اعتماد
کد خبر: ۱۸۷۶۵۰
تاریخ: ۱۴۰۱/۰۴/۲۲

نقدی بر نمایشگاه گروهی «عکسی که زنده‌گی است» در گالری «آب‌انبار»

تماشاگر تهران کیست؟

نسرین لاریجانی – عسل شیروانیان

کریستین نوربرگ شولتس در کتاب معماری: حضور، زبان و مکان می‌نویسد: «زندگی چیزی است که روی می‌دهد/ مکان می‌گیرد.» و این اشاره به اصطلاح «take place» به معنی روی دادن در زبان انگلیسی دارد که کلمه place در آن به معنی مکان است (۱)، گویا زندگی برای روی دادن نیازمند مکان است. ارتباط خاطرات زیسته افراد با مکان‌هایی که از آنها عکاسی کرده‌اند و ارتباط هر دو اینها با آنچه درباره عکس خود نوشته‌اند – از در خانه مادربزرگ تا قبرستان و از برج و میدان‌های تهران تا کوچه‌های تنگ– بازتاب زندگی‌ای است که در مکان رخ داده است؛ اینچنین است که این مجموعه را «عکسی که زنده‌گی است» نام نهادند.

چندی پیش نمایشگاهی تحت عنوان «عکسی که زنده‌گی است» در گالری آب‌انبار به مدت یک ماه برگزار شد. آنچه در بدو ورود به نمایشگاه توجه را جلب می‌کرد، دفترچه‌هایی کوچک بود که تحت عنوان جزوه نمایشگاه گروهی محمد غزالی به بازدیدکنندگان داده می‌شد. جزوه با مشخصات افرادی آغاز شده بود که به نظر می‌رسید عکاسان این نمایشگاه گروهی هستند. عنوان شغل افراد نوشته شده زیر نام‌شان، سبب تردید در این گمان می‌شد. گویی تصور پیشینی حاکم از گالری و مناسبات آن با هنرمند به عنوان برگزارکننده نمایشگاه، با عناوین مهندس مکانیک، فروشنده موبایل، برقکار و... همخوانی نداشت.

در همراهی با عکس‌ها مشخص شد که در مجموعه «عکسی که زنده‌گی است» عکاس، دوربین را به چهل و نه زاویه دید دیگر سپرده تا به جای خودش شهر را به تصویر بکشند، امری که به نظر می‌رسد بیانگر نفی موضع نخبه‌گرایانه به هنر است. موضعی که آثار تولیدشده از نگاه آن و اغلب آثار به نمایش گذاشته‌شده در گالری‌های هنری به مدد اعتبار اجتماعی و حمایت بازار هنر، بازگوکننده روایت برنده‌ای است که به‌طور مداوم توسط هنرمندان بازتولید می‌شود. در چنین شرایطی زمینه برای روایت‌های متکثر و جایگزین توسط خود افراد جامعه – که گویی موضوع و مخاطبان هنرمند هستند– از بین می‌رود. این موضع تک‌صدایی و نخبه‌گرایانه بازار هنر، همچون صافی عمل می‌کند که آثار هنری یا در آن هضم شده یا باعث حذف آثار می‌شود. عکس‌های این مجموعه غیرقابل‌فروشند. همین امر سبب شده است تا این عکس‌ها با شانه خالی کردن از قرارگیری ذیل عنوان کالای هنری

ارایه‌شده در گالری، از منطق بازار پیروی نکنند. در اینجا دیگر دوربین ابزاری در دستان شهروندان «ناهنرمند» است تا به میانجی آن به خود، زندگی و شهر نگاهی دوباره بیندازند و آن را به تصویر بکشند. از نظر فرم نیز تصاویر اغلب سردستی و خارج از نظام ترکیب‌بندی به نظر می‌آیند. در حقیقت تصاویر لحظه‌های روزمره‌ای هستند که در غالب آثار هنری حذف می‌شوند.

محمد غزالی در این نمایشگاه از هفت گروه هفت‌نفره شامل دوستان بازیافته، خانواده، همسایه، کاسب محل، همکلاسی دوران دانشگاه، همکلاسی زبان آلمانی و دوست استودیو ویزیت درخواست کرده تا اگر قرار باشد جایی از تهران را انتخاب کنند و از آن عکسی ثبت کنند و به دیوار اتاق‌شان بیاویزند، آن عکس از کجاست؟ بدین‌ترتیب این افراد چهل و نه تصویر از تهران ثبت کرده‌اند و درباره‌اش نوشته‌اند. در واقع در اینجا عمل عکاس ذیل عنوان اکسپریمنت یا تجربه به‌طور کلی در جامعه حرکت نکرده تا تصویری از تعریفی کلی ارایه دهد بلکه او دوربین را به دیگران می‌سپارد تا هرکس بتواند تعریف خود را ارایه دهد؛ از همین رو است که نه در باب تعریف که در باب تکوین می‌اندیشد و برای پرسش از هر سوژه اجتماعی پاسخ منحصر به فرد خود را می‌طلبد.

این جابه‌جایی زاویه نگاه در آثار دیگر او هم قابل پیگیری است. در مجموعه جای سر خوبان، دوربین عکاس در جای چشم مجسمه‌های مفاخر فرهنگی ایران قرار گرفته یا در بد و بدتر، دیگران هم در گرفتن تصاویر دولتی مجموعه شریک شده‌اند. در تمام این مجموعه‌ها چیزی مشترک است. عکاس شهر را در بستر زندگی روزمره تصویر می‌کند و زندگی روزمره جایی است که «او» و «دیگری»ها به واسطه زیست‌شان با کالبد شهر گره می‌خورند. می‌توان گفت رابطه بی‌واسطه افراد و کالبد شهر که به واسطه زیست روزمره اتفاق می‌افتد، در دوران فعالیت عکاس برای او به مساله بدل شده است. در جایی او در جایگاه شهروند مداخله‌گر در بازنمایی این رابطه ظاهر می‌شود و شهر را لایروبی می‌کند (مجموعه لایروبی) و در جایی دیگر خود را در مقام عکاس تا جایی که می‌تواند تعلیق می‌کند. در واقع می‌توان گفت گاهی در این مجموعه عکس‌ها، پرسش از چگونگی حضور دیگری‌ها، محل مناقشه و تمایز آثار او با انواع دیگر بازنمایی شهر است. عکس‌های هر گروه هفت‌نفره از این مجموعه در نواری سراسری چاپ شده و به دیوار آویزان شده است. لبه هر عکس به سبب نقص فنی دوربین روی عکس مجاور افتاده و به همین سبب است که تصاویر دارای فصل مشترک با یکدیگر هستند. از طرفی دیگر، در فضاهای گالری هم دیوارهایی کشیده شده تا فضای دیدن عکس‌ها را تبدیل به راهروهایی نسبتا تنگ کند، راهروهایی که سبب می‌شود تا افراد در هنگام گذر از آنها برای تماشای عکس‌ها به یکدیگر برخورد کنند. بنابراین روی هم افتادن تصاویر که هریک یادآور لحظات خاطره‌ساز برای شهروندانند از یک سو و برخورد تن تماشاگران این خاطرات در راهروهای تنگ از سوی دیگر، این امر را به خاطر متبادر می‌کند که ما به دیدن دیگری ناگزیریم؛ از آن رو که تجربه زندگی ما در شهر، هرگز نمی‌تواند به صورت فردی رخ دهد این تجربه اشتراکی است و در نتیجه خاطرات آنها نیز نمی‌تواند فردی باشد. اینجاست که تجربه عکس‌های مجموعه به نوعی مدل از تجربه زندگی ما در شهر بدل می‌گردد.

عامل مهمی که در بازسازی این تجربه موثر است، صدا است. شنیدن صداهای این مجموعه با درهم‌آمیزی با احساس بینایی، تجربه‌ای از شهر را زنده می‌کند که در آن هیچ لحظه‌ای را نمی‌توان به چنگ آورد، همه‌چیز گریختنی و از دست‌رفتنی است.

روبه‌روی هر عکس بلندگویی قرار دارد که صدایی از آن در فواصل معین پخش می‌شود، مهدی بهبودی طراح این صداها، صدای هر عکس را با توجه به متن یا خود عکس انتخاب نموده است. در فضای زیرزمین صدایی نیست، در طبقه اول صداها یادآور صداهای شهرند و در طبقه دوم صداها محدود به تکرار هجاها هستند. هنگام تماشای عکس‌ها صداهای گوناگونی شنیده می‌شود، آواهایی در هم آمیخته به‌طوری که نمی‌توان مطمئن شد که متعلق به کدام عکس است، ممکن است صدای عکس قبلی یا بعدی را جست‌وجو کنی اما درست زمانی که روبروی بلندگو قرار بگیری آن را از دست بدهی و این تجربه‌ای مشابه به آنچه در شهر حس می‌کنی است، همان‌طورکه در نمایشگاه صداها مدام دگرگون می‌شوند، در شهر هم مدام همه‌چیز تغییر می‌کند و هیچ تجربه دیداری– شنیداری در آن دیری نمی‌پاید. این امر توسط انتخاب صداهایی که در خود شهر ضبط شده‌اند تاکید می‌گردد. بدین‌ترتیب تلاقی تجربه دیداری و شنیداری افراد و برخورد تنانه آنها با یکدیگر برای تماشاگر عکس‌ها یادآور لحظاتی می‌شود که تجربه زیسته خود او هم هست.

دیگر مداخله غزالی در فرآیند تولید تصاویر، انتخاب فیلم سیاه و سفید برای عکاسی است. تصاویر سیاه و سفید و ارجاع آن به گذشته آن جایی با تصاویر و نوشته‌ها همسو می‌شود که در تمامی روایت‌ها، کلمات به گذشته تجربه‌شده در مکان عکس دلالت دارند. در واقع بازگشت تمام این افراد به گذشته امری گریزناپذیر بوده است. چگونه می‌توان قابی از شهر برگزید، در حالی که در گذشته به تماشای آن ننشسته باشیم؟

اما اگر دقیق‌تر به تصاویر تک‌رنگ سیاه و سفید، بدون جزییات و خالی از احساس نگاه کنیم، گویی تلاشی از بازسازی خاطراتی دیده می‌شود که رنگ و بویی از حال ندارد. خاطرات بازگو شده در قالب سیاه و سفید راکد به نظر می‌رسند به‌طوری که راویان این خاطرات و شنوندگان تماشاگران منفعلی هستند که نقشی در ثبت و یادآوری گذشته ندارند. موریس هالبواکس در کتاب «خاطرات جمعی» به خوبی این موضوع را تشریح کرده است. او به نقل از هانری برگسون فیلسوف فرانسوی یادآوری خاطرات را به دو بخش تقسیم می‌کند: ۱– به یاد آوردن خاطراتی که از فعالیت‌های زندگی روزمره‌مان می‌آیند و پس از مدتی به عادات روزانه بدل می‌شوند. با اینگونه خاطرات همواره سر و کار داریم به گونه‌ای که بخشی از هویت ما را می‌سازند. ۲– یادآوری که به قصد دوری گزینی از حال زیسته انجام می‌گیرد. (۲) یادآوری ای که در دسته دوم جای گیرد، از چارچوب‌های حاضر فاصله می‌گیرند چرا که به قصد دوری از زمان حال و قالب‌های اکنون به یاد آورده می‌شوند. هالبواکس بازیابی خاطرات را از بازسازی آنها تفکیک می‌کند. وجه تمایز این دو مفهوم در همین نکته نهفته است. بازیابی خاطرات همواره در چارچوب‌های اجتماعی اکنون انجام می‌شود و یادآوری خاطرات تحت‌تاثیر هویت فعلی و مفاهیم حاضر در ذهن ما صورت می‌گیرد. در حالی‌که بازسازی خاطرات به معنی ساختن روایتی است که عین به عین از گذشته استخراج می‌شود. هالبواکس عمل اکتشاف ویژگی‌های کالبدی جانوران از فسیل‌های بازمانده آنها را به بازسازی خاطرات تشبیه کرده است. (۳) گویی ما بتوانیم تنها از شواهد مکتوب، تصویری یا شفاهی، گذشته را آنگونه که واقعا بوده بازسازی کنیم. این کار همچون نوع دوم یادآوری آن‌گونه که قبلا ذکر شد چارچوب‌های اجتماعی و قالب‌های ذهنی موجود را

نادیده می‌گیرد تا در گذشته متوهم خود غرق شود.

نوستالژی نیز مفهومی است که به گونه‌ای به بازسازی خاطرات متصل می‌گردد. همه ما بدون در نظر گرفتن قالب‌ها و محدودیت‌های گذشته، خاطرات را حاوی لحظات شیرین و طلایی می‌دانیم که گاهی در حسرت بازگشت به گذشته روایت‌های دروغین می‌سازیم. نگاه نوستالژیک زمانی است که افراد برای فرار از قالب‌های اکنون و بی‌توجه به چارچوب‌های گذشته، خاطرات را از دل آرشیوهایی فراموش‌شده بیرون می‌کشند تا گذشته خود را بازسازی کنند.

این نگاه در تضاد با یادآوری در جهت بازآفرینی خاطرات به سوی آینده است چرا که بازیابی خاطرات به عنوان کنشی فعال و سازنده نمی‌تواند از قالب‌های کنونی فاصله بگیرد. در این حالت فرد با نگاه به گذشته، خاطراتی را بازیابی می‌کند تا به مدد حال زیسته، نگاه به سوی آینده داشته باشد. در توضیح نخستین تصویر مربوط به اولین مجموعه عکس، نقل‌قولی از آدورنو به چشم می‌خورد:

مساله نه بازگشت به گذشته، بلکه نجات امیدهای گذشته است. (نوشته احسان وحیدنیا از گروه اول)

در اینجا عکاس به وضوح موضع خود را روشن ساخته است. نه تنها در این تصویر و روایت بلکه در تمامی تصاویر حضور اکنون به عنوان حلقه واسطی که گذشته را به آینده متصل می‌کنند، دیده می‌شود. به همین سبب می‌توان گفت عکس‌های افراد در این مجموعه «زیسته» شده‌اند و همین زندگی زیست شده است که پیوند قالب‌های اکنون را با آنچه پیش از این تجربه شده ممکن می‌سازد. بنابراین می‌توان از پرسش سخن به میان آورد که آیا انتخاب فیلم سیاه و سفید که به نوستالژی ارجاع می‌دهد، حق مطلب را برای راویان کنشگر ادا کرده است؟ رنگی کردن عکس‌ها به واقعیت نزدیک‌تر نبود؟

اما دخالت غزالی در این مجموعه تنها محدود به انتخاب فیلم سیاه و سفید نیست، بلکه اوست که اعضای این هفت گروه را انتخاب می‌کند و آنها را در جایگاه عکاس می‌نشاند. افرادی که با توجه به نام گروه‌ها کسانی هستند که او در ارتباط دور یا نزدیک با آنهاست. همین امر سبب شده که اکثریت این هفت گروه با توجه به مشخصات ذکرشده در جزوه نمایشگاه، در طبقه فرهنگی و اجتماعی مشابهی باشند؛ تنها گروه کاسب محل را می‌توان در این میان استثنا دانست که موقعیت‌های اجتماعی گسترده‌تری را در بر گرفته است. جای خالی گروه‌ها و طبقات اجتماعی محذوف در میان این تصاویر به چشم می‌آید. در واقع محمد غزالی با سپردن دوربین به دیگران گویی دست به عملی فراتر از حوزه شخصی زده، اما با انتخاب افراد از دایره نزدیکان خود، مانع از تکثر بیشتر زاویه دیدها و نگاه‌ها شده است.

می‌توان دوباره به نقل قول نوربرگ شولتس بازگشت: «زندگی چیزی است که روی می‌دهد. (مکان می‌گیرد.)» می‌توان این جمله را وارونه هم خواند؛ آن چیزی که مکان نگرفته روی نداده یا زندگی نشده است. در طیف مکان‌های تصویرشده در این مجموعه، جای بعضی از فضاهای شهری خالی است؛ فضاهایی که می‌توانستند با همکاری متن‌های راویان‌شان بازگوننده تجربه زندگی و خاطرات جمعی باشند. مکان‌های خاموش در این تصاویر یادآور صداهای خاموشند. آن چیزی که تا به امروز مجالی برای بروز نیافته و در اینجا هم به سخن نمی‌آید. در ابتدای متن گفته شد که به نظر می‌رسد دوربین در این مجموعه به دیگری‌ها سپرده شده تا در

نفی موضع نخبه‌گرایانه هنرمند و عکاس باشد. حالا می‌توان پرسید مرز حضور دیگری‌هایی که روایت‌شان نافی تک‌صدایی هنرمند است کجاست؟ جای صدا و روایت چه گروه‌های اجتماعی همواره خالی بوده و در اینجا نیز خالی مانده است؟ آیا پس از این نمایشگاه که در نوع خود آغازی بر چند صدایی در هنر است، شاهد پیگیری این ایده در طیف گسترده‌تری از اجتماع، توسط محمد غزالی یا دیگران خواهیم بود؟

پانوشت:

۱- کریستیان نوربرگ شولتس

معماری:حضور، زبان و مکان, trans. علیرضا سیداحمدیان (نیلوفر, ۱۳۹۱).

۲- Maurice Halbwachs, On Collective Memory, ed. Lewis A. Coser (Chicago and London The University of Chicago Press, ۱۹۹۲). P.۴۷

۳. Halbwachs, On Collective Memory.

منابع:

Halbwachs, Maurice. On Collective Memory. Edited by Lewis A. Coser. Chicago and London The University of Chicago Press, ۱۹۹۲.

– شولتس, کریستیان نوربرگ. معماری: حضور، زبان و مکان. Translated by علیرضا سیداحمدیان. نیلوفر, ۱۳۹۱.

جای خالی گروه‌ها و طبقات اجتماعی محذوف در میان این تصاویر به چشم می‌آید. در واقع محمد غزالی با سپردن دوربین به دیگران گویی دست به عملی فراتر از حوزه شخصی زده، اما با انتخاب افراد از دایره نزدیکان خود، مانع از تکثر بیشتر زاویه دیدها و نگاه‌ها شده است

در فضاهای گالری دیوارهایی کشیده شده تا فضای دیدن عکس‌ها را تبدیل به راهروهایی نسبتا تنگ کند. راهروهایی که افراد در هنگام گذر از آنها برای تماشای عکس‌ها به یکدیگر برخورد کنند. روی هم افتادن تصاویر که هر یک یادآور لحظات خاطره‌سازند و برخورد تن تماشاگران این خاطرات در راهروهای تنگ، این امر را به خاطر متبادر می‌کند که ما به دیدن دیگری ناگزیریم

محمد غزالی در این نمایشگاه از هفت گروه هفت‌نفره درخواست کرده جایی از تهران را انتخاب کنند و از آن عکسی ثبت کنند و به دیوار اتاق‌شان بیاویزند. در اینجا عمل عکاس ذیل تجربه در جامعه حرکت نکرده تا تصویری از تعریفی کلی ارایه دهد بلکه دوربین را به دیگران می‌سپارد تا هر کس بتواند تعریف خود را ارایه دهد

در تمام این مجموعه‌ها چیزی مشترک است. عکاس شهر را در بستر زندگی روزمره تصویر می‌کند و زندگی روزمره جایی است که «او» و «دیگری»ها به واسطه زیست‌شان با کالبد شهر گره می‌خورند. می‌توان گفت رابطه بی‌واسطه افراد و کالبد شهر که به واسطه زیست روزمره اتفاق می‌افتد، در دوران فعالیت عکاس برای او به مساله بدل شده است