نگاه

نام عکس: «شب، هارنادی» | عکس | نسرین لاریجانی

نقدی بر «اتاق تاریک»، نمایشگاه عکس‌های نسرین لاریجانی

قاب‌های زنانه آرزومند

در این نمایشگاه عکس‌هایی می‌بینید که از روی عکس‌های دیگر برداشته شده‌اند

فرزاد زره‌داران*

«شهر بخشی از بیست و چهار ساعت بود که نمی‌توانستم در وقت فرار سیدن آن در شهر باشم. فضای خالی و تاریک شهر جایی برای حضور من نداشت. پس نمی‌توانستم عکسی ثبت کنم تا اثباتی بر این باشد که «من آنجا بودم» یا «من آنجا را در شهر دیده‌ام». من راه دیگری را انتخاب کردم. در روز و ساعت‌هایی که خیابان و شهر خالی‌تر بود، در آن «جا»ها حضور یافتم و از راه‌ها و خیابان‌های خالی عکس انداختم. عکس‌ها را چاپ کردم و در شب اتاق خودم را هم تاریک کردم و عکس چاپ‌شده را بر پنجره اتاق تاریک خود چسباندم که روزنه من به جهانی بود که نمی‌توانستم در آن باشم و با یک ثانیه نوردهی عکس دیگری از عکس چاپ‌شده اول گرفتم. حال شب در عکس‌هایم پیدا شده بود. اثباتی بر این مدعا که من شب شهر را دیده‌ام».

آنچه آمد بخشی از بیانیه نمایشگاه بود؛ نمایشگاهی از نسرین لاریجانی با عنوان «اتاق تاریک». هنرمند در این نمایشگاه تلاش کرده است که با خلق مجموعه‌ای از قاب‌ها به آرزویش برای دیدن شهر در شب و حضور در آن دست یابد و از تبعیض حاکم بر زندگی زنان بگریزد. در این نمایشگاه، روایت از در ورودی آغاز می‌شود. به محض ورود به نمایشگاه بیانیه را به دست بازدیدکنندگان می‌دهند تا با نیت عکاس و مسیری که طی کرده آشنا شوند. اگر بخواهیم قدری تندتر بگوییم، نیت عکاس را آگاهانه و عامدانه پیش از مواجهه با آثار به آنها می‌خوانند! بنابراین بازدیدکنندگان که با خواندن آن بیانیه پرسشی در ذهن‌شان شکل گرفته پیوسته حین دیدن عکس‌ها می‌اندیشند که آیا این عکس‌ها توانسته است نیت عکاس را بر آورده سازد یا نه. اجازه دهید منظورم را روشن‌تر بیان کنم. روایت نمایشگاه با بیانیه‌ای آغاز می‌شود و آغازی این چنینی زیرنقش روایت نمایشگاه را می‌سازد. چگونه؟ در این بیانیه با سخن گفتن از نیت عکاس و مسیر خلق آثار توقعی در بازدیدکنندگان ایجاد می‌شود. این توقع به آنها جهت می‌دهد تا با عینک خاصی به آثار بنگرند. این زیرنقش از بازدیدکنندگان می‌خواهد، و آنها را آماده می‌کند، که از بین زوایای گوناگون نگاه کردن به این آثار زاویه خاصی را برگزینند. به بیان دیگر، این زیرنقش در ابتدای روایت عینک‌های متنوع بازدیدکنندگان را برمی‌دارد و عینکی خاص به چشم آنها می‌زند. عینکی که نگارنده این سطور پس از خواندن بیانیه به چشم زد و رابه کسی تبدیل کرد که آمده تا موفق بودن یا نبودن عکاس را در رسیدن به هدفش ارزیابی کند؛ اینکه آیا عکاس توانسته راهی بیابد تا شهرش را در شب تجربه کند؟ باشد! عینک‌مان را عوض و روایت را دنبال می‌کنیم. در این نمایشگاه چه می‌بینیم؟ مجموعه‌ای از عکس‌های عمودی و افقی که افقی‌ها بر دیوار و در طبقه‌ای از بنای نمایشگاه بودند و عمودی‌ها بر روی زمین و در طبقه‌ای دیگر از بنا. عکس و عنوان دو عنصری بود که هر قاب را تشکیل می‌داد. بخش بسیار بزرگی از قاب را، تقریباً تمام آن را، عکس می‌پوشاند و در گوشه سمت چپ و پایین هر قاب عنوانی تقریباً ریز نوشته شده بود. طوری که بازدیدکننده برای دیدن عکس باید قدری از قاب فاصله بگیرد و برای خواندن عنوان قدری به قاب نزدیک شود. بازدیدکنندگان برای دیدن عکس‌های افقی به دیوار چسبانده‌شده علاوه بر حرکت از قابی به قاب دیگر، پیوسته باید از هر قاب دور و به آن نزدیک شوند و نمی‌توانند فاصله‌شان را از قاب‌ها تثبیت کنند. بگذارید طوری دیگر بگویم. آن چیزی که باید موضوع شناسایی باشد پیوسته فاصله‌اش با سوژه شناسا تغییر می‌کند و گویی هیچ‌وقت به چنگ نمی‌آید. این تکنیک، یا به اصلاح ناقدان ادبی «هنرسازه» اولین جایی است که به بازدیدکنندگان القا می‌کند فهم اثر، شبی که عکاس برای خود برساخته، دشوار است و سخت به دست می‌آید. عکاس این هنرسازه را در عکس‌های عمودی، که بر زمین خوابانیده شده، نیز به کار گرفته است؛ البته با قدری تفاوت. در مواجهه با آن قاب‌های عمودی بر زمین خوابانیده‌شده بازدیدکنندگان در فاصله افقی ثابتی نسبت به قاب قرار می‌گیرند اما برای خواندن عنوان و دیدن عکس گاهی روی زانو خم می‌شوند و گاهی تمام‌قد می‌ایستند. بنابراین موقعیتِ موضوع شناسایی نسبت به فاعل شناسا متغیر است و این ویژگی بازدیدکنندگان را با آثار عکاسی درگیر می‌کند و آنها را به تکاپو برای خوانش وامی‌دارد و همزمان به آنها القا می‌کند که نمی‌توان به آنی شبِ شهرِ برساخته عکاس را دریابند.

بازدیدکنندگان با جابه‌جا شدنِ مدام، عنوان و عکس را در قاب می‌خوانند. به‌طرز جالب و در عین حال، به دور از ارجاعی صریح و نخ‌نما هر یک از این قاب‌ها یادآور نقاشی رنه مارگریت است؛ نقاشی «این یک پیپ نیست». در هر قاب، نقشی از سایه‌روشن خورشید در میدانی یا گذری یا بوستانی دیده می‌شود. مثلاً قابی خیابان موسوی را به تصویر کشیده که در آن سایه‌روشن بناها و شاخه‌های درخت بر آسفالت چهارراه افتاده اما عنوان عکس چنین است: «شب - خیابان موسوی». این هنرسازه تناقضی ایجاد کرده و نظام ذهنی متعارف بازدیدکنندگان را برهم می‌زند. به‌سخن دیگر، عکاس با به کاربردن این هنرسازه تقریباً بدیع از «شب» و «روز» و روشنی و تاریکی آشنایی‌زدایی می‌کند و بازدیدکنندگان را به تفکر درباره این مفاهیم وامی‌دارد.

در کنار این آشنایی‌زدایی، هنرسازه‌های دیگری نیز در قاب‌ها دیده می‌شود. مثلاً نوردهی یک ثانیه‌ای سبب شده که برخی از تصاویر کش بیاید و محصول عکاسی با آن چیزهایی که چشم آدم به‌طور طبیعی می‌بیند متفاوت باشد. همچنین سیاه و سفید بودن این عکس‌ها را می‌توان این‌طور قرائت کرد که صفاتی از جهان بیرونی به‌عمد حذف شده‌اند. گرچه این دو هنرسازه فعال و انگیخته نیست و تداول استفاده آن، خصوصاً در عکس‌های اینستاگرامی، کمتر توجه بیننده را برمی‌انگیزد اما مجاورت اینها با هنرسازه قدرتمند تناقضِ عکس و عنوان وحدتی به اثر بخشیده و آن را منسجم کرده و در خدمت تحقق اهداف طرح‌شده در بیانیه درآورده است.

متن بیانیه بازدیدکننده را مطلع کرده که آنچه در قاب می‌بیند نه عکسی از عالم واقع بلکه عکسی از عکس دیگر است که پیش‌تر گرفته شده. به سخن نشانه‌شناسان، نشانه‌ای از نشانه دیگر است و این آگاهی به بازدیدکنندگان کمک می‌کند که این آثار را در حوزه‌ای که واقعیت از آن زدوده شده بخوانند. به سخن دیگر، این آگاهی به بازدیدکنندگان چنین القا می‌کند که واقعیت چندباره از آنها دور شده و می‌گریزد. گویی گریختن واقعیت از بازدیدکنندگان به طرق مختلف به آنها القا می‌شود و عکاس به کاربستن مجموعه‌ای از هنرسازه‌ها، که از حیث انگیخته بودن ذو مراتب است اما وحدت یافته و به خوبی با یکدیگر کار می‌کند، از آثارش واقعیت را می‌زداید.

حال باید دید عکاس، یا شاید بهتر باشد بگوییم راوی، که با فرم آثارش بازدیدکننده را به خوبی به عالم خیال برده از چه حَرف می‌زند و چه چیزی را روایت می‌کند؟

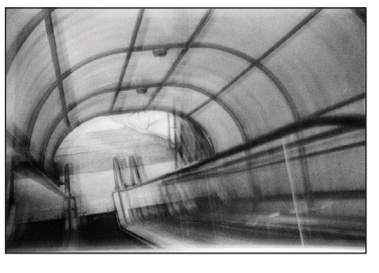
آنچه بیشتر به چشم من آمد زاویه‌هایی باز در عکس‌ها بود که با آن جایی در شهر قاب گرفته شده بود؛ جایی که بالقوه من و شما در آن جمع می‌شویم؛ جایی که اصلاً طراحی و ایجاد شده تا من و شما کنار هم آییم و با هم بگوییم و بشنویم؛ جایی که اصلاً شاید بی‌حضور ما بی‌معنا باشد؛ جایی مثل میدان؛ جایی مثل بوستان. اما راوی در عالم خیالی که ساخته به دنبال لمس و مزه‌مزه کردن این جای‌ها بی‌حضور ماست! تلاش می‌کند بخشی از این فضاهای جمعی را بی‌حضور آن چیزی که به آن معنا می‌بخشید تجربه کند! به سخن دیگر، اگر بخواهیم این میدان‌ها و بوستان‌ها را تعریف کنیم اصلاً شاید هر تعریفی بی‌حضور انسان بی‌معنا باشد و اتفاقاً این بی‌معنایی آن چیزی است که راوی جست‌وجو می‌کند. درست است که در بیانیه نمایشگاه سخن از تجربه زن در شهر است و از دشواری شرایط زندگی زنان و تبعیضی که بر آنان حاکم است حکایت می‌کند اما این آثار از نگاه من به آن چه در بیانیه آمده بسنده نمی‌کند و در آنها متوقف نمی‌ماند و نفس این تمنا، تجربه شهر در شب، اعلام جنگی است علیه کسانی که راوی روزها در شهر با آنها مواجه می‌شود. آنچه در این قاب‌ها به تصویر کشیده شده میدان‌ها و بوستان‌ها و گذرهای شهر من است اما هیچ نشانی از من نوعی در آنها نیست. گویی راوی از من و ما بدش می‌آید. گویی دارد به من و ما ابراز نفرت می‌کند. او من را طرد می‌کند؛ ما را طرد می‌کند و شهر را، هنگامی که من و ما در آنیم، پس می‌زند. راوی به دنبال زمان‌ها و مکان‌هایی است که من و ما در آن خوابیده‌ایم. این جا دوباره از لحظات مهم این نمایشگاه است. لحظه‌ای که راوی غیاب ما در شهر را به رخمان می‌کشد و خواب‌بودگی ما را یادآوری می‌کند. لحظه‌ای که از عالم خیال راوی به خواب‌بودگی خودمان می‌لغزیم و از خواب‌بودگی خودمان به خیال راوی؛ احساسی از تعلیق و عدم قطعیت که فضای تاریک نمایشگاه نیز آن را تشدید می‌کند.

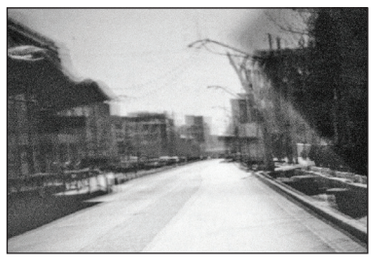
این نمایشگاه بازنمایی خیال است نه واقعیت. در اینجا، راوی از دوگانه شب و روز شروع و در نهایت آن دوگانه را نقض می‌کند و معنای‌شان را می‌زداید. به‌سخن دیگر، آن تقابل را بی‌اعتبار و واکاوی می‌کند و هویت این دو را زیر سوال می‌برد. به نظر می‌آید این تمام کاریست که هنرمند انجام داده می‌توان اصلاطوری دیگر به این مجموعه عکس نگاه کرد. چطور؟ این‌طور که تمام این روایت این نمایشگاه و هنرسازه‌های به کار رفته در آن را در خدمت رساندن پیامی دیگر شمرد. بیایید بار دیگر مرور کنیم که روایت نمایشگاه و هنرسازه‌های به کار رفته در آن موجب شد که بازدیدکنندگان چه چیزی را ببینند. آنچه در تمامی قاب‌های نمایشگاه به چشم می‌آید شهری است که گاهی عنوان «خیابان» و «میدان» و «بوستان» به خود گرفته و بازدیدکنندگان چه عکس و چه عنوان آنها را به خوبی می‌بینند و با قطعیت آنها را خیابان و میدان و بوستان می‌شمرند و در این باره هیچ شکی ندارند اما چیزی که نمی‌دانند روز بودن یا شب بودن آنهاست. بازدیدکنندگان دیگر نمی‌توانند شب یا روز بودن این خیابان‌ها و میدان‌ها و بوستان‌ها را تشخیص دهند و عکاس آنها را به اندیشیدن به شب یا روز بودن عکس‌ها واداشته. به‌سخن دیگر، آنها را بین قطعیت و عدم قطعیتی سرگردان کرده. در این میدان، چیز دیگری پیوسته در قاب‌ها فریاد می‌زند؛ غیاب انسان در شهر. این آثار پیوسته ویژگی ثابت و قطعی‌ای را به رخمان می‌کوبد و آن نبودن آدم‌ها و تعاملات‌شان است. گویی اصلا کسی در شهر نیست. گویی این آثار فریاد می‌زنند و از تهی شدن شهر از روابط انسانی سخن می‌گویند. اگر بپذیریم که تبعیض جنسیتی حاکم در جامعه ریشه در نحوه تعامل اعضای آن جامعه دارد و تهی و پوک شدن آن تعاملات اثرات همچون انواع تبعیض‌ها را به دنبال دارد می‌توان ادعا کرد که این آثار با توصیف بحرانی اجتماعی به مثابه متن و تلاش‌هایی برای دور زدن آن بازدیدکنندگان را به زمینه می‌برد و آنها را با بحران‌هایی کلان‌تر مواجه می‌کند.

■ نوردهی یک ثانیه‌ای سبب شده که برخی از تصاویر کش بیاید و محصول عکاسی با آن چیزهایی که چشم آدم به‌طور طبیعی می‌بیند متفاوت باشد. همچنین سیاه و سفید بودن این عکس‌ها را می‌توان این‌طور قرائت کرد که صفاتی از جهان بیرونی به‌عمد حذف شده‌اند. گرچه این دو هنرسازه فعال و انگیخته نیست و تداول استفاده آن، خصوصاً در عکس‌های اینستاگرامی، کمتر توجه بیننده را برمی‌انگیزد اما مجاورت اینها با هنرسازه قدرتمند تناقضِ عکس و عنوان وحدتی به اثر بخشیده و آن را منسجم کرده و در خدمت تحقق اهداف طرح‌شده در بیانیه درآورده است.

■ متن بیانیه بازدیدکننده را مطلع کرده که آنچه در قاب می‌بیند نه عکسی از عالم واقع بلکه عکسی از عکس دیگر است که پیش‌تر گرفته شده. به سخن نشانه‌شناسان، نشانه‌ای از نشانه دیگر است و این آگاهی به بازدیدکنندگان کمک می‌کند که این آثار را در حوزه‌ای که واقعیت از آن زدوده شده بخوانند. به سخن دیگر، این آگاهی به بازدیدکنندگان چنین القا می‌کند که واقعیت چندباره از آنها دور شده و می‌گریزد.

■ در مواجهه با آن قاب‌های عمودی بر زمین خوابانیده‌شده بازدیدکنندگان در فاصله افقی ثابتی نسبت به قاب قرار می‌گیرند اما برای خواندن عنوان و دیدن عکس گاهی روی زانو خم می‌شوند و گاهی تمام‌قد می‌ایستند. بنابراین موقعیتِ موضوع شناسایی نسبت به فاعلِ شناسا متغیر است و این ویژگی بازدیدکنندگان را با آثار عکاسی درگیر می‌کند و آنها را به تکاپو برای خوانش وامی‌دارد و همزمان به آنها القا می‌کند که نمی‌توان به آنی شبِ شهرِ برساخته عکاس را دریابند.





* پژوهشگر دکتری معماری دانشگاه بوعلی سینا

یادداشت

درنگی بر سوءتفاهم‌های جاری درباره «هنر» و «هنرمند»

نه هر که چهره برافروخت دلبری داند*

سعید فلاح فر**

«آقای مهندس، بفرمایید باقی پولتون.» «خانم دکتر، نوبت شماست.» «مهندس، برو کنار. راهو بستی.» به نظر می‌رسد در ازای تولید بی‌برنامه و بی‌رویه چنین عناوینی در دانشگاه‌ها، مصرف بی‌معنی و بی‌رویه آن هم در ادبیات کوچه و خیابان رایج شده است تا جایی که اعطای رایگان چنین عناوینی در تعارفات روزمره به امری عادی و مضحک بدل می‌شود.

جامعه هنری -با وجود فاصله‌ای که از ادبیات و فرهنگ کوچه و خیابان دارد- از این قاعده مستثنی نیست. با افزایش سرریز بی‌وقفه فارغ‌التحصیلان رشته‌های هنری یا اتمام دوره‌های آموزشی چند هفته‌ای؛ مصرف عنوان «هنر» و «هنرمند» هم، روزبه‌روز بیشتر و سبک معناتر می‌شود. خرده‌بازارهای تجاری و وسوسه‌های شهرت‌طلبی‌های بی‌خاصیت توانسته است چنین استنباط مصرفی و ساده‌انگارانه از هنر را عادی جلوه دهد. در گفت‌وگوها و تبلیغات روزمره، پیشوند هنر را به هر فعالیتی می‌توان متصل کرد؛ هنر سبزی‌آرایی، هنر گلدوزی، هنر آشپزی، ... الی هنر تنظیم باد لاستیک جلو و هنر رختشویی.

تاریخ نشان می‌دهد که «هنر» در ادوار مختلف و در فرهنگ و جغرافیای مختلف معانی متنوعی داشته است. از هنر شمشیرزنی و جنگ تا هنرهای رزمی. از امور تولیدی ظریف تا سیاست و کیاست. عمدتا تمام اموری که انجام آن برای عامه مردم دشوار بوده، در صنف فعالیت‌های هنری دسته‌بندی می‌شده است. یکی از بزرگ‌ترین اعضای این دسته‌بندی‌ها مربوط به صنایع مستظرفه و هنرهای سنتی می‌شود. اما باید پذیرفت چنین معنایی از «هنر» تعریفی تاریخی است که امروزه -غیر از مبحث مطالعه در سیر هنر و تاریخ هنر- اعتبار کاربردی ندارد. در دوره معاصر «تعریف هنر» جای خود را به یک سوال دایمی و تقریبا بی‌پاسخ داده است؛ «هنر چیست؟» سوالی که به جای تعاریف کلیشه‌ای و تکراری، لحظه به لحظه، پاسخی تازه تولید می‌کند.

این تعبیر سیال از هنر به این معناست که؛ تکرار دوباره آنچه پیش از تولید هر اثری، اثری هنری تلقی می‌شده، دیگر نمی‌تواند برای بار دوم در فهرست آثار هنری جایی داشته باشد. هر ایده هنری، در قالب اثر هنری، تنها یک بار می‌تواند داعیه هنر داشته باشد و یک بار فرصت استفاده از عنوان «هنر» را دارد. بعد از آن، برای همیشه، اطلاق صفت هنری برای آن ایده ممکن نیست. به عبارتی ساده‌تر؛ «هنر» تکثیرپذیر و تکراری نیست. هر اثر هنری تنها به شرطی متولد می‌شود که تعبیر و معنایی تازه از هنر ارایه کند. در غیر این صورت، با وجود هر ارزش مادی و معنوی دیگری، یک کالای تولیدی است و فاقد وجاهت برای عنوان؛ هنر.

اگر به تاریخ هنر رجوع کنیم؛ کمتر به نشانه‌ای از معضلی با نام جعل و کپی آثار هنری به معنای رایج امروزی آن برمی‌خوریم. از میان شرایط روزگار، یکی از دلایلی که اصلا چنین پدیده‌هایی معنای وجودی نداشتند این بود که اثر هنری مبتنی بر داشتن مهارتی منحصر به فرد بود و ارزش اثر هنری با همین ویژگی سنجیده می‌شد. بنابراین نه نیازی به امضای هنرمند داشت و نه تکرار دوباره آن باعث تنزل ارزش می‌شد. در واقع توانایی خلق آن برای بار دوم هم در دایره معنای مهارت و هنر جای می‌گرفت. مثل صدها کوزه یا جام میناکاری شده یک استادکار. این نگاه هنر در دوره معاصر به کلی متحول شده است. بسیاری از آثار هنری، دیگر متکی به یک مهارت دستی خاص نیستند و تکرار آن از عهده سایرین هم برمی‌آید. این همان جایی است که سرقت هنری معنا پیدا می‌کند. مثلا موزی که توسط «مائوریتسیو کاتلان» در یک نمایشگاه بین‌المللی واقع در «میامی» به عنوان اثر هنری به دیوار چسبانده شد با قیمت ۱۲۰ هزار دلار فروخته می‌شود. آیا انتظار می‌رود هر موز و سیب و پرتقالی که توسط هر کس دیگری روی دیواری چسبانده شده، باز هم به عنوان اثر هنری، چنین ارزش و جایگاهی پیدا کند؟! جالب اینکه «دیوداتونا» یک هنرمند اهل نیویورک، آن موز را از روی دیوار جدا کرد، پوستش را کند و خورد. عملی که توسط بسیاری از منتقدین هنری، به یک کنش هنری تفسیر شد. واکنش موزه هم جالب بود؛ موز جدیدی را بلافاصله جایگزین موز اول کرد و اعلام کرد ارزش این اثر هنری به ایده آن است نه خود موز. [به نظر من همین اقدام به خرید و مبلغ گزافی که برای اثر پرداخت شده، قسمتی از یک پرفورمنس هنری است.]

با این اوصاف بخش بزرگی از تولیدات و کالاهایی که تحت سلطه تعاریف کهنه و براساس تقلید و به ویژه از طریق مهارت در انجام مشق استاد، موفق شده‌اند خود را وارد حوزه هنر کنند، جایی در جهان هنر ندارند. اگر چه عده‌ای با سوءاستفاده از تعاریف پیشین و فریبکاری برای هنر دانستن این کالاها اصرار داشته باشند. مهم‌ترین مشخصه این دست کالاها قابلیت تکرار این آثار است که اغلب به نقطه قوت برای شهرت و تجارت تبدیل می‌شود اما نسبتی با هنر ندارد. این آثار ممکن است «قشنگ» و «گران» باشند اما به معنای هنری «زیبا» نیستند. رنگ ریختن هزار باره روی بوم‌های بزرگ، به شیوه جکسون پالاک، بدون یک ایده تازه، چه ارزشی می‌تواند در منظر هنری داشته باشد؟! مهارت‌های فاقد جهان‌بینی ویژه در ترسیم تکراری یک پرتره یا نقاشی سفره دیزی و سنگک، چه ارزشی فراتر از یک کالای دست‌ساز و دست چندم دارد؟! آیا هر استادکار، صنعتگر و تکنیسینی که، فارغ از جهان اندیشه، در ساخت یک اثر دستی مهارت دارد، می‌تواند خود را هنرمند معرفی کند؟! یا می‌توان برای هر فعالیت ظریف و دشوار، برای کارهای دستی، برای صنایع هنرهای سنتی و... و به تبعیت از تعاریف قرون گذشته، از پیشوند «هنر» استفاده کرد؟! آیا می‌شود به شامورتی بازی‌های تفننی نام هنر داد؟!

هنر گوهر نادره‌ای است که همچون خشت، پُر زدنی نیست و البته اگر مرتبت آن به درستی حفظ شود؛ بسیاری از آنچه این روزها به نام هنر، در فضای مجازی و بعضی نمایشگاه‌های ظاهرا هنری عرضه می‌شود، باید به دنبال نام دیگری، غیر از هنر باشند. پس بهتر است مهارت فنی نقاشی، مجسمه‌سازی، عکاسی، خوشنویسی و... را دقیقا معادل همیشگی هنر و هنرمند بودن قرار ندهیم.

*** عنوان مطلب مصرعی از حافظ است**

** منتقد هنری

کتاب

درنگی بر کتاب «نامه‌های ون گوگ»

بر پایی آتلیه در آغل گوسفندان

حسن فریدی

نامه‌های ون گوگ، ترجمه رضا فروزی، انتشارات نگاه، چاپ چهاردهم، ۵۶۸ صفحه.

«نامه‌های ون گوگ» عنوان کتابی است دوجلدی که نشر نگاه آن را در قالب یک مجلد با ترجمه رضا فروزی منتشر کرده است. عناوین فصل‌های جلد اول از این قرارند:

«ارزش نامه‌های ون گوگ، راه و روش هنرمندان دوران هلند و بلژیک، نامه‌های ون گوگ به برادر خود تئودور از هلند و بلژیک».

در جلد دوم هم این فصل‌ها را می‌خوانید: «راه و روش هنرمندان دوران فرانسه، نامه‌های ون گوگ به برادرش از فرانسه، نامه‌های ون گوگ به امیل برنار و مختصری از شرح زندگی هنرمند». از فحوای کلام ونسان ون گوگ در نامه‌های او به برادرش تئو که چند سال از او کوچک‌تر است، پی می‌بریم که او چقدر در فقر و فاقه زندگی کرده و حتی در مقطعی به روستا رفته تا هزینه زندگی‌اش کمتر شود. گاه مجبور شده در آغل گوسفندان به سر برد و آتلیه‌اش را نیز همان جا دایر کند. از دختری که دوست داشته، دست کشیده. با کمک صد فرانکی که تئو، ماهانه برایش می‌فرستد، گذران زندگی می‌کند و ابزار کارش را تهیه می‌کند. تا زمانی که تئو بتواند مشتری برای آثارش پیدا کند. ارزان‌ترین لباس را می‌پوشد، حتی لباس‌های کهنه برادر و ردای دراز کشیشی پدر را. آن قدر در خورد و خوراک امساک می‌کند که بارها بیمار می‌شود و کارش به بیمارستان کشیده می‌شود. دچار سوءتغذیه و سوءهاضمه می‌شود. دچار ضعف مفرط می‌شود به گونه‌ای که توانایی کار کردن را ندارد و به قول خودش، کارش دیگر آن روح و زیبایی سابق را از دست داده است. اگر کمک صد فرانک برادر نبود، عمرا محال بود دوام آورد. اما آنچه او را سرپا نگه می‌داشت، ایمان قطعی، و عشق و علاقه به کارش بود. تا پای جان ایستادگی می‌کند. تمام سختی‌ها و مشقات راه را می‌پذیرد. چون که انگاری زایش هنر، بدون رنج کشیدن میسر نمی‌شود و خمیرمایه هنرمند را با محرومیت سرشته‌اند! مدل‌های زنده‌اش، مردم بینوایی بودند که با یک وعده غذای ساده و لیوانی مشروب قانع می‌شدند، افرادی بی‌خانمان. یکی از آنها زنی جوان به نام کریستین، با بچه‌ای کوچک در بغل و بچه‌ای در شکم. ونسان به او دل می‌بندد. از طرف دوستان و همکاران و جامعه به خاطر این دلبستگی، برای بار دوم طرد می‌شود. بار اول در ایام شباب است، آن موقع که بنا به توصیه پدر کشیش می‌شود و رد کشیشی به تن می‌کند و به جای موعظه برای کارگران زیر آوار مانده در معدن زغال‌سنگ، به کمک آنها می‌شتابد تا اول جسم آنها را نجات بدهد. او خلع لباس و از طرف خانواده و پدر طرد می‌شود. این محرومیت، به گونه‌ای است که ناچار می‌شود، شهر و دیار خود را ترک کند و آواره بشود. عمر هنری ونسان ون گوگ بسان عمر خودش کوتاه است. از سال ۱۸۸۰ تا ۱۸۹۰، فقط ده سال. از کارآموزی گرفته تا خلق آثار و آفریدن شاهکار.

ونسان ون گوگ، ۳۷ سال عمر می‌کند، ۱۸۵۳ متولد می‌شود و در سال ۱۸۹۰ به زندگی خود پایان می‌دهد. زندگانی‌ای سراسر زجر و مشقت و دربه‌دری و بیماری، گاه به دلیل شکایت همسایه‌ها، کارش به تیمارستان هم کشیده می‌شود. در همان حال و از همان جا به برادرش تئودور نامه می‌نویسد که من از سلامت عقل کامل برخوردارم و از خیلی‌های دیگر عاقل‌ترم!

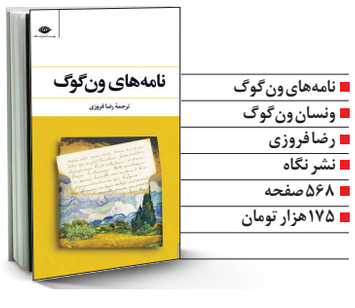
فرازهایی از کتاب را در ادامه می‌خوانید.

من به خواندن کتاب عشق و علاقه بسیار دارم و کتاب را مانند نان از لوازم ضروری زندگی می‌دانم.

عشق احساس مثبت و نیرومندی است که هیچ عاشقی توانایی انکار آن را نداشته و ندارد و قادر نیست بر آن غلبه کند. کسی که عشق را انکار کند به زندگی خویش سوءقصد کرده است. هنرمند کسی را می‌نامند که پیوسته در جست‌وجوی دانش و بینش است و در فکر تکامل بیشتری است.

برای طراحی و نقاشی نیز به روحی سالم و پاک نیاز مندم.

... می‌بینی چه اندازه گرفتاری و دردسر دارم، با این همه خوشحالم و از راهی که پیموده‌ام باز نمی‌گردم. این راه اگر چه سخت و طاقت‌فرسا است ولی دور نمایش در نظرم مشخص و معین است.



- نامه‌های ون گوگ
- ونسان ون گوگ
- رضا فروزی
- نشر نگاه
- ۵۶۸ صفحه
- ۱۷۵ هزار تومان

کد خبر: ۱۹۹۸۲۴
تاریخ: ۱۴۰۲/۰۲/۰۵

نقدی بر «اتاق تاریک»، نمایشگاه عکس‌های نسرین لاریجانی

قاب‌های زنانه آرزومند

در این نمایشگاه عکس‌هایی می‌بینید که از روی عکس‌های دیگر برداشته‌شده‌اند

فرزاد زره‌داران*

«شهر بخشی از بیست و چهار ساعت بود که نمی‌توانستم در وقت فرارسیدن آن در شهر باشم. فضای خالی و تاریک شهر جایی برای حضور من نداشت. پس نمی‌توانستم عکسی ثبت کنم تا اثباتی بر این باشد که «من آنجا بودم» یا «من آنجا را در شهر دیده‌ام». من راه دیگری را انتخاب کردم. در روز و ساعت‌هایی که خیابان و شهر خالی‌تر بود، در آن «جا»ها حضور یافتم و از راه‌ها و خیابان‌های خالی عکس انداختم. عکس‌ها را چاپ کردم و در شب اتاق خودم را هم تاریک کردم و عکس چاپ‌شده را بر پنجره اتاق تاریک خود چسباندم که روزنه من به جهانی بود که نمی‌توانستم در آن باشم و با یک ثانیه نوردهی عکس دیگری از عکس چاپ‌شده اول گرفتم. حال شب در عکس‌هایم پیدا شده بود. اثباتی بر این مدعا که من شب شهر را دیده‌ام».

آنچه آمد بخشی از بیانیه نمایشگاه بود؛ نمایشگاهی از نسرین لاریجانی با عنوان «اتاق تاریک». هنرمند در این نمایشگاه تلاش کرده است که با خلق مجموعه‌ای از قاب‌ها به آرزویش برای دیدن شهر در شب و حضور در آن دست یابد و از تبعیض حاکم بر زندگی زنان بگریزد. در این نمایشگاه، روایت از در ورودی آغاز می‌شود. به محض ورود به نمایشگاه بیانیه را به دست بازدیدکنندگان می‌دهند تا با نیت عکاس و مسیری که طی کرده آشنا شوند. اگر بخواهیم قدری تندتر بگوییم، نیت عکاس را آگاهانه و عامدانه پیش از مواجهه با آثار به آنها می‌خورانند! بنابراین بازدیدکنندگان که با خواندن آن بیانیه پرسشی در ذهن‌شان شکل گرفته پیوسته حین دیدن عکس‌ها می‌اندیشند که آیا این عکس‌ها توانسته است نیت عکاس را برآورده سازد یا نه. اجازه دهید منظورم را روشن‌تر بیان کنم. روایت نمایشگاه با بیانیه‌ای آغاز می‌شود و آغازی این‌چنینی زیرنقش روایت نمایشگاه را می‌سازد. چگونه؟ در این بیانیه با سخن گفتن از نیت عکاس و مسیر خلق آثار توقعی در بازدیدکنندگان ایجاد می‌شود. این توقع به آنها جهت می‌دهد تا با عینک خاصی به آثار بنگرند. این زیرنقش از بازدیدکنندگان می‌خواهد، و آنها را آماده می‌کند، که از بین زوایای گوناگونِ نگاه کردن به این آثار زاویه خاصی را برگزینند. به بیان دیگر، این زیرنقش در ابتدای روایت عینک‌های متنوع بازدیدکنندگان را برمی‌دارد و عینکی خاص به چشم آنها می‌زند. عینکی که نگارنده این سطور پس از خواندن بیانیه به چشم زد او را به کسی تبدیل کرد که آمده تا موفق

بودن یا نبودن عکاس را در رسیدن به هدفش ارزیابی کند؛ اینکه آیا عکاس توانسته راهی بیاید تا شهرش را در شب تجربه کند؟ باشد! عینک‌مان را عوض و روایت را دنبال می‌کنیم. در این نمایشگاه چه می‌بینیم؟ مجموعه‌ای از عکس‌های عمودی و افقی که افقی‌ها بر دیوار و در طبقه‌ای از بنای نمایشگاه بودند و عمودی‌ها بر روی زمین و در طبقه‌ای دیگر از بنا. عکس و عنوان دو عنصری بود که هر قاب را تشکیل می‌داد. بخش بسیار بزرگی از قاب را، تقریباً تمام آن را، عکس می‌پوشاند و در گوشه سمت چپ و پایین هر قاب عنوانی تقریباً ریز نوشته شده بود. طوری که بازدیدکننده برای دیدن عکس باید قدری از قاب فاصله بگیرد و برای خواندن عنوان قدری به قاب نزدیک شود. بازدیدکنندگان برای دیدن عکس‌های افقی به دیوار چسبانده‌شده علاوه بر حرکت از قابی به قاب دیگر، پیوسته باید از هر قاب دور و به آن نزدیک شوند و نمی‌توانند فاصله‌شان را از قاب‌ها تثبیت کنند. بگذارید طوری دیگر بگویم. آن چیزی که باید موضوع شناسایی باشد پیوسته فاصله‌اش با سوژه شناسا تغییر می‌کند و گویی هیچ‌وقت به چنگ نمی‌آید. این تکنیک، یا به اصلاح ناقدان ادبی «هنرسازه» اولین جایی است که به بازدیدکنندگان القا می‌کند فهم اثر، شبی که عکاس برای خود برساخته، دشوار است و سخت به دست می‌آید. عکاس این هنرسازه را در عکس‌های عمودی، که بر زمین خوابانیده شده، نیز به کار گرفته است؛ البته با قدری تفاوت. در مواجهه با آن قاب‌های عمودی بر زمین خوابانیده‌شده بازدیدکنندگان در فاصله افقی ثابتی نسبت به قاب قرار می‌گیرند اما برای خواندن عنوان و دیدن عکس گاهی روی زانو خم می‌شوند و گاهی تمام‌قد می‌ایستند. بنابراین موقعیتِ موضوعِ شناسایی نسبت به فاعلِ شناسا متغیر است و این ویژگی بازدیدکنندگان را با آثار عکاسی درگیر می‌کند و آنها را به تکاپو برای خوانش وا می‌دارد و همزمان به آنها القا می‌کند که نمی‌توان به آنی شبِ شهرِ برساخته عکاس را دریابند.

بازدیدکنندگان با جابه‌جا شدنِ مدام، عنوان و عکس را در قاب می‌خوانند. به‌طرز جالب و در عین حال، به دور از ارجاعی صریح و نخ‌نما هر یک از این قاب‌ها یادآور نقاشی رنه مارگریت است؛ نقاشی «این یک پیپ نیست». در هر قاب، نقشی از سایه‌روشنِ خورشید در میدانی یا گذری یا بوستانی دیده می‌شود. مثلاً قابی خیابانِ موسوی را به تصویر کشیده که در آن سایه‌روشن بناها و شاخه‌های درخت بر آسفالت چهارراه افتاده اما عنوان عکس چنین است: «شب – خیابانِ موسوی». این هنرسازه تناقضی ایجاد کرده و نظامِ ذهنی متعارفِ بازدیدکنندگان را برهم می‌زند. به‌سخن دیگر، عکاس با به کاربردن این هنرسازه تقریباً بدیع از «شب» و «روز» و روشنی و تاریکی آشنایی‌زدایی می‌کند و بازدیدکنندگان را به تفکر درباره این مفاهیم وامی‌دارد.

در کنار این آشنایی‌زدایی، هنرسازه‌های دیگری نیز در قاب‌ها دیده می‌شود. مثلاً نوردهی یک ثانیه‌ای سبب شده که برخی از تصاویر کش بیاید و محصول عکاسی با آن چیزهایی که چشم آدم به‌طور طبیعی می‌بیند متفاوت باشد. همچنین سیاه و سفید بودن این عکس‌ها را می‌توان این‌طور قرائت کرد که صفاتی از جهان بیرونی به‌عمد حذف شده‌اند. گرچه این دو هنرسازه فعال و انگیخته نیست و تداول استفاده آن، خصوصاً در عکس‌های اینستاگرامی، کمتر توجه بیننده را برمی‌انگیزد اما مجاورت اینها با هنرسازه قدرتمندِ تناقضِ عکس و عنوان وحدتی به اثر بخشیده و آن را منسجم کرده و در خدمت تحقق اهداف طرح‌شده در بیانیه درآورده است.

متن بیانیه بازدیدکننده را مطلع کرده که آنچه در قاب می‌بیند نه عکسی ازعالمِ واقع بلکه عکسی ازعکس دیگر است که پیش‌تر گرفته شده. به سخن نشانه‌شناسان، نشانه‌ای از نشانه دیگر است و این آگاهی به بازدیدکنندگان کمک می‌کند که این آثار را در حوزه‌ای که واقعیت از آن زدوده شده بخوانند. به سخن دیگر، این آگاهی به بازدیدکنندگان چنین القا می‌کند که واقعیت چندباره از آنها دور شده و می‌گریزد. گویی گریختن واقعیت از بازدیدکنندگان به طرق مختلف به آنها القا می‌شود و عکاس به‌کاربستن مجموعه‌ای از هنرسازه‌ها، که از حیث انگیخته بودن ذومراتب است اما وحدت یافته و به خوبی با یکدیگر کار می‌کند، از آثارش واقعیت را می‌زداید.

حال باید دید عکاس، یا شاید بهتر باشد بگوییم راوی، که با فرمِ آثارش بازدیدکننده را به خوبی به عالمِ خیال برده از چه حرف می‌زند و چه چیزی را روایت می‌کند؟

آنچه بیشتر به چشم من آمد زاویه‌هایی باز در عکس‌ها بود که با آن جایی در شهر قاب گرفته شده بود؛ جایی که بالقوه من و شما در آن جمع می‌شویم؛ جایی که اصلاً طراحی وایجاد شده تا من و شما کنار هم آییم و با هم بگوییم و بشنویم؛ جایی که اصلاً شاید بی‌حضورما بی‌معنا باشد؛ جایی مثل میدان؛ جایی مثل بوستان. اما راوی در عالمِ خیالی که ساخته به دنبال لمس و مزه‌مزه کردن این جای‌ها بی‌حضور ماست! تلاش می‌کند بخشی از این فضاهای جمعی را بی‌حضور آن چیزی که به آن معنا می‌بخشید تجربه کند! به سخن دیگر، اگر بخواهیم این میدان‌ها و بوستان‌ها را تعریف کنیم اصلا شاید هر تعریفی بی‌حضور انسان بی‌معنا باشد و اتفاقاً این بی‌معنایی آن چیزی است که راوی جست‌وجو می‌کند. درست است که در بیانیه نمایشگاه سخن از تجربه زن در شهر است و از دشواری شرایط زندگی زنان و تبعیضی که بر آنان حاکم است حکایت می‌کند اما این آثار از نگاه من به آن چه در بیانیه آمده بسنده نمی‌کند و در آنها متوقف نمی‌ماند و نفس این تمنا، تجربه شهر در شب، اعلام جنگی است علیه کسانی که راوی روزها در شهر با آنها مواجه می‌شود. آنچه در این قاب‌ها به تصویر کشیده شده میدان‌ها و بوستان‌ها و گذرهای شهر من است اما هیچ نشانی از منِ نوعی در آنها نیست. گویی راوی از من و ما بدش می‌آید. گویی دارد به من و ما ابراز نفرت می‌کند. او من را طرد می‌کند؛ ما را طرد می‌کند؛ و شهر را، هنگامی که من و ما در آنیم، پس می‌زند. راوی به دنبال زمان‌ها و مکان‌هایی است که من و ما در آن خوابیده‌ایم. این جا دوباره از لحظات مهم این نمایشگاه است. لحظه‌ای که راوی غیاب ما در شهر را به رخمان می‌کشد و خواب‌بودگی ما را یادآوری می‌کند. لحظه‌ای که از عالمِ خیالِ راوی به خواب‌بودگی خودمان می‌لغزیم و از خواب‌بودگی خودمان به خیالِ راوی؛ احساسی از تعلیق و عدم قطعیت که فضای تاریک نمایشگاه نیز آن را تشدید می‌کند.

این نمایشگاه بازنمایی خیال است نه واقعیت. در اینجا، راوی از دوگانه شب و روز شروع و در نهایت آن دوگانه را نقض می‌کند و معنای‌شان را می‌زداید. به‌سخن دیگر، آن تقابل را بی‌اعتبار و واکاوی می‌کند و هویت این دو را زیر سوال می‌برد. به نظر می‌آید این تمام کاریست که هنرمند انجام داده می‌توان اصلاً طوری دیگر به این مجموعه عکس نگاه کرد. چطور؟ این‌طور که تمام این روایت این نمایشگاه و هنرسازه‌های به کار رفته در آن را در خدمت رساندن پیامی دیگر شمرد. بیایید بار دیگر مرور کنیم که روایت

نمایشگاه و هنرسازه‌های به کار رفته در آن موجب شد که بازدیدکنندگان چه چیزی را ببینند. آنچه در تمامی قاب‌های نمایشگاه به چشم می‌آید شهری است که گاهی عنوان «خیابان» و «میدان» و «بوستان» به خود گرفته و بازدیدکنندگان چه عکس و چه عنوان آنها را به خوبی می‌بینند و با قطعیت آنها را خیابان و میدان و بوستان می‌شمرند و در این باره هیچ شکی ندارند اما چیزی که نمی‌دانند روز بودن یا شب بودن آنهاست. بازدیدکنندگان دیگر نمی‌توانند شب یا روز بودن این خیابان‌ها و میدان‌ها و بوستان‌ها را تشخیص دهند و عکاس آنها را به اندیشیدن به شب یا روز بودن عکس‌ها وا داشته. به‌سخن دیگر، آنها را بین قطعیت وعدم قطعیتی سرگردان کرده. در این میدان، چیز دیگری پیوسته در قاب‌ها فریاد می‌زند؛ غیاب انسان در شهر. این آثار پیوسته ویژگی ثابت و قطعی‌ای را به رخمان می‌کوبد و آن نبودن آدم‌ها و تعاملات‌شان است. گویی اصلا کسی در شهر نیست. گویی این آثار فریاد می‌زنند و از تهی شدن شهر از روابط انسانی سخن می‌گویند. اگر بپذیریم که تبعیض جنسیتی حاکم در جامعه ریشه در نحوه تعامل اعضای آن جامعه دارد و تهی و پوک شدن آن تعاملات اثرات همچون انواع تبعیض‌ها را به دنبال دارد می‌توان ادعا کرد که این آثار با توصیف بحرانی اجتماعی به مثابه متن و تلاش‌هایی برای دور زدن آن بازدیدکنندگان را به زمینه می‌برد و آنها را با بحران‌هایی کلان‌تر مواجه می‌کند.

* پژوهشگر دکتری معماری دانشگاه بوعلی سینا

نوردهی یک ثانیه‌ای سبب شده که برخی از تصاویر کش بیاید و محصول عکاسی با آن چیزهایی که چشم آدم به‌طور طبیعی می‌بیند متفاوت باشد. همچنین سیاه و سفید بودن این عکس‌ها را می‌توان این‌طور قرائت کرد که صفاتی از جهان بیرونی به‌عمد حذف شده‌اند. گرچه این دو هنرسازه فعال و انگیخته نیست و تداول استفاده آن، خصوصا در عکس‌های اینستاگرامی، کمتر توجه بیننده را برمی‌انگیزد اما مجاورت اینها با هنرسازه قدرتمندِ تناقضِ عکس و عنوان وحدتی به اثر بخشیده و آن را منسجم کرده و در خدمت تحقق اهداف طرح‌شده در بیانیه درآورده است.

متن بیانیه بازدیدکننده را مطلع کرده که آنچه در قاب می‌بیند نه عکسی ازعالمِ واقع بلکه عکسی ازعکس دیگر است که پیش‌تر گرفته شده. به سخن نشانه‌شناسان، نشانه‌ای از نشانه دیگر است و این آگاهی به بازدیدکنندگان کمک می‌کند که این آثار را در حوزه‌ای که واقعیت از آن زدوده شده بخوانند. به سخن دیگر، این آگاهی به بازدیدکنندگان چنین القا می‌کند که واقعیت چندباره از آنها دور شده و می‌گریزد.

در مواجهه با آن قاب‌های عمودی بر زمین خوابانیده‌شده بازدیدکنندگان در فاصله افقی ثابتی نسبت به قاب قرار می‌گیرند اما برای خواندن عنوان و دیدن عکس گاهی روی زانو خم می‌شوند و گاهی تمام‌قد می‌ایستند. بنابراین موقعیتِ موضوعِ شناسایی نسبت به فاعلِ شناسا متغیر است و این ویژگی بازدیدکنندگان را با آثار عکاسی درگیر می‌کند و آنها را به تکاپو برای خوانش وامی‌دارد و همزمان به آنها القا می‌کند که نمی‌توان به آنی شبِ شهرِ برساخته عکاس را دریابند.