان است: تولیدِ پیوسته و بی‌وقفه‌ی نشانه‌ها. تصاویر دالی عکس‌هایی هستند از تکه‌پاره‌های

کثیفِ کاغذ، مانند تکه‌های بلیت اتوبوس و تئاتر که لوله می‌کنیم و در جیب‌مان می‌گذاریم یا خرده‌های پاک‌کن که ناخواسته تولید می‌کنیم ـ این‌ها تصاویری هستند که دوربینش از طریق بزرگ‌نمایی تولید می‌کند و او این عکس‌ها را به عنوان مجسمه‌های غیرعمد منتشر می‌کند. عکس مَن رِی یکی از بسیار عکس‌هایی است که همراه مقاله‌ای در باب تولیدِ ناخودآگاهِ تصاویرِ جنسی از خلالِ تمامی جنبه‌های فرهنگ از تریستان تزارا (Tristan Tzara) منتشر می‌شود ـ نام این عکس «طراحیِ کلاه» (the design of hats) است.
قابْ بیان‌گرِ توانایی دوربین است در پیدا کردن و از دیگران جدا کردنِ آن‌چه می‌توان نوشتار مداومِ نمادهای اِروتیک جهان و اتوماتیسم بی‌وقفه‌اش نامید. با این قابلیت، خودِ قاب نیز ممکن است ارتقا یابد و بازنمایی شود، مانند عکسی از مَن رِی که در آغاز معرفی شد. یا ممکن است که قاب صرفاً به‌سادگی در جایش باشد، و در سکوت به فاصله‌گذاری بپردازد، مانند حمله‌ی ناگهانی تولید اتوماتیکِ براسای درمجموعه‌ی گرافیتی.
حال پس از تجربه کردنِ قاب، به ساز و کار ضمیمه می‌رسیم. در سراسر اروپا در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰، دیدن با دوربین به مثابه‌ی دیدی ویژه جایگاهی والا داشت: دیدِ جدید، نامی که مهولی ناج به کار می‌برد. از Inkhuk (Institute of Artistic Culture) [یک نهادِ هنریِ تحقیقاتی-نظریِ روسی در مسکو که بین سال‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۲۴ فعال بود] تا باوهاوس تا آتلیه‌های مون‌پارناس، این دیدِ جدید به یک شیوه دریافت می‌شد. همان‌طور که مهولی ناج توضیح می‌دهد، دیدِ انسان ناکامل، ضعیف، و سترون بود. مهولی ناج اضافه می‌کند: «هِلمهولْتْز به شاگردانش می‌گفت که اگر بنا بود یک چشم‌پزشک موفق به خلقِ چشمِ انسان شود و آن را برای تأیید نزد او بیاورد، موظف خواهد بود که بگوید: « این اثری بدقواره است.»» اما اختراع دوربین این کاستی را جبران کرده است و اکنون «می‌توانیم بگوییم که دنیا را با چشمانی دیگر می‌بینیم.»[۳۵]
این چشم‌ها، طبیعتاً، چشم‌های دوربین‌اند که سریع‌تر می‌بینند، دقیق‌تر، از زاویه‌های غریب‌تر، از نزدیک‌تر، مانند میکروسکوپ، با تغییرِ پرده‌های نور و رنگ می‌بینند، با نفوذِ پرتوهای ایکس، و با دسترسی به امکانِ کپی کردن و بازتولیدِ تصاویر می‌بینند و نوشتنِ روابط و حافظه را میسر می‌کنند. به این ترتیب، دیدِ دوربین ابزارِ توسعه‌دهنده‌ی فوق‌العاده‌ی دیدِ معمولی است، که ضمیمه‌ای است که کاستی‌های چشمِ برهنه را مرتفع می‌کند. دوربین این برهنگی را می‌پوشاند و مسلح می‌کند، مانند نوعی پروتز عمل می‌کند که قابلیتِ بدن انسان را افزایش می‌دهد.
اما در افزودن بر راه‌هایی که جهان ممکن است برابرِ دید حاضر شود، دوربین واسطه‌ی این حضور است، میان بیننده و دنیا جای دارد،

واقعیت را با واژگان خودش [دوربین] شکل می‌دهد. پس آن‌چه دیدِ انسان را کامل می‌کند و گسترش می‌دهد جایگزینِ بیننده می‌شود؛ دوربین ابزاری کمکی است که به منظورِ تصاحب سر می‌رسد.
تجربه‌ی دوربین به عنوان پروتزو تصویرِ آن‌که در قلمروِ عکس قرار



براساس، «وسوسه‌ی سنت‌آنتونی»، چاپ ژلاتین، ۱۸ در ۲۴ سانتی‌متر، ۱۹۴۷، موزه هنر مدرن نیویورک

می‌گیرد در جای‌جای این دیدِ جدید به چشم می‌آید.[۳۶] در خودنگاره‌ی اومبو (اوْتو اومبر) دوربین از طریق سایه‌ای که انداخته است بازنمایی می‌شود و رابطه‌اش با چشم‌های عکاس شامل تناقضِ جالبِ تمامیِ ابزارهای ضمیمه‌ای است، جایی که دقیقاً همان چیزی که سببِ توسعه است موجبِ جابه‌جایی نیز می‌شود. در این تصویر، دوربین که عملاً موجبِ توسعه‌ی دیدِ اومبو می‌شود، چرا که به او اجازه می‌دهد خودش را ببیند، چشم‌هایش را نیز می‌پوشاند، و تقریباً در سایه موجبِ خفگی‌شان می‌شود.
خودنگاره‌ی فلورنس هِنری نیز کارکردی مشابه دارد. در آن‌جا قابِ دوربین به مثابه‌ی عنصری پدیدار می‌شود که سوژه را در کنترل دارد و هدایت می‌کند، و شکلِ فالیکی که به عنوان نماد می‌آفریند با فُرمی که در اغلب فرهنگ‌ها به نشانه‌ی تفوق و برتری به کار

می‌رود هم‌راستا است. به این ترتیب، به واسطه‌ی بازنماییِ درونی و ذاتی‌شده‌ی قابِ دوربین به مثابه‌ی تصویری رازآمیز، عنصرِ ضمیمه‌ای به صورت نمادین تجربه می‌شود: دیدِ دوربین به مثابه‌ی قدرتِ برترِ تمرکز و انتخاب از میان پراکندگیِ نوپای واقعیت به عنصرِ اصلی بدل می‌شود.
در سراسرِ اروپا در دهه‌ی ۱۹۲۰، تجربه‌ی عنصری ضمیمه‌ای که به واقعیت افزوده می‌شد وجود داشت. این‌که این تجربه‌ای منسجم بود و فعالانه در قلمروی از عکاسی قرار می‌گرفت که به واسطه‌ی ابزارهای ضمیمه‌ای خلق می‌شد دلیلِ انسجام شگفت‌انگیزِ عکاسیِ اروپایی در آن دوره بود ـ نه، آن‌طور که گاه گفته می‌شود، دلیلِ تفرقِ آن به فرقه‌های متفاوت. اما نظریه‌ی من این است که آن‌چه سوررئالیست‌ها به آن واقعیت اضافه کردند دیدِ آن به مثابه‌ی بازنمایی و نشانه بود. واقعیت به صورت توأمان توسعه یافته بود و جابه‌جا شده بود یا جای خود را به ضمیمه‌ای جامع که نوشتار است داده بود: نوشتارِ متناقضِ عکس.

واشنگتن، ۱۹۸۱

ارجاعات

۱. مجموعه آثار فلورنس هنری، کُلْن،

2. Stanley Cavell, Must We Mean What We Say?, New York, Scribners, ۱969, pp. 226, 236.

۳. این عبارت، نخست، توسط ژاک دریدا استفاده شد:

Of Grammatology, t.rans. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore, Johns Hopkins, 1974.

۴. سراسرِ این پاراگراف ارجاع‌هایی است به تلاش روبین، در زمان نمایشگاه «داد، سوررئالیسم، و میراث‌شان» در موزه‌ی هنر مدرن [نیویورک]، که روبین کیوریتورِ این نمایشگاه بود، برای این که بتواند به ترکیبِ مناسبی برای بیانیه‌ای دقیق دست یابد که بیان‌گر نظریه‌ی سبْکِ سورآلیسم باشد. ن. ک. به:

William Rubin, «Toward a Critical Framework,» Artforum, vol. V, no.1 (September 1966), 36.

5. Andre Breton, «Le Surrealisme et la peinture, « La Revolution surrealiste, vol. I (July 1925), 2630-.

مجموعه‌ی کاملِ این مقاله‌ها در:

Breton, Surrealism and Painting, trans. Simon Watson Taylor, New York, Harper & Row, Icon edition, 1972

ارجاع‌های بعدی نیز به همین ترجمه خواهند بود.

6. Bretom, Surrealism and Painting, P 68.

7. Ibid., p.70.

8. Andre Breton, «Oceanie" (1948), reprinted in Breton, La Cle des champs, Paris, Sagittaire, 1953, 1973 edition, p. 278.

۹. از این‌رو برِتون اصرار دارد که «هر فرمی از بیان که در آن اتوماتیسم دست‌کم به صورتِ ضمنی و زیرپوستی در کار نباشد در معرضِ خطرِ حذف از دایره‌ی سورآلیسم است.» (Surrealism and Painting, p. 68).

10.Ibid.

۱۱. اصطلاحی که فروید در کتاب «تمدن و ملالت‌های ان» سعی در توضیح آن دارد. «احساسی که مایل است آن را جاودانگی بنامد، احساس چیزی بی‌انتها، بی‌حد، به اصطلاح اقیانوسی... احساس داشتن پیوندی ناگسستنی با جهان خارج به صورت یک کل و یکی بودن با آن.» زیگموند فروید، «تمدن و ملامت‌های آن»، ترجمه‌ی محمد مبشری ، نشرماهی، چ ۶: ۱۳۹۲، صص ۱۸-۱۹..م.

12.Ibid.

۱۳. با واژه‌های برِتون: «شورِ هیجانی‌ای که در زمانی مشخص درونِ یک شاعر یا یک نقاش انبار شده‌است...» (Surrealism and Painting, p. 68).

14. Ibid.

۱۵. کاوه میرعباسی در ترجمه‌ی کتاب نادیا «زیبایی متشنج» گذاشته، به نظرمدر این‌جا «آشوب‌گر» به مفهوم نزدیک‌تر است..م.

۱۶. همان منبع ارجاع ۴، برِتون ادامه می‌دهد تا بی‌علاقگی‌اش را به آن چه ارزش‌های اثبات‌گرایانه‌ی عکاسی می‌نامد نشان دهد، و تأکید می‌کند «در بررسیِ نهایی، این تصویرِ وفادار به واقعیت نیست که قصد داریم از امری در خاطر نگه داریم».

۱۷. این مخالفت با برخوردهایی مانند برخورد ریپمون دسیَن در معرفی نمایشگاهِ مَن رِی در سال ۱۹۲۴ بود: «این عکس‌های انتزاعی ... که ما را با جهانی جدید پیوند می‌دهند.»

۱۸. این پرسش این‌طور آغاز شده بود: «عکسِ چاپ‌شده... سرشار از ارزشی احساسی است، که آن را به یک واسطه‌ی مبادله‌ی بسیار ارزشمند تبدیل می‌کند.» (Surrealism and Painting, p. 32).

19. Walter Benjamin, "Surrealism: The Last Snapshot of the Europe-an Intelligentsia, " in R eflections, trans. Edmund Jephcott, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978, p. 183.

20. Pierre Naville, «Beaux-Arts,» La Revolution surrealiste, vol.1 (April 1925), 27.

به نشانه‌ی احترام به ناویل و دیگران بود که کمی دیرتر در همان سال برِتون حمایت‌اش را از هنرهای زیبا اعلام کرد، هرچند می‌بایست این حمایت را با ارجاع به «آن تدبیر و مصلحتِ اندوهگین که نقاشی است» آغاز می‌کرد.

۲۱. نام اثری از مَن رِی، از مجموعه‌ی Exhibition Rayographs 1921-1928,

.Stuttgart, L.G.A., 1963

۲۲. این عبارت در معرفی فوتومونتاژهای فاتاگاگا اثر ارنْست آمده‌است، و در کتاب Beyond Painting and Other Writings by the Artist and His Friends, New York, Wittenborn Schultz, ۱۹۴۸, p.۱۷۷، تالیف Max Ernst/ مَکس اِرْنْست دوباره چاپ شد.

23. John Heartfield, Photomontages of the Nazi Period, New York, Universe Books, 1977, p. 26.

24. Ibid.

25. Louis Aragon, John Heartfield et la beaute revolutionnaire (1935), reprinted in Aragon, Les Collages, Paris, Hermann, 1965, pp. 78-79.

26. In Walter Benjamin, A Short History of Photography, trans. Stanley Mitchell, Screen, vol. 13, no.1 (Spring 1972), 24.

27. Cited in Dawn Ades , Photomontage, New York, Pantheon, 1976, p. 19.

28. Louis Aragon, La Peinture au defi, in Les Collages, p. 44.

29. Derrida, Of Grammatology, p. 18.

30. Claude Levi-Strauss, The Raw and the Cooked, trans. J. and D. Weightman, New York, Harper & Row, 1970, pp. 339-340.

31. Ibid.

برای دسترسی به کاربردی دیگر از این متن در تحلیلِ عکاسی ن. ک. به:

Craig Owens, Photography en abyme, October, no. 5 (Summer 1978), 73-88.

۳۲. در سال ۱۹۲۵، تعریف لویس آراگون از امر شگفت به این شرح است:
«امر شگفت تناقضی است که در واقعیت نمایان می‌شود.»

«Idees», La Revolution surrealiste, vol. I [April 1925] 30.

33. Andre Breton, L 'A mour fou, Paris, Gallimard, 1937, p. 13.

34. Ibid.pp. 35-41.

35. Laszlo Moholy-Nagy, Vision in Motion, Chicago, 1947, p. 206. Man Ray.

۳۶. ن. ک. به:

my Jump over the Bauhaus, October, no. 15 (Winter 1980), 103- 110.

ریچارد سرا، یک ترجمه

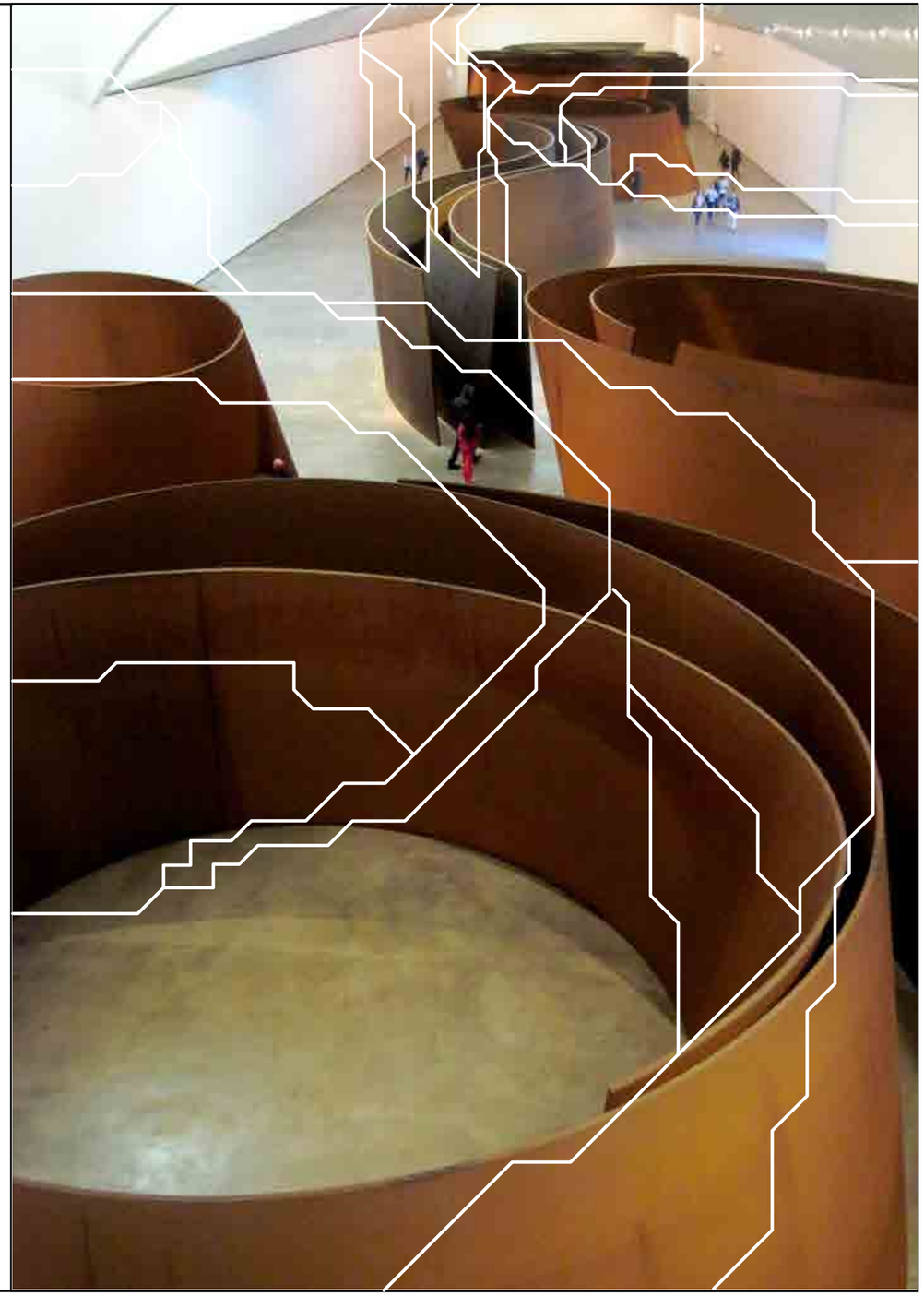
ترجمه‌ی افرا صفا

منبع:

The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, Rosalind Krauss, MIT Press,1986.

سامانه‌ی تجربه پیش روی من به سان خدا قرار نگرفته است، بلکه من از دیدگاهی مشخص آن را زندگی می‌کنم. من یک بیننده نیستم، من درگیرم و درگیری من در یک دیدگاه است که هم پایان‌پذیری بینش من و هم گشایش آن به روی همه‌ی جهان مانند افقی از همه‌ی بینش‌ها را ممکن می‌سازد.
مرلوپونتی[1]

چگونه کسی در فرانسه می‌تواند سخن گفتن درباره‌ی آثار ریچار سرا را آغاز کند؟ چگونه می‌توان زیبایی خشونت بی‌رحمانه‌ی آن، پذیرش فناوری از سر خام‌دستی را برای مخاطبانی باز کرد که دیدگاه‌شان از زیبایی با جریان‌های اندیشمندانه‌ی دیگری شکل گرفته و اگر ساده بگوییم دلبستگی‌های‌شان در جای دیگری است؟ چگونه بدون این‌که در دام یاوه‌گویی بیفتیم می‌توان درباره‌ی محتوای انتزاعی آثار برای خواننده‌ای گفت که از فرهنگی می‌آید که رسیدن به انتزاع بدون افتادن در دام دکوراتیو شدن را ممکن نمی‌داند؟



در پیوند با هنر، ما در زمان اسکیزوفرنی فرهنگی به سر می‌بریم. هم بازار هنر و هم انتشارات هنری پدیده‌هایی جهانی‌اند که دستاوردشان یکدست‌سازی آن‌چه است که به نمایش در می‌آید، گردآوری می‌شود و شناخته می‌شود. از این روی ما با خود می‌اندیشیم که گردش دائم هنر معاصر از کشوری به کشور دیگر نشان‌دهنده‌ی یک فرهنگ جهانی است، گواهی بر سنجش یکسان زیبایی‌شناسی، برداشت مشترک از اهداف هنر و افقی مشترک.

برداشت ما از این اشتباه‌تر نمی‌تواند باشد. با وجود تأثیرگذاری فرهنگ کلان، در آن فضای ساکت و ایستا که بیننده را از اثر هنری جدا می‌کند، فضایی که تنها آن را با نگاهش می‌پیماید، آشکارا مقاومتی حساس نسبت به درونی شدن فرهنگ می‌بینیم. زیرا آن نگاه در دنباله‌ی تنهایی مخاطب در هنگام روبه‌رو شدن با اثر است، تنهایی‌ای که می‌تواند در آن به خواسته‌های زیبایی‌شناسانه‌اش دست یابد: آن نیازی که انتظار دارد اثر هنری ارضایش کند؛ آن‌چه توجهش را جلب می‌کند و او را متمرکز می‌کند؛ این‌که برداشت او درباره‌ی پیوند میان هنر و جدیت، هنر و سلیقه، و هنر و لذت چیست. چنین برخوردهایی ریشه در فرهنگ دارند و آن ریشه‌ها در خاک‌های گوناگون متفاوت از هم رشد می‌کنند. فضایی که برداشت بیننده می‌پیماید در فرهنگ‌های گوناگون متفاوت از هم شکل می‌گیرد اما رسانه‌های هنری تلاش می‌کنند به ما بگویند که این‌گونه نیست.

با این می‌رسیم به بی‌سیاست‌ترین پرسش ممکن: چگونه بدون توهین به سرا (که برایش آثار جاکومتی نه جالب است و نه پیوندی با آثار خودش دارد) یا بدون سردرگم کردن خواننده‌ی فرانسوی (که هیچ چیز برایش به اندازه‌ی این دو زمینه‌ی مجسمه‌سازی دور از هم نیست که یکی فیگوراتیو، ابرازگر، پر از معناهای ضمنی است و دیگری انتزاعی، رک و پوست‌کنده و خالص است) این را مطرح کنیم که به راستی به وسیله‌ی همین بیزاری و دشمنی میان کار جاکومتی و سرا، و دقیقاً از راه ساز و کار آن‌چه می‌توان مدل رابطه‌ی منفی نامیدش آثار سرا می‌توانند در فرانسه به نمایش درآیند؟ با ساختن این ساز و کار[۲] بیزاری ـ جاکومتی/سرا ـ می‌توانیم آشکارا کارکردهای زیباشناختی‌ای (سرا) را ببینیم که آن چیزی را تولید می‌کنند که به عنوان موضوع انتزاعی می‌شناسیم.

و البته اگر این ساز و کار می‌تواند به نوعی دید ما را باز کند، برای این است که نه تنها بر اساس ساز و کار بیزاری مشترک کار می‌کند بلکه بر اساس یک نوشته است که میان این دو جهان متفاوت و جدا افتاده‌ی مجسمه‌سازی میانجی‌گری می‌کند.

نوشته‌ای که درباره‌اش حرف می‌زنیم «پدیدارشناسی ادراک حسی» از مرلوپونتی است که با نگاهی ساده به نظر می‌رسد که دارد روایتی به دست می‌دهد که با تکیه بر آن بتوانیم گزینش‌های فرمال جاکومتی را در آثار پس از جنگ دوم جهانی‌اش بفهمیم. آن بدن‌های کش آمده‌ی تیغه مانند و لرزان، که تعریف‌شان با ابهامی ابدی تنیده شده، بیش‌تر اوقات در جایگاهی همتای مجسمه-شکل بازتعریفِ ویژگی‌های ادراک توسط پدیده‌شناسی به عنوان کارکردی از قصدمندی[۳] خوانش می‌شوند، هم در جایگاه دلیل و هم در جای نتیجه‌ی برداشت بیننده از زندگی[۴] یا جهان‌بینی او. با این خوانش هیچ شیئی را به شکل خنثی در برابر ما نمی‌گذارند، بلکه قرار است اشیا بر اساس فاصله‌ی ما از آن‌ها و زاویه‌ای که با آن‌ها داریم دگرگون شوند. فاصله و نقطه‌ی دید ما به شی افزوده نمی‌شود، اما در معنی شی ماندگار می‌شود، مانند اصواتی که همواره زبان را با معنا پیوند می‌دهند و آن را از سر و صدای بی‌معنی جدا می‌کنند. مرلوپونتی از خواننده‌اش می‌پرسد: «آیا یک مرد از فاصله‌ی دویست متری کوچک تر از فاصله‌ی پنج متری نیست؟» و در ادامه می‌گوید: «کوچک‌تر است، اگر من او را از بافتار و پس‌زمینه‌اش جدا کنم و اندازه‌ی ظاهری‌اش را بسنجم. در غیر این صورت او نه کوچک‌تر و نه حتی هم‌اندازه است: او فراتر از برابری و نابرابری اندازه‌ای است. او تنها همان مرد است که دارد از دورتر دیده می‌شود.»[۵] بنابراین «داده»ی ادراکی، معنایی است که چیزها به نقطه‌ی دیدی ویژه ارائه می‌کنند. «همگرایی یا اندازه‌ی ظاهری نه نشانه و نه دلیل ژرفا هستند: آن‌ها در تجربه‌ی ژرفا حاضرند، همان‌گونه که انگیزه حتی هنگامی که آشکارا مشخص نمی‌شود در ذات تصمیم حاضر است.»[۶] یا فراتر از آن «آن‌ها {همگرایی و اندازه‌ی ظاهری} نمی‌توانند به‌طور معجزه‌آسایی» دلایل «تولید چهره‌ای ژرف از یک ساز و کار باشند، آن‌ها به‌طور ضمنی آن را تقویت می‌کنند به گونه‌ای که انگار داشتن این ویژگی دلیل بر اهمیت آن است. به این ترتیب که پیش از هر چیز نماینده‌ی نوعی از نگاه کردن به دوردست هستند».[۷]

مفهوم «روشی ویژه برای نگاه کردن به دوردست» بود که روی بینندگان هیجان‌زده‌ی آثار جاکومتی تأثیر گذاشت و بانی آن شد که بگویند: «او یک عرصه‌ی نوین آفرینش به وجود آورده است. او بازنمایی فاصله را به تاریخ سه‌هزارساله‌ی مجسمه‌سازی وارد کرده است.» و این بازنمایی فاصله در مجسمه‌های جاکومتی با پدیدارشناسی پیوند دارد زیرا از نگاهی دیگر پیوند دوسویه‌ی میان شی و بیننده را بازنمایی می‌کند، بیننده و چیزی که دیده می‌شود. برداشت این بود که او «دیدن از دوردست» را بازنمایی کرده است که وارسی اثر از جلو آن را از بین نمی‌برد و بزرگ

کـردن اثـر نیـز خدشـه‌ای بـه آن وارد نمی‌کنـد. زیـرا ایـن شـی نشـانی از جدایـی بیننـده از آن را بـه سـان یـک معنـا بـا خـود دارد، مجسـمه‌ای کـه بازنمایی بـدن انسـانی اسـت کـه تـا ابـد در دایـره‌ی نگـاه بیننـده گیـر افتـاده اسـت، تـا ابـد نشـان از آن دارد کـه دیـده شـدن از سـوی دیگـری، از جایـگاه آن دیگـری بـه چـه معناسـت. برداشـت از ناشـناس بـودن، کشـیده بـودن و برخـورد مسـتقیم فیگورهـای جاکومتـی ایـن بـود کـه این‌هـا نشـانه‌های نـگاه دور بیننـده اسـت. ایـن خوانـش کـه بـا قاطعیـت در سـال ۱۹۴۸ از سـوی سـارتر بـا عنـوان «جسـت‌وجوی قطعیـت» مطـرح شـد چنـان بـه گفتمـان نقـد هنـری وارد شـد کـه دیگـر در دهـه‌ی ۱۹۵۰ بـه یـک چیـز قطعـی در فرانسـه تبدیـل شـده بـود.[۸]

امـا در ایـالات متحـده خوانـش هسـتی‌گرایانه‌ای کـه در زمینـه‌ی زیبایی‌شناسـی وجـود داشـت (چـه در خوانـش کارهـای جاکومتـی و چـه در خوانـش پدیده‌هـای داخلـی ماننـد نقاشـی کنشـی) بـه طـور شـگفت‌انگیزی از «پدیدارشناسـی ادراک» جـدا شـده بـود. زیـرا آثـار مرلوپونتـی در دهـه‌ی ۱۹۵۰ بـه انگلیسـی برگردانـده نشـده بودنـد و بـه نظـر می‌رسـید کـه «موقعیـت انسـانی» سـارتر به‌طـور کلـی بـه وضعیـت سـیرت انسـانی و نـه درک انسـانی اشـاره دارد. بنابرایـن، «پدیدارشناسـی ادراک» بـا تأخیـری بیسـت‌سـاله وارد آگاهـی هنرمنـدان امریکایـی شـد: آشـکارا در دوره‌ای کـه هنـر امریـکا دچـار دگرگونـی‌ای اساسـی شـد و

ریچارد سرا در کنار آثار فولادی خود، ۲۰۱۹، گالری گاگوسیان، نیویورک.

تعهـدی آتشـین بـه قـدرت و معنـای هنـر انتزاعـی شـکل گرفـت. این‌چنین بود که هنگامی که نسل مینیمالیست‌ها نخستین کتاب مرلوپونتی را در دهـه‌ی ۱۹۶۰ بـه دسـت گرفتنـد آن را براسـاس پیشـینه‌ای خواندند که از پـولاک و اسـتیل و نیومـن و روتکـو داشـتند. بنابرایـن در مقایسـه بـا هنرمنـدان دهـه‌ی ۱۹۴۰ فرانسـه، خوانشـی بسـیار متفـاوت از «تجربـه‌ی پیشـا-عینی[۹]» داشـتند. بـه همیـن شـکل از نوشـته‌ای کـه در ادامـه خواهـد آمـد برداشـتی متفـاوت داشـتند: «هنگامـی کـه تجربـه‌ی مـا از مـکان و فضـا وابسـته بـه جایـگاه مـا در جهـان باشـد، همـواره بـرای هـر وجـه از ایـن جایـگاه فضایـی اولیـه بـه وجـود خواهـد آمـد. بـرای نمونـه هنگامـی کـه جهـانِ امـور آشـکار و مشـخص از میـان می‌رود، ادراک مـا کـه از جهانـش جـدا افتـاده فضایـی بـدون مـاده را متصـور می‌شـود. ایـن چیـزی اسـت کـه در شـب رخ می‌دهـد... مـرز شـب مشـخص نیسـت و خـود مسـتقیم بـا مـن در تمـاس اسـت.»[۱۰] «پدیدار شناسـی ادراک حسـی» در دسـت امریکایی‌ها تبدیـل بـه نوشـته‌ای شـد کـه برداشـت از آن بـر اسـاس اهـداف آن‌هـا و در راسـتای معنایی بود که از هنر انتزاعی استخراج می‌شود.

بـا چنیـن پیشـینه‌ای اسـت کـه مـا نیـز آن‌چـه را سـرا دربـاره‌ی مفهـوم اثـر «جابه‌جایـی»[۱۱] نوشـت می‌خوانیـم، اثـری عظیـم کـه در گـذر از دو سـال (۱۹۷۰ تـا ۱۹۷۲) سـاخته شـده بـود، در یکـی از مناطـق روسـتایی کانادا و جایی نزدیک به ۳۰۰ متر را اشغال کرده بود:

«سایتِ اثـرْ زمینی کشـاورزی اسـت متشـکل از دو تپـه کـه بـا یـک دره از هـم جـدا شـده‌اند و سـه طـرف آن را درخت‌هـا و مـرداب گرفتـه اسـت. در تابسـتان ۱۹۷۰ من و ژوآن (جوناس) پنـج روز را بـه راه رفتـن در اطـراف آن گذراندیـم. مـا فهمیدیـم هنگامـی کـه دو نفـر از روبـه‌روی هـم فاصلـه‌ای را در یـک زمیـن طـی می‌کننـد درحالـی کـه سـعی دارنـد بـا وجـود پسـتی و بلندی‌هـای زمیـن یکدیگـر را در تیـررس نـگاه نگـه دارنـد، هـر دو تعریفـی توپولوژیـک از زمیـن بـرای خـود ایجـاد می‌کننـد. بیش‌تریـن فاصلـه‌ای کـه دو نفـر می‌تواننـد طـی کننـد و هم‌چنـان یکدیگـر را ببیننـد مرزهـای اثـر را تعییـن می‌کنـد. افـق کار بـا در نظـر گرفتـن امـکان حفـظ ایـن تیـررس نـگاه مشـترک تعییـن شـد. از مرزهـای حداکثـری کار یـک پیکربنـدی کلـی برداشـت می‌شـود. هنگامـی کـه ارتفـاع نگاه‌هـا یکـی می‌شـود ـ در گـذر از فاصلـه‌ی درون زمیـن ـ ارتفاع‌هایـی در زمیـن مشـخص می‌شـود. برخـلاف دو تپـه، گسـتره‌ی دره مسطح بود.

آن‌چـه مـن می‌خواسـتم گفت‌وگویـی بـود میـان ادراک یـک فـرد از کلیـت مـکان و ارتبـاط او بـا زمیـن هنـگام راه رفتـن. نتیجـه نشـان‌دهنده‌ی روشـی اسـت کـه مـا خـود را در برابـر نامعلـوم بـودن شـرایط زمیـن می‌سـنجیم.

...تـا ایـن‌جـا در جایـگاه پسـتی و بلندی‌هـای زمیـن (شـش «دیـواری» کـه در ایـن اثـر عناصـر سـاخته شـده بـه دسـت انسـان‌اند) در جـای افق‌هایـی

عمل می‌کنند که به سوی افق‌های واقعی کشیده شده‌اند و آن را قطع می‌کنند، آن‌ها مانند جبرخطی در ساز و کار سیستم پرسپکتیوی اندازه‌گیری به نظر می‌رسند.
ساز و کار فضاسازی رنسانی به ثابت و تغییرناپذیر بودن اندازه‌گیری‌ها وابسته است. این گام‌ها به افقی وابسته است که مدام جابه‌جا می‌شود، و در جایگاه اندازه‌گیری این‌ها کاملاً متغییر هستند: در حال افزایش یا کاهش ارتفاع، کش آمدن یا کوتاه شدن، آب رفتن و فشرده شدن و چرخیدن. در جایگاه یک عنصر دیداری خط تبدیل به فعلی متغییر می‌شود.»[۱۲]
از دنبال کردن خط سیر دو نفر که از مقابل هم در یک زمین ناهموار می‌آیند و می‌خواهند یکدیگر را در تیررس دید داشته باشند تا مفهوم شبکه‌ای از پرسپکتیوها که افقی درونی برای اثر (دربرابر افق واقعی) می‌سازند که به دنبال آن همواره دید فرد به یک شی را وابسته به رابطه‌ی فرد با آن تعریف می کند (افزایش ارتفاع، کش آمدن، کوتاه شدن، چرخیدن) به شکلی که اثر نشان‌دهنده‌ی فعالیت و حرکت بیننده نسبت به جهان اطرافش است؛ همه‌ی این‌ها ـ در کمال عادی بودن ـ ریشه در پدیدارشناسی ادراک دارند.
حرف من این نیست که اثر «جابه‌جایی» از نوشته‌ی مرلوپونتی در جایگاه «منبع» یا سرچشمه‌ی الهام مستقیم استفاده کرده است. نکته کمابیش ده سال برداشت از این ایده‌ها در بافتاری امریکایی است که در آن مجسمه‌سازی در یک بازی پرسپکتیوی، مانند کارهای مینیمالیست‌هایی مانند دونالد جاد و رابرت موریس، تعریف می‌شد که در آن‌ها هندسه‌ی انتزاعی همواره با موقعیت نگاه معنا پیدا می‌کند و در چنین بافتاری است که اثری با تعریف «افق» از دید دو نفر دور از هم به شکلی می‌تواند معنی داشته باشد.
البته در قلمروی زیبایی‌شناسیِ اثر «جابه‌جایی»، این مفهوم «افق» نمی‌تواند بیش از این از اندیشه‌های مجسمه‌سازانه‌ی جاکومتی در آثار بدن‌های ایستاده‌اش دور باشد، فیگورهایی که با نشانه‌های ادراکی فاصله‌ای که از آن «دیده می‌شوند» تعریف می‌شوند. هنگامی که جاکومتی خود را درگیر بازنمایی فاصله در جهان مادی و تعریف ادراک فضا در بازنمایی فیگور انسان می‌کند، سرا می‌خواهد «تجربه‌ی پیشا-عینی» را واکاوی کند. و باور او این است که تنها راه رسیدن به آن جهان ابتدایی پیشا-عینیت به کارگیری فرمی است که با آن‌که لمس شدنی و مادی است ـ و به‌طور مستقیم بدن بیننده را درگیر می‌کند ـ به شدت غیرفیگوراتیو و می‌توان گفت انتزاعی است.
ما این مفهوم از انتزاع را در «جابه‌جایی» می‌بینیم. آن‌چنان که فرد در زمین راه می‌رود سطح بالای دیوارها در دید او همواره در حال دگرگونی است. هنگامی که فرد بالای آن‌ها قرار می‌گیرد و به پایین می‌نگرد دیوارها می‌توانند خطوطی باشند که فرد در امتداد آن‌ها می‌بیند و به دنبال آن جایگاه خود را در پیوند با فاصله تعیین می‌کند. دیوارها هنگامی که فرد از آن‌ها «پایین می‌آید» و در درون اثر راه می‌رود دگرگون می‌شوند و تبدیل به حصاری می‌شوند که فرد را به بخشی از زمین محدود می‌کنند. این دیوارها که بیش‌تر حس یک مانع را ایجاد می‌کنند تا احساسی از پرسپکتیو، تجربه‌ی مکان فیزیکی را در بدن فرد تشدید می‌کنند. شبکه‌ی خطی/فیزیکی دیوارها بدون نشان دادن چیزی ـ مانند اشاره به فیگور انسان یا یک درخت در دوردست ـ هم یک شرایط و هم پرسپکتیوی زنده و تجربی را ایجاد می‌کند. و این کار را در انتزاعی‌ترین شکل ممکن انجام می‌دهند: با چرخشی به درون و بیرون ژرفای زمین.
بخش‌های آغازین «پدیدارشناسی ادراک» چیزی از جهان پیشا-عینیت را ترسیم می‌کند هنگامی که درباره‌ی افق‌های درونی یک شی به عنوان شبکه‌ای از نماها سخن می‌گوید که از درون آن‌ها شی از همه‌سو دیده می شود: «هنگامی که به چراغی که روی میزم است نگاه می‌کنم نه تنها ویژگی‌هایی را که می‌بینم در آن متصور می‌شوم بلکه ویژگی‌هایی را به آن نسبت می‌دهم که شومینه، دیوارها و میز می‌توانند "ببینند"؛ پشت چراغ من چیزی نیست جز سویه‌ای که به شومینه "نشان می‌دهد". بنابراین من می‌توانم یک شی را تا جایی ببینم که در یک سیستم یا جهان شیئی وجود دارد، و تا جایی که هر یک ارتباطی با دیگر شیئی که در اطرافش است دارد و بیننده‌ی وجه‌های پنهان آن دیگری است و با حضور خود تداوم آن وجوه را تضمین می‌کند.»[۱۳]
این پاراگراف در آغاز بخشی با نام «بدن» است و درباره‌ی پیوند درونی «پشت» و «جلو» در سیستمی از معانی ارتباطی است که با فرض پیشا-عینیتی بودن فضای بدن از سوی مرلوپونتی به عنوان یک مدل ابتدایی تعریف شد و بدن را در جایگاه عرصه‌ای پیشا-عینیتی برای تجربه‌ی پیوند با اشیا در «جهان» نخستین قرار داد که در «پدیدارشناسی ادراک» بررسی می‌شود.
بنابراین، عرصه‌ی چرخشی اثر «جابه‌جایی» که لحظه‌ای افق‌هایش رو به درون و دمی دیگر رو به بیرون دارد نشانه‌ی ساز و کاری زبان‌شناختی است ـ همتایی در زبان انتزاعی مجسمه‌سازی برای پیوند میان «افق» بدن و افق‌های جهان واقعی. هرچند این عرصه کمابیش عنصری هندسی است از دید معنا نمی‌تواند از عرصه‌های شفاف مجسمه‌سازی ساختارگرا یا گستره‌های آشکار نقاشی غیرعینی بیش از این دور باشد. سطوح مجسمه‌ی ساختارگرا به گونه‌ای است که این تصور را ایجاد کند که فضایی را اشغال کرده

است که می‌توانیم نامش را فضای دیاگرامی بگذاریم. این مجسمه‌ها معمولاً از موادی شفاف مانند شیشه، سلولوید یا شبکه‌ای از سیم‌های باز ساخته شده‌اند و این شفافیت در مواد نشانه‌ای است از شفافیتی که در معنا به دنبالش هستند: شفافیت یا روشنایی مدلی که درون‌مایه‌ی چیزها را آشکار کند و از ساختار راستین‌شان پرده بردارد. هدف از این، پر کردن مجسمه‌ی ساختارگراست و «شفاف» کردن آن از هر سویی است که به آن بنگریم، انگار که می‌توان در یک لحظه‌ی درونی کامل آن را از همه طرف دید. با این مدل که دیاگرامیک و توضیحی بود ساختارگرایان تعریف خود را از «موضوع انتزاعی» شکل دادند و آن را مانند هدیه‌ای به جامعه‌ی علمی و فناوری پرشور ارائه دادند.

زمینه‌ای که در اثر «جابه‌جایی» با آن سر و کار داریم جدا از این‌که چه اندازه هندسی، سخت یا پست باشد ـ از دیدگاه معنی ـ کاملاً از زمینه‌ای که در ساختارگرایی با آن کار داریم جداست. چرا که ساختارگرایی تلاش می‌کند فراتر از «ظاهر» چیزها برود و بازتعریفی از خود شی به عنوان فرمی هندسی دربردارنده‌ی همه‌ی پرسپکتیوهای ممکن را ارائه دهد، به عبارت دیگر دیدن شی از نقطه‌ی هیچ، یا آن‌گونه که مرلوپونتی اشاره می‌کند دیدن شی آن‌گونه که خدا آن را می‌بیند: «برای خدا، که در همه‌جا هست، قطر شی بلافاصله با ژرفای آن یکسان می‌شود. اندیشه‌گرایی و تجربه‌گرایی هیچ توضیحی درباره‌ی تجربه‌ی انسان از جهان به دست نمی‌دهد؛ آن‌ها به ما می‌گویند که خداوند، احتمالاً درباره‌ی آن چه فکر می‌کرده است.»[۱۴]

زمینه در اثر «جابه‌جایی» این تعریف از شفافیت را رد می‌کند، نه به این دلیل که به راستی شفاف نیست (ساخته شده از بتن، تا گردن فرو رفته در خاک، یکی شده با سطح زمین) بلکه به این دلیل که در ساز و کاری شرکت می‌کند که می‌گوید: «برای دیدن یک شی باید خود را در آن غرق کرد... زیرا اشیا ساز و کاری را شکل می‌دهند که در آن یک شی نمی‌تواند بدون پنهان کردن باقی خود را نمایان کند. به‌طور دقیق‌تر افق درونی یک شی نمی‌تواند بدون تبدیل شدن به افق اشیاء پیرامونی به شی تبدیل شود. بنابراین دیدن، عملی دو چهره است.»[۱۵] اگر بپذیریم که دیدن «عملی دو چهره» است عرصه در اثر «جابه‌جایی» هم چگالی بدن را و هم جهان را ارائه می‌دهد و هم‌چنین درگیری مشترک و در حال حرکتی را که در قلب ادراک است. بیننده‌ی کار سرا برخلاف مخاطب مجسمه‌ی ساختارگرا هرگز موجودی ثابت نیست. بیننده همواره در حرکت تعریف می‌شود حتی اگر آن حرکت تنها جنبشی بسیار کم ناشی از تطابق دید دو کانونی باشد که برای لحظه‌ای در چشم اتفاق می‌افتد. این پل میان افق بدن و افق جهان، این انتقال

ریچارد سرا در استودیو، ۱۹۹۹، نیویورک.

انتزاعی ـ «کوتاه شدن»، «آب رفتن»، «فشرده شدن»، «چرخیدن» ـ باید در جایگاه موضوع اثر «جابه‌جایی» دیده شود.

گذار دو سویه‌ی میان بیننده و دیده شده، کارکردشان هنگامی است که موقعیت‌شان در فضای دیداری تغییر می‌کند و بر هم اثر می‌گذارند ـ این گذرگاه دیداری موضوع کار سرا در بسیاری از آثارش است. این موضوعی انتزاعی است که با فرم‌هایی «انتزاعی» از آن «دفاع» می‌شود، مانند میله‌های پنج متری مایل و دو بلوک استیلی که در دید ما «جابه‌جا» می‌شوند در اثر Different and Different Again که در سال ۱۹۷۳ در موزه‌ی گوگنهایم نصب شد. یا صفحات عظیم استیل (۸ در ۲۴ متر) در اثر «سیرکویت» که از چهار گوشه‌ی اتاق کشیده شده بودند تا در مرکز اثر شکافی یک متری به وجود آورند؛ جایی که بدن بیننده دچار چرخش می‌شود. اما این موضوعی است که حتی هنگامی که با شیئی واقعی از آن دفاع می‌شود هیچ از انتزاعی بودنش نمی‌کاهد، مانند آن فیلم زیبای سرا «Railroad Turnbridge» که در سال ۱۹۷۶ ساخت.

در این فیلم دوربین در انتهای یک پل متحرک قرار دارد، و تمام طول این پل را زیر نظر دارد به‌طوری که چشم‌انداز ورای این سازه‌ی تونل‌مانند از درون دهانه‌ی باز این لوله دیده می‌شود. بنابراین «دید» و «بیننده» در سطح فرم به شمار می‌آیند ـ شکل دیافراگم دوربین و دهانه‌ی باز انتهای پل که منظره‌ی دور را قاب می‌گیرد آینه‌ی یکدیگرند و در جایگاه ساز و کار یک چشم‌انداز؛ چرخش باشکوه پل که نور خورشید روی آن می‌درخشد هم‌زمان روی موقعیت بیننده و آن بخش محدود از جهان که قابل دیدن است عمل می‌کند.

آن‌گونه که سرا درباره‌ی این اثر می‌گوید: «نه تنها از تونلی که در پل ساخته شده برای قاب‌گیری چشم‌انداز استفاده می‌کند بلکه سپس به سوی خود باز می‌گردد و خود را قاب می‌گیرد. و در آن، توهمی ایجاد می‌شود که این پرسش را پیش می‌کشد که چه چیزی ایستاست و چیست که حرکت می‌کند؟ این در ساختار قاب‌بندی مواد خود پل نهفته است، در عناصر داخلی کارکرد آن یعنی چرخ‌دنده‌هایش.»[۱۶]

جسم پل، کارکردش در جهان واقعی و هویت نمادینش (برای نمونه ساختارش که پدیده‌ی سده‌ی نوزدهمی ساخت و سازهای آهنی را به یاد می‌آورد) در اثر «Railroad Turnbridge» ناپدید نمی‌شود، همان‌گونه که چشم‌اندازی که در انتهای تونل پیداست و هدف نهایی دوربین است همواره حاضر است. اما همه‌ی این‌ها با کیفیت عینی‌شان در پس موضوع ذهنی انتزاعی فیلم پنهان شده‌اند، از سوی آن چیزی که قاب را پر می‌کند و بیش‌تر از این‌که چیزی باشد یک پیوند است، یک گذار. فضایی که به دلیل متحرک بودن پدید آمده است، فضایی که با شفافیتی درخشان ارائه می‌شود و در جایگاه استعاره‌ای از بینش و دید قرار می‌گیرد، فضایی است که میان معنی جلو و عقب در گذار است و این چنین فیگوری دیداری برای فضای پیشاعینیت بدن ایجاد می‌کند، این گذرگاه فضایی چیزی است که در فیلم سرا دیده می‌شود. Turnbridge واقعی پشتیبان این تجربه است، نه موضوع آن. «Railroad Turnbridge» به فاصله‌ی چهار سال پس از «جابه‌جایی» ساخته می‌شود و هرچند «بهانه‌ی» آن، یعنی پل، عنصری واقعی و نه انتزاعی است، در جایگاه یک اثر با آن‌چه سرا در سالی که ساخته شد درباره‌ی معنای مجسمه‌ساز بودن گفته بود پیوند دارد: «مجسمه‌سازی به معنای دنبال کردن مسیر کاری است که از اول برای خود تعیین کرده‌ام و تلاش برای انجام بیش‌ترین تقلای انتزاعی در چارچوب آن.»[۱۷]

اما سویه‌ی دیگر موضوع انتزاعی با بررسی هر دو اثر Railroad» «Turnbridge و «جابه‌جایی» هویدا می‌شود، سویه‌ای که با ساز و کار

جاکومتی/سرا با پیوندی مشترک اما بدون هم‌پوشانی با پدیدارشناسی ادراک بیش‌تر پیدا می‌شود. برای سرا موضوع انتزاعی تنها می‌تواند تابعی از زمان باشد. هر موضوعی که در زمان ایستا، منزوی و بی‌تغییر باشد برای او تبدیل به یک تصویر می‌شود، و تعریف تصویر به معنی انتزاعی نبودن آن است. همواره تصویری از چیزی است، همواره به چیزی اشاره دارد. بنابراین به جز آن‌که جهان جاکومتی «انسان‌زده» است به گونه‌ای که فاصله به معنی چهره‌ای در دوردست یا بد نیست که دور از ماست، این فاصله تبدیل به تصویری مجسمه‌سازانه شده است. این ویژگی در شی نهادینه است، روی ترک‌ها و پستی و بلندی‌های مدل و در شتابی که گوشه‌های چهره در جلوی چشم‌مان پس می‌روند، به گونه‌ای که چه دور و چه نزدیک ما همواره با تصویری از «فاصله» روبه‌رو هستیم.

برای سرا موضوع انتزاعی تنها هنگامی ارائه می‌شود که در گونه‌ای عرصه‌ی تجربی قرار بگیرد که در آن به نظر می‌رسد فضا و زمان کارکردی مانند هم دارند. زیرا در همان دمی که یک جابه‌جایی در دید رخ می‌دهد آن‌چه دیده می‌شود دیگر در جایگاه چیزی که خواهی نخواهی ایستاست مانند یک تصویر تجربه نمی‌شود. در میان چنین پافشاری‌ای بر انتزاع که فضا و زمان را پیوند می‌دهد و یکسان می‌سازد، چنان‌که پل فیلم سرا را می‌توان در جایگاه یک مدیوم به شمار آورد تنها به این دلیل که مانند پیچ و مهره‌های خود دوربین دارد می‌چرخد، بیننده هم‌چنان ادراکی پدیدارشناسانه خواهد داشت: «این شبه-پیوند روشن می‌شود اگر که ما آن را به چشم چیزی موقتی بنگریم. هنگامی که من می‌گویم که شیئی را از دوردست می‌بینم، به این معنی است که هم اکنون نیز دارم آن را می‌بینم، یا این‌که هنوز هم دارم آن را می‌بینم، این در آینده یا در گذشته و هم‌چنین در مکان است... اما همزیستی که در واقع یک فضا را تعریف می‌کند، با زمان بیگانه نیست، بلکه حقیقت دو پدیده است که به یک موج موقتی تعلق دارند.»[۱۸] و بار دیگر مرلوپونتی فضای این به هم‌پیوستگی را به چیزی پیشاعینی و انتزاعی پیوند می‌دهد: «بنابراین، فاعلی در درون من هست که برایش جهانی پیش از این‌که من این‌جا باشم وجود دارد، و اوست که جای من را در آن جهان تعیین می‌کند. این اسیر یا روح طبیعی در بدن من، آن بدن موقتی نیست که وسیله‌ی تصمیم‌های شخصی من است و من را به این یا آن یکی جهان وصل می‌کند، بلکه سیستمی است از "کارکردهای" ناشناخته که همه‌ی توجه ها را به یک پروژه‌ی کلی جلب می‌کند.»[۱۹]

این مفهوم که موضوع انتزاعی را تنها می‌توان در موقعیت زمان بررسی کرد بی‌شک دو بخش الگوی جاکومتی/سرا را از یکدیگر جدا می‌کند. اگر پدیدارشناسی ادراک نوعی نگاه نقادانه به این

چیدمان آثار ریچارد سرا
در موزه‌ی گوگنهایم در بیلبائو، ۱۹۹۹

پیش فرض زیبایی‌شناسانه می‌افزاید، دیگر نوشته‌ها قفل‌های دیگری را باز می‌کنند.[۲۰] یکی از آن‌ها بخش پرآوازه‌ای از نوشته‌ی «در جستجوی زمان از دست رفته» است، جایی که پروست تمایلش به نوشتن را پیوند می‌زند به احساس نیازش به شکافتن سطح چیزها برای یافتن اساس لذتی که از آن‌ها می‌برد. و به عنوان نخستین نمونه از «نوشته» خود بخشی را ارائه می‌کند که در آن ناقوس‌های مارتنویل از درون یک همریزگاه زمان و مکان بر او نمایان می‌شود:

«اندک زمانی می‌شد که مارتنویل را ترک کرده بودیم و روستا پس از چند ثانیه‌ای همراهی با ما ناپدید شده بود که ناقوسخانه‌های آن، و آنی که مال ویوویک بود در افق تنها ماندند. با دیدن ما که می‌گریختیم، نوک‌های آفتابی‌شان را به نشانه‌ی بدرود تکان می‌دادند. گاهی یکی‌شان خود را کنار می‌کشید تا آن دو دیگر بتوانند هنوز لحظه‌ای ما را ببینند؛اما جهت جاده تغییر کرد و آن‌ها چون سه میله‌ی طلایی در روشنایی چرخیدند و ناپدید شدند. اما کمی بعد، که به نزدیکی کومبره رسیده بودیم و خورشید غروب کرده بود، برای آخرین بار از بسیار دور دیدم‌شان که فقط به سه گل می‌مانستند که روی آسمان، بالای خط کشتزارها، نقاشی شده باشند.»[۲۱]

برای پروست جوان این دگرگونی روابط است که پیوند میان راه پر پیچ‌وخم و رقص پدیدار و ناپدید شدن برج ها را قابل درک می‌سازد. این دگرگونی در زمان رخ می‌دهد و چیزی است که در پس شی زیبایی‌شناسانه در جایگاه موضوع یا فاعل آن نهفته است.

پاریس ۱۹۸۳

ارجاعات

1. Maurice Merleau-Ponty, Phenomenology cif Perception, trans . Colin Smith , London , Routledge and Kegan Paul, 1962, p. 304.

۲. نویسنده در این‌جا واژه‌ی Dispositif را از اندیشمند فرانسوی میشل فوکو به کار می‌برد. این واژه که ترجمه‌های گوناگونی دارد به معنی مکانیسم‌های نهادی، فیزیکی و کاربردی ساختارهای اندیشه است که کارکرد قدرت در جامعه را ایجاد و از آن پشتیبانی می‌کنند. در دنباله‌ی متن این واژه را «ساز و کار» ترجمه کرده‌ام.م.

3. Intentionality

4. prise sur le monde

5. Ibid., p. 261.

6. Ibid., p.258.

7. Ibid., p. 259.

8. Jean-Paul Sartre, “La recherche de l’absolu,” Les Temps Modernes, III (1948), 1153- 1163 . Reprinted in Situations III, Paris, Gallimard, 1949, pp. 289-305 .

9. Pre-objective experience

10. Merleau-Ponty, p. 283.

11. Shift

12. Richard Serra, “Shift,” Arts Magazine (April 1973). Reprinted in Richard Serra: Interviews, etc.; 1970-1980, Yonkers, New York, The Hudson River Museum, 1980.

13. Merleau-Ponty, p. 68.

14. Ibid., p. 255.

15. Ibid., p. 67.

16. Annette Michelson, Richard Serra, Clara Weyerfraf, “The Films of Richard Serra: An Interview,” October, no. 10 (Fall 1979). Reprinted in Richard Serra: Interviews.

17. Richard Serra, “Sight Point ’72-75/Delineator ’74-’76,” Art in America (May/june 1976). Reprinted in Richard Serra: Interviews.

18. Merleau-Ponty, p. 265 .

19. Ibid. , p. 254.

20. See Yve-Alain Bois, “Promenade pittoresque autour de Clara-Clara,” Richard Serra, Musee National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983 .

۲۱. مارسل پروست، «در جست‌وجوی زمان از دست رفته» طرف خانه سوان، ترجمه‌ی مهدی سحابی، نشر مرکز، چ ۱۰، ۱۳۸۹، ص ۲۶۹.

سول لویت در جریان

ترجمه‌ی اشکان صالحی

منبع:

"Lewitt in Progress" in The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, MIT Press, 1986.

روند «جبری‌سازی»، خودکاری بیش از حد یک چیز، بزرگ‌ترین اقتصاد کوشش ادراکی را امکان‌پذیر می‌کند. یا فقط یک ویژگی خاص برای اشیا تعیین می‌شود ـ مثلاً عدد ـ یا در غیر این صورت اشیا گویی بر اساس فرمول‌ها عمل می‌کنند و حتی در شناخت ظاهر نمی‌شوند.

ویکتور اشکلوفسکی
«هنر به مثابه‌ی فن»

سه متن زیر را در نظر بگیرید: اولی مقاله‌ای است با عنوان «سول لویت ـ نمای اندیشه» به قلم دانلد کاسپیت منتقد. دومی جستاری است در اندازه‌ی یک کتاب با نام «پیشرفت در هنر» اثر سوزی گابلیک هنرمند و نویسنده. سومی ادای سهم لوسی لیپارد منتقد است به کاتالوگ نمایشگاه مرور آثار لویت در موزه‌ی هنر مدرن.
روی هم این جستارها مجموعه‌ای از ادعاها را پیش می‌کشند، ادعاهایی که بدواً به کار یک هنرمند خاص می‌پردازند، ولی به زمینه‌ی گسترده‌تر هنر انتزاعی در کل تعمیم می‌یابند، یا دست‌کم به هنر انتزاعی نسل لویت. معنای این ادعاها اعلام رسالت و دستاورد این انتزاع است. این امر، چنان‌که آن‌ها با هم تأکید دارند، باید به تصویر کردن پیروزمندانه‌ی قوای عقل بشر کمک کند. و می‌توان پرسید هنر مفهومی می‌توانست چه چیز دیگری باشد؟
کاسپیت با عنوان جستارش به این مضمون بزرگ اشاره می‌کند. «نمای اندیشه» چیزی است که از ساختارهای بخش‌مند، از طرح‌های مشبک، از رشته‌های متوالی مجسمه‌سازی لویت متقابلاً به ما می‌نگرد. اندیشه از نظر کاسپیت امری استنتاجی و استنباطی و اصولی است. روندی است برای یافتن یک اصل سازمان‌دهنده‌ی مرکزی در چندوجهی تجربه؛ فعالیت یک من استعلایی است.

کاسپیت می‌نویسد «در لویت هیچ استقرای بصری وجود ندارد؛ فقط استنتاج بر اساس قواعدی هست که دارای اعتباری اصولی‌اند هر قدر هم که اثر خلق‌شده بر اساس اجرای آن قواعدْ نمایی موقت و بی‌اهمیت داشته باشد.» و ادامه می‌دهد: «هنر عقل‌باور و جبرگرا با سنت غربی بزرگ‌تری پیوند می‌یابد که هم در دوران باستان کلاسیک و هم در رنسانس مشهود است، یعنی جست‌وجوی قابلیت فهم با ابزار ریاضی. این سنت از حیث منزلت عمیقاً انسان‌باورانه است، چرا که متضمن خداانگاری ذهن بشر به دلیل توانایی ریاضی آن است.»[1]

اثر خاصی که کاسپیت عملکرد این خداانگاری ذهن بشر را در آن مشاهده می‌کند «واریاسیون‌های مکعب‌های گشوده‌ی ناکامل» (۱۹۷۴) نام دارد.[2] این اثر ساختاری بخش‌مند متشکل از صد و بیست و دو واحد است که هر کدام عضو مجموعه‌ای محدودند، مجموعه‌ای نظم‌یافته بر حسب یک توالی عددی. در سرتاسر مجموعه، «مکعب» به خودی خود فقط بر اساس استنباط معین می‌شود، بدواً با فراهم کردن کم‌ترین اطلاعات ممکن (سه لبه‌ی عمودشده بر یکدیگر) و سپس به‌تدریج با تدارک دیدن تعداد بیش‌تری از لبه‌های مفقود و در نهایت با بیش‌ترین اطلاعات ممکن (یازده لبه). هر یک از بخش‌های مجموعه ضلعی به طول هشت اینچ دارد؛ هر یک به رنگ سفید نقاشی شده؛ و صد و بیت و دو ساختار اسکلتی روی سکویی وسیع جمع می‌شوند.

کاسپیت به ما می‌گوید «بیننده با تدارک دیدن ذهنی لبه‌های مفقود، مکعب‌های ناکامل را کامل و تنش بین مکعب‌های عیناً ناکامل و به‌طور ذهنی کامل را تجربه می‌کند ـ تنش بین چیزی که کانت به آن می‌گفت مکعب پدیداری و ایده‌ی مکعب.»[3]

تقریباً برای هر نویسنده‌ای که به لویت می‌پردازد تردیدی وجود ندارد که این نمادهای هندسی تصویر ذهن‌اند، تصویر خود عقل‌باوری. منتقدی می‌نویسد «گاهی ظریف‌ترین این سازه‌ها شبیه ترجمه‌ی نظام‌های فلسفی کامل به زبان کاملاً صوری است. اگر کسی قادر باشد زیبایی ساختاری مثلاً رساله‌های دکارت یا کانت را درک کند و بعد به بازآفرینی آن‌ها به شکل استعاره‌ی منحصراً بصری بپردازد، آن شخص بی‌شک لویت است.»[4]

البته شاید عده‌ای از خوانندگان این نوع نقد چنین گزاره‌هایی را رد کنند. ممکن است به نظرشان عجیب باشد که در ربع آخر قرن بیستم، هنری سر برآورده باشد که به دکارتیسم پیروز اختصاص دارد، که وقتی تقریباً همه چیز در تجربه‌ی فرهنگی‌مان ضرورت کنار گذاشتن خیالات سوژه‌ی استعلایی را به ما آموخته است لویت بایستی بتواند ما را از قدرت‌های آن خاطرجمع کند.

«چون اگر خودم را ببینم که به دریا می‌زنم، و ساعت‌های متمادی بدون رسیدن به خشکی را، دیگر بازگشت را نمی‌بینم، تکانه‌های امواج کف‌آلود را، و دیگر صدای سایش تیر شکننده‌ی ته قایق را بر ساحل نمی‌شنوم. از این‌که کنار دریا هستم نهایت استفاده را بردم تا مجموعه‌ای جمع کنم از سنگ‌های مکیدنی. سنگ‌ریزه بودند اما من به‌شان می‌گویم سنگ. بله، این بار مجموعه‌ی قابل توجهی جمع کردم. به طور مساوی در چهار جیبم تقسیم‌شان کردم، و پشت سر هم مکیدم‌شان.»[5]

اما قدرت عقل بشر تخیل عده‌ای از نویسندگان معاصر درباره‌ی هنر را تسخیر کرده است، نویسندگانی که از نظرشان انتزاع ضرورتاً پی‌آمد پیشرفتِ پیروزمندانه‌ی عقلانیت است. بنابراین آموزنده است که درباره‌ی ادعاهایی بیندیشیم که در خصوص لویت در زمینه‌ی استدلال گسترده‌تری درباره‌ی ماهیت انتزاع مطرح می‌شوند. مثلاً سوزی گابلیک در «پیشرفت هنر» کل گستره‌ی فرهنگ بصری جهان را مسئله‌ای در تکوین شناختی می‌بیند. و هنر انتزاعی قرارگرفته در چارچوب این مسئله هم‌چون ثمرات نوعی از تکوین فکری جهانی ظاهر می‌شود.

استدلال او به بیان بسیار مختصر این است که تاریخ هنر به سه دوره‌ی مجزا تقسیم می‌شود، اولی شامل هرگونه بازنمایی بصری

نقاشی‌های دیواری سول لویت در موزه‌ی متروپولیتن، نیویورک.

پیش از کشف پرسپکتیو نظام‌مند است، دومی با رنسانس آغاز می‌شود که وجه معرف آن تسلط بر پرسپکتیو است، و سومی دوره‌ی مدرنیسم است که با آغاز انتزاع اعلام می‌شود. مؤلف چنان‌که از عنوان کتاب او می‌توان دریافت معتقد است که این تقسیمات مشخص‌کننده‌ی مراحل یک پیشرفت اساسی‌اند و هر مرحله‌ای مرحله‌ی پیش از خود را منسوخ و از دور خارج می‌کند. الگوی این ایده‌ی «پیشرفت در هنر» الگوی تکوین شناختی بشر است که با کودکانه‌ترین وجوه اندیشه آغاز می‌شود و به سوی پیچیدگی بیش‌ترِ تعقل عملیاتی و صوری حرکت می‌کند. گابلیک با فرافکنی این الگوی تکوینی فرد (برگرفته از کار پیاژه) بر روی کل پیکره‌ی هنر جهانی، از تاریخ سبک‌ها به مثابه‌ی موضوع «پیشروی» سخن می‌گوید ـ نوعی روند «تکامل» به سوی مراحل پیوسته عالی‌ترِ سازمان‌یابی فکری. او می‌نویسد «تاریخ هنر مظهر اصول الگومند بنیادین رشد ذهنی است.»[۶] مثلاً رنسانس به سبب ماهیت اصولی و استنتاجی پرسپکتیو همه‌ی فرم‌های پیشین بازنمایی را از دور خارج کرد، چنان‌که می‌شد فضای جهان پدیداری را به شکل یکپارچه بر اساس نظامی از مختصات مستقل از ادراک «خام» درک کرد. اما دوره‌ی مدرن (که سرآغازش کوبیسم است) این قدرت انتظام را از جهان واقعی کاملاً خارج می‌کند و بدین ترتیب رنسانس را از لحاظ شناختی پشت سر می‌گذارد. با این کار، دوره‌ی مدرن نشان‌دهنده‌ی استقلال همه‌ی نظام‌های استنتاجی یا منطقی از روند مشاهده است. از دید گابلیک، دستاورد هنر انتزاعی عبارت است از آزادی آن از مقتضیات واقعیت ادراکی و خواست آن برای نشان دادن چیزی که پیاژه اصطلاح «مرحله‌ی صوری‌عملیاتی» اندیشه‌ی بشر را برای آن برگزیده است.

«همین موجب دردسر شد که نخست از راه ذیل حلش کردم. مثلاً بگوییم شانزده سنگ داشتم، چهار تا در هر یک از چهار جیبم، دو جیب شلوارم و دو جیب پالتوم. سنگی از جیب راست پالتوم برمی‌داشتم، و در دهانم می‌گذاشتم، سنگِ در جیب راست پالتوم را با سنگی از جیب راست شلوارم عوض می‌کردم، که با سنگی از جیب چپ شلوارم عوض می‌کردم، که با سنگی از جیب چپ پالتوم عوض می‌کردم، که با سنگی که در دهانم بود عوض می‌کردم، به محض آن‌که مکیدنش را تمام می‌کردم.»

تعجبی ندارد که مدافعان لویت مایه‌های تحسین فراوانی در تز «پیشرفت در هنر» بیابند. زیرا استدلالی که نشان‌دهنده‌ی شباهتی مستقیم بین «معرفت‌شناسی وراثتی» پیاژه و سیر چندهزارساله‌ی کوشش‌های زیبایی‌شناختی است ضرورتاً هنرمندان نسل لویت را در «مرحله‌ی صوری‌عملیاتی» تکوین قرار می‌دهد، در جایگاه کسانی که از منطقی گزاره‌ای بهره‌برداری می‌کنند که بسیار «جلوتر» است

از هر آن‌چه پیش از آن پدید آمده. در واقع لوسی لیپارد در جستار خود برای کاتالوگ موزه‌ی هنر مدرن درباره‌ی لویت مدعی است که توصیف گابلیک از این نوع اندیشه به نحوی بسیار اطمینان‌بخش درباره‌ی کار این هنرمند صدق می‌کند. به عقیده‌ی لیپارد «فقط "انتزاع تأمل‌آمیز" لویت است که با این نظریه‌ها تناسب کامل دارد، فقط کار اوست که می‌توان گفت حکایت دارد از "لحظه‌ای در اندیشه‌ی هنری که یک ساختار پذیرای پرسشگری می‌شود و خود را دوباره بر اساس معنای تازه‌ای سازمان می‌دهد که با این حال معنای همان ساختار است، ولی به سطح جدیدی از پیچیدگی برده شده."»[۷]

«بر این اساس هم‌چنان چهار سنگ در هر چهار جیبم داشتم، اما نه کاملاً همان سنگ‌ها. و وقتی دوباره شوق مکیدن بر من چیره می‌شد، دوباره از جیب راست پالتوم سنگی درمی‌آوردم، خاطرجمع از این‌که این همان سنگی نباشد که آخرین بار برداشتم. و موقعی که می‌مکیدمش سنگ‌های دیگر را همان‌طور که همین حالا شرح دادم جابه‌جا می‌کردم. و به همین ترتیب.»

وقتی از لیپارد و کاسپیت به منزله‌ی مدافعان کار لویت حرف می‌زنم نمی‌خواهم تلویحاً بگویم که هر کس دیدگاه آن‌ها را درباره‌ی این کار محل تردید قرار دهد خودبه‌خود منتقد است. در عوض، بر نوع خاصی از دفاع تمرکز دارم. این دفاعی است که بی‌شک نیروی بلاغی و انرژی روانی‌اش را در واکنش به خصومتی می‌یابد که به‌طور کلی متوجه کارهایی مانند کار لویت است. این خصومت در داخل فضای خودمحصورشده‌ی دنیای هنر کمابیش خاموش می‌شود، ولی خارج از آن حصارها به منتهادرجه بیان می‌شود. کارهای مشبک لویت، خواه گرایش سریالی داشته باشند یا نه، در نظر مخاطبانِ فرهنگی وسیع‌تز گیج‌کننده و بی‌معنی‌اند. زیرا هرچه باشد، این کارها احیاناً چه چیزی را بازنمایی می‌کنند؟ پاسخ به این پرسش، چنان‌که در بالا خلاصه شد، چنین است: این‌ها بازنمایی‌های ذهن‌اند. هنرمند که سرانجام از ساختن تصاویر چیزهای در این جهان رها شده است، لحظه‌ی شناختی را به معنی دقیق کلمه تصویر می‌کند.

«اما این راه‌حل رضایتم را کاملاً جلب نمی‌کرد. چون خلاصم نمی‌کرد از این‌که نکند، طی تصادفی غیرمعمول، چهار سنگی که به این نحو در گردش بودند همواره همان چهار سنگ باشند. در این صورت، نه تنها شانزده سنگ را یکی پس از دیگری نمی‌مکیدم، بلکه فقط چهار تا را واقعاً می‌مکیدم، همیشه همان چهار تا، یکی پس از دیگری.»

برای این نویسندگان، لحظه‌ی شناختی فرم خاصی دارد و شکل خاصی به خود می‌گیرد. از ارجاعات به دکارت و اشارات به نمودارهای اقلیدسی روشن است که فرمی که لحظه‌ی شناختی

می‌پذیرد نوعی مرکزیت اندیشه است ـ کشف یک اصل ریشه‌ای، یک اصل بدیهی که بر مبنایش همه‌ی متغیرهای سیستمی معین را می‌توان توضیح داد. این لحظه‌ی به چنگ آوردن ایده یا فرمولی است که هم سیستم را تولید و هم در عین حال آن را تبیین می‌کند. مرکز که موجود در بطن سیستم و سازنده‌ی همان مبنای یکپارچگی آن در نظر گرفته می‌شود، در عین حال بالای سیستم یا خارج از آن مجسم می‌گردد. به همین دلیل کاسپیت می‌خواهد ایده‌ی فهم‌پذیری ناب را که از نظر او هدف هنر لویت است، با انگاره‌ی استعلا پیوند دهد.

«چون مهم نبود که چطور سنگ‌ها را به گردش درمی‌آوردم، همواره خطری واحد وجود داشت. بدیهی بود که با افزایش شمار جیب‌هایم مجبور می‌شدم امکان تلذذ از سنگ‌هایم را به

نمایش آثار سول لویت در گالری پائولا کوپر، ۲۰۱۴، نیویورک.

همان‌گونه که در نظر داشتم بالا ببرم، به عبارت دیگر یکی پس از دیگری تا وقتی تمام می‌شدند. اگر هشت جیب می‌داشتم، مثلاً، به جای چهار تایی که داشتم، آن موقع حتی مزخرف‌ترین تصادف‌ها هم مانع نمی‌شد دست‌کم هشت تا از شانزده سنگم را نمکم، یکی پس از دیگری. حقیقت این است که باید شانزده جیب می‌داشتم تا خیالم کاملاً راحت باشد.»

اما این نوع استدلال انتقادی، با بیان شرایطی که بر مبنایش هنر انتزاعی می‌تواند از وظیفه‌ی تصویر کردن جهان خلاص شود، صرفاً وظیفه‌ای جدید را جایگزین می‌کند. محک آزمون هنر انتزاعی دیگر وفاداری این هنر در ارائه‌ی رونگاشتی از ظواهر نیست؛ اینک باید هنر انتزاعی را بر اساس وضوح آن برای الگویی متفاوت محک زد. واقعیت بصری دیگر جایگاهی ممتاز نسبت به اثر هنری ندارد و دیگر

شکل‌دهنده‌ی متنی نیست که هنر باید آن را تصویر کند. حالا منطق است که «متن» را می‌سازد؛ و فضایی که هنر اینک باید بر آن گشوده شود و الگویی که هنر باید «تصویر کند» و بر آن اساس محک زده شود ذهن است.

هنر لویت البته در این آزمون رد می‌شود. ریاضیات او بسیار ساده‌تر، راه‌حل‌هایش بسیار ناروشن‌تر و شرایط صوری کارش بسیار پراکنده‌تر و وسواس‌گونه‌تر از آن است که چیزی شبیه نمودار عقل بشر را که به نظر می‌رسد این نویسندگان می‌خواهند، پدید بیاورد.

«و تا مدت‌ها هیچ نتیجه‌ی دیگری جز این را نمی‌پذیرفتم، این‌که بدون داشتن شانزده جیب، هر کدام با سنگ خودش، هرگز نمی‌توانستم به هدفی که در نظر گرفته بودم برسم، بدون تصادفی فوق‌العاده. و اگر شدنی بود که شمار جیب‌هایم را دوبرابر کنم، فقط با تقسیم هر جیب به دو تا، به کمک چند سنجاق قفلی مثلاً، دیگر از پس چهاربرابر کردن‌شان برنمی‌آمدم. و دلم نمی‌خواست برای اقدامی نیم‌بند آن‌همه به زحمت بیفتم. چون داشتم تمام درکم از اندازه‌گیری را از دست می‌دادم، بعد از این‌همه کلنجار و مشاجره، و می‌خواستم بگویم، یا همه یا هیچ.»

«واریاسیون‌های مکعب‌های گشوده‌ی ناکامل»، مانند اکثر کارهای لویت، برای فرد تجربه‌ای به وجود می‌آورد که وسواس‌گونه است. روی سکوی وسیعی گسترده‌تر از آن‌که بتوان با یک نگاه بتوان آن را دریافت، ۱۲۲ چارچوب قطعه‌قطعه‌ی کوچک و تروتمیز، همگی با دقت تمام رنگ سفید خورده، در صفوفی منظم ولی بی‌معنی نشسته‌اند، به نشانه‌ی نوعی پافشاری جنون‌آمیز. کمابیش بر خلاف نمودارها در اقلیدس که روابط اصولی فقط یک بار بیان می‌شوند و تنوع کاربردهای احتمالی به خواننده واگذار می‌شود، یا بر خلاف بیان جبری بسط یک مجموعه‌ی معین که در آن عنصر فرمول‌وار مشخصاً برای منتفی کردن محاسبه‌ی هر جمله در مجموعه به کار می‌رود، اثر لویت مؤکداً اصل زاینده‌اش را در هر یک از حالات احتمالی‌اش به کار می‌بندد. تجربه‌ی اثر دقیقاً در تقابل با «نمای اندیشه» قرار می‌گیرد، خصوصاً اگر اندیشه به منزله‌ی نمودهای کلاسیک منطق تلقی شود. زیرا چنین نمودهایی، خواه نموداری یا نمادین، مشخصاً مربوط می‌شوند به توان مختصر کردن، اشاره داشتن، فشرده ساختن، قابلیت دلالت بر بسطی فقط با دو یا سه جمله‌ی اول، پوشش دادن فضاهای حسابی با چند سه‌نقطه، خلاصه، استفاده از انگاره‌ی «و غیره». پرحرفی بسط سریالی لویت هیچ بهره‌ای از اقتصاد زبان ریاضی‌دان ندارد، بلکه واجد حرافی گفتار کودکان یا کهنسالان است، از این جهت که امتناعش از خلاصه کردن و به کار بردن مثال واحدی که به تمامیت دلالت کند شبیه آن شرح‌های پرتب‌وتاب درباره‌ی رویدادهاست که از یک رشته جزئیات تقریباً یکسان تشکیل شده‌اند و با «و» به هم مرتبط می‌شوند.

«و هنگامی که به سنگ‌هایم خیره شده بودم، مارتینگل‌های بی‌پایانی در سرم می‌چرخید که همه هم به یک نسبت ناقص بود، مشت‌مشت ماسه در مشتم می‌فشردم، به طوری که ماسه از لای انگشتانم بیرون می‌زد و باز روی ساحل شنی فرمی‌ریخت، بله، هنگامی که به این ترتیب ذهن و بخشی از تنم را آرام می‌کردم، روزی ناگاه به ذهنم رسید، خیلی مبهم، که شاید به هدفم برسم بی‌آن‌که به شمار جیب‌هایم بیفزایم، یا بی‌آن‌که از شمار سنگ‌هایم بکاهم، بلکه فقط با زیر پا گذاشتن اصل ترتیب.»

ولی کار لویت کاملاً مانند آن مثال‌ها نیست. زیرا پرحرفی، وراجی، سکسکه‌ی انقباضی جزئیات تکراری، این‌ها نوعی ویژگی تصادفی بودن و آشفتگی و فقدان نظم و نظام را با خود دارند. و فوران مثال‌ها و جمع شدن نمونه‌ها در کار لویت غرق در نظام و آکنده از نظم است. در «واریاسیون‌های مکعب‌های گشوده‌ی ناکامل»، چنان‌که می‌گویند، نظم و ترتیبی در این جنون هست. زیرا آن‌چه می‌یابیم عبارت است از «نظام» اجبار، نظام رسم تزلزل‌ناپذیر وسواس‌گونه با آن موشکافی و تروتمیزی و دقت سختگیرانه‌اش که بر مغاکی از عدم عقلانیت سرپوش می‌گذارد. بدین معنا طرحی است بدون عقل، طرحی که از کنترل خارج می‌شود. راه‌حل‌های وسواس‌گونه برای مسائل به نظرمان جنون‌آمیز می‌آیند، نه به این علت که راه‌حل‌ها غلط‌اند، بلکه چون در شرایط خود مسئله اتصال کوتاه غریبی در خطوط ضرورت وجود دارد.

«حالا می‌خواهم باور کنم، در واقع قاطعانه باور دارم، که می‌شد راه‌حل‌های دیگری برای این مسئله یافت، و در واقع ممکن است هم‌چنان یافته شود، به همان اندازه منطقی، اما به‌مراتب باظرافت‌تر، از آنی که حالا می‌خواهم تشریح کنم، اگر بتوانم. و هم‌چنین باور دارم که اگر کمی مصرتر بودم، کمی سرسخت‌تر، خودم می‌توانستم این راه‌حل‌ها را بیابم. اما خسته بودم، اما خسته بودم، و خودم را به طرز شرم‌آوری با نخستین راه‌حل قانع کردم که راه‌حلی بود، برای این مسئله.»

زمانی لویت توضیح داد: «اگر یک طراحی دیواری انجام بدهم، باید نقشه را مکتوب روی دیوار یا برچسب داشته باشم چون به فهم ایده کمک می‌کند. اگر صرفاً خطوطی روی دیوار داشتم، هیچ‌کس نمی‌دانست که ده هزار خط در فضایی خاص وجود دارد، پس دو نوع فرم دارم ـ خطوط و توضیح خطوط. آن‌وقت ایده وجود دارد، که همیشه بیان‌نشده است.»[۸] خطوط پدیده‌هایی خام‌اند که برچسب برای‌شان توضیحی به معنای دلیل یا تفسیر نیست، بلکه توضیحی به معنای یک روایت مستند یا شرح است، مثل وقتی که راهنما به شنونده می‌گوید ارتفاع این درخت سرخ‌چوب چقدر است، یا چند سال طول کشیده تا رودخانه‌ی کلرادو گراند کانیون را قطع کند.

برچسبْ سندِ استمرار است، سندِ ابداعی است که بر گودالِ عدمِ ضرورت پایکوبی می‌کند. و آن‌گاه، چنان‌که لویت خوش داشت بگوید، «ایده وجود دارد، که همیشه بیان‌نشده است.»

با این حال، گاهی لویت «ایده» را بیان می‌کرد. مثلاً در سال ۱۹۶۹ قرار بود نمایشگاهی در نوا اسکوشیا داشته باشد، و به این مناسبت دستورالعمل‌های کار را از طریق پُست فرستاد، با نوع بیانی که هرگز روی برچسب دیوار ظاهر نمی‌شود: «اثری که از ایده‌ی خطا استفاده می‌کند، اثری که ایده‌ی عدم تناهی را به کار می‌گیرد؛ اثری که ویرانگر است، اثری که بدیع نیست....»[۹] این «ایده‌ها» در مرتبه‌ای کاملاً متفاوت با امر ریاضی و استنتاجی و اصولی وجود دارند. اگر فرد از «ایده‌ی خطا» برای تولید اثر استفاده کند، کاری کاملاً متفاوت با نشان دادن نظمی کرده که متصور یا ایده‌آل است، نظمی که منتقدان لویت مدام بر مرتبط کردن آن با هنر او تأکید دارند.

«اما دیگر به مرورِ مراحل دردناکی نمی‌پردازم که پیش از رسیدن به آن از سر گذرانده‌ام، این هم از این، با تمام زشتی‌اش. هر آن‌چه (هر آن‌چه!) لازم بود این بود که مثلاً، از اول، شش سنگ بگذارم در جیب راست پالتوم، یا جیب آذوقه، پنج تا در جیب راست شلوارم، و پنج تا در جیب چپ شلوارم، همه‌اش همین است، دو پنج تا ده تا[۱۰] به علاوه‌ی شش شانزده تا، و هیچی، چون هیچی باقی نمی‌مانْد، در جیب چپ پالتوم، که عجالتاً خالی می‌مانْد، خالی از سنگ یعنی، چون محتویات معمولش باقی می‌مانْد، مضاف بر اشیای متفرقه. چون تصور می‌کنید کجا پنهان می‌کردم چاقوی سبزی‌خردکنی‌ام را، نقره‌جاتم را، شاخم و و چیزهای دیگری را که تا به حال اسم‌شان را نیاورده‌ام، شاید هرگز اسم‌شان را نیاورم.»

لویت وقتی اظهار کرد «ایده به ماشینی بدل می‌شود که هنر را می‌سازد»،[۱۱] درباره‌ی ایده‌ها و این‌که چگونه می‌خواهد آن‌ها را به کارش ربط دهد قلم می‌زد. هم‌چنین وقتی در دو اظهار نظر بیانیه‌وار منتشرشده در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ از کلمه‌ی «مفهومی» برای توصیف کارش استفاده کرد، به نظر می‌رسید خود را متوجه نظمی برتر از نظم صرفاً بصری می‌کند. و زمانی که این اصطلاح وارد بازی شد، دنیای هنر بلافاصله «هنر مفهومی» را به دست گرفت و تا عمق حیطه‌ی ایده‌آلیسم پیش پیش رفت. هیچ رؤیای فیثاغورسی آن‌قدر بلندپایه نبود که این هنر نتواند آن را به شکل استعاره‌ی بصری بازتاب دهد، به صورت تجلیات نموداری امر واقعی.

ولی «ایده‌ها»ی لویت را در کل نباید در آن جایگاه رفیع یافت. نوع ایده‌ای که او ناگزیر به کار می‌گیرد ویرانگر است و خودش را متوجه بی‌هدفی هدف می‌کند، متوجه چرخ‌دنده‌های چرخان ماشینی که ارتباطش با عقل قطع شده است. رابرت اسمیتسون از همین سخن می‌گفت وقتی که نوشت: «لویت دل‌مشغول

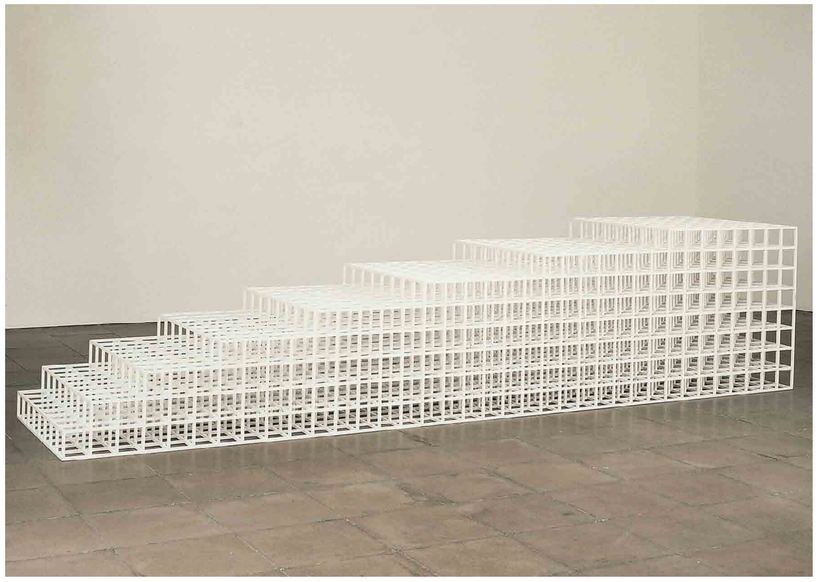
"مفاهیم" سست‌کننده‌ی مبتنی بر پارادوکس است. هر آن‌چه لویت می‌اندیشد یا می‌نویسد یا ساخته است نامنسجم و تناقض‌آمیز است. "ایده‌ی اصلی" هنر او در وضع درهم‌برهمی از طراحی‌ها، شکل‌دهی‌ها و ایده‌های دیگر گمشده است. هیچ چیز در جایی نیست که به نظر می‌رسد باشد. مفاهیم او زندان‌های تهی از عقل‌اند.»[۱۲] لویت نیز از همین سخن می‌گفت وقتی که نوشت: «افکار غیرعقلانی بایستی به طور مطلق و منطقی دنبال شوند.»[۱۳] نتیجه‌ی پیروی از این مسیر (و این مسیری است که هنر لویت از آن پیروی می‌کند) رسیدن به ضد ایده‌آلیسم است؛ رسیدن به نوعی نام‌انگاری مهمل ـ چنان‌که در «واریاسیون‌های مکعب‌های گشوده‌ی ناکامل» دیدیم.

«خوب است. حالا می‌توانم بمکم. به‌دقت تماشایم کنید. سنگی از جیب راست پالتوم برمی‌دارم، می‌مکمش، دیگر نمی‌مکمش، می‌گذارمش در جیب چپ پالتوم، همان جیب خالی (از سنگ). سنگ دوم را از جیب راست پالتوم برمی‌دارم، می‌مکمش، می‌گذارمش در جیب چپ پالتوم. و به همین منوال تا جیب راست پالتوم خالی شود (سوای محتویات معمول و تصادفی‌اش) و شش سنگی که الساعه مکیده‌ام، یکی پس از دیگری، همه‌شان در جیب چپ پالتوم باشد.»

بهره‌برداری زیبایی‌شناسانه‌ی مبتنی بر نام‌انگاری مهمل‌گرا چندان برای لویت تازگی ندارد. این بهره‌برداری‌ها همه‌جا در تولیدات مینیمالیسم ظهور می‌کنند، در اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ آغاز می‌شوند و البته می‌توان آن‌ها را در ادبیاتی یافت که آن گروه از مجسمه‌سازان و نقاش‌ها احترام بسیاری برایش قائل بودند، یعنی ادبیات رمان نو و ساموئل بکت. سخن گفتن از چیزی که لویت در آن به طرزی گویا با نسل خود اشتراک دارد به معنی تخفیف هنر او نیست؛ در عوض یعنی کمک به مشخص کردن قلمرو واقعی معنای آن.

مثلاً نوعی نام‌انگاری مهمل‌گراست که صدای راوی را در«ژَلوزی»[۱۴] یکنواخت می‌کند، چنان‌که درختزار موز از طریق توصیف پرزحمت، مصرانه و آزارگرانه‌ی ردیف‌های مجزایش برای ما تعریف می‌شود. نتیجه البته منحرف کردن توجه از درختزار و معطوف کردنش به صدا و وسواس آن در شمردن است.

«بعد درنگ می‌کنم، و حواسم را جمع می‌کنم، تا گند نزنم، منتقل‌شان می‌کنم به جیب راست پالتوم، که در آن هیچ سنگی باقی نمانده است، پنج سنگ در جیب راست شلوارم، که با پنج سنگ در جیب چپ شلوارم عوض می‌کنم، که به شش سنگ در جیب چپ پالتوم عوض می‌کنم. پس در این مرحله جیب چپ پالتوم دوباره از سنگ خالی می‌شود، در حالی که جیب راست پالتوم دوباره پُر می‌شود، و به شیوه‌ی صحیح، یعنی از سنگ‌های دیگری غیر از سنگ‌هایی که الساعه مکیده‌ام. سنگ‌های دیگر را پس از آن



سول لویت،
«سازه‌ی هندسی»،
۱۹۹۰، گالری لیسان، لندن.

می‌مکم، یکی پس از دیگری، و منتقل می‌کنم در حینی که به سراغ جیب چپ پالتوم می‌روم، با اطمینان تمام، با همان‌قدر اطمینانی که آدم می‌تواند در چنین کاری داشته باشد، به این‌که همان سنگ‌های لحظه‌ای پیش را نمی‌مکم، بلکه سنگ‌های دیگری را می‌مکم.»

و قطعه‌ای از «مُلوی» که به مکیدن سنگ‌ها اختصاص دارد یکی از بسیار نمونه‌های احتمالی از بکت است که در آن‌جا چرخ‌دهنده‌های تعقل به چرخیدن در عمل خارق‌العاده‌ی «اندیشه» ادامه می‌دهند و روشن است که موضوع این «اندیشه» کاملاً در درخشش روال عادی محصور می‌شود. شبیه وقتی است که اجراکنندگان در تماشاخانه چرخشی تماشایی انجام می‌دهند و با سرعتی برق‌آسا کلاه‌ها را از سری به سر دیگر جابه‌جا می‌کنند. هیچ کس به کلاه به منزله‌ی ایده فکر نمی‌کند: صرفاً بهانه‌ای است برای نمایش مهارت ـ مانند «مسئله»ی [= دردسر] سنگ‌ها. آن‌چه به این فورانِ مهارتْ فحوای عاطفی ویژه، حس جدایی مطلق از دنیای هدف و ضرورت، و حس تعلیق در برابر نمایش عظیمِ امر غیرعقلانی می‌دهد حضور طنزآلود «مسئله»ی سنگ‌هاست.

نسل لویت عقلانیت کاذب و مؤمنانه را یکپارچه دشمن هنر می‌دید. جاد از نوع نظم خاص خودش این‌گونه سخن می‌گفت: «صرفاً

چیزی به دنبال چیز دیگر.» موریس و اسمیتسون از شادی تخریب سخن می‌گفتند. وجه بیان برای این نسل به قیافه‌ی بی‌حالت، نگاه ثابت و گفتار تکراری و بی‌تغییر بدل شد. یا به بیان دقیق‌تر، در شیءدنیای مجسمه همبسته‌هایی برای این وجوه ابداع شدند. دهه‌ی خارق‌العاده‌ای بود که در آن اشیا در زنجیره‌ای ظاهراً بی‌پایان و وسواس‌گونه ازدیاد می‌یافتند و هر کدام به دیگری پاسخ می‌دادند ـ زنجیره‌ای که در آن هر چیز به هر چیز دیگر مرتبط می‌شد، ولی هیچ چیز منش ارجاعی نداشت.
وارد شدن به نظام‌های این کار، خواه کار لویت باشد یا جاد یا موریس، مشخصاً به معنای ورود به جهانی بدون مرکز است، جهانی از جانشینی‌ها و انتقال‌ها که در هیچ‌جا تجلیات سوژه‌ای استعلایی به آن‌ها اعتبار نمی‌بخشد. این نقطه‌ی قوت این کار و جدیت آن و ادعای مدرن بودنش است. ارائه‌ی شرح‌هایی از این نوع هنر که محتوای آن را نادرست تعبیر می‌کنند و مبنای عملیاتش را کاملاً در جایی نادرست قرار می‌دهند، به معنای ابداع توجیه کاذبی درباره‌ی اثر است که به آن افترا می‌زند و خیانت می‌کند. بن‌بست منطقی (aporia) الگوی بسیار موجه‌تری برای هنر لویت است تا ذهن، گیرم فقط به این علت که بن‌بست منطقی یک تنگناست و نه یک چیز.

نیویورک، ۱۹۷۷

ارجاعات

1. Donald Kuspit, “Sol LeWitt: The Look of Thought,” Art in America, LXIII (September-October 1975), 48.

2. عنوان انگلیسی اثر: Variations of Incomplete Open Cubes.

3. Ibid., p. 43.

4. Robert Rosenblum, in Sol LeWitt, New York, The Museum of Modern Art, p. 14.

5. Samuel Beckett, Molloy, New York, Grove Press, 1965, p. 69.

همه‌ی قطعه‌های استخراج‌شده‌ی بعدی مربوط به صفحات ۶۹-۷۲ است. [توضیح مترجم: کراوس به صفحات نسخه‌ی انگلیسی کتاب ساموئل بکت ارجاع می‌دهد. در متن حاضر، نقل قول‌ها همگی برگرفته از ترجمه‌ای فارسی از این کتاب است: ساموئل بکت، مُلوی، ترجمه‌ی مهدی نوید، تهران، نشر چشمه، چاپ اول، ۱۴۰۰، صص ۸۲-۸۶.]

6. Suzi Gablik, Progress in Art, New York, Rizzoli, p. 147.

7. Lucy Lippard, in Sol LeWitt, New York, The Museum of Modern Art, p. 27.

8. Lippard, p. 24.

9. Ibid.

۱۰. در ترجمه‌ی فارسی کتاب نوشته شده «پنج پنج تا ده تا»، که درست نیست. بکت می‌نویسد “twice five ten”، که یعنی «دو پنج تا ده تا».ـم.

11. Sol LeWitt, “Paragraphs on Conceptual Art,” Artforum, V (June 1967), 80.

12. Robert Smithson, “A Museum of Language in the Vicinity of Art,” Art International, March 1968, 21.

13. Sol LeWitt, “Sentences on Conceptual Art,” Art-Language, no. I (May 1969), 11.

۱۴. داستانی از آلن روب گری‌یه، یکی از مهم‌ترین نویسندگان رمان نو. ن.ک.: آلن روب گری‌یه، ژلوزی، ترجمه‌ی منوچهر بدیعی، تهران، انتشارات نیلوفر، ۱۳۹۲.

سفری بر دریای شمال

ترجمه‌ی نامدار شیرازیان

منبع:

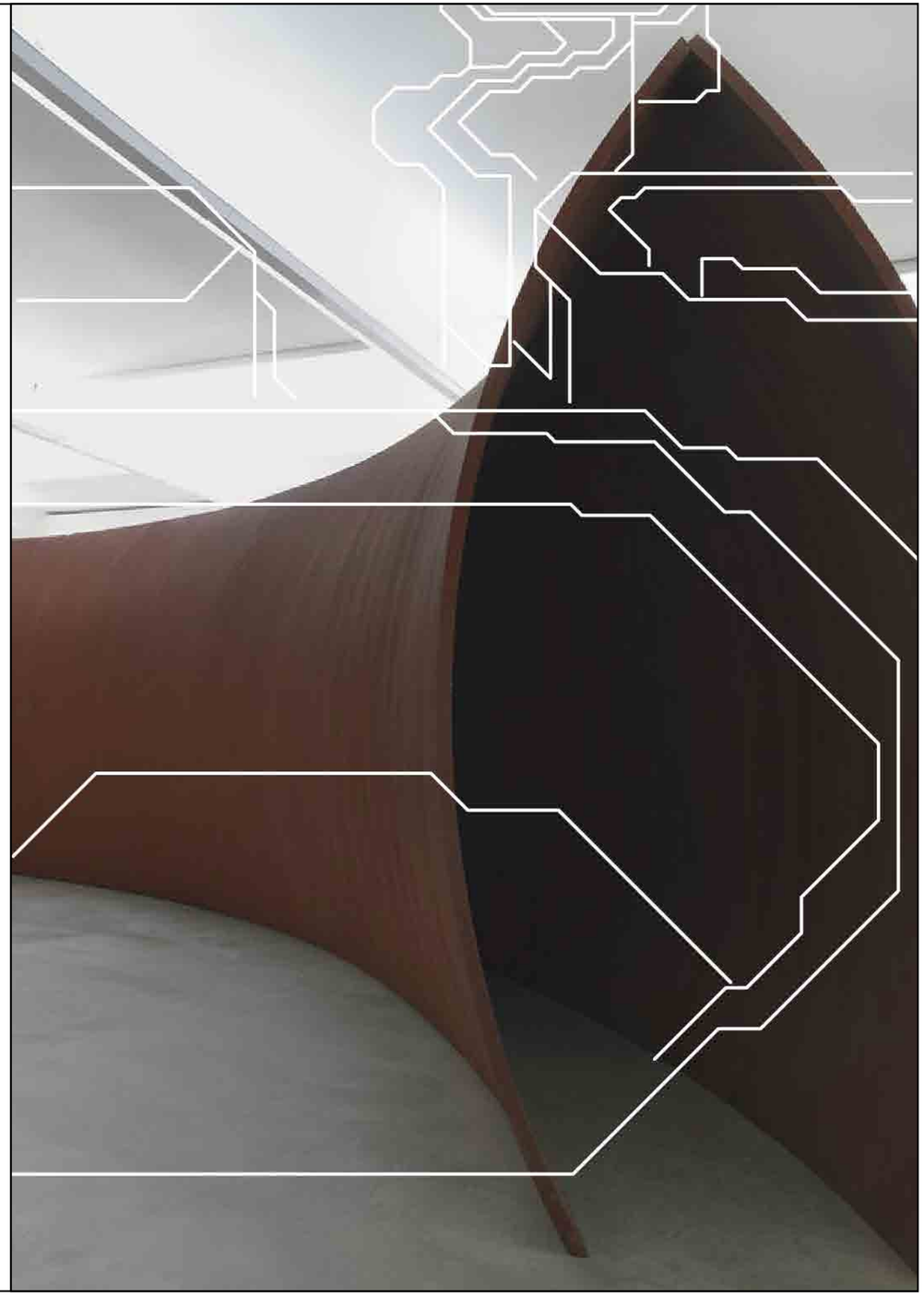
A Voyage on the North Sea, Thames & Hudson, 2000.

مقدمه

در آغاز فکر می‌کردم بتوانم خطی بر کلمه‌ی مدیوم بکشم، مانند انبوه زباله‌های سمیِ انتقادی دفن‌اش کنم، و با گریز از آن وارد دنیای آزادیِ زبانی شوم. به نظر می‌رسید «مدیوم» آلوده باشد، و از نظر عقیدتی، جزمی و گفتمانی بسیار غامض و چندپهلو.

گمان کردم شاید بتوانم از واژه‌ی «اُتوماتیسم» اِستَنلی کاول استفاده کنم، واژه‌ای که به منظور حل کردنِ مشکلی دوگانه اختیار کرده بود، مطرح کردنِ فیلم به عنوان مدیومی (نسبتاً) جدید و تمرکز بر آن‌چه به نظرش درباره‌ی نقاشیِ مدرنیست ناواضح می‌آمد.[1] واژه‌ی «اُتوماتیسم» برایش جنبه‌ای از فیلم را ـ بخشی از فیلم را که به مکانیکِ دوربین بستگی دارد ـ تداعی می‌کرد که اتوماتیک بود؛ این تداعی با کاربرد سوررئالیست‌ها از «اتوماتیسم» به مثابه‌ی واکنش ناخوآگاه (اشاره‌ای خطرناک و البته همان‌طور که خواهیم دید مفید) نیز سازگار است؛ و شاید ارجاعی ضمنی به «autonomy» [به معنای خودمختاری و استقلال] داشته باشد، از این‌رو که اثرِ نهایی از سازنده‌اش مستقل است.

مانند مفاهیمِ مدیوم و ژانر در بسترِ سنتی‌ترِ هنر، اُتوماتیسم مشتمل خواهد بود بر رابطه‌ای میانِ پشتیبانیِ فنی (technical support) (یا مادی) و قراردادهایی که یک ژانرِ مشخص براساس آن‌ها عمل می‌کند یا سخن می‌گوید یا به پشتوانه‌ی آن‌ها می‌چرخد. اما آن‌چه «اُتوماتیسم» به پیش‌زمینه‌ی تعریفِ سنتیِ «مدیوم» اضافه می‌کند مفهوم بداهه است، مفهوم نیاز به مغتنم شمردنِ فرصت است در برابر مدیومی که اکنون از قید و بند سنت هنری رها شده است. این حسِ بداهه است که پیوند این کلمه را با «اتوماتیسمِ روانی» مغتنم می‌شمُرَد؛ در این‌جا اما واکنشِ اتوماتیک آن‌قدر هم ناخودآگاه نیست، چیزی است شبیه آزادیِ معناداری که همواره در بداهه وجود دارد، چرا که رابطه‌ی میان بسترِ فنیِ ژانر و قراردادهایش فضا را برای این رهایی باز کرده است ـ همان‌طور که در موسیقی، فوگ این امکان را پدید می‌آورد که تلفیق‌های پیچیده در میان صداها بداهه‌خوانی شوند. لازم نیست قراردادهای مورد



بحث به خشکی قراردادهای یک فوگ یا سونات باشند؛ ممکن است به غایت سست و فرمایشی باشند. اما بدون آن‌ها امکان قضاوت موفقیت و یا شکست این بداهه‌ها وجود ندارد. گویا به این ترتیب معنادار بودن کاملاً بی‌هدف است.[۲] به نظرم جذابیت نمونه‌ی کاوِل در پافشاری‌اش بر تعددِ درونیِ مدیوم بود، بر این‌که ممکن نیست به یک مدیوم زیبایی‌شناسانه به مثابه‌ی چیزی بیش از یک پشتیبانی فیزیکیِ ناپرورده فکر کرد. مشکلی که با آن روبه‌رو شدم این بود که چنین تعریفی از مدیوم، به مثابه‌ی چیزی صرفاً فیزیکی، با همه‌ی تقلیل و تمایلش در راستای جسمیت دادن، به سکه‌ی رایج دنیای هنر بدل شده بود، و هم‌چنین نامِ کِلِمنت گرینبِرگ، از دهه‌ی ۱۹۶۰ به بعد، چنان به این تعریف گره خورده بود که ادا کردن کلمه‌ی «مدیوم» نامِ «گرینبرگ» را تداعی می‌کرد.[۳] در واقع تمایل به «گرینبرگی کردنِ» این کلمه چنان فراگیر بود که از جنبه‌ی تاریخی راهکارهای پیشین برای تعریف این کلمه بی‌محتوا به نظر می‌آمد. برای مثال، حکمِ مشهورِ موریس دنی در سال ۱۸۹۰ در باب مدیومِ تصویرگرا ـ «جالب است به خاطر داشته باشیم که یک تصویر، پیش از آن‌که اسبی جنگی، زنی برهنه، یا یک حکایت باشد، در اصل صفحه‌ای است خالی که رنگ‌ها با نظم مشخصی آن را پوشانده‌اند»ـ اکنون صرفاً نشانه‌ای پنداشته می‌شد که حاکی از تنزل اصولیِ نقاشی به «مسطح بودن» بود. این‌که منظورِ دنی این نیست، و این‌که در عوض رابطه‌ای پیچیده و چندلایه‌ای را تشریح می‌کند که می‌توان آن را ساختارِ بازگشتی نامید ـ ساختاری که تعدادی از عناصرش قواعدی وضع می‌کنند که خودِ ساختار را تولید می‌کنند ـ نادیده گرفته شده است. مهم‌تر آن‌که، این واقعیت که ساختار بازگشتیِ دنی، به جای آن‌که مقرر شده باشد، تولید شده‌ی چیزی است که در رابطه‌ی سنتی «مدیوم» با امورِ تکنیکی نهفته است، مانند زمانی که هنر در آکادمی‌ها به کارگاه‌هایی تقسیم می‌شد که هریک مدیومِ متفاوتی ـ نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری ـ را برای تدریس ارائه می‌کردند.[۴]

اگر تصمیم گرفته‌ام که کلمه‌ی مدیوم را نگه‌دارم به این دلیل است که با وجود تمام سوءتفاهم‌ها و کج‌روی‌های همراهش، این واژه‌ای است که به حوزه‌ی گفتمانی راه می‌بَرَد که مقصودِ من است. از منظر تاریخی این نکته صحیح است، چرا که به نظر می‌رسد سرنوشتِ این مفهوم از نظر زمانی به اوجِ پست‌مدرنیسمِ انتقادی (نقدِ نهادی، مکان‌محوری) متعلق باشد که به نوبه‌ی خود پی‌آمدهای دردسرسازی (پدیده‌ی بین‌المللیِ اینستالیشن) را سبب شده است. یعنی به نظر می‌رسید تنها «مدیوم» یارای رویارویی با این تحولات را داشته باشد. از نظر زبانی نیز این واژه‌ی «مدیوم» است و نه

کلمه‌ای مانند «اتوماتیسم» که مسئله‌ی «محوریت» را در پی دارد ـ برای نمونه در ترکیبِ «رسانه‌محوری». این مفهوم نیز متأسفانه غامض و چندپهلوست ـ چرا که به‌طور نامناسبی به مثابه‌ی صورتی از عینیت بخشیدن یا جسمیت دادن از نو قالب‌ریزی شده است، چرا که ادعا بر این است که یک مدیوم با تحلیل رفتن به هیچ و تنزل به ویژگی‌های فیزیکیِ آشکارش محوریت می‌یابد ـ هرچند (در تأویل بدونِ کج‌فهمی‌اش) از اجزای ذاتی هر بحثی است در باب این‌که چگونه قراردادهای چند لایه‌ی یک مدیوم ممکن است تداخل کنند. چرا که طبیعتِ ساختارِ بازگشتی ایجاب می‌کند که ضرورتاً بتواند، دست کم تا حدودی، خود را مشخص کند.

علاوه بر این‌که خودم اسیرِ واژه‌ی «مدیوم» شده‌ام، در تأملاتی که در ادامه می‌آید باید آن را به خواننده‌ام نیز تحمیل کنم. گرچه امیدوارم که این مقدمه فاصله‌ای را میانِ این واژه با پیشینه‌ی دیرینه‌اش، خارج از منازعاتِ اخیر بر سرِ «فرمالیسم»، و پیش‌فرض‌های در باب تباهی و فروپاشیِ این واژه که نتیجه‌ی همان منازعات است به ارمغان آوَرَد.

با در نظر گرفتنِ روشن‌بینیِ زیرکانه‌ی ماده‌گرایان، از اواسط دهه‌ی ۱۹۶۰، بروترز توقع داشت آفرینشِ هنری به شاخه‌ای از صنعتِ فرهنگ تبدیل شود، پدیده‌ای که ما اکنون به آن پی می‌بریم.

بنجامین بوخلو[۵]

۱

جلدی که مارسل بروترز برای یکی از شماره‌های سال ۱۹۷۴ مجله‌ی «استودیو اینترنشنال» طراحی کرد، مقدمه‌ای است بر آن چه باید بگوییم. یک معمای تصویری که عبارتِ «هنرهای زیبا»(FINE ARTS) را هجی می‌کند. در تصویر، عقاب جایگزینِ آخرین حرفِ «fine» و تصویر یک الاغ جانشینِ نخستین حرفِ «arts» شده است.[۶] اگر این باورِ رایج را بپذیریم که عقاب نمادِ نجابت، بلندا و دسترسیِ آمرانه است، رابطه‌اش با زیباییِ هنرهای زیبا پُر واضح است. و اگر با همان نوع اندیشه، الاغ نشان‌دهنده‌ی پستیِ جانورِ بارکش در نظر گرفته شود، رابطه‌اش با هنرها «arts» از جنسِ رابطه‌ی مستقیم و متحدکننده‌ی عقاب نیست ـ هنرهای متفاوت با هم متحد شده‌اند و در باورِ ترکیبی و جامع‌ترِ هنر «Art» گنجانده شده‌اند ـ که بیش‌تر از جنسِ خصوصیات بهت‌آورِ تکنیک‌های فردی است و هر آن‌چه شیوه‌ی کار را جزئی از ملالتِ تولید می‌پندارد، همان‌طور که می‌گویند: «کودن مانند یک نقاش».

اما منظور این معمای تصویری را می‌توان حذف حرف مناسب یکی از

کلمات پنداشت، و آن را این‌گونه خواند، FIN ARTS، یا پایان هنر[۷]؛ این خود به همان شیوه‌ای منتهی می‌شود که بروترز برای نمایش عقاب به کار می‌بست، و از این‌رو به روایتِ مشخصی از پایانِ هنر منجر می‌شود، یا ـ خوانشِ دقیق‌ترِ این معمای تصویری ـ پایانِ هنرها. در واقع، این پایان یکی از ماجراهای روز بود که در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ بروترز حساسیتِ زیادی به آن داشت. داستانِ مدرنیسمِ کاهشی که با محدود کردنِ دامنه‌ی نقاشی به آن‌چه به عنوان جوهر نقاشی معرفی شده بود ـ یعنی مسطح بودن ـ نقاشی

دونالد جاد،
بدون عنوان، ۱۹۹۰،
گالری تیت، لندن.

را چنان منقبض کرده بود که ناگهان از طریق منشورِ تئوری منکسر شده بود، و از سوی دیگر عدسی نه تنها وارونه خارج شده بود بلکه به متضاد خود تبدیل شده بود. بوم‌های سیاهِ فرانک استلا نشان می‌داد نقاشی در حالت کاملاً مسطح چگونه است ـ جوهرِ مفروض نقاشی چیزی بیش از یک ویژگیِ فیزیکیِ راکد نبود ـ آن‌ها به دونالد جاد اعلام کردند که نقاشی به اُبژه تبدیل شده، درست مانند تمامِ اشیاء سه‌بعدیِ دیگر. او می‌گوید از آن‌جا که دیگر چیزی نبود که نقاشی را از مجسمه‌سازی متفاوت سازد، تمایزشان به عنوان مدیوم‌های متفاوت پایان یافت. نامی که جاد برای این موجوداتِ پیوندی، که حاصلِ این فروپاشی بودند، برگزید «اشیاء خاص» بود.

جوزف کاسوت بود که متوجه شد واژه‌ی مناسب برای این محصولِ متناقضِ ساده‌شده‌ی مدرنیست نه خاص بلکه عام است.[۸] چرا که اگر مدرنیسم در جست‌وجوی جوهرِ نقاشی بود ـ یا آن‌چه نقاشی را هم‌چون مدیومی خاص نشان می‌داد ـ این منطق در نهایت به زیر و رو شدنِ نقاشی منجر شده بود و نقاشی در دسته‌بندی مشابهِ هنر (Art) تخلیه شده بود: هنر-در-کل «art-at-large» یا هنر-در-مجموع «art-in-general». حال آن‌که، کاسوت بر این عقیده بود که کارِ هستی‌شناسانه‌ی هنرمندان مدرنیست این بود که جوهرِ هنر (Art) را تعریف کنند. او باور داشت: «هنرمند بودن به معنای به پرسش گذاشتن طبیعتِ هنر است. اگر کسی در زمینه‌ی طبیعتِ نقاشی تفحص کند، نمی‌توان گفت در زمینه‌ی هنر تحقیق می‌کند. چرا که کلمه‌ی هنرْ عام است و واژه‌ی نقاشیْ خاص.»

مناقشه‌ی بعدیِ کاسوت در این باب بود که تعاریفِ هنر، که ساخته‌ی آثارِ هنری بود، احتمالاً تنها در قالبِ بیانیه‌هایی بودند و از این رو سبب می‌شدند که اُبژه‌ی فیزیکی در شرایطِ مفهومیِ زبان رقیق‌تر شود. اما این بیانیه‌ها، اگرچه به باورِ او طنین‌انداز سرانجام منطقی طرحی تحلیلی بودند، هنوز در زمره‌ی هنر قرار می‌گرفتند و نه فلسفه. فرمِ زبان‌شناسانه‌ی این بیانیه‌ها صرفاً حاکی از فراتر رفتنِ محتوای مخصوص و احساسیِ یک هنر، مانند نقاشی یا عکاسی، بود و قرار گرفتنِ هر یک از هنرها در زمره‌ی آن اتحاد زیبایی‌شناسیِ برتر ـ خودِ هنر«Art Itself» ـ که هر یک از هنرها نشانه‌ی ناکاملی از آن بودند.

ادعای بعدی هنر مفهومی این بود که با تصفیه‌ی هنر از ناخالصی‌های مادی‌اش، و با ارائه‌ی هنر به مثابه‌ی وجهی از نظریه-در باب-هنر «theory-about-art»، فعالیتِ هنری از ماهیتِ کالا(یِ اقتصادی) رها شده بود، ماهیتی که به‌ناچار در نقاشی و مجسمه وجود داشت، چرا که رقابت در بازارِ هنر چنین ایجاب می‌کرد، بازاری که به‌شدت شبیه دیگر بازارها بود. در این ادعا باز هم یکی دیگر از تناقض‌های اخیر تاریخ مدرنیست نهفته بود. ادعای خلوصِ این مدیوم‌های خاص ـ

نقاشی، مجسمه‌سازی و طراحی ـ بر پایه‌ی استقلال‌شان بود، به عبارت دیگر بر این پایه که صرفاً به ذاتِ خود می‌پرداختند و نه هیچ‌چیز دیگر، این مدیوم‌ها از هر چیزی که خارج از چارچوب‌شان قرار می‌گرفت جدا بودند. تناقض در این بود که ثابت شده بود این استقلالْ موهوم و بی‌پایه است، و به نظر می‌رسید روش تولید هنرِ انتزاعی ـ مانند نقاشی‌هایی که به صورتِ متوالی کشیده می‌شدند ـ ردی از تولید صنعتیِ کالای اقتصادی داشت، و به این ترتیب در حوزه‌ی فعالیتش حالت جدید خود را نهادینه می‌کرد، یعنی قابل مبادله بودن و در نتیجه ارزش تبادلی صِرف را. با دست کشیدن از این استقلال هنری، و با پذیرشِ مشتاقانه‌ی مکان‌ها و صورت‌های گوناگون هنری ـ مانند کتاب‌های پرتیراژ یا بیلبوردها ـ هنرِ مفهومی خود را در وضعیتی می‌دید که خلوص بیش‌تری را برای هنر به ارمغان می‌آورد، تا در جریانِ شاه‌راه‌های توزیعِ کالای اقتصادی قادر باشد نه تنها هر صورتی را که لازم بود بپذیرد، بلکه با نوعی از دفاعِ مشابه‌درمانی«homeopathy»، بتواند از تأثیر بازارِ هنر نیز رها شود.

گرچه پیش از سال ۱۹۷۲ بروتـرز پروژه‌ی چهارساله‌اش را، به نامِ «موزه‌ی هنر مدرن، دپارتمان عقاب‌ها»، به پایان رسانده بود ـ مجموعه‌ای از آثارِ متوالی، در زمینه‌ی فعالیت‌های دوازده بخشِ موزه، که به کمک آن‌ها آن‌چه را پیش‌تر موزه‌ای خیالی می‌نامید اداره می‌کرد ا---ـ روشن است که یکی از اهداف آن پروژه به جلدِ «استودیو اینترنشنال» منتقل شده بود. چند سال پیش از آن توضیح داده بود به نظرش چیزی وجود داشت که او آن را «هویتِ عقاب به مثابه‌ی ایده و هویتِ هنر به مثابه‌ی ایده» می‌نامید، عقابِ بروترز بیش از هرچیز نمادِ هنرِ مفهومی است.[۹] و در این طرح جلد، پیروزی عقاب نه منادیِ پایان هنر که منادی خاتمه یافتنِ هنرهای مجزای مدیوم‌محور است؛ و این پیام با ایفای نقشی که از دست دادن محوریت از این پس خواهد پذیرفت منتقل می‌شود.

از یک سو، خود عقاب به اوضاع ترکیبی و بینارسانه‌ایِ معمای تصویری اضافه می‌شود، معمایی که نه تنها زبان و تصویر بلکه بالا و پایین و هر ترکیب دوگانه‌ی مخالف دیگری را که به ذهن خطور می‌کند آزادانه در هم می‌آمیزد. اما از دیگر سو، این ترکیب مشخص کاملاً تصادفی نیست. به ویژگی‌های مکانی بستگی دارد که بر آن تصویر می‌شود، در یک مجله‌ی هنری، جایی که تصویر عقاب را گریزی نیست جز تن دادن به کارکردهای بازاری که اهلِ مطبوعات در خدمتِ آن‌اند. به این ترتیب، به نوعی تبلیغ یا آگهی بازرگانی تبدیل می‌شود که به تبلیغ هنر مفهومی می‌پردازد. تقریباً در همان زمان، بروترز این نکته را در اعلانی که به عنوان طرح جلد مجله‌ی «اینترفانکسیونن» طراحی کرد به وضوح نشان داد، در این اعلان نوشته بود: «دیدگاهی که طبق آن نظریه‌ی هنری در خدمت تولید هنری است به همان صورت که تولیدِ هنری خود در خدمتِ تبلیغ برای سفارشی است که به منظور آن تولید می‌شود. چیزی جز این دیدگاه نیست که طبقِ آن ...، [امضا] بروترز.»[۱۰] گسترش دامنه‌ی هنر با در برگرفتن نظریه‌ها، در ادامه، به انتقال هنر (به‌ویژه هنری که دارای نظریه است) به مکان‌هایی منجر می‌شود که کارکردِ تبلیغاتی دارند، و این انتقال ماحَصَلِ انتقادی ندارد.

و هم‌چنین، این انتقال فاقد ماحصلِ رسمی است. با از دست رفتن بینارسانه‌ایِ محوریت، که عقاب بر هنرهای مجزا اعمال می‌کند، امتیازِ پرنده در تعدد مکان‌هایی پراکنده می‌شود ـ و هر یک از آن‌ها اکنون «خاص» قلمداد می‌شوند ـ که چیدمان‌های ساخته شده در آن‌ها اغلب به نحوه‌ی عملکرد خودِ مکان نگاهی انتقادی دارند. و برای دست‌یابی به این منظور، به همه نوع حمایت مادیِ قابلِ تصوری دسترسی دارند، از عکس تا کلمه، ویدئو، اشیای حاضرآماده و فیلم. اما همه‌ی این حمایت‌ها، از جمله خودِ مکان ـ چه مجله‌ی هنری، غرفه‌ی دلالانِ آثار هنری در آرت‌فِرها و چه موزه‌گالری ـ از این پس هم‌تراز می‌شوند، و از سوی اصل همگن‌کننده‌ی کالامحوری به یک سیستم برابریِ خالص تحلیل می‌روند، فرمانروایی ارزش تبادلی صِرف که هیچ‌چیز را از آن گریزی نیست و برای آن ارزش هر چیز به ارزش اساسیِ بازاری بستگی دارد که نشانه‌ی آن است. بروترز به این تحلیلْ فرمی جنون‌آمیز می‌داد، در کنار اشیای تصادفی برچسبِ «فیگور» می‌چسباند، که از طریق برچسب‌های مختصِ‌شان که عبارت بودند از «فیگورا»، «فیگور۲»، «فیگور۰»، و یا «فیگور۱۲» بر هم‌سانی‌شان تأثیر می‌گذاشت. در بخش فیلم موزه‌اش، نه تنها این برچسب‌ها را کنار اشیای معمولی مانند آینه، لوله و ساعت نصب می‌کرد، بلکه پرده‌های نمایش نیز با نشان دادن تصویرهای شماره‌دار معماگونه شده بودند تا هر چه روی آن‌ها نمایش داده می‌شود ـ از تصویر چاپلین گرفته تا پَلِه رویال در بروکسل ـ واردِ این رساله‌ی چکیده و جامع «فیگور»های بروترز شده باشد.

بروترز، در بخش فیگورها (عقاب از دوره‌ی اُلیگوسِن تا حال، نوشته‌ای که در کنار موزه‌ی خیالی‌اش نصب شده بود)، با اصل هم‌ترازیْ بیش از سیصد عقاب ارائه کرد. به این ترتیب، خود عقاب، که دیگر نماد اشرافیت نبود، نشانه‌ی فیگور می‌شود یا نشانه‌ی مبادله‌ی صِرف. حال آن‌که در این نیز تناقضی دیگر وجود دارد که بروترز پیش از مشاهده‌ی آن از دنیا رفت. چرا که اصل عقاب، که به‌طور هم‌زمان ایده‌ی مدیوم زیبایی‌شناسانه را از درون نابود می‌کند و همه‌چیز را به‌طور برابر به اَشیایی حاضرآماده تبدیل می‌کند که سبب از بین رفتن تفاوتِ اُبژه‌ی زیبایی‌شناسی و اُبژه‌ای می‌شود که تبدیل به کالا شده است، به عقاب اجازه می‌دهد دوباره بر فراز آوار اوج بگیرد و هژمونی را در اختیار بگیرد.[۱۱] بیست‌وپنج سال بعد، در

سراسر دنیا، در هر بینال و آرت‌فر، اصل عقاب به آکادمیِ معاصر تبدیل شده است. چه خود را هنرِ چیدمان بنامد و چه نقد نهادی، چیدمانِ چندرسانه‌ای (mixed media) در سراسرِ دنیا فراگیر شده است و پیروزمندانه اعلام می‌کند که اکنون ما در عصرِ پسارسانه (post-medium) زندگی می‌کنیم، و البته شرایط پسارسانه‌ایِ این اوضاع بیش از آن‌که به جوزف کاسوت بازگردد، ریشه در تلاش‌های مارسل بروترز دارد.

۲

در همان زمانی که بروترز مشغول ارئه‌ی اصل عقاب بود، پدیده‌ی دیگری، که قطعاً فراگیرتر بود، به دنیای هنر وارد شده بود تا ایده‌ی رسانه‌محوری را به شیوه‌ی خود در هم کوبد. این پدیده پورتاپَک بود ـ دوربین فیلم‌برداریِ ویدئوئی سبک و ارزان همراه با مانیتور ـ و سبب ورودِ ویدئو به فعالیت‌های هنری شد، پدیده‌ای که خود روایتی دیگر می‌طلبد. داستانی که ممکن است از دیدگاه «آرشیو فیلم آنتالوژی» روایت شود، یک سالن نمایش در محله‌ی سوهوی نیویورک، جایی که در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ و اوایل ۱۹۷۰ منتخبی از هنرمندان، فیلم‌سازان و اهالیِ موسیقی هر شب دورِ هم جمع می‌شدند تا مجموعه فیلم‌های مدرنیستی را ببینند که جوناس مِکاس انتخاب می‌کرد و در لوپ‌های بی‌تغییر پخش می‌شد، مجموعه‌هایی که مشتمل بود بر آثاری از سینمای شوروی و سینمای آوانگارد فرانسه، فیلم‌های مستند صامت بریتانیا، نخستین فیلم‌های مستقل امریکا، و نیز فیلم‌هایی از چاپلین و کیتون.[۱۴] هنرمندانی که در تاریکی آن سالن می‌نشستند، در صندلی‌های پشت‌بلندی که دو طرفش طوری طراحی شده بود که مانعِ دیدِ جانبی شود تا تمامِ توجهْ صرفاً به پرده معطوف شود، هنرمندانی مانند ریچارد سِرا، رابرت اسمیتسون، یا کارل آندره بودند که می‌توان گفت همگی در خصومتی عمیق با نسخه‌ی نامنعطف کلمنت گرینبرگ از مدرنیسم و نظریه‌اش در باب مسطح بودن اتفاق نظر داشتند. هر چند این‌که در آرشیو فیلم آنتالوژی گردِ هم می‌آمدند خود به آن معناست که به مدرنیسم متعهد بودند. چرا که آنتالوژی هم در پرورش و هم در تبلیغ برای فیلم‌سازانِ ساختارگرا، مانند مایکل اِسنو، هالیس فرَمپتن یا پاول شَریتس، دست داشت. نمایش‌های فیلم آنتالوژی که بسترِ گفتمانی‌ای فراهم می‌کرد که در آن، با تمرکز بر طبیعت خود مدیومِ سینما، این گروه از هنرمندان جوان راهی برای ورود به دنیای فیلمَ متصور می‌شدند خود پدیده‌ای کاملاً مدرنیستی بود.

در آن برهه، رضایت و خشنودیِ سرشارِ اندیشیدن به ویژه بودنِ فیلمْ ناشی از شرایط جامع این مدیوم بود، شرایطی که نسل تقریباً بعدیِ نظریه‌پردازان را بر آن داشت تا با ایده‌ی ترکیبی «ابزار» (apparatus) پایه‌اش را تبیین کنند ـ این مدیوم یا پایگاه فیلم نه به سبب نوارِ سلولوییدیِ تصاویر بود، نه دوربینی که تصویربرداری کرده بود، نه پروژکتوری که به تصاویر حرکت و حیات می‌بخشید، و نه پرتوهای نور که تصاویر را بر پرده منتقل می‌کردند، و نه حتی خودِ پرده، بلکه به سبب مجموعه‌ی این‌ها بود، علاوه بر قرار گرفتن بیننده در جایی که منبع نوڑ پشتِ او و تصاویر منعکس‌شده در برابر چشمانش بودند.[۱۳] فیلم ساختارگرا پروژه‌ای برای خود تعریف کرده بود تا این پایگاه‌های متنوع و پراکنده را در تجربه‌ای یکتا و پایدار متحد سازد، تجربه‌ای که در آن وابستگیِ متقابل تمام این‌ها سبب آشکار شدن مدلی می‌شد که نشان می‌داد چگونه هر بیننده به‌گونه‌ای ارادی به دنیای خودش متصل می‌شد. بخش‌های این ابزار شبیه چیزهایی بودند که نمی‌توانستند به اجزای دیگر بپردازند بدون آن‌که خودشان دست‌نخورده باقی بمانند؛ این وابستگی متقابلْ پیدایشِ دوگانه‌ی بیننده و دامنه‌ی دید را، به عنوان خط سیری که در آن حس بینایی به چیزهایی می‌پردازد که به آن برمی‌خورَد، در پی دارد.

«طولِ موج» اَثر مایکل اسنو، یک زومِ ۴۵ دقیقه‌ایِ تقریباً بی‌وقفه، نشان دهنده‌ی شدتِ این تحقیق است در زمینه‌ی این‌که چگونه می‌توان یک‌پارچگی این خط سیر را در چیزی که بی‌واسطه و آشکار است تنظیم کرد. در این کشمکش برای ادا کردنِ آن چه مارلو پونتی طبیعتِ پیشاعینی (pre-objective)، و در نتیجه انتزاعیِ، این رابطه نامیده بود می‌توان این رابطه را یک «بُردارِ پدیدارشناسانه» خواند.[۱۴]

برای ریچارد سِرا، که آنتالوژی پاتوقش بود، اثری مانند «طول موج» کارکردی دوگانه داشت. از یک سو، فیلم اِسنو نقشِ خود را هم‌چون یک رانش افقیِ محض ایفا می‌کند، چنان‌که حرکت خستگی‌ناپذیرش به جلو موجب پدید آمدنِ استعاره‌ای فضایی در باب نسبتِ فیلم با زمان می‌شود، که در آن زمان برای خلق حالت تعلیقِ نمایشی حیاتی بود.[۱۵] از این رو انگیزه‌ی سِرا برای آن‌که مجسمه‌سازی را به یکی از ویژگی‌های بُردارِ پدیدارشناسانه تبدیل کند در «طول موج» تأییدی زیبایی‌شناسانه می‌یافت.[۱۶] اما مهم‌تر آن‌که، در فیلم ساختارگرا نیز سِرا برای ایده‌ی نوظهور یک مدیوم زیبایی‌شناسانه به حمایت‌هایی دست یافت، حمایت از ایده‌ای که مانند ایده‌ی فیلم خلاصه‌شدنی نبود ولی باز هم مانند ایده‌ی فیلم کاملاً ایده‌ای مدرنیستی بود.

ایده‌ی تغییرِ شکل‌یافته‌ی سِرا، در این زمینه که مدیوم زیبایی‌شناسانه چه ویژگی‌هایی ممکن است داشته باشد، به هم‌نسلانش در دست‌یابی به درکی جدید از جکسون پولاک کمک شایانی کرد و به این تصور که اگر پولاک از سه‌پایه‌ی بوم فراتر رفته بود، آن‌طور که کلمنت گرینبِرگ ادعا می‌کرد، به این دلیل نبود که می‌خواست نقاشی‌هایی مسطح‌تر و با ابعادی بزرگ‌تر بکشد.[۱۷] بلکه بیش‌تر به

این منظور بود که کارش را به‌کل از ابعاد اُبژه‌ی تصویرگرا خارج کند، و قصدش از قراردادنِ بوم روی زمین ایجادِ تمایز میانِ پروژه‌ی هنر و تولیدِ شی بود، اشیایی که روزبه‌روز جسمیت بیش‌تری می‌یافتند، تا بتوان بُردارهایی را که اُبژه و سوژه را به هم وصل می‌کنند به‌وضوح تشریح کرد.[۱۸] در درکِ این بُردار به مثابه‌ی دامنه‌ی افقیِ یک رویداد، مسئله‌ی سِرا این بود که تلاش می‌کرد در منطقِ درونیِ خودِ رویدادها فرصت‌های واضح و یا قواعدی کشف کند که این حوزه را به مثابه‌ی یک مدیوم تعریف کنند. چرا که، اگر قرار بر این باشد فعالیتِ هنری پایدار بماند، مدیوم باید یک ساختار حمایتی باشد تا بتواند قواعدی تولید کند، که بعضی از آن‌ها، در پذیرفتنِ خودِ مدیومْ به منزله‌ی سوژه، به طور «مشخص» به آن مدیوم مربوط‌اند، و از این رو تجربه‌ای از ضرورتِ خودشان تولید می‌کنند.[۱۹]

در دایره‌ی این بحث لازم نیست بدانیم چگونه سِرا به این‌جا رسید.[۲۰] کافی است اشاره کنیم که برای سِرا این قراردادها نتیجه‌ی منطق عمل تولید اثر بود، وقتی که آن عمل به عنوان فرمی از یک مجموعه‌ی دنباله‌دار دریافت می‌شد، نه به مفهوم تولید انبوهِ قالب‌های هویتی نظیر تولید صنعتی، که به مفهوم شرایط متفاوتِ متناوب یا موج‌مانند یک جریان که در آن مجموعه‌های مجزایی از تکرارهای دنباله‌دار در نقطه‌ای مشخص هم‌گرا می‌شوند. مهم این است که سِرا به تجربه و تشریحِ مدیومی می‌پرداخت که در آن فعالیت‌های خودش را جمعی می‌دانست و از آن رو متمایز از ویژگی‌های مادی یک حمایت صرفاً فیزیکی؛ و با وجود این خود را مدرنیست می‌دانست. نمونه‌ی فیلم مستقلِ ساختارگرا ـ که خود به‌طور ترکیبی حمایت می‌شد، گرچه هنوز مدرنیست بود ـ مُهرِ تأییدی بود بر نظرِ سِرا در این باره.

در این‌جا لازم است کمی در تاریخ رسمی مدرنیسمِ کاهشی تأمل کنیم و برخی نکات را در پیشینه‌اش اصلاح کنیم، پیشینه‌ای که بر اساس منطق اشیاء خاصِ جاد نگاشته شده. چرا که مانند سِرا، برداشت گرینبرگ از پولاک نیز او را به سمتی هدایت کرده بود که سرانجام مفهوم ماده‌گرایانه و کاملاً کاهشیِ مدیوم را کنار بگذارد. وقتی مشاهده کرد منطقِ مدرنیست به سمتی می‌رود که، آن‌گونه که خودش می‌گفت، «رعایت این دو [قرارداد اساسیِ یا نُرمِ نقاشی ـ مسطح بودن و محدود بودن سطح] برای خلق یک اُبژه که می‌تواند به مثابه‌ی یک تصویر تجربه شود کافی است»، این اُبژه را در محلولی حل کرد که ابتدا آن را «بصری بودن» و سپس «گستره‌ی رنگی» نامید.[۲۱] این به آن معنی است که به محض آن‌که به نظر گرینبرگ جوهر نقاشی به مسطح بودن محدود شد، محور این حوزه را نود درجه یعنی به سطح تصویر چرخاند تا همه‌ی اهمیت نقاشی را بر بُرداری متمرکز کند که بیننده و اُبژه را به هم متصل می‌کند. در این میان، گویی از تأکید بر قراردادِ نخست ـ مسطح بودن

ـ به دومی ـ محدود بودنِ سطح ـ تغییرِ موضع داده بود تا خوانشی از این قراردادِ دوم ارائه دهد نه در بابِ محدودکنندگیِ لبه‌های اُبژه‌ی فیزیکی بلکه در زمینه‌ی طنینِ تصویریِ خودِ دامنه‌ی بصری ـ که در «نقاشیِ مدرنیست» آن را «بُعدِ سومِ بصری» نامیده بود و به وسیله‌ی «نخستین رد بر بوم که کاملاً مسطح بودنِ حقیقیِ بوم را از بین می‌بُرد» پدید می‌آمد.[۲۲] این طنینی بود که او به درخششِ نابِ رنگ، آن‌طور که خودش می‌گفت، نسبت می‌داد، طنینی که نه تنها از قید و بند رها شده بود و از این رو کاملاً بصری بود، بلکه «چیزی بود که می‌توانست صفحه‌ی تصویر را باز کند و گسترش دهد».[۲۳] از این رو «بصری بودن» نسخه‌ی کاملاً انتزاعی و برنامه‌ریزی‌شده‌ی پیوندی بود که پرسپکتیوِ سنتی پیش‌تر میانِ بیننده و اُبژه برقرار کرده بود، اما پیوندی که اکنون از مؤلفه‌های واقعی فضای فیزیکی قابلِ اندازه‌گیری فراتر می‌رفت تا توانایی‌های کاملاً تصویریِ درجه‌ی پیشاعینی بینایی را تشریح کند: «دید به خودیِ خود.»[۲۴]

جدی‌ترین مسئله‌ی نقاشی نه درک ویژگی‌های عینی‌اش، مانند مسطح بودنِ سطح مادی، بلکه بیش‌تر درک حالتِ مخصوصی بود که بیننده را مورد خطاب قرار می‌داد، و وضعِ مجموعه‌ای از قراردادها بر این پایه ـ قراردادهایی که مایکل فرایِد آن را «هنری جدید»[۲۵] نامید. یکی از این قراردادها حالتِ موربی بود در زمینه‌هایی که به نظر می‌رسید که در صفحه‌ای قرار دارند که از چرخش صفحه‌ی دیوار به عمق پدید آمده است، تراکمِ صفحه‌هایی در پرسپکتیو که سبب شد منتقدانی نظیرِ لئو استاینبرگ از حس سرعت سخن به میان آورند: چیزی که او بازدهِ تصویریِ انسان در شتاب نامید.[۲۶] یکی دیگر از این قراردادها نتیجه‌ی توالی بود ـ هم توالی درونیِ آثار و هم توالیِ تولیدشان ـ که نقاشان گستره‌ی رنگی همگی به سراغ آن رفتند.

پس می‌توان نتیجه گرفت در دهه‌ی ۱۹۶۰، «بصری بودن» چیزی بیش از صرفاً یکی از ویژگی‌های هنر بود؛ به مدیومِ هنر تبدیل شده بود. به این ترتیب «بصری بودن» پدیده‌ای جمعی بود، که خود توهینی بود به منطقِ کاهشیِ مدرنیسم ـ منطق و نظریه‌ای که تا به امروز به گرینبرگ منتسب است. نه گرینبرگ نقاشیِ گستره‌ی رنگی را به عنوان یک مدیوم مطرح کرد و نه فرایِد، بلکه آن را صرفاً ظرفیت جدید نقاشیِ انتزاعی می‌دانستند.[۲۷] به هنرِ فرایندی (process art) ـ واژه‌ای که برای آثار اولیه‌ی سِرا انتخاب شده بود ـ نیز به قدر کافی پرداخته نشده بود. و به‌قطع به این واقعیت هم توجه نشده بود که در هر دو مورد ادعای ویژگی‌های یک مدیوم وجود داشت حتی اگر اجبار به درک درونیِ متمایزی ـ شبیه به مدلِ فیلم ـ از مدیوم بود. چرا که در مورد مدل دوم، تمایل بر این بود که تلاش شود تفاوت‌های درونی موجود در یک ابزارِ فیلم در یک واحدِ بخش‌ناپذیرِ

جوناس مکاس در نیویورک، ۲۰۱۰.

تجربی گنجانده شود، واحدی به مثابه‌ی یک استعاره‌ی هستی‌شناختی، فیگوری مانند یک زومِ ۴۵ دقیقه‌ای ـ در ازای جوهرِ کُل. در سال ۱۹۷۲، همان‌طور که پیش‌تر گفتم، فیلم‌سازانِ ساختارگرا آثارشان را مدرنیست معرفی می‌کردند.

در این اوضاع بود که پورتاپَک وارد بازار شد و تأثیر تلویزیونی‌اش رویای مدرنیسم را نقش بر آب کرد. در آغاز که هنرمندان شروع به ساختِ آثار ویدئویی کردند، از ویدئو به مثابه‌ی ادامه‌ی پیامدِ فناورانه و به‌روزِ نحوه‌ی موردِ خطاب قرار دادن استفاده می‌کردند که با توجهی جدید به پدیدارشناسی سازمان‌دهی شده بود، گرچه این استفاده‌ای خودسرانه بود زیرا عاقبت صورتی به‌عَمدْ خودخواهانه به خود گرفت: هنرمندان مدام مشغولِ صحبت با خودشان بودند.[۲۸] تا جایی که من مطلعم، تنها سِرا بود که به‌سرعت پذیرفت ویدئو در واقع تلویزیون است، یعنی مدیومِ پخش از راهِ دور، مدیومی که پیوستگیِ مکانی را به پایگاه‌های پخش و دریافتْ در دوردست‌ترین نقاط ارسال می‌کند. دو اثرِ سرا «Television Delivers People» (۱۹۷۳) ـ پیامی که در حرکتی مداوم رو به پایین نمایش داده می‌شود ـ و «Prisoner's Dilemma» (۱۹۷۴) نسخه‌هایی از این برداشت بودند.

این تفکیک مکانی است که، دست در دست هم‌زمانی زمان‌مندِ پخش آنی تلویزیونی، برخی از نظریه‌پردازان را به این صرافت انداخته که استفاده به عنوان ابزار نظارتِ مداربسته را ذات تلویزیون بدانند. اما حقیقت امر این است که تلویزیون و ویدئو، مانند هیدرا، موجوداتی چندسَرند که در صورت‌ها، فضاها و زمان‌های نامتناهیِ متمایزی وجود دارند که در هیچ لحظه‌ی واحدی یکپارچه نیستند.[۲۹] این چیزی است که سَم وِیر آن را «عدم تجانس بنیادین» تلویزیون می‌نامد و می‌افزاید، «احتمالاً سخت‌ترین چیز برای به خاطر سپردن این است که آن‌چه ما به عنوان تلویزیون می‌شناسیم، مهم‌تر از همه، با خودِ تلویزیون متفاوت است.»[۳۰]

اگر نظریه‌ی مدرنیسم خود را در برابر چنین عدم تجانسی، که مانع مفهومی کردن ویدئو به مثابه‌ی یک مدیوم شد، ناکام یافت، فیلم مدرنیست و ساختارگرا نیز مغلوب موفقیت زودهنگام ویدئو شد. حتی اگر ویدئو از پشتیبانی فنی مشخصی برخوردار بود ـ یعنی خود ابزارِ ویدئو ـ باز هم مشغول نوعی بی‌نظمیِ گفتمانی بود، نوعی عدم تجانسِ فعالیت‌هایی که نه ممکن است یک‌دست محسوب شوند و نه می‌توان چیزی مانند جوهر یا هسته‌ی متحدکننده برای‌شان متصور شد.[۳۱] مانند اصلِ عقاب، ویدئو ادعای پایان رسانه‌محوری داشت. در نتیجه پیامش این بود که در عصر تلویزیون در شرایطِ پسارسانه‌ای زندگی می‌کنیم.

۳

روایت سوم، که با توجه ویژه‌ای مطرح خواهم کرد، در رابطه با انعکاس میانِ جایگاهِ پسارسانه‌ای و پساساختارگرایی است. چرا که در همان اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰، ساختارشکنی حمله‌های مشهورش را به آن‌چه به‌تمسخر «قانونِ ژانر» می‌نامید آغاز کرد، «قانونِ ژانر» یا سلطه‌ی زیبایی‌شناسانه که از قرار معلوم قابِ تصویرگرایی تضمینِ بقای آن بود.[۳۲] در نظریه‌ی گراماتولوژی و نظریه‌ی پارِ ارگون (parergon)، ژاک دریدا با ارائه‌ی برهان‌های متوالی در صدد نشان دادنِ این بود که ایده‌ی یک نهاد درونی جدا از، یا مبرا از، نهادی بیرونیْ خیالی واهی و داستانی فراطبیعی است. چه درون یک اثر هنری مد نظر باشد در برابرِ بستر و خاستگاهش، چه درونی بودن لحظه‌ای از تجربه‌ی زیسته در مقابل تکرارش در حافظه یا توسط نشانه‌های نوشتاری، ساختارشکنی درگیرِ ویران کردن ایده‌ی امرِ سزاوار بود، چه از جنبه‌ی هویت ذاتی ـ مانند «بصیرت امری است که سزاوارِ هنرهای بصری است» ـ و چه از منظر پاکی و خلوص ـ مانند «انتزاعی بودنْ نقاشی را از همه‌ی چیزهایی که سزاوار انتزاع نیستند، مثل روایت و فضای یادمانی، پاک می‌کند». این‌که ممکن نبود امری صرفاً از درونی بودن خالص یا از هویت ذاتی تشکیل شده باشد، که این خلوص همواره از پیش مورد تهاجم یک امر بیرونی بود، و یا در واقع، صرفاً از درون‌فکنیِ آن امر بیرونی پدید می‌آمد، استدلالی بود که به نابودی سلطه‌ی تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه، یا امکان خلوص مدیوم هنری، و یا جداییِ مفروض فلان رشته‌ی فکری کمک شایانی کرد. روشن شد که هویت ذاتی همان تفاوت ذاتی است و از این رو در آن حل شد.

در محیط دانشگاه این تحلیل، در کنار دیگر تحلیل‌های پساساختارگرایانه، نظیر تحلیل‌های میشل فوکو، برهان مستدلی برای پایان یافتن تفکیک علمی دانشکده‌ها در شاخه‌های مشخصی از دانش بود، و از این رو پشتیبانی مقتدر برای پدیده‌ی بینارشته‌ای. خارج از فضای دانشگاه، در دنیای هنر ـ که در آن سلطه و تصورِ این‌که امری سزاوار یا مختص یک مدیوم باشد چندی بود مورد تهاجم بود ـ این تحلیل‌ها تبار نظریِ درخشانی بودند برای کنش‌های ناخالصی لجام‌گسیخته‌ای ـ مانند جنبش فلوکسوس (Fluxus) یا «سوءِ استفاده» (detournement) در تفکرِ موقعیت‌گرایان (که نوعی تصاحبِ مخرب محسوب می‌شد) ـ که مدت زیادی در راه بودند. در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰، مارسل بروتِرز شوالیه‌ی سرگردان تمام این ماجرا بود. علاوه بر این‌که «موزه‌ی هنر مدرن» او کاری بزرگ در زمینه‌ی سوءِ استفاده‌ی نهادی بود، به نظر می‌رسد موجب درون‌پاشی نهاییِ رسانه‌محوری نیز بوده. و حتی در حین این امور، مشخص شد که در حالِ مطرح کردن پایه‌های

نظریِ پروژه‌ی خودش بوده. همان‌طور که پیش‌تر دیدیم، برای مثال، الصاق شماره‌ی فیگور به مجموعه‌ای از اشیای بی‌ربط هم به منظورِ طنز و تمسخر فعالیت‌های کیوریتوریال بود و هم به قصد تهی‌سازیِ مفهومیِ نظام طبقه‌بندی. به همین ترتیب، کارکرد فیگورها مانند مجموعه‌ای از فرا-عنوان‌هایی با عملکرد نظری بود. خودِ بروترز این‌گونه توضیح داد: «از نظریه‌ی فیگورها تنها تصویری از یک نظریه به دست می‌آید. اما این فیگورها به جای نظریه‌ی تصویر؟»[۳۳]

اما اگر بروترز را می‌توان متعلق به حلقه‌ی پساساختارگرایان دانست، باید نظراتِ ضد و نقیضش را درباره‌ی این نظریه نیز به خاطر داشت، به ویژه نظراتش در نشریه‌ی «اینترفانکسیونن» که در آن جایگاه نظریه در حدِ «تبلیغات برای نظامی که در آن پدید می‌آید» تقلیل می‌یابد. بنا بر این نفی‌نامه، سرانجام همه‌ی نظریه‌ها، حتی اگر در نقد تولید فرهنگ پدید آمده باشند، صرفاً نوعی تبلیغ برای همان تولید است. به این ترتیب، استاد بلامنازعِ سوءِ استفاده به نوعی سرمایه‌داری تبدیل می‌شود که می‌تواند همه چیز را تصاحب کند و آن را به نحوی از نو برنامه‌ریزی کند تا در خدمت اهدافش باشد. از این‌رو، اگر عمر بروترز به مشاهده‌ی اثبات «نظرِ» کاملاً بدبینانه‌اش کفایت نکرد، او هم مشارکت نهایی میان نظریه و تولید فرهنگ را پیش‌بینی کرده بود و هم جذب شدنِ غایی «نقدِ نهادی» را به همان نهادهای بازارِ جهانی، که در آن موفقیت چنین «نقدهایی» بستگی به میزانِ حمایتی دارد که دریافت می‌کنند.

۴

اما این امر به ماجرای دیگری می‌انجامد. چرا که اگر سرمایه‌داریْ مرشدِ سوءِ استفاده است، که هر اعتراض پیشروی را در مسیرش مشاهده و به نفع خود مصادره می‌کند، بروترز رابطه‌ی تقلیدی غریبی با آن داشت. به بیان ساده، او به نوعی خود را موردِ سوءِ استفاده قرار می‌داد. این نکته را در یک بیانیه‌ی خبری در داکیومنتای سال ۱۹۷۲ مطرح کرد، جایی که آخرین بخش‌های موزه‌اش (که اکنون به «Museum of Old Master Art»، گالری قرن بیستم: دپارتمان عقاب» تغییر نام داده بود) قرار داشت، بخش تبلیغات و روابط عمومی، و بروترز از «مصاحبه‌های متناقضی» صحبت می‌کرد که در باب داستان‌های موزه‌اش برگزار کرده بود.[۳۴] در واقع، بهترین منتقدانِ بروترز به ناهماهنگی‌های خاصی که هم در توضیح‌های هنرمند در باب آثارش و هم در خود آثار وجود داشت آگاه بودند. برای مثال بنجامین بوخلو نوشته است: «دست‌کم این حسِ اصرار به تناقض را می‌توان برجسته‌ترین ویژگیِ تفکر، بیانیه‌ها،

و البته، آثار بروترز دانست.»[۳۵] در جایی بوخلو این را به مثابه‌ی نوعی جوک می‌بیند، یک نفیِ مضاعفِ تعمدیِ نه‌خیلی‌جدی که در آن زبانی سنگ‌شده به کار می‌رود تا تجسم امروزی گفتار را توسط تولیدِ آگاهی تقلید کند. به این منظور بوخلو متنی را، با نام «سخن‌دانیِ من»، از بروترز نقل می‌کند: «من، من می‌گویم من؛ من، من می‌گویم من. من، شاهِ صدف‌ها. تو می‌گویی تو. من مکررگویی می‌کنم. من آن را می‌توانم. من جامعه‌شناسی می‌کنم. من آشکارا آشکار می‌کنم....».[۳۶]

داگلاس کریمپ نیز مصرانه پیروِ همین جنبه از تناقض بروترز است، جنبه‌ای که بروترز گاهی آن را «بختِ بد» خود می‌دانست،

نمایی از فیلم طول موج، ساخته‌ی مایکل اسنو، ۱۹۶۷.

مانند وقتی که تصمیم بروترز را، در اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰، در باب این‌که دست از شاعر بودن بکشد و هنرمند شود این‌طور شرح می‌دهد: از آن‌جا که برای خرید و جمع‌آوریِ آثار هنری‌ای که دوست داشت پول و ثروتی نداشت، تصمیم گرفت آن‌ها را خودش خلق کند: پس، هنرمند شدن به سبب ناتوانی در مجموعه‌دار شدن.[۳۷]

از یک جنبه‌ی مشخص، کل ایده‌ی داستان‌های موزه، که بروترز به کارگردانیِ آن منتصب شده است، ایفای نقشِ مجموعه‌داری است. اگرچه بروترز میان فرمِ عمومیِ و خصوصیِ مجموعه تفاوت قائل است و این را در کاری به نامِ «Ma Collection» نشان می‌دهد، کاری که به سبب حضور عکسی از استفان مالارمه، در میان چیدمانی از عکس‌ها، هاله‌ای از حریم خصوصی و بینشِ درونی دارد. در راستای تمایز عمومی و خصوصی، یا سازمانی و شخصی، کریمپ به این اشاره می‌کند که بروترز به‌طور غریبی طرفدار مجموعه‌داری خصوصی بود و تحلیلِ والتر بنیامین از مجموعه‌دارِ قرن نوزدهمی، به مثابه‌ی یک قرینه و مشابهِ مثبت نه تنها برای مصرف‌کننده‌ی بورژوا بلکه برای مجموعه‌داران خصوصیِ معاصر که عملکردشان بر پایه‌ی

مصرفِ کالا بود، را دلیل آن می‌دانست. در برابر مصرف‌کننده که انگیزه‌اش جمع‌آوری اُبژه‌هایی است که یا به عنوان سرمایه در معرض نمایش می‌گذارد و یا مصرف‌شان می‌کند، بنیامین بر این باور است که مجموعه‌دارِ واقعی «اُبژه‌ها را از بندِ مصرفی بودن رها می‌کند». و ادامه می‌دهد، آن‌چه در مجموعه‌داری سرنوشت‌ساز است آن است که «آن اُبژه از همه‌ی عملکردهای پیشینش گسسته شود تا با معادلش نزدیک‌ترین رابطه‌ی ممکن را برقرار کند. و این درست نقطه‌ی مقابلِ مصرف است، و در طبقه‌بندی کمال قرار می‌گیرد».[۳۸]

در این‌جا، ارزش‌گذاری اصل هم‌ارزی که اُبژه را با ارزش تبادلی‌اش هم‌سطح می‌داند، و به نظر می‌رسد بروتز در بخش فیلم‌های موزه‌اش با گنجاندنِ «فیگورهای شماره‌دار» به آن حمله می‌کند، بر پایه‌ی موزه‌ی شخصی است. هم‌چنین بروتز اذعان می‌کند، این‌که «فیگورهای شماره‌دار» عنوانِ تصاویر در Ma Collection هستند را می‌توان به مثابه‌ی اقدامی دانست در راستای ایجاد روابطِ جدید که از سوی مجموعه‌دارِ «واقعی» صورت می‌گیرد.[۳۹] این روابط، که بنیامین آن را «دایره‌ی جادویی» می‌نامد، به هر اُبژه این امکان را می‌دهد که در مکان‌های متعددی در حافظه تکثیر شود. او می‌گوید: «مجموعه‌داری صورتی از حافظه‌ی عملی است، و متقاعدکننده‌ترین تجلیِ دنیویِ قِرابت».[۴۰]

ساز و کاری که در آن دو فرمِ هم‌ارزی که با هم در تضادند در اُبژه هم‌گرا می‌شوند ـ فرمِ تبادلی و فرمِ «قرابت» ـ شرایطی دیالکتیک دارد که در آن گویی در همه‌ی محتویاتِ سرمایه‌داری ـ اُبژه‌ها، روندهای تکنولوژیک، سوسیال‌تایپ‌ها ـ ظرفیتی دوگانه در نظر گرفته شده است: منفی و مثبت، مانند یک اُبژه و سایه‌اش، یا مانند یک ایده و تصویرش پس از مجسم شدن. این چیزی است که گونه (type) و قرینه (countertype) را به هم ربط می‌دهد، یا در موردِ کالا تولیدکننده‌ی چیزی است که بنیامین آن را «دوگانگی میان عنصر آرمان‌شهری و عنصر بدبینانه» می‌نامد.[۴۱]

با گذر زمان عنصر بدبینانه غالب می‌شود. اما بنیامین بر این باور بود که در زمان تولد فلان فرم اجتماعی یا فلان فرآیند تکنولوژیک بُعد آرمان‌شهری حضور داشته است، و مهم‌تر آن‌که درست در لحظه‌ی منسوخ شدنِ آن تکنولوژی است که دوباره این بُعد ظاهر می‌شود، مانند آخرین پرتوِ یک ستاره‌ی میرا. چرا که منسوخ شدن، یا قانونِ مسلمِ تولید کالا، هم اُبژه را غیرمرسوم می‌کند و هم آن را از بندِ مصرف آزاد می‌کند و پوچیِ وعده‌ی این قانون را بر ملا می‌کند.[۴۲]

گرایشِ عمیقِ بروتز به فرم‌های منسوخ و غیرمرسوم مورد توجه منتقدان متعددی قرار گرفته است. نظام ارجاع‌هایش به طور عمده بر قرن نوزدهم متمرکز است، خواه ارجاع‌هایش به انگر و کوربه در نخستین بیانیه‌اش باشد یا به نمونه‌هایی از بودلر و مالارمه در کتاب‌ها و نمایشگاه‌هایش، و خواه به چشم‌انداز و باغ زمستانی به عنوان مدل‌های پیشنهادیش برای فضاهای اجتماعی. در واقع، همان‌طور که بنجامین بوخلو بیان کرده است «هاله‌ی کاملاً از مُد افتاده‌ی فرهنگ بورژوازیِ قرنِ نوزدهمی، که بسیاری از کارهایش به ذهن متبادر می‌سازد، ردِ منسوخ بودنِ مشهودِ آثارش به سادگی بیننده را اغوا می‌کند و اصلاً دغدغه‌ی هنر معاصر ندارند.»[۴۳]

اما آن‌چه کریمپ مطرح می‌کند آن است که انرژی‌ای که والتر بنیامین صَرفِ پدیده‌ی منسوخ کرده است را می‌توان در استفاده‌ی بروتز از پدیده‌ی منسوخ تشخیص داد ـ مثلاً در تصورش از فرمِ مجموعه‌دارِ «واقعی». این همان انرژی‌ای بود که بنیامین امیدوار بود بتواند از طریق مکاشفاتِ خودش در عرصه‌های تاریخی قرن نوزدهم آزاد سازد. بنیامین پیرامون پروژه‌ی گذرهای پاریس می‌نویسد: «ما این‌جا در حالِ ساختنِ یک ساعتِ شماطه‌داریم که پدیده‌های پر زرق و برق اما کم‌محتوای قرن گذشته را در ذهن بیدار می‌کند.»[۴۴] گذشته‌نگر بودنِ باستان‌شناسیِ بنیامین یکی از عملکردهای این باور او بود که عقیده صرفاً از پیِ منسوخ شدنْ پدید می‌آید. او می‌گفت: «تنها در انقراض است که مجموعه‌دارِ [واقعی] درک می‌شود.»[۴۵]

۵

اما مجموعه‌دار واقعی تنها چهره‌ی منسوخ‌شده‌ای نبود که بروتز به آن گرایش داشت. چهره‌ای دیگر متعلق به فیلم‌ساز سال‌های ابتدایی سینما بود، مانند برادران لومیر یا دبلیو.دی.گریفیث یا چاپلین، زمانی که تولید فیلم یک پیشه محسوب می‌شد. وقتی بروتز به‌طور جدی در ۱۹۶۷ و در ادامه تا اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ شروع به فیلم‌سازی کرد، درست به شیوه‌ی سال‌های ابتدایی سینما خودش در فیلم‌ها بازی می‌کرد. او حرکاتِ هنرپیشه‌های فیلم‌های صامتِ کمدی، به‌ویژه باستر کیتون، را تقلید می‌کرد تا احساسِ شگفت‌انگیزی را ثبت کند که آن‌ها با لجاجتی سرسختانه در مواجهه با مصیبت‌های بی‌پایان نشان می‌دادند. او با چسباندنِ تصاویر و با نوردهی‌های متفاوت و اضافه کردن پرش‌های تصویری تلاش می‌کرد تصاویر ابتدایی سال‌های شروعِ سینما را تکرار کند.

این‌که این نوع فعالیت بداهه که به این صورت عرضه می‌شد، به واسطه‌ی صنعتی شدنِ سینما از سوی استودیوهای هالیوود و اروپا، منسوخ به حساب می‌آمد ایرادی بود که صرفاً به فیلم ساختارگرا که در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ و در بستر آرشیو فیلم آنتالوژی ساخته‌شده‌بود گرفته می‌شد، آرشیوی که هرساله در فستیوال فیلم تجربی در«Knokke-le-Zoute»، در ساحل بلژیک، به نمایش

درمی‌آمد و بروترز دو بار در آن شرکت کرد.[۴۶] نشان دادنِ این‌که ممکن بود با سرپیچی از نظام رایج به تنهایی فیلم ساخت، تقریباً بدون بودجه، و از مواد دست دوم و دور ریخته شده، آن‌چنان که در آثار امریکایی‌ها و کانادایی‌ها در Knokke دیده می‌شد، بی‌شک نخستین تجربه‌های بروترز درباره‌ی فیلم را تقویت می‌کرد. اما با وجود این‌که عمده‌ی امریکایی‌ها سرپیچی از هالیوود را حرکتی روبه‌جلو و آوانگارد می‌دانستند و فرصتی برای خلاصه کردنِ ناهم‌خوانیِ تولیدات هالیوود بر یک بُردار ساختاریِ واحد که به آشکار شدنِ طبیعت فیلم می‌انجامید، بروترز این را حرکتی پس‌رونده و قهقرایی می‌دانست، بازگشتی به وعده‌ی خوشبختی محصور در حال‌وهوای روزهای آغاز سینما.

با جدا شدن از فیلم‌های مدرنیسمِ ساختارگرا، بروترز فیلم را به منزله‌ی یک مدیوم انکار نمی‌کرد. بلکه با در نظر گرفتنِ فضای بازی که سینما در آغاز وعده داده بود در حال شناخت این مدیوم بود، فضای بازی که با تار و پود تصویر آمیخته شده بود، همان‌طور که بی‌ثباتیِ پُر پَرِشِ توهمِ جابه‌جاییِ تجربه‌ی دیدن را گسترده‌تر می‌کرد: ترکیبِ پدیدارشناسانه‌ی حضور و غیاب، نزدیکی و دوری. این‌که مدیوم اولیه‌ی فیلم از این جنبه در برابر خاتمه‌ی ساختارگرایی مقاومت می‌کرد، به بروترز اجازه می‌داد شاهدِ آن‌چه باشد که ساختارگرایان انجام نمی‌دادند: این‌که ابزارِ فیلم، مدیومی در اختیار ما قرار می‌دهد که ویژگی‌اش را باید در خودِ متفاوت بودنش دریافت. یک امرِ اضافه‌شونده است، مسئله درهم‌تنیدگیِ حمایت‌ها و قراردادهای لایه‌لایه است. ساختارگرایان کمرِ همت بسته بودند تا مَجازی نهاییِ برای «خودِ» فیلم بسازند ـ جابه‌جایی به حرکت دوربین محدود (مانند فیلمِ «زوم در برف») و خلاصه شده بود، یا توهمِ فیلمی‌ای که ویژه‌ی تشریحِ اصراژ بر دیدنْ در فیلم‌های پرش‌دار (مانند اثر پاول شَریَت) بود ـ مجازی که، هم‌چون دیگر صورت‌های نمادین اضافه‌شونده، واحد بود؛ بروترز مطابقِ شرایطِ متفاوتِ فیلم عمل می‌کرد: رابطه‌ی جدایی‌ناپذیر میانِ هم‌زمانی و توالی در فیلم، یا قابلیت فیلم در قرار دادنِ لایه‌های صدا و متن روی تصویر.

همان‌طور که بنیامین پیش‌بینی کرده بود، هیچ‌چیز نمی‌تواند به خوبیِ منسوخ شدنْ وعده‌ای را محقق کند که در هنگام تولد صورتی از تکنولوژی داده می‌شود. پورتاپک صوتی‌تصویری، که سینمای مستقل امریکا را نابود کرد، نشان‌دهنده‌ی منسوخ شدنِ فیلم بود.

۶

اگر نمونه‌ی بروترز را در بستر اوضاع پسارسانه دنبال می‌کنم، به این دلیل است که او بر چیزی ایستادگی می‌کند، و از این رو چیزی را بازنمایی می‌کند، که می‌خواهم آن را به عنوان «گره»ی این اوضاع

ببینم. چرا که بروترز، سخنگوی مفروض اوضاع بینارسانه‌ای و پایانِ هنر، در کارهایش لایه‌ای درونی تعبیه می‌کرد که باید آن را رهایی‌بخش نامید. مفهومِ رهایی‌بخشی را از والتر بنیامین وام گرفته‌ام، که گویی سایه‌ی ایده‌اش در باب قرینه ـ به مثابه‌ی تصویرِ پس از تحقق یک نقش اجتماعی که اکنون تحت نفوذ سرمایه‌داری تجسم یافته و تباه شده است ـ بر سرِ فعالیت‌های مجموعه‌داری بروترز مشهود است. مهم‌تر این‌که، ردِ تحلیلی که بنیامین از عکاسی پیشِ رو می‌گذارد در فعالیت‌های بروترز در حوزه‌ی فیلم مشهود است.

ابتدا ممکن است این امر خلافِ شهود به نظر آید، چرا که بنیامین نیز مانند بروترز به برخوردهای ساختارشکنانه با ایده‌ی مدیوم شهرت دارد. به این منظور او از عکاسی نه تنها به عنوان فرمی استفاده می‌کرد که به‌تدریج ویژگی‌های خودش را تباه می‌کرد ـ چرا که تصویر محکوم بود به عنوانِ نوشته شده وابسته باشد ـ بلکه عکاسی را به مثابه‌ی ابزاری به کار می‌بُرْد تا ایده‌ی وضوح را در تمامیِ هنرها موردِ حمله قرار دهد. چرا که شرایط عکاسی به منزله‌ی امری قابلِ تکثیر، عملِ بازتولید مکانیکی، ساختارِ دیگر هنرها را تغییر می‌دهد. برای نمونه، بنیامین این‌طور توضیح می‌دهد: «فراتر از همیشه اثر هنریِ بازتولید شده تبدیل می‌شود به اثرِ هنری‌ای که به سبب قابلیتِ تکثیر طراحی شده است.» و آن‌چه در ادامه می‌آید، تبدیل شدن به قربانیِ قانون کاالامحوری، آثار هنری مجزا و هم‌چنین مدیوم‌های هنری مجزاست که به عرصه‌ی برابری عمومی وارد می‌شوند، و از این رو منحصر به فرد بودنِ اثر ـ که بنیامین آن را «آئورا» می‌نامد ـ و هم‌چنین ویژگی مدیومِ آن اثر از دست می‌رود.

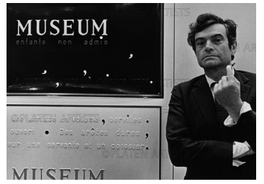
اما فارغ از گرامیداشت نابِ این اوضاع، تأملات بنیامین در باب عکاسی نیز در همان قالبِ عقاید پیشینش شکل می‌گرفت، یعنی از این منظر که، به مثابه‌ی فسیلی از آن‌چه متولد می‌شود، پس از منسوخ شدنْ فلان فرم تکنولوژیک ممکن است متضادِ رهایی‌بخشِ آن تکنولوژی را نیز خائنانه بر ملا سازد. در مورد عکاسی این وعده در شخصیتِ آماتور و غیرحرفه‌ایِ ابتداییِ عکاسی پیش از تجاری شدن کدگذاری شده بود، وقتی هنرمندان و نویسندگانی مانند جولیا مارگارت کامرون، ویکتور هوگو و اُکتاویوس هیل از دوستان‌شان عکس گرفتند. به مدت زمانِ پُز که از لازمه‌های تولید اثر بود نیز بستگی داشت، در آن مدت امکانِ انسانی شدنِ نگاه وجود داشت، به عبارت دیگر، امکانِ فرار سوژه از اُبژه شدن در دستانِ ماشین.[۴۷]

پناه گرفتنِ بروترز در به کار بستن سینمای اولیه سببِ خیانت به همان ایده‌ی کدگذاری شدن ظرفیت‌های رهایی‌بخشِ فلان حمایت تکنیکی می‌شود. و همین ایده است که مایلم به عنوان ایده‌ای پنداشته شود که بر کل تولیدات بروترز حکم‌فرماست، مانند نورِ تندی که با زاویه‌ای عجیب به سطحی می‌تابد، و ساختار توپوگرافیکِ

کاملاً جدیدی را برجسته می‌کند. حتی اگر این‌جابه‌جایی برای تشریح کامل این موضوع نباشد، باز هم به نظرم مدلِ فیلمیْ زیرمجموعه‌ی بررسیِ عمیق‌تری است در باب طبیعت مدیوم که در قالبی مبدل صورت گرفته است، قالبی که فکر می‌کنم برای بروترز به عنوان مدیوم اصلی عمل می‌کند، یعنی همان داستان، برای نمونه زمانی که بروترز موزه‌اش را «یک داستان» می‌داند. چرا که به نظر می‌رسد برای او داستان همواره دارای جنبه‌ی آشکارکننده است؛ همان‌طور که درباره‌ی تفاوتِ میانِ موزه‌های رسمی با موزه‌ی خودش گفته است: «داستان به ما اجازه می‌دهد به‌طور هم‌زمان واقعیت و آن‌چه واقعیت را پنهان می‌کند درک کنیم.»[۴۸]

مسئله‌ای که در بستر مدیوم در میان است، تنها امکانِ بهره‌جویی از داستانْ برای پرده برداشتن از دروغ‌های واقعیت نیست، بلکه امکانِ ارائه‌ی تحلیلیِ از خودِ داستان در رابطه با ساختارِ ویژه‌ای از تجربه است. و صرفاً این ساختار فضاییِ «پشتِ پرده» یا لایه‌لایه بودن است که برای او استعاره‌ای از وضع فقدان در قلب داستان بود.

این‌که رمان به مثابه‌ی حمایتی فنی بود که در قرن نوزدهم داستان به واسطه‌ی آن تبدیل به یک سنت شده بود برای بروترز جذابیت خاصی داشت، جذابیتی که در بیانیه‌هایش هم نمود پیدا می‌کند، مانند بیانیه‌اش برای نمایشگاه «نظریه‌ی فیگورها» ـ جایی که اُبژه‌ها حامل «فیگورهای» شماره‌دارند و گویی «شخصیتی روشن‌گر دارند که به نوعی رمان درباره‌ی جامعه اشاره می‌کنند.»[۴۹] و نیز شکلی فیزیکی به خود می‌گیرد که با فعالیتش در تولید اثر به شکل کتاب در رابطه است.



مارسل بروترز

یکی از این آثار، کتاب بودلرِ بروترز است [Charles Baudelaire. Je hais le mouvement qui deplace les lignes (۱۹۷۳)]، که مشارکتِ خاصی است با قدرتِ آشکارکننده‌ی رمان. چرا که در گستردگی ناروالِ شعری از بودلر، فرمِ رُمانی و متوالیِ کتاب تنها به این منظور نیست که باور رمانتیک به شعر، به عنوانِ فرمی کامل از نزدیکی، را به مثابه‌ی خیال یا توهم عَرضه کند ـ فرو پاشیِ تمایزِ موجودْ میانِ سوژه و اُبژه ـ بلکه به منظور گشودنِ آن نزدیکی به سرنوشت زمان‌مندِ خود نیز هست، که در آن سوژه هرگز نمی‌تواند با خودش کاملاً یکسان شود. بر پایه‌ی یکی از شعرهای اولیه‌ی بودلر «زیبایی»، که در آن مجسمه‌ای لافزنان به بیان احساساتش در زمینه‌ی نزدیکی ذهنی می‌پردازد، گویی که خودبسندگی و حضورِ هم‌زمانِ خودش می‌تواند نمادِ بی‌انتهاییِ یک کل باشد ("Je suis belle, o mortels! comme un reve de pierre")، کتاب در صددِ تخلیه کردنِ هم‌زمانی از همین مفهوم است.

با چاپ این شعر به‌طور کامل در صفحه‌ی نخست، همراه با عنوانِ «فیگور ۱»، بروترز خطوطی از شعر را که در آن‌ها مجسمه از هرگونه گسترشِ زمان‌مندِ صورتِ کاملش سر باز می‌زند با رنگ قرمز از بقیه‌ی بیت‌ها جدا می‌کند، خطوطی که مضمون‌شان عبارت است از: «از حرکتی که خطوط را جابه‌جا می‌کند بیزارم.» هر چند در صفحه‌های بعدی، بروترز صرفاً به ادامه‌ی این انتقال و جابه‌جایی می‌پردازد، و، با نوشتن هر یک از کلمه‌های بیت در انتهای یک صفحه، خودِ بیت در جنبشِ ناپدید شدنِ افقش چندلایه می‌شود.

می‌توان اعتراض کرد که با این تغییرات در شعر بودلر، بروترز به‌سادگی از کار مالارمه در «پرتاب تاس هرگز شانس را از بین نخواهد برد» تبعیت می‌کند، که در آن کلمه‌های عنوان ("Un coup de des jamais n'abolira le hasard") به‌طور مشابه هر یک در انتهای یک صفحه نوشته شده‌اند، به واسطه‌ی بی‌نظمی و پراکندگیِ کلمه‌هایش در صفحه‌های گوناگون، که گاهی به حاشیه‌ی درونی صفحه نیز سرایت می‌کند، متنِ شعر به‌شدت فضامند می‌شود تا بیت‌ها به چیزی مشابهِ تصویر تبدیل شوند. شاید پراکندن شماره‌های تصویرها در بخشِ فوقانی صفحه‌های بودلرِ بروترز به استدلال در موافقت با این موازی‌کاری کمک می‌کند، و به شیوه‌ای که «پرتاب تاس» حالتِ متوالیِ نوشته را به عرصه‌ی هم‌زمانِ دیدن تبدیل می‌کند اعتبار می‌بخشد، حرکتی که بروترز به‌تکرار به آن اشاره می‌کرد. «مالارمه در منبعِ هنر مدرن است»، و ادامه می‌دهد: «او سهواً فضای مدرن را اختراع کرد.»[۵۰]

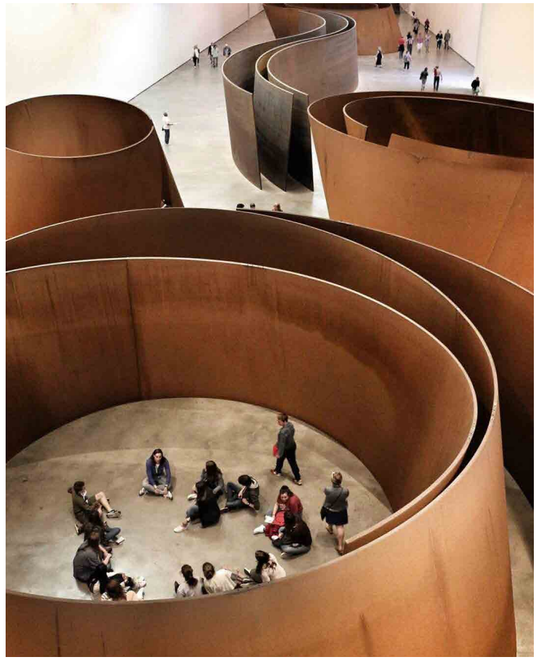
اما برداشتِ شخصیِ بروترز از مالارمه، خلاف جهت نقشی که کتاب بودلر ایفا می‌کند، در حرکت است. نخست، مفهوم «شماره‌ی تصویر/Fig. » در آثار بروترز تأکیدی بر ناکامل و جزئی بودن وضعیت این کلمه است، تأکیدی بر مقاومت این کلمه در برابر این امکان که تصویر همیشه (خود-)حاضر است: همان‌طور که این پرسش بروترز «اما شماره‌ی تصویر/Fig. به جای نظریه‌ی تصویر؟» خاطرنشان می‌کند، «شماره‌ی تصویر/Fig. » در بابِ تبدیل شدنِ تصویر به وضعیت جابه‌جا کننده و تأخیری داستان نظریه‌پردازی می‌کند.[۵۱] از این لحاظ، «شماره‌ی تصویر/Fig. » بیش از آن‌که از وضعیت خوش‌نویسی-دستورِ زبانیِ صفحه‌های مالارمه تبعیت کند، آن را به چالش می‌کشد. دوم این‌که، عملکرد توالی در مجموعه‌ی بودلر برعکس مالارمه است. چرا که در «پرتاب تاس»، گسترده شدن کُنْدِ عنوان‌ها در پایینِ صفحه‌های اشعار بیش‌تر شبیهِ پدال عمل می‌کند، یا شبیه تعلیق‌های هماهنگی که در خدمت تبدیل جریان صدای موسیقی در زمان به توهمِ شورانگیزِ فضای بی‌زمانِ آکوردی واحد است که می‌شنویم، برای نمونه در آثار کلود دبوسی. گستردگی‌ای که در مجموعه‌ی بودلر مجبوریم تجربه کنیم چیزی است مجزا که با بازسازی در فیلمی که ایده‌اش

در همان سال به ذهن بروترز رسید تقویت می‌شود، «سفری بر دریای شمال»، که در آن مجدداً گشتالتِ تصویرْ روایی شده است.
با ارائه‌ی سفری سینمایی در قالب یک «کتاب»، فریم‌های کاملاً ثابت فیلم (که هریک ۱۰ ثانیه دیده می‌شوند) همراه با عنوان‌هایی، از «صفحه‌ی ۱» تا «صفحه‌ی ۱۵»، به طور متناوب دیده می‌شوند، و در بین‌شان تصویرهای بی‌حرکتی از چند قایق. این تصاویر با عکسی از یک قایق تفریحی در دوردست آغاز می‌شوند، این عکس چهار بار یعنی از صفحه‌ی ۱ تا صفحه‌ی ۴ تکرار می‌شود، و سپس به تصاویری از یک نقاشیِ قرن نوزدهمی از مجموعه‌ای از قایق‌های بادبانیِ ماهی‌گیری در حال حرکت تغییر می‌کند، که در بقیه‌ی صفحه‌ها جزئیاتی گوناگون از این نقاشی دیده می‌شوند. نخستین فریم این جزئیات جهشی است دراماتیک از صحنه‌ی ناوگانِ کشتی‌ها، کشتی‌های دو دَکلی و قایق‌هایی بزرگ، به یک نمای بسته خیلی نزدیک از بافت بوم، بعد از عنوانِ «صفحه» نمایی نسبتاً نزدیک از دو بخشِ بادگرفته‌ی بادبان که بسیار به یک نقاشی انتزاعی شبیه است، تا پس از عنوان «صفحه»ای دیگر نوبت به تصویری دیگر از بافت بوم می‌رسد که مانند تصویری کاملاً تک‌رنگ است. شاید این روند نشانگرِ آن باشد که روایتِ به کار رفته در کتاب از نوع روایات تاریخ هنری باشد، خلاصه شده در سه صفحه‌ی پشتِ سرِ هم داستانِ مدرنیسم و تبادلِ فضای عمیقی که برای روایتِ بصری بر سطحی همواره تخت نیاز است که اکنون تنها به مؤلفه‌های خودش اشاره می‌کند، «واقعیتِ» جهان با واقعیتِ داده‌های تصویرگرا جایگزین می‌شود.[۵۲] اما در «صفحه»ی بعد، جزئیات تک‌رنگ دوباره جای‌شان را به منظره‌ای کامل از کشتیِ دو دکلی می‌دهند، گویی در حرکاتی متوالی بروترز روندِ مدرنیست را به هم می‌ریزد.
چیزی که در عوض به ما عرضه می‌شود تجربه‌ی متنی است در میان سطوح متعدد، با لایه‌بندیِ مشخصی که تداعی‌کننده‌ی شباهتی است میان انبوه صفحه‌های یک کتاب و وضعیتِ افزودنیِ حتی تک‌رنگ‌ترینِ بوم‌ها، که اگرچه ممکن است جسمی کاملاً بی‌جان به نظر آید، اما رنگ باید بر حمایتی بنشیند که توسط آن فراهم می‌شود. در واقع، با ورق زدنِ «صفحاتِ» کتاب مشخص می‌شود که این سفری است در جست‌وجوی خاستگاهِ اثر، چنین «خاستگاهی» در میان مادیت بستر مسطح بومِ آن اثر («خاستگاهِ» مدرنیسم) و تصویری که بر آن سطحِ مات نقش می‌بندد در تعلیق است، تصویری که نشانه‌ی تمایلِ خلاقِ بیننده است که درهای هر لحظه‌ای از تجربه را به چیزی فراتر از خود بگشاید (واقعیت به مثابه‌ی «خاستگاه»). در روندِ در بر گرفتن و عملی کردنِ چنین تمایلی، داستان نشانه‌ی دقیقی این ناکامل بودن است. فرمی که کمبود تسکین‌ناپذیر خودبسندگی به خود

می‌گیرد وقتی شروع می‌کند به جست‌وجوی اصل و ریشه یا سرنوشت خود به مثابه‌ی راهی برای تصور امکانِ دست‌یابی به کمال، که تلاشی است ناممکن برای تبدیلِ تسلسل به سکون، یا تبدیلِ زنجیره‌ای از اشیا به یک شی کامل. باور داستان مدرنیست، که نتیجه‌اش پیروزی مفروض اثرِ تک‌رنگ بود، بر این بود که این جمع‌بندی را در شیئی، که کاملاً با خاستگاهش هم‌راستاست، پدید آورده است: سطح و تکیه‌گاه در اتحادی جدایی‌ناپذیر؛ مدیومِ نقاشی آن‌قدر تنزل می‌یابد که چیزی جز یک شی باقی نمی‌ماند. روی آوردنِ بروترز به داستان گویای عدم امکان تحققِ این داستان در اجرای نوعی لایه‌بندی است که خود نماد یا مثالی است از وضعیتِ خودمتمایزِ مدیوم‌های متفاوت.
زمانی که بروترز در تشریحِ «نظریه‌ی فیگورها» از رمان استفاده می‌کند، از پیچیدگی‌ای سخن می‌گوید که امیدوار است با این اشیای عامیانه، مانند پیپ و آینه که اثر را به تصویر می‌کشند، به دست آورده باشد. او می‌گوید: «با اشیای تکنولوژیک، که واحد بودن‌شان ذهن را به وسواس متمرکز بر یک شی محکوم می‌کند: هنر مینیمال، روبات و کامپیوتر، هرگز به چنین پیچیدگی‌ای دست نمی‌یافتم.»[۵۳]
در چنین ادعایی دو عنصر از بحثی که من در باب تعمق در مدیوم دنبال می‌کنم نهفته است. نخست، باید ویژگیِ مدیوم‌ها، حتی مدیوم‌های مدرنیسم را تمایزمحور و خودمتمایز در نظر گرفت، و از این رو مانند لایه‌بندیِ قراردادها که هرگز به سادگی در جسمیتِ تکیه‌گاه‌شان فرو نمی‌ریزند. «واحد بودن»، همان‌طور که بروترز می‌گوید: «ذهن را به وسواس متمرکز بر یک شی محکوم می‌کند.»[۵۴] دوم، دقیقاً این شیوعِ درجه‌های بالاترِ تکنولوژی ـ «روبات، کامپیوتر» ـ است که، با اعلامِ غیرمرسوم بودن تکنیک‌های قدیمی‌تر، به ما اجازه می‌دهد پیچیدگی درونی مدیوم‌هایی را فرا بگیریم که آن تکنیک‌ها موردِ حمایت قرار می‌دهند. در دستان بروترز خود داستان به چنین مدیومی تبدیل می‌شود، به چنین صورتی از ویژگی تمایزمحور.

۷

فردریک جیمسون پست‌مدرنیته را چنین صورت‌بندی می‌کند: اشباعِ کاملِ فضای فرهنگی از تصویر، چه به دست تبلیغات، چه به دست رسانه‌های ارتباطی، و چه به واسطه‌ی فضای مَجازی. او می‌گوید که این اشباع کاملِ تصویریِ زندگی جمعی و روزانه به آن معناست که اکنون تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه همه‌جا وجود دارد، و این به سبب توسعه‌ای در فرهنگ است که نه تنها مفهوم اثر هنریِ واحد را به‌کل مسئله‌دار کرد، که دقیقاً مفهوم استقلالِ



ریچارد سرا، «مار»، فولاد، ۱۹۹۴ تا ۱۹۹۷، موزه‌ی گوگنهایم بیلبائو، اسپانیا.

زیبایی‌شناسانه را از معنا تهی کرد. و این‌طور ادامه می‌دهد: در وضعیتی که «همه‌چیز اکنون ترجمانی بصری و از نظر فرهنگی آشنا دارد [از جمله نقدهای این وضعیت]، توجهِ زیبایی‌شناسانه نیز خود را منتقل‌شده به حیاتِ ادراکْ می‌یابد». این چیزی است که آن را «حیات جدید ادراکِ پست‌مدرن» می‌نامد، که در آن «نظام ادراکی سرمایه‌داریِ اخیر» همه‌چیز را زیبایی‌شناسانه تجربه می‌کند، از خرید گرفته تا کلیه‌ی فعالیت‌های تفریحی، و از این رو هر چه را بتوان در قلمروِ کاملاً زیبایی‌شناسانه دانست منسوخ قلمداد می‌کند.[۵۵]

یکی از تعریف‌های هنر در این نظام ادراکِ پست‌مدرن این است که هنر صرفاً تقلیدی است از بهره‌وریِ طفیلی‌وار از زیبایی‌شناسی در کل حوزه‌های اجتماعی. هر چند در این وضعیت، شماری از هنرمندان معاصر تصمیم گرفته‌اند از این نوع فعالیت سر باز زنند، به عبارت دیگر، تصمیم گرفته‌اند خود را درگیرِ مُدِ بین‌المللیِ چیدمان و هنر بینارسانه‌ای نکنند، جایی که هنر اساساً خود را

هم‌دستِ جهانی‌سازیِ تصویرْ در خدمت سرمایه می‌یابد. این هنرمندان در برابر بازگشت به فرم‌های رنگ‌ورورفته‌ی مدیوم‌های سنتی، مانند نقاشی و مجسمه‌سازی، نیز مقاومت کرده‌اند. در عوض، هنرمندانی نظیرِ جیمز کُلمَن و ویلیام کِنتْریج با آغوشی باز به استقبال ایده‌ی تمایزمحوری رفته‌اند، یعنی ایده‌ی مدیوم آن‌چنان مشخص است که حال متوجه می‌شوند باید آن را از نو خلق یا عبارت‌بندی کنند.[۵۶] مارسل بروتِرز، که برای نمونه این‌جا مطرح شد، از پایه‌های این تعهد بوده است.

ارجاعات

1. Stanley Cavell, The World Viewed (Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1971), pp. 101-18.

۲. در این باب رجوع شود به:
"Music Discomposed," in Must We Mean What We Say? (New York: Scribner's, 1969), pp. 199-202.

۳. این مشکل پیچیده‌تر می‌شود چرا که لازم بود نام گرینبرگ را در گیومه قرار دهم، مانندِ آن‌چه در این جمله دیده می‌شود، تا نشان دهم که این خوانش از کلمه‌ی «مدیوم» دچار کج‌فهمی، که در ادامه به آن می‌پردازم، بوده و هست.

۴. در این متن از کلمه‌ی mediums به عنوان صورتِ جمعِ کلمه‌ی medium استفاده می‌کنم تا با media اشتباه نشود، و کلمه‌ی media را در بستر تکنولوژی ارتباطات به کار می‌برم.

5. Benjamin H. D. Buchloh, "Introductory Note [to the special Broodthaers issu]," October, no. 42 (Fall 1987), p. 5.
نقش محوریِ بنجامین بوخلو در دریافتِ انتقادیِ آثار بروتِرز مشهودْ و تعددِ ارجاع‌ها در مقاله‌ی پیشِ رو نشانه‌ی آن است، مانند ارجاع‌های متن به فعالیت‌هایش در سمت سردبیر و ناشر در مجله‌ای که منتشر می‌کرد، اینترفانکتسیونن. در این‌جا، و در کنار این متن که به نوعی اپیگرافِ نوشته‌ای است که در ادامه می‌آید، مایلم شخصاً از بنجامین بوخلو برای بلندنظریش تشکر کنم که پذیرفت دست‌نوشته‌های این مقاله را بخواند و در این باره با من بحث کند، مباحثاتی شامل موافقت‌ها و مخالفت‌هایی که گفت‌وگو با او را پیوسته چالش‌برانگیز و سرشار از روشن‌گری می‌کند.

6. Studio International, vol. 188 (October 1974).
استودیو اینترنشنال، شماره‌ی ۱۸۸ (اکتبر ۱۹۷۷). طرح پشت جلد نیز کار بروتِرز است. ترکیبی است از همان نوع لوح‌های «یادگیریِ حروف» برای بچه‌ها (گ مثل گورخر، آ مثل اسب، س مثل ساعت، با تصویر مناسب روی هر لوح) و روی

لوح‌ها تنها حروف دیده می‌شوند. زیر لوح‌هایی که مانند یک جدول مرتب شده‌اند، بروترز به دست‌خطِ خودش نوشته‌است:« elements du discours ne peuvent server l'art une faute d'orthographe cachee vaut un fromage.» این نوشته به دو جنبه‌ی متفاوت کار او اشاره دارد. از یک سو، نسخه‌ی جدیدی از حکایت روباه و کلاغِ لافونتِن، که پیش‌تر نیز در یک نمایشگاه و فیلم «Le Corbeau et le rellar» (۱۹۴۷) از آن بهره برده بود، ارائه می‌کند. از طرف دیگر، اشاره‌ای ضمنی دارد به اشتباه تایپیِ موجود در اعلان نمایشگاهش «Court/Circujt» (۱۹۴۷)، که در آن حروف‌چین‌ها حرف «h» را در نام بروترز از قلم انداخته بودند، و هنرمند با دست خودش این حرف را به اعلان‌ها اضافه کرد، و از این رو یک اشتباه را به حرکتی مانند امضای هنرمند تبدیل کرد یا به أبژه‌ای قابل فروش، یا در اصطلاح فرانسوی «fromage» (مایه).

۷. چیزی که سبب شد به این طرح جلد، و بازی مخصوصش با کلمات، توجه کنم، مقاله‌ی برجسته‌ی بنجامین بوخلو بود:
Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde," Artforum, vol. XVIII, (May 1980), p. 57.

۸. برای مشاهده و نظری کردنِ این تحول از خاص به عام، ن. ک. به:
Thierry de Duve, Kant After D"champ (Cambridge, Mass. MIT Press, 1996), به‌ویژه بخشِ"The Monochrome and the Blank Canvas".

۹. بروترز توضیحش را در موزه ارائه می‌کند، در کاتالوگِ دونسخه‌ایِ نمایشگاهِ "Der Adler vom Oligozan bis Heute" (Dusseldorf, Stadtische Kunsthalle, 1972.), vol. 2, p. 19.
در پیش‌نویس یک متن که ظاهراً به یورگن هارتن می‌نویسد، بروترز ادعای conceptualists/مفهوم‌گرایان را در باب «نظریه» به بازی می‌گیرد، و این خواسته‌شان را که هنر را به بیانیه‌های بی‌چون‌وچرایی محدود کنند که «تعریف» خودش را تولید می‌کند:
نظریه
موزه در زمان [حال]
من عقاب هستم
تو عقاب هستی
ما عقاب هستیم
شما عقاب هستید
آن‌ها تن‌پرور و بی‌رحم‌اند
باهوش و تندخو مانند
شیرها، مانند پشیمانی، مانند
موش‌ها.
۱۰. نشریه‌ی «اینترفونکتسیونن»، شماره‌ی ۱۱ (پاییز ۱۹۷۴)، جلد. بنجامین بوخلو، ناشر و سردبیر این نشریه‌ی آوانگارد، این طرح جلد را به بروترز سفارش داد، و نیز یک کار دیگر برای همین نسخه: نمایش‌نامه‌ی یک فیلم به نام «Seanse/

سِئانس»، که در آن یک فیلم خیالی به نمایش در می‌آید که مشتمل است بر یک فیلم کوتاه، پخش یک خبر، و یک فیلم بلند داستانی که همه از تصاویر دزدیده شده ساخته می‌شوند. «سئانس» در میان یک جفت درخت خرما قرار می‌گرفت، و در زیر آن عنوانِ " Racisme vegetale/تخم نژادپرستی بکارید" خبر از انتشار کتاب آتی بروترز با همین نام می‌داد. این بوخلو بود که متن‌های جلد را با کمک خود هنرمند به انگلیسی برگردانده بود. یک بار دیگر، بوخلو توجهِ من را به این اثر کم‌شناس جلب کرد، در
"Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde," op. cit., pp. 57-8

۱۱. با وضع کردنِ واژه‌ی .به این اثر کَم‌شناس جلب شد، در رمند به انگلیسی برگردانده‌بودند.خبر"پ، نر را به اشاره دارد. از یک سو، k««نتتت«نا«اصل عقاب» برای آن بخشی از استفاده‌ی بروترز از عقاب که هنر مفهومی و متعاقباً وقایع مشخصی از تاریخ هنر را پس از جنگ به نقد می‌کشد، تلاش می‌کنم تمایز میان این جنبه را نشان دهم با آن‌چه بروترز انتظار داشت عقاب در کل توضیح دهد، که طبعاً ابعاد سیاسیِ این نماد را در برمی‌گیرد و به‌طور خاص، با ارجاع به خاستگاه اروپاییِ بروترز، و نفوذش را در بر می‌گیرد و استثمارش را توسط فاشیسم.

۱۲. برای اطلاعات بیش‌تر در زمینه‌ی آرشیو فیلم آنتالوژی ن. ک. به:
Annette Michelson, "Gnosis and Iconoclasm: A Case Study of Cinephilia," October, no. 83 (Winter 1998), pp. 3-r8.

13. L. Baudry, "The Apparatus," Camera Obswra, no. I (1976); and Teresa de Lauretis and Stephen Heath (eds), The Cinematic Apparatus (London: Macmillan, 1980).

14. Maurice Merleau-Ponty, Phenomenology of Perception, trans. Colin Smith (London: Routledge and Kegan Paul, 1962).
بخشی از «The Body/بدن» به پیوند درونی و دوجانبه‌ی «پشت» و «جلو»ی بدن اشاره می‌کند، با بهره‌گیری از سیستمی از معنی‌های این روابط. روابطی که پیشاپیش و به صورت پیش‌أبژکتیو توسط فضای بدن محیا می‌شوند، و برای خودِ معنی به مثابه‌ی یک الگوی ازلی‌اند. بدن به مثابه‌ی بسترِ پیش‌أبژکتیوِ تجربه‌ی مربوط بودنِ أبژه‌ها نخستین «دنیا»یی است که توسط پدیدارشناسی ادراک کاوش می‌شود.

۱۵. اَنِت میکلسن می‌نویسد: «ادامه یافتنِ حرکتِ ثابتِ رو به جلوی دوربین، تنشی تولید می‌کند که با کاهشِ دامنه‌ی دید نسبت مستقیم دارد، با کمی تعجب متوجه می‌شویم افق‌هایی که کرانه‌های روایت را نشان می‌دهند، آن صورت روایی‌ای که سرزندگی‌اش را مرهون زمان‌مندیِ آماسیده‌است، در حرکتْ به سمتِ مکاشفه علیه شناخت جهت‌گیری می‌کنند. در انتظار یک مسئله، در "تعلیق" به سمت راه حل حرکت می‌کنیم... اِسنو، در معرفیِ توقع به مثابه‌ی

هسته‌ی فیلم، فضا را به مثابه‌ی وجود بازتعریف می‌کند... که خود اساساً "مفهومی زمان‌مند" است. با تهی ساختنِ فیلم از گرایش‌های استعاری مونتاژ، اِسنو استعاره‌ای برای صورت روایی خلق می‌کند.»
"Toward Snow. Part I," Artforum, vol. IX (June 1971), pp. 312-.

۱۶. ریچارد سرا از اهمیت کار مایکل اسنو صحبت می‌کند:
Annette Michelson, Richard Serra, and Clara Weyergraf, "The Films of Richard Serra: An Interview," October, no. 10 (Fall 1979).

۱۷. در یک مجموعه مقاله در اواخر دهه‌ی ۱۹۴۰ میلادی گرینبرگ ایده‌ی پایان نقاشی روی سه‌پایه را مطرح می‌کند و این که درهای دنیایی «فراتر» از سه‌پایه‌ی بوم به روی تصویرسازی باز می‌شود.ن.ک. به:
"The Crisis of the Easel Picture" (April 1948) and "The Role of Nature in Modern Painting" (1949), in Clement Greenberg, The Collected Essays and Criticism, vol. 2, ed. John O'Brian (Chicago and London: University of Chicago Press, 1986), pp. 224 and 2734-;

و هم‌چنین به:
.American/Type Painting" (1955), Clement Greenberg, op. cit., vol. 3, p. 235"

۱۸. در تحلیل خطوط گرایشی که سوژه را به دنیایش وصل می‌کند، سارتر تنها از دوجانبگیِ دیدگاه‌ها نمی‌گوید ـ برداری که بدن من را به عنوان دیدگاهم به امور به آن جنبه‌ای که نشان‌گرِ دیدگاهِ آن امور به بدن من است وصل می‌کند ـ بلکه به دگرگونی‌هایی در دنیا می‌پردازد که نتیجه‌ی تصاحب شدن‌شان توسط من‌اند، برای مثال در خلالِ بازی. او می‌نویسد: «ورزشْ دگرگونیِ آزادانه‌ی محیطِ دنیایی است به عنصری که از آن کنش حمایت می‌کند.این حقیقت ورزش را مانند هنر خلاقانه می‌کند. ممکن است محیط مورد نظر یک گستره‌ی برفی باشد... با دیدنش گویی از پیش تصاحبش کرده‌ای. بیرونی بودنِ محض را بازنمایی می‌کند، فضامندیِ شدید؛ عدم توانایی‌اش در تشخیص، یک‌نواختی‌اش و سفید بودنش بیان‌گرِ برهنگیِ مطلقِ ماده است؛ این in-itself/به-خودی-خودی است که صرفاً in-itself/به-خودیِ-خود است... . آرزو می‌کنم که این به-خودیِ-خود شاید نوعی از تجلیِ خودِ من باشد در حالی که هنوز به-خودیِ-خود مانده‌باشد. انسان می‌خواهد "با برف کاری انجام دهد" تا صورتی را به این ماده تحمیل کند که این ماده به خاطر آن صورت وجود داشته‌باشد... اسکی کردن، فراتر از مهارت، سرعت عمل است، یک بازی است، شیوه‌ای است برای تصاحب این گستره. دارم با آن کاری انجام می‌دهم. با این کنشم مادیت و معنای برف را تغییر می‌دهم.»
Jean/Paul Sartre, Being and Nothingness, trans. Hazel E. Barnes [New York: Washington Square Press, 1956], pp. 742-3).
مفهوم «بردار پدیدارشناسانه» به طور تنگاتنگ با ایده‌ی کنشِ سازمان‌دهی و پیوندی که در خلال آن سوژه با دنیا به عنوان پدیده‌ای معنادار درگیر می‌شود درآمیخته است.

۱۹. در یک مجموعه مقاله به این موضوع پرداخته‌ام:
"... And Then Turn Away?' An Essay on James Coleman," October, no. 81 (Summer 1997), pp. 5-3 3; "Reinventing the Medium," Critical Inquiry, no. 25 (Winter 1999), pp. 289-305; and "The Crisis of the Easel Picture," forthcoming in the second volume of the Jackson Pollock catalogue, The Museum of Modern Art, New York.

۲۰. چنین تحلیلی در مورد سِرا در پایان یکی از مقاله‌هایم "The Crisis of the Easel Picture" آمده است.

21. "Louis aud Noland" (1960) and "After Abstract Expressionism" (1962), in Clement Cremberg, op. cit., vol. 4, pp. 97 aud r3 I .

22. "Modernist Painting," ibid., p. 90.

23. "Louis and Noland," ibid., p. 97

۲۴. برخورد تیری دُ دووِ با با واکنشِ گرینبرگ به این‌که تغییر ماهیت «مسطح بودن» مدرنیست توسط مینیمالیسم به بوم تک‌رنگ به نوعی به پیش‌ساختگی تعبیر می‌شود سبب می‌گردد گرینبرگ با ترکِ مدرنیسم به فرمالیسم/ساختارگرایی روی آورَد، که از منظر زیبایی‌شناسی یک نگرانی جدی در زمینه‌ی ارزش‌یابی و قضاوتِ سلیقه محسوب می‌شود.
این امر با توضیح‌های گرینبرگ درباره‌ی خودش در نوشته‌هایش پس از سال ۱۹۶۲ در هماهنگی است، نوشته‌هایی نظیر ""Complaints of an Art Critic (Artforum [October 1967])". هرچند چیزی که کمبودش در این خوانش به چشم می‌خورد، شیوه‌ی گرینبرگ است در درکِ مجموعه‌ی بصری بودن به مثابه‌ی پشتیبانی از فعالیت هنری، و از این رو به مثابه‌ی یک مدیوم ـ اگرچه هرگز این نکته را نمی‌گوید. و این در جای خود به آن معناست که «مدرنیسمِ» خودِ گرینبرگ پیچیده‌تر از آن است که خودش می‌گوید یا جاد و اطرافیانش مایل اند بفهمند، یا دُ دووِ معتبر می‌داند. در متنی با نام «The Crisis of the Easel Picture» به طور مفصل‌تر به پرسشِ بصری بودن به مثابه‌ی یک بردار پدیدارشناسانه پرداخته‌ام.

۲۵. در ارتباط با یک نوع از این چرخش‌ها، فراید می‌نویسد که منجر به چیزی به‌کفایت قدرتمند می‌شود که قراردادهای جدید تولید می‌کند، هنری جدید پدید می‌آورَد.

Michael Fried, "Shape as Form," in Art and Objecthood [Chicago and Loudon: Chicago University Press, 1998], p. 88).
26. Leo Steinberg, Other Criteria (New York: Oxford University Press, 1972), p. 79.

۲۷. استفاده‌ی کاوال از واژه‌ی اتوماتیسم که ایده‌ی مدیوم به عنوان پشتیبانِ فعالیتِ هنری را پیشِ رو می‌گذارد راه را برای چنین نظریه‌پردازی‌هایی باز می‌کند. برای نمونه، شاهدِ رابطه‌ای است میان یک «اتوماتیسم» فرضی و صورت‌هایی که توسعه و ادامه‌ی این اتوماتیسم به خود می‌گیرند که به‌ضرورت صورت‌هایی دنباله‌دارند، و هر جزء این دنباله‌ها آنِ جدیدِ خود مدیوم است.
(The World Viewed, op. cit., pp. 103-4).

28. "Video and Narcissism," October, no. I (Spring 1976).

۲۹. استنلی کاوال در صدد است که این یکپارچگی را از طریق محتوای تلویزیون به مثابه‌ی «جریانی از دریافت‌های هم‌زمان از یک رخداد» جانمایی کند، و از طریق صورتی از برداشت که مختص تلویزیون است، که آن را «مانیتورینگ» می‌نامد.

Stanley Cavell, "The Fact of Television," in Video Culture: A Critical Investigation, ed. John Hanhardt (Rochester, N.Y. Visual Studies Workshop, 1986).
دیگر تلاش‌ها در راستای بیانِ خاص بودنِ تلویزیون /یا ویدئو عبارت است از:
Jane Feuer, "The Concept of Live Television: Ontology as Ideology," In Regarding Television: Critical Approaches, ed. E. Ann Kaplan (Frederick, Md.: University Publications of America, 1983); Mary Ann Doane, "Information, Crisis, and Catastt'ol phe, " in Logics of Television: Essays in Cultural Criticism, ed. Patricia Mellencamp (Bloomington: Indiana University Press, 1990); Fredric Jameson, "Video," Postmodernism: Or the Cultural Logic oj Late Capitalism (Durham, N. c.. Duke University Press, 1991).

30. Samuel Weber, "Television, Set, and Screen," in Moss Mediatlros: Form, Technics, Media (Pasadena, Calif . Stanford University Press, 1996), p. 110.

۳۱. فردریک جِیمسِن در باب مقاومتِ ویدئو در برابر نظریه‌پردازیِ مدرنیست:
"Transformations of the Image in Postmodernity," in The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, ۱۹۸۳-۱۹۹۸ (London: Verso, 1998).

32. Jacques Derrida, "The Law of Genre," Glyph, no. 7 (1980).
۳۳. این عبارت، که روی یکی از کارهای بدون عنوان سال ۱۹۷۳-۴ نوشته شده است، عبارتی پیچیده است. نیمه‌ی نخست مربوط است به توصیف دوگانه‌ی اصل عقاب از شیوه‌هایی که نظریه‌ها خود در برابر کالامحوری آسیب‌پذیرند و این‌که جابه‌جا کردن زبان و اُبژه‌ی فیزیکی نیز هنر را از این آسیب مصون

نمی‌دارد. اما جمله‌ی دوم بسیار کم‌تر منفی است و راه به فرصت‌های رهایی‌بخشی دارد که «فیگور»ها به عنوان نوعی جدید از تصویر ـ ذره‌ای که به‌کل نه در زمره‌ی زبان می‌گنجد و نه در قلمروِ نماد ـ ممکن است به آن واکنش نشان دهند. این امر توسط نقش «فیگور» در Ma Collection و کتاب «بودلر» مطرح می‌شود، که پیرامون هر دو در ادامه توضیح داده‌ام. از بنجامین بوخلو برای توصیه‌هایش در زمینه‌ی پیچیدگیِ «نظریه‌ی فیگورها»ی بروترز و حالت نمادینِ این مفهوم در آثارش بسیار سپاس‌گزارم.

34. Press release for "Musee d'Art Moderne, Departement des Aigles, Sections Art Moderne et Publicite" (Kassel, 1972), reprinted in Marcel Broodthaers, exh. cat. (Paris: Jeu de Paume, 1991), p. 227

35. Benjamin H. D. Buchloh, "Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde," op. cit., p· 52.

36. Ibid., p. 54.

۳۷. برای اطلاعات بیش‌تر در باره‌ی ارتباط بروترز با صورت بنیامینیِ مجموعه‌دار ن. ک. به:
Douglas Crimp, "This Is Nor a Museum of Art," in Marcel Broodthaers, .exh. cat. (Minneapolis: 60 Walker Art Center, 1989), pp. 71-91
توضیح بروترز در باب «خالق شدن» از این مقاله است:
" Comme du beurre dans un sandwich," Phantom as, no. 51'.61 (December 1965), pp. 295'-6, as cited in Crimp, op. cit., p. 71.

38. Walter Benjamin, Dos PassagCl/- Werk (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982), vol. I, p. 277, as cited in Crimp, op. cit. , p. 72.

۳۹. شماره‌های «فیگور»ها تنها این بار پشت سر هم‌اند، برخلاف شماره‌های تصادفی که بروترز در «بخش فیگورها» (در نمایشگاه عقاب از دوره‌ی اُلیگوسِن تا حال) به عنوان اصل شماره‌گذاری می‌شناسد، یا در کیفیتِ بداهه‌ی پراکندگیِ «فیگور ا»، «فیگور ۲»، «فیگور A» و...

40. Ibid., p. 7J.

41. Walter Benjamin, Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era oj High Capitalism, trans. Harry Zohn (London: New Left Books, 1973), p. 165, as cited in Crimp, op. cit., p. 80.

42. Susan Buck-Morss, The Dialecticsoj Seeing: Tmllter Benjamin and the Arcades Project (Cambridge, Mass . MIT Press, 1989), pp. 241-5.

43. Benjamin H. D. Buchloh, “Formalism and Historicity — Changing Concepts in American
and European Art since 1945,” in Ellrope in the Seventies: Aspects oj Recent Art, exh. cat. (Chicago: The Art Institute of Chicago, 1977), p. 98.

44. Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, op. cit., p. 271, as cited in Crimp, op. cit., p. 73.
45. Walter Benjamin, “Unpacking My Library” (1931), in Illuminatiolls, traus. Harry Zohn (NewYork: Schocken Books, 1969), p. 67.

۴۴. اگرچه بروترز پیش‌تر دو فیلم ساخته بود.
که اولی مشابه آثار سینمای «تجربی» ابتدایی است مانند Ballet mecanique اثر Leger، و دومی یک فیلم ترکیبی است از مجموعه‌ای از منابع فیلم‌های مستند. در سال ۱۹۴۷ بود که، با ساختن Le Corbeau et Ie renard، بروترز به طور جدی شروع به کار با فیلم کرد و به نظر می‌رسد که به رابطه‌ای مخصوص به خودش در تجربه کردن با این مدیوم دست یافته‌است. این همان سالی بود که فیلم «طول موج» اثر مایکل اسنو جایزه‌ی نخست جشنواره‌ی فیلم تجربی Knokke را به خود اختصاص داد. ژَک لُدو، که بنیان‌گذار این جشنواره بود، مدیر آرشیو سلطنتی فیلم در بروکسل نیز بود، که مخزنی بود شبیه به مجموعه‌ی آثار سینمایی که افتخار حضور در آرشیو فیلم آنتالوژی را داشتند.
بروترز در مقاله‌اش با عنوان «Le Cinema Experimental er les fables de La Fontaine. La raison du plus fort Le Corbeau et Ie Renard»، در ارتباط با نمایشگاهش، به تشریح جزئیات فیلم اسنو می‌پردازد و سپس به ارتباط آن با «سینمای ساختارگرا»ی اروپایی می‌پردازد:
Selbstschuisse by the German film_maker Luc Mommartz (Marcel Broodthaers: Cinema, Barcelona: Tapies Foundation, 1971, pp. 60—1;
با سپاس از ماریا گیلیسن برای معطوف کردنِ توجه‌ام به این ارجاع و به موماثز.

47. Walter Benjamin, “A Short History of Photography,” in “aile Way Street” alld Other Writillgs, trans. Edmund Jephcott and Kingsley Shorter (London: New Left Books, 1979). For a further discussion, see my “Reinventing the Medium,” op. cit.

48. Press release for “Musee d’Art Moderne, Departement des Aigles, Sections Art Moderne et Publicite” (Kassel, 1972), reprinted in Marcel Broodthaers, 1991, op. cit., p. 227.
49. Marcel Broodthaers, after an interview by Irma Lebeer, “Ten Thousand Francs Reward,” October, no. 42 (Fall 1987), p.43.

50. From the catalogue for “MTL-DTH,” quoted in Anne Rorimer, “The Exhibition at the MTL Gallery in Brussels, March 13-April 10, 1970,” Oc-

tober, no. 42 (Fall 1987), p. 110.

۵۱. به توضیح شماره ی۳۳ رجوع شود.

۵۲. بخشی از تصاویر دریایی فیلم «سفری بر دریای شمال» از نسخه‌ی اصلی فیلمی قدیمی‌تر، Analyse d’une Peinture، برداشته شده‌اند البته با مونتاژی متفاوت همراه با شماره‌صفحه به صورت میان‌نویس و عکاس‌های قایق‌ها که خود بروترز گرفته بود. در مصاحبه‌ای به مناسبت نمایشگاه نقاشی‌های بروترز در سال ۱۹۷۳، که در آن فیلم Analyse d’une Peinture نیز نمایش داده شد، بنجامین بوخلو و میشائل اُپیتز از هنرمند درباره‌ی فیلم سؤال‌هایی کردند. بوخلو در این مصاحبه پیش‌فرض این است که این فیلم نمادی است از مدرنیسم، نمادی که قطعیت درونی مدرنیسم را تحلیل می‌کند و مورد تهاجم قرار می‌دهد: «با توجه به شیوه‌ی شما در تکرار تمسخرآمیز اشارات نقاشانه‌ی تقلیل‌گرایانه، آیا همین اصل‌های منسوخ نیست که تحلیل خود شما از یک نقاشی را شکل می‌دهد؟» پاسخ‌های بروترز به این پرسش‌ها اختصاصاً مقاومتی است، در جایی می‌گوید: «آیا ابزار تحلیل واقعاً برای کار کردن کافی است؟» در جایی دیگر، به نظر می‌رسد با این ایده که فیلمش، آن‌چنان که بوخلو پافشاری می‌کند، «با مسئله‌ی نقاشی» سر و کله می‌زند مخالف است. او می‌گوید: «نه با نقاشی به عنوان یک مسئله، بلکه به عنوان یک سوژه. اگر به نظر شما نقاشی مسئله‌ای دارد، من ادعا می‌کنم که این فیلم مورد بحث را به نحوی ساخته‌ام که این مسئله را دگرگون می‌کند.»
(Marcel Broodtham: Cillema, op. cit., pp. 230-1)
به نظر من وقتی بروترز از واژه‌ی سوژه استفاده می‌کند، مانند «نقاشی به عنوان یک سوژه»، اغلب منظورش چیزی شبیه به موضوعات نقاشی یا محتوای آن نیست، بلکه به نقاشی به عنوان یک رسانه اشاره می‌کند.

53. Marcel Broodthaers, “Ten Thousand Francs Reward,” op. cit., p. 43.

54. Ibid.

55. Fredric Jameson, The Clllltliral Ttlrn, op. cit., pp. r r a—12.

۵۶. در مقاله‌ای قدیمی‌تر، که در پانویس ۱۹ به آن اشاره شد، درباره‌ی کارهای جِیمز کُلمن و جِف وال بحث کرده‌ام. در آینده در مقاله‌ای در این باره بر آثار ویلیام کنتریج تمرکز خواهم کرد.

رزالیند کراوس در گفت‌وگو با ایو آلن بوا

ترجمه‌ی اشکان صالحی

منبع:

https://brooklynrail.org/2012/02/art/rosalind-krauss-with-yve-alain-bois

هر توضیحی که در [ ] آمده از مترجم است.

به مناسبت انتشار کتاب جدید رزالیند کراوس، «زیر فنجان آبی» (Under Blue Cup)، ایو آلن بوا به دیدار او در خانه‌ی زیرشیروانی‌اش در سوهو رفت تا درباره‌ی روند شکل‌گیری این کتاب و چیزهای دیگر بحث کنند. (بوا به نمایندگی از «بروکلین ریل» با کراوس گفت‌وگو می‌کند.)

ایو آلن بوا (ریل): بحث را در واقع با اولین سطر از کتابت شروع می‌کنم که می‌گویی «به تحریک یک دهه و اندی بیزاری از منظره‌ی هنر گول‌زننده‌ی موسوم به چیدمان، آن‌چه نوشتن این کتاب را ممکن کرد عبارت بود از ...»، که در ادامه‌اش قدردانی‌ها آمده‌اند. ناخرسندی و ملال مرتبط با چیدمان‌ها را درک می‌کنم، ولی بعضی از هنرمندانی که آن‌ها را «شهسواران سفید» (White Knights) می‌نامی ـ شهسوارهایی که برای نجات رسانه‌ای می‌آیند که امکانش را قبلاً مکعب سفید فراهم کرده ـ خودشان چیدمان می‌سازند. هارون فاروکی، سوفی کال، یا کریستین مارکلی، این‌ها در زمینه‌ی همین «چیزی» که چیدمان نامیده می‌شود ـ که نمی‌دانم رسانه (medium) است یا نه ـ کار می‌کنند. چطور کار آن‌ها را کاملاً متفاوت با اکثریت عظیم تولیدات چیدمانی می‌دانی؟

رزالیند کراوس: اول راجع به فاروکی صحبت می‌کنم. با فاروکی در نمایشگاه فوق‌العاده‌ای در گالری ملی ژو دو پوم در پاریس روبه‌رو شدم و چیزی که واقعاً توجهم را جلب کرد کاری بود به اسم «Interface» [وجه مشترک]؛ چیزی که آن‌جا به نمایش درآمده بود ـ در کتاب درباره‌اش حرف زده‌ام ـ خود فاروکی در اتاق مونتاژ نشسته بود و درباره‌ی این صحبت می‌کرد که بدون داشتن دو نمایشگر در

آنسلم کیفر،
مادران بد، ترکیب مواد روی بوم،
۳۸۰ در ۵۶۰ در ۷۰ سانتی‌متر،
۲۰۱۱، گالری روپک، پاریس

کنار هم نمی‌تواند ویدئو درست کند. «وجه مشترک» دقیقاً همین است: دو نمایشگر، دو مانیتور، در کنار هم، روی پایه‌های جداگانه. نکته‌ی جالب برای من این بود که چشم برای دنبال کردن ویدئو باید از بین آن‌ها عبور کند. و وقتی از بین مانیتورها عبور می‌کنیم، چشم‌هامان بین آن‌ها می‌لغزند و به یک معنا به دیوار موزه برمی‌خورند، که می‌توانیم آن را مکعب سفید بنامیم؛ پس، از جهتی، در مقابل هر چیزی که می‌شود به آن گفت چیدمان، نحوه‌ی عیان شدن مکعب سفید مطرح می‌شود، چون باید با آن روبه‌رو بشویم. در واقع، به نظرم، این‌که از کار فاروکی صرفاً به عنوان چیدمان حرف بزنیم اشتباه بزرگی است، و البته در کاتالوگ نمایشگاه همین کار را می‌کنند. به نظرم، او مثل چهره‌ی خارق‌العاده‌ای ظاهر می‌شود که وادارمان می‌کند با مکعب مواجه شویم، مکعبی که من در جایی از کتاب درباره‌اش به منزله‌ی یک استخر (swimming pool) حرف می‌زنم تا آن را از تصور موزه به منزله‌ی کاخ یا مقبره جدا کنم. این تصویر را با در نظر داشتن کناره‌های استخر به کار می‌برم. کناره‌های استخر فقط محدودکننده‌ی میدان نیستند بلکه در عین حال سطح مستحکمی به وجود می‌آورند، سطح سختی که موقع شنا کردن از آن‌جا شروع می‌کنیم تا از این‌سو به آن‌سوی استخر برگردیم، پس این معنای مکعب سفید به عنوان نوعی...

ریل: سطح برگشت (bouncing surface)...

کراوس: به عنوان سطحی که چشم باید به آن برگردد، برای من خیلی مهم است، و این آن نکته‌ف‌ای است که در کار فاروکی اهمیت داشت؛ نه این حس که تصاویر در منظومه‌ای به نمایش درمی‌آیند که آن‌ها را به چیزی در مایه‌ی هنر چیدمان تبدیل می‌کند. در مورد سوفی کال هم سؤال کردی. تلاش همیشگی من این است که چیزی را که «پایه‌ی فنی» (technical support) می‌نامم به عنوان جایگزین پایه‌های سنتی پیدا کنم ـ «فنی» (technical) در مقابل «افزاری» (artisanal)، و «پایه» به منزله‌ی روشی برای تعمیم دادن ویژگی رسانه‌های سنتی رنگ‌روغن روی بوم، یا مرمر، یا چوب ـ چون فکر می‌کنم که البته با پست‌مدرنیسم و هنر مفهومی و واسازی (deconstruction)، ایده‌ی مدیوم کاملاً از بین رفته. تا جایی که به پایه‌ی فنی کار سوفی کال مربوط می‌شود، به نظرم این پایه فتوژورنالیسم است، به یک معنا گشتن دنبال یک فرد یا سخنگو، نحوه‌ی تلاش فتوژورنالیست‌ها برای بازسازی سوژه‌ی یک معما، همان‌طور که در مورد واترگیت اتفاق افتاد. دفترچه‌ی آدرس‌ها و بسیاری از کارهای دیگر او مرتبط‌اند با مصاحبه کردنش، با یک الگوی قضایی.

ریل: در واقع، در مورد سوفی کال چیزی وجود دارد که شاید درباره‌اش هم‌نظر نباشیم: فکر نمی‌کنم چیدمان‌های او به خودی خود چندان جالب باشند. به نظرم چیدمان‌هایش کتاب‌هایی گسترش یافته‌اند. اساساً من او را نویسنده می‌دانم. این را به خودش هم گفته‌ام. به او گفتم: «چرا باید عکس‌های بزرگ‌شده‌ای از این چیزها بسازی؟» چون به عنوان کتاب عالی‌اند. به نظر من او، سوای چیزهای دیگر، قصه‌گوی درخشانی است.

کراوس: خب، با تو موافق نیستم، دست‌کم تا جایی که به اثری به نام «مراقب خودت باش» (Take Care of Yourself) مربوط می‌شود، اثر خیلی بزرگی که در سال ۲۰۰۷، غرفه‌ی فرانسه را در بینال ونیز پُر کرد و بعداً به شکل حتی وسیع‌تری در کتابخانه‌ی ملی پاریس بازسازی شد. کل اثر حول نامه‌ای دور می‌زند از آدمی که کال با او رابطه داشته و رابطه‌اش را با او تمام می‌کند ـ آن هم با این جمله‌ی فوق‌العاده ریاکارانه که به کال می‌گوید «مراقب خودت باش». موقع ورود به نمایشگاه، نامه‌ای به دست بازدیدکننده می‌دادند. اثر متشکل از مانیتورهایی بود که روی میزهای قرائت کتابخانه‌ی ملی قرار گرفته بودند، و بازیگرهای مختلف و افراد حرفه‌ای دیگری که همگی زن بودند و داشتند نامه را قرائت می‌کردند. بازیگرهایی مثل ژن مورو و میراندا ریچاردسن بودند و همه‌شان داشتند همین نامه

را می‌خوانند. قضیه به نظر من این است که در قرائت‌خانه‌ی کتابخانه‌ی ملی هستیم و این قرائت‌ها به‌نحوی (مثل وجه مکعب) با کتاب‌های روی قفسه‌ها تماس برقرار می‌کنند. پس این حس به وجود می‌آید که خواننده مشغول تحقیق است، همان‌طور که اثر سوفی کال دائماً (بر حسب همین فتوژورنالیسم) مشغول تحقیق درباره‌ی یک چهره‌ی مفقود است. به نظر می‌رسد برگشتن اثر به پایه‌ی فنی‌اش به این نحو است که ما این قرائت‌های نامه را می‌شنویم و می‌بینیم و کم‌وبیش از خودمان می‌پرسیم نویسنده‌اش چه کسی می‌تواند باشد و البته به این نتیجه می‌رسیم که آن شخص خود سوفی کال است، نوعی کنایه هم وجود دارد از این جهت که کار او همیشه درباره‌ی پیدا کردن یک دیگری مفقود است و در این مورد آن دیگری مفقود خود اوست. اما نه بر اساس یک نوع شیوه‌ی اتوبیوگرافیک، بلکه بر اساس همین الگوی قضایی.

ریل: هرچند نامه واقعی است. نامه را مردی نوشته که من دیده بودمش! (خنده)

کراوس: واقعاً؟ چه عجیب.

ریل: ولی کال همیشه اتوبیوگرافی‌اش را نمایش می‌دهد، و این همیشه نوعی بازسازی هجوآمیز خودش است. در واقع، در مورد این اثر، احتمالاً اولین چیدمانی از اوست که جواب داده. این اثر را در هر دو جا دیدم. در ونیز هم جواب داد. همیشه فکر می‌کردم شاید علتش این است که در ونیز سرپرست دنیل بورن بود. و می‌دانی کال چطور منصوبش کرد؟

کراوس: آگهی داد.

ریل: موقعیت کاری را در چند مجله (از جمله «لوموند») آگهی کرد. دنیل تنها کسی بود که طرح خوبی برای کار کردن با او داشت، و کال هم انتخابش کرد. همان‌طور که می‌دانی دانیل مدت زیادی در زمینه‌ی چیدمان کار کرده بود و فکر می‌کنم این به قضیه کمک کرد. همه‌ی چیدمان‌های دیگری که قبلاً از کال دیده بودم به نظرم کمی کسل‌کننده بودند و ضرورتی نداشتند. این موضوع خصوصاً درباره‌ی چیدمان‌هایی صادق است که در آن‌ها او صرفاً صفحات کتاب را بزرگ می‌کند (مثلاً در مورد «درد شدید» (Exquisite Pain) که در سال ۲۰۰۳ در مرکز پمپیدو ارائه شد). این برگشت از دیوار که درباره‌اش حرف می‌زنی وجود نداشت.

حالا اگر بخواهیم به سراغ یکی دیگر از شهسوارهای تو برویم، درباره‌ی [جیمز] کلمن چه فکر می‌کنی؟ در مورد او هم می‌شود گفت که چیدمان می‌سازد. برای او نحوه‌ی نصب نمایش‌هایش

اهمیت دارند. صرفاً یک دسته اسلاید نیستند. نمایش، شیوه‌ی نمایش، این‌که آدم می‌تواند حلقه‌های اسلاید را ببیند، پروژکتورها، کل دم‌ودستگاه فنی جزو پروژه‌اش است.

کراوس: بله البته، و جیمز اجازه‌ی نمایش هیچ کاری را که خودش مجری‌اش نباشد نمی‌دهد، و نمی‌گذارد کار از راه تکثیر پخش شود، پس هیچ کس دیگری نمی‌تواند اثر را راه بیندازد. فکر می‌کنم این حس به حرکت افتادن ـ یعنی آن‌جا که پایه‌ی فنی در کار است ـ جایی است که می‌بینیم آثار کلمن اسلایدهایی هستند روی یک حلقه‌ی اسلاید در پروژکتور. و صدای کلیک اسلاید را می‌شنویم که در لنز نمایش توی شکافش می‌افتد و بعد حلقه‌ی اسلاید می‌چرخد و اسلاید بیرون می‌آید و با یکی دیگر تعویض می‌شود، پس دائم صدای کلیک دستگاه را می‌شنویم. در اثری که او با عنوان «I N I T I A L S» [حروف اول] ساخت، بخشی از اثر مربوط به حروف اولی است که روی درختی در ملک لیدی گرگوری (Lady Gregory's estate) به نام کول پارک (Coole Park) کنده شدند. بنابراین اوکیسی یا O. C.، اسکار وایلد یا O.W. و ییتس یا W.Y. را داریم ـ یعنی همه‌ی نویسنده‌های معروفی که یادآور تجدید حیات ادبی ایرلند بودند، که ییتس و لیدی گرگوری آن را سازمان دادند و رویش تمرکز داشتند. البته به محض این‌که آن حروف اول روی این درخت کنده شد بازدیدکننده‌های پارک حروف اول اسم‌شان را مثل گرافیتی روی درخت کندند. دور درخت حصار کشیدند، و البته مردم برای درست کردن گرافیتی از روی حصار پریدند، و I N I T I A L S درباره‌ی همین است. در این اثر، کلمن نوارهای اسلاید می‌سازد، پس نوار عبارت است از یک صدا یا چند بازیگر که متن را می‌خوانند، و در I N I T I A L S کسی که متن را می‌خواند پسربچه‌ای است که صدای بلند و تندوتیزی دارد و کلمه‌هایی را هجی می‌کند، کلمه‌هایی مثل C-O-N-D-U-I-T-S [مجراها] را. و برای ما خیلی سخت است که از کلمه سر در بیاوریم و کلمه‌ای را که او بیان می‌کند درک کنیم. بنابراین یک‌جور صدای کلیک حروف مجزا را می‌شنویم که توازن صدای کلیک حلقه‌های اسلاید را که تعویض می‌شوند به هم می‌زند، و این حس رابطه‌ی نوارها با خود دستگاه به نظر من اثر کلمن را از این‌که صرفاً یک چیدمان باشد محفوظ نگه می‌دارد.

به کریستین مارکلی هم اشاره کردی. «کوارتت ویدئویی» (Video Quartet) او روی یک دیوار سرهم می‌شود، با چهار نمایشگر که در پیوند با هم به اجرا درمی‌آیند. نمایشگرها فیلم‌های باصدا پخش می‌کنند: فیلم‌های موزیکال، فیلم‌های ترسناک (آن جیغ در حمام فیلم «روانی» (Psycho) یادت هست؟). ولی «پایه‌ی فنی» عبارت است از هم‌زمانی تقویت‌کننده‌ی فیلم باصدا. «کوارتت ویدئویی» باید «اشاره

به سکوت» کند تا ما دگرگونی‌اش را به صدا «ببینیم». وقتی به این فکر می‌کنیم که چطور می‌شود به سکوت اشاره کرد، می‌فهمیم که تقریباً غیر ممکن است. ولی مارکلی مَجازهای حیرت‌انگیزی برای این کار ابداع می‌کند. این مَجازها اغلب در چارچوب واحدی رخ می‌دهند ـ و حس «چیدمان» را در اثر از اعتبار می‌اندازند.

ریل: در سرتاسر کتاب ـ هرچند فکر می‌کنم خیلی نامش را ذکر نمی‌کنی ـ هر بار که از دوشان یاد می‌شود، آدم بده است. ولی در مورد چیدمان‌ها به نظرم می‌رسد که او خیلی زودهنگام چیدمان را مکعب سفیدی در نظر گرفت تا از آن‌جا یا در برابرش حرکت کند. از جهتی چیدمان‌های او به نظرم به الگوی تو نزدیک‌ترند تا به الگویی که به عنوان یک الگوی کاملاً تصویرگرانه (illustrative) یا هر چیز دیگری کنارش می‌گذاری. می‌فهمم چرا دوشان یکی از شهسواران سفید تو نیست، چون تصمیم گرفت مرزها و چیزهایی از این قبیل را از بین ببرد. ولی با توجه به چیدمان‌هایی که ساخت ـ کیسه‌های زغال آویزان از سقف در نمایشگاه بین‌المللی سوررئالیسم ۱۹۳۸ در پاریس، شبکه‌ی نخ‌هایی که به فضای نمایشگاه نخستین اوراق سوررئالیسم در ۱۹۴۲ در نیویورک هجوم می‌آورند ـ به نظرم او درباره‌ی فضای مکعب سفید به منزله‌ی چیزی فکر می‌کرد که نباید حذف شود، بلکه باید مورد تأمل قرار بگیرد.

کراوس: در «Étant donnés»ی دوشان، شهر فرنگ کوچک او قاعده‌ی بنیان‌گذار موزه به منزله‌ی فضای مشترک جمعی از بینندگان را لغو می‌کند، به‌طوری که از دید کانت گزاره‌ی زیبایی‌شناختی «این زیباست» فقط در صورتی قابل بیان است که انگار یک «صدای عام» آن را بیان می‌کند. علاوه بر این، آرتور دانتو [فیلسوف و منتقد هنر آمریکایی] دوشان را بانی زیبایی‌شناسی نهادی (Institutional Aesthetics) می‌دانست، که مربوط می‌شود به این‌که اثر فقط با وارد شدن به فضای موزه یا یک نمایشگاه یا گالری هنری بر خودش به منزله‌ی اثری هنری تأکید می‌کند، چون بر خودش به منزله‌ی چیزی متعلق به همین فضای مقدس زیبایی‌شناسی تأکید دارد. موضوع کار تی‌یری دُ دوو [نظریه‌پرداز هنر مدرن و هنر معاصر بلژیکی] درباره‌ی دوشان همواره این است که دوشان چطور بیننده را مجبور به بیان گزاره‌ای می‌کند که معادل است با «این هنر است».

ریل: استدلال او، اگر درست به خاطر بیاورم، این است که دوشان اساساً مسئله‌ی ویژگی یا خاصیت را حذف کرد تا همه چیز را به مسئله‌ی عمومیت جابه‌جا کند.

کراوس: دقیقاً. و این در عین حال موضع جوزف کاسوت است. کاسوت، در مقام مبتکر و سازمان‌دهنده‌ی هنر مفهومی، می‌گوید

آن‌چه دوشان به اجرا درمی‌آورد عبارت است از این گزاره که «این هنر است»، بنابراین تعریف هنر را به جای تعریف نقاشی یا مجسمه‌سازی مطرح می‌کند، چون می‌گوید هنر کلی است، درحالی‌که نقاشی و مجسمه‌سازی خاص هستند، و چیزی که ما می‌خواهیم همین حس

لوئیس‌لاولر،
آی.او، چاپ سیباکروم،
۴۸ در ۵۸ سانتی‌متر،
۱۹۹۸، مجموعه‌ی شخصی

تعریف کلی هنر است. چیزی که با دوشان دریافت می‌کنیم این است که تجربه‌ی مکعب سفید ـ که به‌طور کلی تجربه‌ی بصری و حرکتی از سطحی است که چشم ما به آن می‌خورد و به گزاره‌ی اشاره‌ای «این یک اثر هنری است» برمی‌گردد ـ تبدیل می‌شود به زبان: «این تعریف هنر است». به همین دلیل به نظر من اثر حاضرآماده، سازنده‌ی حاضرآماده نمی‌تواند شهسوار مدیوم (knight of the medium) باشد، و در عین حال همان‌طور که اشاره کردی، دوشان سازنده‌ی چیدمان است، و چون هنر چیدمان دشمن برداشت مدرنیستی از هنر است، پس دشمن کتاب من است.

ریل: ولی فکر می‌کنم بعضی از چیدمان‌های اولیه‌ی او کارکرد متفاوتی دارند و با معکب سفید گفت‌وگو می‌کنند. آن چیدمان با نخ‌ها...

کراوس: با تو موافق نیستم.

ریل: به گمانم باید موافق باشیم که با هم موافق نیستیم.

حالا برویم سراغ یک چیز دیگر. می‌خواهم از تو درباره‌ی واسازی بپرسم. تو در [مجله‌ی] «اکتبر»، در وارد کردن به‌اصطلاح استراتژی‌های واسازی به گفتمان هنر در این کشور [امریکا] بسیار بسیار دخیل بوده‌ای. در این کتاب، واسازی اغلب به صورت یک نوع نیروی منفی ظاهر می‌شود. در چند جا گفته می‌شود که واسازی همراه با نیروهایی دیگر ـ هنر مفهومی و پست‌مدرنیسم و این‌جور چیزها ـ در ایجاد چیزی مشارکت داشته که تو آن را «هیولا»ی هنر چیدمان معرفی می‌کنی. می‌خواهم بپرسم که در حال حاضر نظرت درباره‌ی واسازی چیست.

کراوس: خب، استعاره‌ی بعید «زیر فنجان آبی» طرح این پرسش است که «ما کیستیم»، چون من داستان دچار شدنم به پارگی آنوریسم (aneurysm) را تعریف می‌کنم، و این‌که برای بازپروری حافظه‌ام دوره‌ی شناخت‌درمانی را گذرانده‌ام، و چیزی که در آن نوع زمینه‌ی درمانی می‌گویند این است که اگر بتوانیم به یاد بیاوریم که چه کسی هستیم، آدم‌هایی که در اغما بوده‌اند اغلب قادر به این کار نیستند، می‌توانیم به خودمان آموزش بدهیم هر چیزی را به یاد بیاوریم. استعاره‌ی بعیدی که من از آن استفاده می‌کنم این است که مدیوم، برای یک هنرمند، نقاش، مجسمه‌ساز، هر چی، روشی است برای به یاد آوردن این‌که کیست، بر حسب تاریخی که در زمینه‌ی آن مدیوم وجود دارد. با تقسیم هنرها، که در واقع با قرون وسطی شروع می‌شود، اصناف را داریم ـ مجسمه‌سازها، نقاش‌ها، شیشه‌رنگی‌سازها. این‌ها کارآموزهایی در صنف‌های مختلف بودند و فرد به عنوان عضو یا کارآموز یک صنف درکی از هویتش داشت. تصور این‌که کی هستیم به‌وضوح در مقابل مبنایی قرار می‌گیرد که موضع دریدا و نقد شگفت‌انگیزش بر ایده‌ی «حضور خود» (self-presence)، و بنابراین نقد نوعی «کیستی»، بر آن استوار است. منظورم این است که «حضور خود» چیزی است که واسازی در واقع می‌خواهد آن را به باد انتقاد بگیرد و به منزله‌ی چیزی افشا کند که دریدا آن را افسانه یا خیال‌پردازی متافیزیکی می‌نامد.

ریل: چون کتاب به‌نحوی درباره‌ی بازسازی نیروی تازه‌ی «خود» (self) است، پس برسازی (construction) به جای واسازی (deconstruction) نقش کلیدی پیدا می‌کند؟

کراوس: حس می‌کردم که باید برچیدن ایده‌ی «کیستی» بر اساس واسازی را تصدیق کنم، و نمی‌توانم وانمود کنم که این کار تأثیر عظیمی روی وضعیت نظریه‌پردازی مدرنیسم در خصوص هستی‌شناسی رسانه‌ی خاص (ontology of the specific medium)

نگذاشته ـ یعنی افکاری درباره‌ی امر هستی‌شناسانه (the ontological) در فلسفه و نظریه در ایالات متحده و البته همین‌طور در اروپا. به نظرم به هیچ‌وجه نمی‌شد وانمود کرد که این اتفاق رخ نداده.

ریل: خصوصاً که تو از همان اوایل در نوشته‌های خودت و چیزهایی که در «اکتبر» منتشر شد، مسئول طرح همین موضوع در این‌جا [آمریکا] بودی. خب، راستش چیزی در این کتاب هست که به‌واقع نسبتاً نادر است: آن «من» (یعنی «من، رزالیند کراوس») برمی‌گردد، ولی نه به‌طور مستقیم. تو نمی‌گویی «من». کتاب است که سخن می‌گوید. اغلب در کتاب می‌گویی «به نظر زیر فنجان آبی». پس خود کتاب بدل می‌شود به همین ماشین. تقریباً اغلب بازگشتی وجود دارد به کتاب، و خودارجاع‌مندی (self-reflexivity) کتاب، که به نظر من در نوشتار تو کمابیش تازگی دارد. گمان می‌کنم علتش این است که کل کتاب به بازیابی «خود» مربوط می‌شود.

کراوس: کاملاً درست است. کتاب را وقتی نوشتم که داشتم از همین حمله‌ی به مغزم خلاص می‌شدم، و فهمیدم چیزهایی وجود دارند که قبل از این اتفاق نوشته‌ام، جستار بلندی درباره‌ی [ویلیام] کنتریج و همین‌طور درباره‌ی بروترز که واقعاً نمی‌توانستم آن‌ها را بعد از حمله‌ام نوشته باشم، چون آن جستارها با تردستی ارتباط دارند، یعنی این‌که آدم همه‌ی این توپ‌های مختلف، توپ‌های نظری (theoretical balls) را روی هوا نگه دارد. مغز من واقعاً آماده‌ی آن کار نبود. و از آن‌جا که کتاب از جهتی بدل به یک شیوه‌ی اندیشیدن می‌شود، کمابیش آن را به شکل یک شخصیت معرفی می‌کنم، به شکل شخصیتی که من به منزله‌ی سوم‌شخص می‌بینمش.

ریل: واقعاً خیلی جالب است. شیوه‌ی جدیدی است.

کراوس: خب، یکی از چیزهایی که موقع نوشتن بعد از آنوریسم فهمیدم این بود که صدای نویسندگانه‌ام (writerly) خیلی تصنعی شده، به‌طوری که دیگر نمی‌توانستم بنویسم. صدای روان و سلیسی نبود، خیلی خیلی مرده و بی‌روح بود و چون می‌خواستم درباره‌ی سلسله‌چیدمان‌هایی در داکومنتای ۱۰ بنویسم، فهمیدم که باید نحوه‌ی توصیف‌نویسی را دوباره یاد بگیرم، چون آن قسمت از کتاب مجموعه‌ی توصیف‌هایی درباره‌ی همین چیدمان‌هاست. پس احساس کردم باید دوباره بروم مدرسه و نوشتن یاد بگیرم، آن هم با پرسیدن این‌که «توصیف‌نویسی که از او چشم‌پوشی نمی‌کنیم کیست؟» چه کسی کتاب‌هایی می‌نویسد که در آن‌ها در واقع توصیف می‌خوانیم؟ و با خودم فکر کردم: دیکنز. «خانه‌ی قانون‌زده» (Bleak House) را با همین تمرکز فوق‌العاده و قرائت تحلیلی خواندم. از خودم پرسیدم چطور این

کار را می‌کند؟ یکی از روش‌های او این است که از پشت هر تیر چراغ و هر صندوق‌پستی، شخصیت دیگری می‌پرد بیرون. و بنابراین مدام با تعدد شخصیت‌هایی روبه‌رو می‌شویم که در لندن حرکت دارند و مشتاقانه دنبال‌شان می‌کنیم، و به این ترتیب توصیف به شکل شخصیت آدم‌ها درمی‌آید. در نتیجه به‌نوعی از طریق کتاب‌ها یاد گرفتم، و به همین خاطر است که کتاب در نوشتار تقریباً به صورت نوعی شخصیت درمی‌آید. اما مؤلف دیگری که ازش یاد گرفتم: می‌دانی که کتاب به یک شیوه‌ی اتوبیوگرافیک شروع می‌شود، که به نظرم می‌توانست خیلی آزارنده باشد، پس با خودم فکر کردم چه کسی به گونه‌ای اتوبیوگرافی می‌نویسد که آزارنده نمی‌شود؟ و البته آن شخص گرترود استاین است. باز بفهمی نفهمی تحلیل کردم که چطور این کار را می‌کند؟ یکی از روش‌ها این است که نثرش سرعت معینی دارد به‌طوری که هر نوع نقطه‌گذاری (punctuation) را از قلم می‌اندازد. ویرگول‌های متوالی را از قلم انداختم، و حالت مقطّعش (staccato) را دوست دارم ـ ایکس ویرگول ایگرگ ویرگول زِد ویرگول و یک چیز دیگر نداریم. صرفاً جریانی بین این نام‌های مختلف وجود دارد. البته ویراستارم در انتشارات ام‌آی‌تی همه را برگرداند سر جاشان. ویراستار فنی برشان گرداند. و التماسش کردم که این کار را نکند. گفتم «دوست دارم که این نثر شبیه نثر گروترود استاین است.»

ریل: و آخرسر کی برنده شد؟

کراوس: البته که او. ویراستار فنی حرف آخر را می‌زند. سعی کردم دوباره درشان بیاورم.

ریل: چه بد، خیلی جالب می‌شد. حالا برای این‌که به سراغ موضوعی کاملاً متفاوت برویم، می‌خواستم درباره‌ی استفاده‌ای که در کتاب از کلمه‌ی «پست‌مدرنیسم» کردی بپرسم. هل فاستر [مورخ و منتقد هنری] در جستاری قدیمی درباره‌ی «پست‌مدرنیسم» می‌نویسد که دو نوع «پست‌مدرنیسم» وجود دارد: نوع ارتجاعی ـ از نوع آنسلم کیفر ـ و نوع آوانگارد، یعنی شری لوین، لوئیس لاولر و هنرمندهایی از این قبیل، که در «اکتبر» ازشان دفاع شده. ولی تو درباره‌ی آن‌ها حرف نمی‌زنی. وقتی از کلمه‌ی «پست‌مدرنیسم» استفاده می‌کنی، به نظرم از نوعی بازگشت به رمانتیسیسم تقریباً ماقبل مدرنیسم حرف می‌زنی (من کیفر و شرکا را این‌طور می‌بینم). تا جایی که به آن‌ها مربوط می‌شود چه استدلالی پشت کلمه‌ی «پست‌مدرنیسم» وجود دارد؟ در هر حال با خودم فکر می‌کردم چرا «پست‌مدرنیسم» در این کتاب هیچ وقت به معنای هنرمندانی که تو مدافع‌شان بودی نیست (و به این عنوان به کار نمی‌رود). من به‌شخصه هیچ وقت مایل نیستم از این کلمه بدون گیومه استفاده کنم، چون در واقع

هیچ وقت باور ندارم که چیزی به معنای «post» [«پسا»] وجود داشته. ولی این قضاوت خودم است. اما جا خوردم از این‌که دیدم وقتی تو از این کلمه استفاده می‌کنی، خودبه‌خود آن را برای توصیف به‌اصطلاح گونه‌ی ارتجاعی بازگشت به ژست‌های باشکوه نقاشی یا مجسمه‌سازی ـ برنزی یا چه ـ به کار می‌بری. چرا این‌طور است؟

کراوس: از نظر من وقتی [آنسلم] کیفر بوم را با کاه می‌پوشاند، این در واقع مربوط می‌شود به نادیده گرفتن کناره‌های استخر، به‌طوری که واقعاً تجربه‌ای را که با کوبیسم کسب می‌کنیم نداریم، یک‌جور تماس با بافت بوم یا با پایه. پست‌مدرنیسم، چه در نقاشی چه در مجسمه‌سازی چه در معماری ـ و می‌دانیم که پست‌مدرنیسم اولین‌بار در نوشته‌های انتقادی متعلق به معماری پدید می‌آید ـ تلاشی است برای دفن کردن مدیوم و کتمان آن. یکی از مثال‌هایی که در نظر دارم این است که چطور معماری پست‌مدرنیستی در نهایت به بازنمایی واضح عناصر معمارانه می‌رسد، همان عناصری که مستقیماً در مقابل سبک بین‌المللی (International Style) یا معماری مدرنیستی قرار دارند، و به کاری از مایکل گریوز مثل ساختمان پورتلند فکر می‌کنم که در آن با بازنمایی عظیم یک ستون سروکار داریم که تبدیل می‌شود به بازنمایی همه‌ی ساختمان‌های شهری مثل بانک‌ها و عمارت‌های شهرداری، که چیزی در آن‌ها می‌بینیم...

ریل: بازگشت به شیوه‌های ساختمانی (Orders) است.

کراوس: ستون‌بندی‌ها، و بازگشت به شیوه‌های ساختمانی. بازنمایی ستون دوریسی (doric) مربوط می‌شود به این‌که مایکل گریوز به‌سادگی سبک بین‌المللی یا مدرنیستی را کنار می‌گذارد: لوکوربوزیه، گروپیوس، میس [وان در روهه]. به یک معنا معماری را باید صول اولیه‌ی بار و پایه و پوسته‌بندی در نظر گرفت. در مورد لاولر، لوین، شرمن، به نظر من این‌ها به ایده‌ی عکاسی به منزله‌ی چیزی ارج می‌گذارند که امکان یک بدل «بدون اصل» را فراهم می‌کند. اگر شخصیت‌های شرمن همگی بر چهره‌هایی (personae) از فیلم‌ها استوارند، نمی‌توانیم بگوییم خودشان «اصل» هستند. مدرنیسم با عیان کردن مبنای یک کار معین، مثل زمینه‌ی بوم (مثلاً در کوبیسم)، این استدلال را فراهم می‌کند که زمینه اصل است، یگانه منبع کار مورد بحث.

ریل: یک سؤال دیگر، داشتم به دوست‌مان بنیامین بوخلو فکر می‌کردم. فکر می‌کنم بخش‌هایی از کتاب وجود دارند که برای او تکان‌دهنده‌اند یا دست‌کم به آن‌ها انتقاد دارد، منظورم نقدهای مستمری است که به هنر مفهومی وارد می‌کنی. خصوصاً که وقتی این کار را انجام می‌دهی، عمدتاً از جوزف کاسوت حرف

می‌زنی، کسی که از نظر بنیامین صرفاً برساخته‌ی کوچکی از هنر مفهومی است و به هیچ وجه عاملی واقعی در آن ماجرا نیست (در واقع این به جدلی بین این دو نفر [بوخلو و کاسوت] انجامید که تا جایی که یادم هست در «اکتبر» منتشر شد). آیا می‌توانیم بگوییم کاسوت نماینده‌ی نوع خاصی از هنر مفهومی، با نوعی درک نام‌انگارانه (nominalist) و مکررگویانه‌ی (tautological) افراطی از خودآیینی است، اما در سایر انواع هنر مفهومی بعضی از هنرمندان می‌توانند در نهایت به تعریف تو از شهسوار سفید راه پیدا کنند؟ تو کل هنر مفهومی را به خاطر دست رد زدنش به عنصر بصری، الزاماً به عنوان دشمن محکوم می‌کنی؟ یا این‌که اساساً نوسان‌هایی احتمالی وجود دارند؟ مثلاً به مل باکنر فکر می‌کنم، چون همان اوایل از او دفاع کردی. درست است، خود او به هنر مفهومی تاخت، ولی در عین حال به‌نحوی جزو آن بود، در همان تحقیقات اولیه درباره‌ی زبان و غیره. و چیدمان‌هایی ساخت که مسلماً واجد اندیشه‌هایی درباره‌ی مکعب سفید بودند. به آثار اواخر دهه‌ی شصت فکر می‌کنم، مثل مجموعه‌ی «ابعاد»

لوئیس لاولر،
آی.او، چاپ سیباکروم،
۴۸ در ۵۸ سانتی‌متر،
۱۹۹۸، مجموعه‌ی شخصی

(Measurements)، یا «اصل موضوع بی‌تفاوتی» (“Axiom of Indifference”) در ۱۹۷۲ ـ که بدون تردید مایه‌ی خیلی خیلی زنده‌ای از مرزهای معماری داشت.

کراوس: درست است. «اصل موضوع بی‌تفاوتی» اثری است که

روی دو وجه دیوار قرار دارد به‌طوری که به هیچ وجه نمی‌شود آن را بدون فشار آوردن به کناره‌های استخر تجربه کرد. و مل باکنر همیشه به نظرم بسیار باهوش بوده و به کاری که واقعاً آن را جزو مدرنیسم می‌داند حمله می‌کند. فارغ از این‌که آیا خصلت بصری مدرنیسم را کنار می‌گذارد تا وارد این فضای بیش‌تر نموداری (diagrammatic) بشود یا نه، به نظرم کارش در نهایت بصری است چون به کناره‌های استخر فشار می‌آورد. کار او خودش را در مکعب سفید ثبت می‌کند. ولی آیا باکنر هنرمند مفهومی است؟ نمی‌دانم.

ریل: خب، خودش از این برچسب خوشش نمی‌آید.

کراوس: یکی از هنرمندهای مفهومی که خودش البته هنرمند چیدمان‌ساز است دنیل بورن است. بورن مدام از عنصر حاضرآماده استفاده می‌کند ـ فرم‌های راه‌راهش برگرفته از جنس بوم هستند، از جنس چادر سایبان، پارچه‌ی راه‌راهی که در هر یک از ساختمان‌های شهری پاریس (فرانسه) برای سایبان به کار می‌رود. پس خلاصه بورن از این نوع پارچه به مقدار زیاد می‌خرد، و من کار او را یک‌جور اندیشیدن به مقدار زیاد (thinking by the yard) می‌بینم. برای من سخت است که به سؤالت درباره‌ی هنر مفهومی جواب بدهم. همیشه برایم بسیار ملال‌آور بوده. منظورم این است که هیچ چیزی وجود ندارد که جرقه بزند و مغزم را به کار بیندازد. و این کتاب درباره‌ی چیزی است که مغز من را به کار می‌اندازد؛ یک‌جور لحظه‌ی تجربه، مثل لحظه‌ای در نمایشگاه کریستین مارکلی که عقب رانده شدن از فیلم‌های با موسیقی متن را تجربه می‌کنم، عقب رانده شدن به سکوت، به اختراع فیلم باصدا یا صدای هم‌زمان، از سکوت. آن تجربه یکی از تجربه‌های عالی بود. و عالی‌ترین تجربه‌ای که داشتم با کار کنتریج بود، آن را به صورت زندانی‌هایی توصیف می‌کنم که از ساختمان بسیار مرتفعی در ژوهانسبورگ ـ که پاسگاه پلیس است ـ می‌افتند و آن‌جا این فیگورهای سیاه موقع افتادن از بغل پنجره‌های نورانی رد می‌شوند، و پنداری که به وجود می‌آید این است که پنجره‌ها نوعی نوار فیلم را به وجود می‌آورند که در همان حال که زندانی‌ها می‌افتند بالا می‌رود؛ نوار فیلم به نحوی بالا می‌رود که انگار خودش را دوباره توی دریچه‌ی پروژکتور می‌پیچد و بنابراین عیان شدن مبنای فیلم را حس می‌کنیم، که در واقع نوار فیلم است و نور و تصویرافکنی (projection).

ریل: این من را به سوأل دیگری می‌رساند، که مربوط می‌شود به کلمه‌ی «رسانه» (“medium”). در کتاب، نوسان‌هایی وجود دارد درباره‌ی ویژگی هستی‌شناسانه‌ی رسانه، که از جهتی مبنای تفکر مدرنیستی است. تفسیر تو از مفهوم رسانه به شکل نوعی پایه‌ی

فنی است. در مورد روشا، به نظر تو رسانه‌ی او به اتومبیل تبدیل شده. نقاشی یا چاپ نیست؛ اتومبیل است. در واقع تو رسانه را نه در ویژگی ماده بلکه در ویژگی قواعد و دستگاه فنی می‌بینی. حالا، در کار دریدا قطعه‌ای وجود دارد که از ضرورت استفاده از کلمه‌های قدیمی یا اجبارمان به استفاده از آن‌ها حرف می‌زند (به این می‌گوید پارینه‌نامی (paleonymy)). واقعاً پیدا کردن و ساختن مفاهیم جدید خیلی سخت است ـ به نظر می‌رسد ما به همان کلمه‌های قدیمی وابسته‌ایم، هرچند منظور متفاوتی داریم یا این‌که آن‌ها مجموعه‌ی ویژگی‌های متفاوتی دارند. فکر می‌کنم این اتفاقی است که اندکی در کتاب تو رخ می‌دهد. کماکان از کلمه‌ی «رسانه» استفاده می‌کنی چون مخالفت با فقدان قواعد یا مرزها در چیزی است که آن را ازدیاد بی‌انتهای چیدمان‌های بی‌معنی می‌دانی، درست؟ ولی آیا استفاده از کلمه‌ی رسانه ضروری است؟ چرا صرفاً به‌سادگی از «پایه‌ی فنی» به معنی دقیق کلمه حرف نزنیم؟

کراوس: من از جهتی پیرو یا موافق استنلی کاول فیلسوف هستم. کاول موقع نوشتن درباره‌ی زیبایی‌شناسی می‌گوید که مایل است کلمه‌ی رسانه را با کلمه‌ی «اتوماتیسم» (“automatism”) تعویض کند، که در واقع صرفاً مجموعه‌ای است از قواعد. برای مثال از قواعدی یاد می‌کند که موسیقی تُنال غربی را سامان می‌دهند و این‌که نوعی پیشروی تنال در بخش گسترش سونات داریم یا چه. حرف او این است که این‌ها همان قواعد یا اتوماتیسمی هستند که به بداهه‌نوازی امکان وقوع می‌دهند ـ مثل زمانی که باخ توانست پنج صدای فوگ‌ها را تصنیف کند. یا در آخرین کادنزای سونات، جایی که اجراکننده ـ پیانیست ـ واقعاً بداهه‌نوازی می‌کند، یا در جَز بداهه‌نوازی داریم. کاول اتوماتیسم را به منزله‌ی راهی برای خلاص شدن از کلمه‌ی رسانه پیشنهاد می‌کند، که به نظر او از جهتی با انگاره‌ی ویژگی رسانه (medium specificity) که گرینبرگ مطرح کرد، همراه با خود آن انگاره ضایع شده. ولی بعد کاول می‌گوید که باید به کلمه‌ی رسانه برگردد تا آدم‌ها بفهمند درباره‌ی چه حرف می‌زند. و من واقعاً با او موافقم، در جای مشخصی هم این را می‌گویم. ولی احساس می‌کنم چیزی که رسانه به آن کاسته و ساده می‌شود نوعی پایه‌ی فنی است. مثلاً روغن روی گچ برای نقاشی دیواری، یا قواعد نقاشی روی تخته ـ این رسانه‌های سنتی پایه‌های فنی هستند. بنابراین آدم‌هایی که من به آن‌ها می‌گویم شهسواران رسانه، کاری را که باید انجام می‌دهند که عبارت است از ابداع دوباره‌ی رسانه از راه ابداع کردن یا وام گرفتن یک پایه‌ی فنی جدید. پس در نمونه‌ی روشا، رسانه اتومبیل است همراه با پارکینگ‌ها، پمپ‌بنزین‌ها، کتاب‌هایی مثل «هر ساختمان در سانست استریپ»

(Every Building on the Sunset Strip).

ریل: با این‌که نماهای پارکینگ از هلیکوپتر گرفته شدند.

ولی برویم سراغ یک موضوع دیگر. می‌دانی که من سال‌ها خواننده‌ی کارهایت بوده‌ام، و به یاد ندارم که هیچ وقت از سوزان سانتاگ نقل قول کرده باشی، یا دست‌کم این کار را به نشانه‌ی تأیید کرده باشی. در این کتاب ادای احترامی کوتاه، خیلی مختصر ولی با این حال نسبتاً پراحساس وجود دارد به ضرورت اروتیک هنر (erotics of art) در نظر سوزان سانتاگ.

کراوس: درست است، و این در رابطه با «لذت متن» بارت است، و همین ضرورت لذت فرمال در تقابل با مبارزه‌جویی. سانتاگ نوعی اروتیک هنر را در تقابل با هرمنوتیک هنر ایجاب می‌کند، و از جهتی «لذت متن» هم همین کار را انجام می‌دهد. یک‌جور اجازه است، اجازه به خود؛ همین ایده‌ی اجازه دادن به تجربه‌ی فرم که چیزی است که من در چارچوب تجربه‌ی وجه مکعب و عیان کردن زمینه‌ی کار از آن حرف می‌زنم، یعنی پایه‌ای که به‌وضوح فرمال است. یکی از کارهایی که «زیر فنجان آبی» می‌کند پشتیبانی از ایده‌ی تجربه‌ی فرم است، که به عقیده‌ی سانتاگ اروتیک هنر است.

ریل: و در واقع به عقیده‌ی آدم‌های زیادی که جزو گونه‌ی به‌اصطلاح «پساساختارگرا» بودند؛ که باز هم مفهومی است که هیچ‌کدام از شرکت‌کننده‌های آن جریان با آن موافق نبودند.

کراوس: منظورت مثلاً «لذت متن» بارت است؟

ریل: بله. این هم یادم می‌آید که در یکی از آخرین مصاحبه‌های فوکو، در سال‌های آخر زندگی‌اش، از او درباره‌ی «پساساختارگرایی» پرسیدند و او گفت «ببینید، من نمی‌دانم درباره‌ی چه حرف می‌زنید. من حتی ساختارگرا هم نبودم و حالا به من می‌گویید پساساختارگرا؟» در همان مصاحبه (که یادم می‌آید به انگلیسی در [مجله‌ی] «تلوس» (Telos) منتشر شد) فوکو در مقام دفاع از فرمالیسم برآمد، و این کار را در سه چهار سال آخر عمرش تکرار کرد، حتی قوی‌تر از سال‌های ساختارگرایی. بارت عملاً همین کار را در اواخر دهه‌ی هفتاد کرده بود و چیزی در این مایه می‌گفت که «دشمنان فرمالیسم دشمنان ما هستند.»

کراوس: اوه، وقعاً؟

ریل: همه‌ی این آدم‌هایی که به‌شان انگ حمله به فرمالیسم می‌زدند دائم می‌گفتند نباید به این زودی فرمالیسم را کنار گذاشت. خب، ما از همین‌جا آمدیم.

کراوس: فوکو جستار شگفت‌انگیزی به نام «کتابخانه‌ی خیال‌انگیز» ("Fantasia of Library") دارد که تجلیل یک‌جور شبکه‌ی نقل‌قول‌هاست، و البته والتر بنیامین هم می‌گوید که می‌خواهد کتابی فراهم بیاورد که چیزی نباشد جز نقل‌قول‌ها. می‌توانیم بگوییم این شبکه‌ی نقل‌قول مربوط می‌شود به همین درک فرمالیستی از ساختار کتاب، و آدم یاد «بووار و پکوشه»ی فلوبر می‌افتد که کتاب بزرگ نقل‌قول است. فوکو از این جهت به بررسی یک ایده‌ی فرمال علاقه دارد.

ریل: فکر می‌کنم این بحثی طولانی است که همیشه داشته‌ایم، این‌که انگاره‌ی فرمالیسم به صورتی که در آمریکا مورد بحث قرار گرفته فقط با گرینبرگ درک شده، کسی که از جهتی فرمالیسم را متحجر کرد. همان‌طور که اغلب نوشته‌ام، انواع خیلی متفاوتی از گزینه‌های فرمالیستی وجود دارند. برای من فرمالیسم روسی بود که اهمیت داشت، و فرمالیست‌های روس به هیچ وجه خودشان را در وجود گرینبرگ بازنمی‌شناختند. آن‌ها اثر هنری را به آن شیوه مفصل‌بندی نمی‌کردند ـ ولی این حکایت دیگری است و جزو کتاب نیست.

کراوس: خب، بخشی از کل مفهومی که من از اشتقاق (derivation) در نظر دارم، کل مفهوم من از پایه‌ی فنی، با مفهومی مرتبط است که اشکلوفسکی از «افشای شگرد» (laying bare the device) در نظر دارد، و فصل آخر کتاب که عنوانش «حرکت شهسواران» است با اشکلوفسکی شروع می‌شود.

ریل: برای خاتمه‌ی بحث، کل کتاب ـ و از همان ابتدا با شرح آنوریسمت ـ مربوط می‌شود به مسئله‌ی حافظه، و بنابراین مفصل‌بندی‌ای داری شامل به‌اصطلاح نموداری کلاینی (Klein diagram) درباره‌ی حافظه و فراموشی. می‌دانی که من کاملاً از درک نمودارها عاجزم، در نتیجه مدتی با این نمودار سروکله زدم و با خودم گفتم بی‌خیالش شو. ولی با این‌حال، آن‌طور که تو شهسواران رسانه را معرفی می‌کنی، به نظر می‌رسد مأموریتی که آن‌ها باید عهده‌دارش بشوند پرداختن به حافظه‌ی رسانه است. ولی از طرف دیگر، رسالت آن‌ها ابداع کردن رسانه‌ای جدید است. این ترکیب چطور به وجود می‌آید؟

کراوس: این انگاره‌ی به یاد آوردن و در عین حال فراموش کردن است. به یاد آوردن اهمیت رسانه، به یاد آوردن مدرنیسم، ولی بعد فراموش کردن همین پایه‌های ویژه و سنتی.

ریل: پس، حافظه مربوط می‌شود به اصل رسانه، اصل قواعد، اصل اتوماتیسم. فراموشی مربوط می‌شود به اجرای بالفعل آن

ویژگی‌ها در گذشته؟

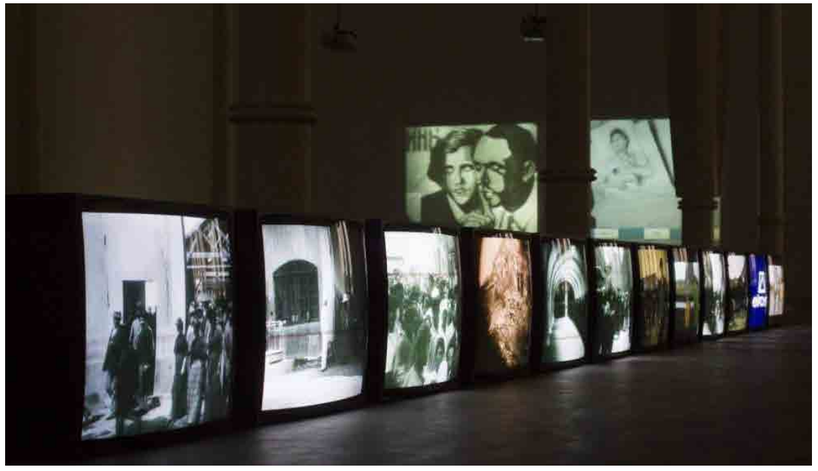
کراوس: خب، بگذار دوباره چیدمان را برای مثال در نظر بگیریم، و چیزی که من درباره‌ی هنر چیدمان می‌گویم این است که خودش نوعی فراموشی است. خواست این‌که رسانه‌ی سنتی را فراموش کنیم. ولی بعد در مورد ربکا هورن و دیگرانی مثال ویولا، چیزی که وجود دارد یک جور...

ریل: به تصویر کشیدن (picturization) است؟

کراوس: بله. در نمونه‌ی ربکا هورن یک‌جور مداخله در فضای لبه‌ی چارچوب بوم را می‌بینیم، پس این همان به یاد آوردن گریزناپذیر است، حتی در موقعیتی که می‌خواهیم فراموش کنیم.

ریل: بخش دیگری از کتاب راجع به کیچ (kitsch) است، که تو می‌گویی به حافظه (memory) و نه حافظه (not memory) مربوط می‌شود. مداخله‌ی کیچ البته بازگشت غافلگیرکننده‌ای به گرینبرگ در این نقطه از کتاب است. آدم با خودش می‌گوید عجب! این قطار از راه خیلی دوری می‌آید! چون تو در جوانی به گرینبرگ خیلی نزدیک بودی.

کراوس: یکی از نویسنده‌هایی که خیلی تحت تأثیر کارش هستم میلان کوندراست و«سبکی تحمل‌ناپذیر هستی» [مشهور به «بار هستی»]. منظورش از این سبکی همین ناتوانی است، همین ناگزیری آدم‌ها که نمی‌توانند چیزها را بر حسب وجود واقعی‌شان



نمایی از چیدمان
«کارگران از کارخانه خارج می‌شوند»
اثر هارون فاروکی، ۲۰۰۶

به زبان بیاورند؛ همین اجتناب بی‌پایان از ماهیت چیزها، و این همان سبکی تحمل‌ناپذیر است، و چیزی که او برای مثال به آن اشاره می‌کند و به عنوان کثافت (shit) از آن حرف می‌زند؛ ناتوانی در یاد کردن از مدفوع، مجبور بودن به این‌که آن را بر حسب چیز دیگری کتمان کنیم. این همان سبکی تحمل‌ناپذیر هستی است و من به آن می‌گویم کیچ.

ریل: خودش در کتاب به آن می‌گوید کیچ، درست است؟

کراوس: بله، به آن می‌گوید کیچ. به نظرم ماهیت کیچ ناتوانی در حفظ کردن است ـ در مورد نقره‌کار، حفظ کردن همین هنر دستی عمل آوردن نقره و این‌که به جایش همین نقوش مهرشده‌ی ظرف نقره را داریم. این حس صنعتی شدن هنر دستی چیزی است که گرینبرگ و دیگران به آن می‌گویند کیچ. همین شیوه‌ی فراموش کردن نحوه‌ی کار با رسانه، فراموش کردن همین مبنای کار افزاری صنف، و تعویض کردنش از طریق همین حافظه‌ی جعلی، همین کتمان کردن پایه‌ی افزاری ـ این‌طور است که کیچ وارد می‌شود به بحث پست‌مدرنیسم و ناتوانی رسانه در هم‌چنان عمل کردن از طریق آگاهی. به همین دلیل است که من به انگاره‌ی کیچ برمی‌گردم. منظورم این است که این کار به احترام گرینبرگ نیست، بلکه فکر می‌کنم کتاب واقعاً درباره‌ی به یاد آوردن و فراموش کردن به همین شیوه‌های مختلف است.

ریل: چطور مربوط می‌شود به مفهوم مهارت‌زدایی (deskilling)، که بنیامین بوخلو در کار خودش مرتب از آن استفاده می‌کند؟

کراوس: مهارت‌زدایی یک شیوه‌ی فراموش کردن است، اصرار به این‌که هنرمند فراموش کند.

ریل: فعالانه و خودآگاهانه.

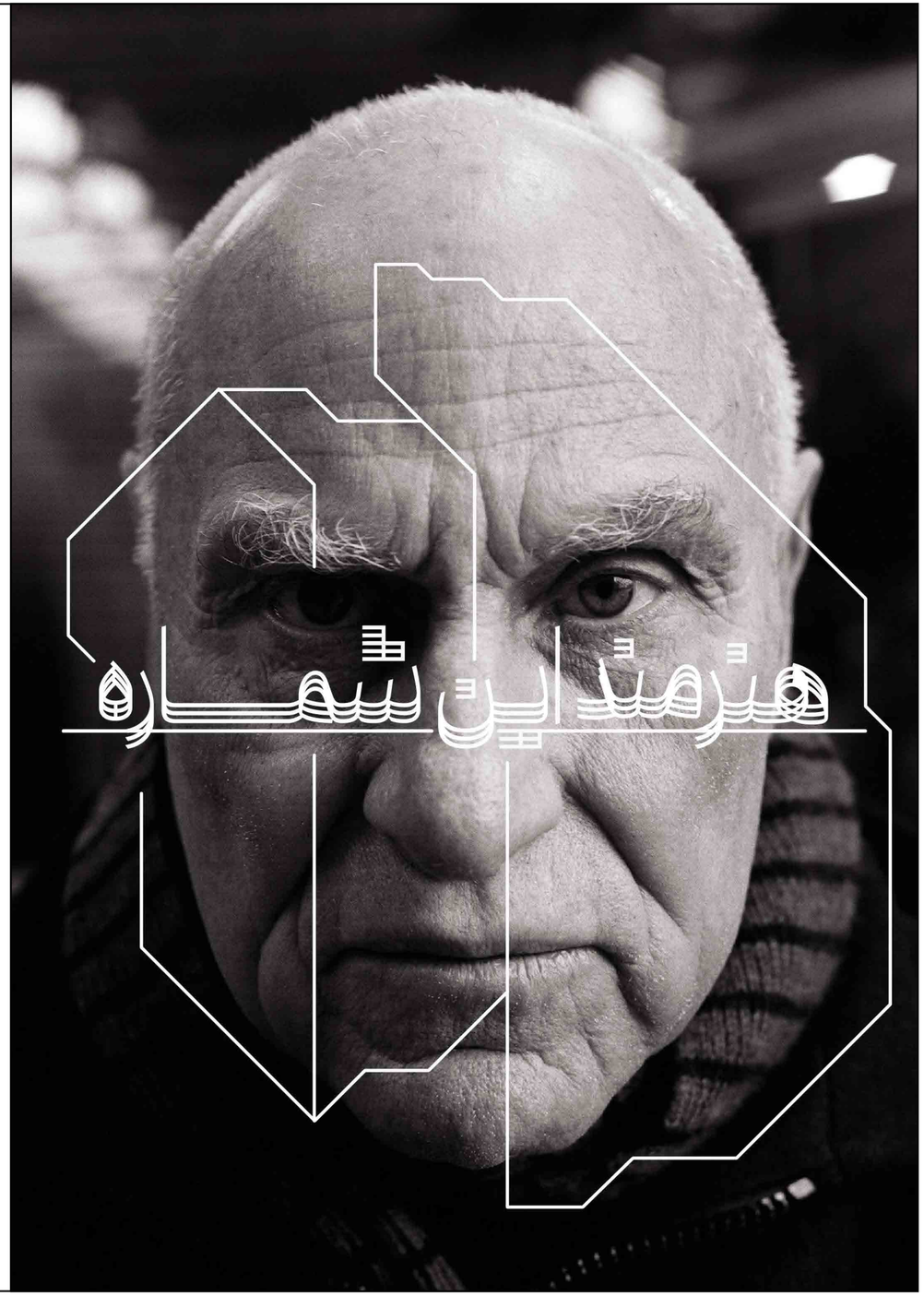
کراوس: ول کردن مهارت، که به معنای قواعد یک رسانه‌ی معین است.

ریل: منظورت این است که عمل مهارت‌زدایی به نحوی که بنیامین توصیفش می‌کند دست‌کم اظهار خودآگاهانه‌ی فراموش کردن است، و به همین علت، به صرف این‌که فراموش کردنش را اظهار می‌کند فراموش کردن نیست؟

کراوس: می‌توانیم برگردیم به دوشان و بگوییم که انتخاب کردن یک چیز حاضرآماده مسلماً شکلی از مهارت‌زدایی است. وقتی دوشان می‌گوید که می‌خواست از بوی تربانتین خلاص شود، در واقع درباره‌ی همین حرف می‌زند. حس رد کردن نقاشی یا نقاشی رنگ‌روغن به شکل بوی تربانتین، سپس او را به مهارت‌زدایی در قالب چیز حاضرآماده هدایت می‌کند، و این از جهتی نمونه‌ی محوری مهارت‌زدایی است.

ریل: ولی با خواست این‌که فراموش کنیم یا با اعلام این‌که داریم فراموش می‌کنیم، آیا بلافاصله وارونه‌اش را به وجود نمی‌آوریم؟ ویتگنشتاین در جایی گفت (این یکی از معدود چیزهایی است که از او به یاد دارم) که نمی‌توانیم به دلخواه خودمان فراموش کنیم؛ کاری که البته هر کس که مثلاً در عشق خیلی ناخشنود بوده، می‌خواهد انجام بدهد. ولی نمی‌توانیم. پس یکی از کارهایی که نمی‌توانیم به دلخواه خودمان انجام بدهیم فراموش کردن است. آیا گفتن این‌که بوی تربانتین را «فراموش می‌کنم» یا «می‌خواهم فراموش کنم» یک‌جور تأیید کردن دوباره‌ی وجود همین چیزی نیست که می‌خواهیم فراموشش کنیم؟

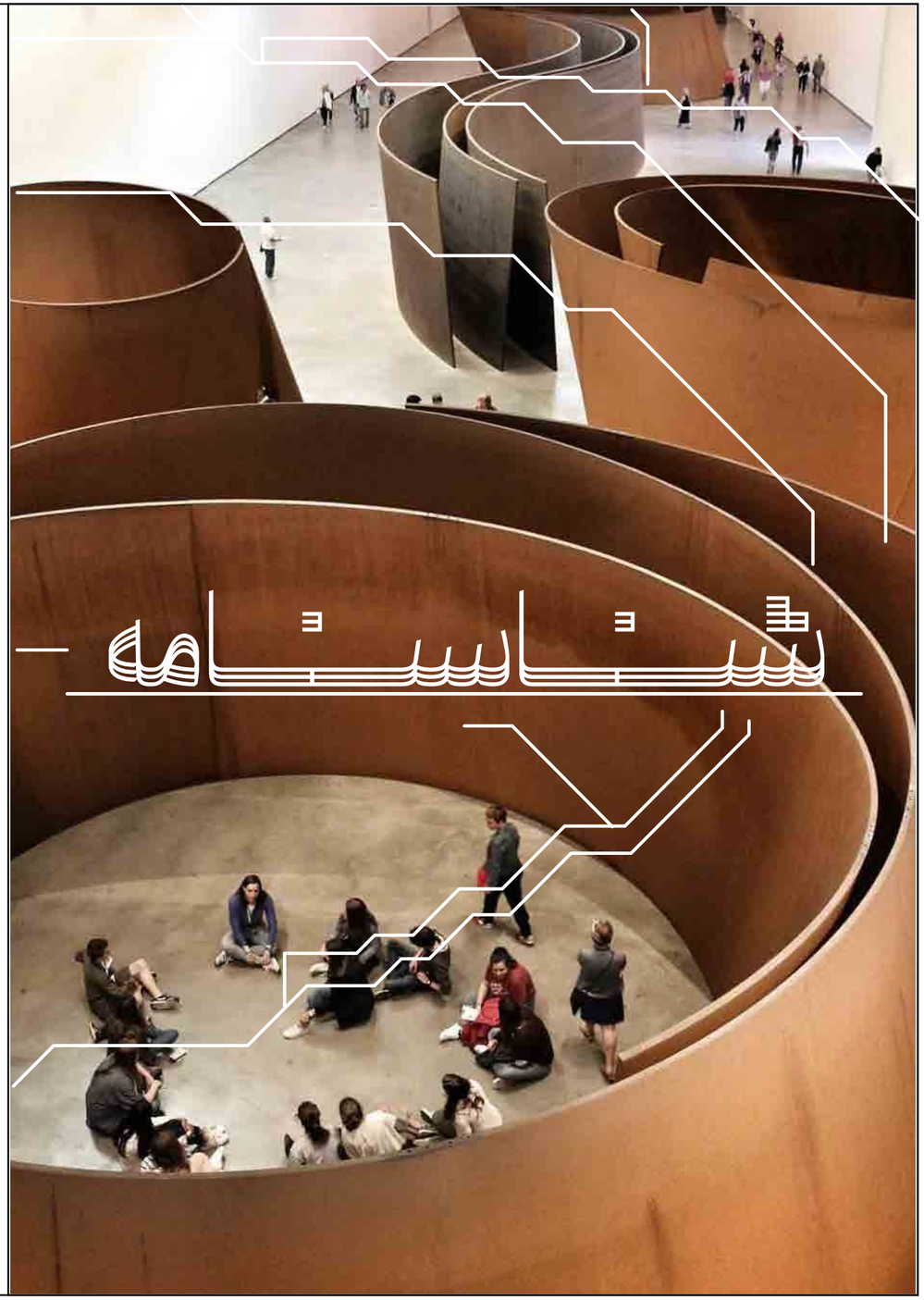
کراوس: این نوع دیالکتیک دقیقاً موضوع کتاب من است.



تصاویر اصلی هر شماره از مجله‌ی زمینه مجموعه‌ی چند اثر از یک هنرمند است. ارتباط این هنرمندان با مباحث مطرح شده در مجله دلیل اصلی انتخاب آن‌ها برای هر شماره است.

ریچارد سرا (Richard Serra)، متولد ۱۹۳۸، مجسمه‌ساز و طراح اهل ایالات متحده آمریکاست. سرا بیش‌تر با حجم‌های مینیمالیستی و انتزاعی عظیم ساخته شده با ورقه‌های فلزی‌اش شناخته می‌شود. رزالیند کراوس در مقاله‌ی «ریچارد سرا: یک ترجمه»، به بررسی شیوه‌های ادراک حجم‌های انتزاعی ریچارد سرا می‌پردازد. کرواس در این مقاله با مطالعه‌ی زمینه‌های مشترک میان هنرمندان به این پرسش پاسخ می‌دهد که چگونه می‌توان آثار انتزاعی را که با بستر فرهنگی، جغرافیایی و تاریخی مختص به هنرمند ساخته شده‌اند، برای مخاطبانی از ملیت‌های دیگر که درک کاملاً متفاوتی از هنر انتزاعی دارند توضیح داد.

تصاویر انتخاب شده برای جلد و میان‌جلدهای این شماره مجموعه تصاویری است از چیدمان مشهور ریچارد سِرا با عنوانِ «مسئله‌ی زمان» (The matter of time) که در سال ۱۹۹۹ در موزه‌ی گوگنهایم در شهر بیلبائو نمایش داده شد.



شناسنامه

نشریه الکترونیکی زمینه مرداد ۱۴۰۱، شماره: ۰۲۲

صاحب امتیاز و مدیرمسئول محمد مهمانچی

دبیرتحریریه سیاوش خائف

سردبیر شورای سردبیری زمینه

نویسنده گلناز صالح کریمی

مترجمان اشکان صالحی، افرا صفا، مهسا محمدی، نامدار شیرازیان، مینو عمادی

ویراستار دلناز سالار بهزادی

مدیرهنری پیمان پورحسین (استودیو کارگاه)

طراح گرافیک سپیده هنرمند (استودیو کارگاه)

مدیر اجرایی فریده ابطحی

مدیر رسانه‌های اجتماعی یاسمن نوذری

مدیر فناوری پرهام مرادی

مدیر فنی اشکان قویدل (آرمان پردازان نوژن)

مشاور برندینگ آناهیتا علیمی

سرپرست مارکتینگ کیانا ابریشمی

سرپرست روابط عمومی هلیا رضائی

سرپرست فروش نازنین فتاحی

سرپرست پروژه‌های محتوایی نگار کریمخانی

مدیرمالی منصور دهقانی

با سپاس از (به‌ترتیب حروف الفبا) هویار اسدیان، امیر بهادر بهمنی، آرین قویدل، آریا کسایی، کیارش علیمی، مانوش منوچهری، اشکان ناصری و استودیو طبل.

- تمام حقوق مادی و معنوی نشریه‌ی زمینه به پلتفرم زمینه تعلق دارد.
- نقل و بازنشر مطالب زمینه با ذکر منبع آزاد است.
- محتوای منتشرشده صرفاً نظر نویسندگان است و لزوماً منطبق با دیدگاه زمینه نیست.