

عکاسی: آیین مدرنیته یا مدرنیته ی آئینی

هادی آذری

آیین در یکتایی خود رخ می دهد و تنها به واسطه ی همین ویژگی از نظرگاه انتقادی دور می شود. سرچشمه ی هنر به مثابه ی یک آیین چیزی جز یک امر یگانه به نام الهام (Inspiration) نیست. از شاعران و به شکلی کلی تر هنرمندان یونان باستان گرفته تا به اصطلاح ضد هنرمندان مدرنیته و پسامدرنیته ی انتقادی همه و همه در لوای این الهام ، این متافیزیک مسلط بر تاریخ هنر شرق و غرب به آفرینش (در یونان باستان و هنر آثوری) و تولید اثر هنری (در مدرنیته و پس از آن) پرداخته اند. اگر چه از شکل گیری نظریه ی انتقادی پسامدرنیته که ریشه های آن را می توان در مکتب انتقادی فرانکفورت (با سردمدارنی همچون بنیامین، آدورنو و هورکهایمر) یافت، داعیه ی فرو کاستن اثر هنری به ارزش مصرفی آن دائما سر داده می شود با همه ی این احوال، الهام در ذات اثر هنری و با مطرح کردن آن در مقام ذاتی که زبانی فارغ از زبان روزمره و علمی دارد ، با چهره های گوناگون در طول تاریخ متافیزیکی هنر خود را به درون لایه های پنهان آن تزریق می کند. مقوله ای که من در اینجا بر آنم تا واکاوی کنم، اینست که اثر هنری حتی در شکل بسیار رادیکال تکثیر شده ی خود(عکس) نیز از دام این متافیزیک و سرچشمه ی آئینی خود جدا نمی شود بلکه تنها به زعم فوکو حقیقت خود را پنهان می کند، حقیقت ؛ همان مقوله ای که فوکو در کتاب دشوار خود "واژه ها و چیزها" (Les mots et les choses) به حفاری آن در دل تاریخ دست می زند. حقیقت امر هنری را، از امری یگانه گرفته (امری که در دستان مقدس تخنیتس [هنرمند یونان باستان] آفریده می شد) تا محصولی تکثیر شده (عکس که در رادیکال ترین فرم آن می توان به دیجیتالیزه شدن آن اشاره کرد)، می توان با روش شناسی این فیلسوف فرانسوی مورد بررسی قرار و آشکار کرد که این حقیقت تنها به واسطه ی تغییر گفتمان قدرت و عوض شدن جنس ارباب و بنده ، در طول تاریخ تغییر شکل داده است. اثر هنری جایگاه مقدس گونه ی دیگری در عصر باستان داشت چرا که امر فردی به واسطه ی صراحت رابطه ی سلطه گر و مظلوم (که بنا بر آیین مقدس تعیین می شد) محلی از اعراب نداشت، اما نقاشی آویزان بر دیوار موزه ها و تئاتر برگزار شده در تالارهای در برگیرنده ی یونان باستان در حرکت تاریخی خود دیگر قادر به انجام وظیفه ی

خود به عنوان نهادی برای انتقال قدرت و کنترل افراد در نظامی که رو به پیچیده و پیچیده تر شدن داشت - با همان حالت آویزان بر موزه ها - نبود. دوربین عکاسی با زیرکی تمام به صورت شکل مینیمال شده ی این نهادهای قدرت در طی تاریخ خود به دنبال ابژه هایی برای کنترل و سرکوب می گردد. مگر نه اینکه نظام توتالیتر و تمامیت خواه نیز همین کار را می کند. در این مقاله من قصد تاریخ نگاری امر هنری را ندارم بلکه نشان خواهم داد که چگونه هنر فقط حقیقت خود را به نفع گفتمان طبقاتی حاکم عوض و به واسطه ی زیباشناسی و جلوه گری اغواگونه ای که در پس خود پنهان کرده به یک " این همان گویی" (tautology) می رسد و تنها نوع دیگری از سرکوب را (اگر با مسامحه بگوییم به شکلی غیر مستقیم) اعمال می کند.

در طلوعه ی سده ی نوزدهم، کمتر دل داده ی هنر گمان می برد که روزگاری سطح صاف و سفید دیوار، دربی چوبی یا جارویی چسبیده به صندلی به آستان مقدس هنرهای والا راه یابد. بوم پیشاپیش تسخیر شده بود: منظره ای بهشتی، روایتی تاریخی یا پرتره ی از مشاهیر و مفاخر. هنرمند بازنماینگر زیبایی ملکوتی بود و در غیر این صورت گویی استعداد خدادادی خود را ناسپاسی کرده بود. دست او در طول اراده ی خداوندی بود که جهان را زیبا آفریده است و هنرمند که نبوغ خود را وام دار خدا است، تنها باید خادم راستین او باشد، زیرا هر آنچه زشتی از آن انسان است. در جامعه ی ویکتوریایی، فرودست، فرودست است زیرا که معصیت کار است پس نمی تواند و نباید به آستان مقدس هنر راه یابد. امر مقدس از هرگونه نقص و شکافی در درون خود مبرا است، آنچه بر طبقه ی فرودست، دیوانگان و بیماران به مثابه ی بنده می تابد امر تقدیری (the destiny) است و راه گریزی نیست جز پذیرفتن آن در مقام امری علی السویه. بین طبقه ی حاکم و قدرتی که اعمال می کند و طبقه ی فرودست رابطه ای صریح حضور دارد. کسی که فرمان می دهد و دیگری که فرمانبری می کند. و با این حال هنر که خود را عاری از هرگونه رسالت مادی می داند آیا در ساختار قدرت نیز خود را کنار کشیده و به عادت دیرینه ی خود گوشه ی عزلت اختیار می کند؟ با این فرض و ادعایی که هنرمند متعالی برای خود قائل است؛ چه دلیل قانع کننده ای برای آن باقی می ماند تا خود را به معرض نمایش بگذارد؟ مگر نه اینکه تئاتر یونان باستان نیز با تمامی وجوه تخریبی و در دستان مقدس صنعتگران قرار داشتن خود در تقلا دیده شدن بود؟ این پارادوکس اثر هنری (در عزلت خلق شدن آن از یک سوی و اشتیاق برای به نمایش گذاشتن خود در مقابل همان کسانی که از آنها به گوشه ی عزلت پناه برده بود) را چگونه می توان توضیح داد؟ عزلت همان جایی است که هنرمند فرصتی برای دریافت الهامات پیامبر گونه ی خود می یابد. پیامی که از جانب خدایگان هنر بر او وحی می شود و سپس با عبور از فیلتر ذهنی خود آنرا به بارگاه مخاطبان ارائه کرده و در مقابل چشمان آنان به معرض نمایش می گذارد. و مخاطب تنها حق تماشای اثر هنری و آزادی اجباری در درک لذت از آن را دارد. ممنوعیت در همین شکل اولیه ی خود رخ می دهد، و ابتدایی ترین شکل طبقه بندی در همین هنر یکتا و به شکلی مفرط مقدس گونه ی آن رخ می دهد: تراژدی که حق دیدن آن با اریستوکرات هاست و کمدی که در مقابل دیدگان فرودستان قرار می گیرد تا فراموش کنند آنچه را بر آنها می گذرد. هنر از همان ابتدای بروز خود شکلی از جامعه ی طبقاتی را برای

فاصله گذاری و سرکوب یک طبقه (فرو دست) به نفع طبقه ای دیگر (فرا دست) ایجاد می کند. این همان آستان مقدس هنر تا ابتدای قرن نوزدهم است.



۱۸۳۹ سالی که در آن گویی این آستان ظاهرا به لرزه درآمده است. اتاقت تاریک این خادم راستین نقاشان با زایش فرزند ناخلفش دروین عکاسی، از پشت خنجر بر بوم نقاشی فرو آورد. دو تجلی مدرنیته: ماشین و تکثیر مکانیکی، آرام آرام می رفت تا نبوغ، مهارت دست، یکتایی و هستی تاریخی اثر را از سلطه ی هزار ساله ی خود بر هنر به زیر کشد. "عکاسی دست را از انجام مهمترین کارکردهای هنری معاف کرده، و آن را به چشم جستجوگر در عدسی دوربین سپرد." این را بنیامین می گوید تا همه ی ویژگی های بالا را در هاله ی اثر هنری خلاصه کرده باشد، هاله ای مقدس (Aura) که با تکثیر مکانیکی دیگر از میان رفته است. آئورا پیش از این تنها در یکتایی اثر هنری خود را باز می تاباند. به زعم هایدگر تنها در هنر یونان باستان می توان این امر والا را یافت چرا که اثر هنری در مقام تخنه (Techne) تنها در دستان مقدس تکنیتس (Technites) به بار می آمد. و آنهم فقط یکبار برای همیشه. هنر در مقام امری یگانه به نظر، به زیر کشیده می شود. اگر چه این مقوله به ظاهر در شکلی صوری رخ می دهد (به زیر آمدن تابلوی نقاشی از روی دیوار موزه ها - چنان که گویی تا پیش از این دیوار موزه به مثابه ی هاله ی بت واره ای که به تابلو می چسباند خود پیش از این یگانگی را به اثر هنری بخشیده است) اما در نهایت مفهوم اسطوره ای و خدایگانی هنر به شکلی تمام عیار در همین فرمالیسم و آیین بالا بردن و به دیوار کوباندن آن صورت می گیرد. گراورسازان و مینیاتورست ها اولین قربانیانی بودند که در زیر چرخهای این ماشین هنری به زیر آمدند. آنان که به اصطلاح خود در گوشه ای عزلت و جدا از تمامی دغدغه های عالم بیرون، با الهام از الهگان هنر (Muses) به خلق مخلوق خود یعنی اثر هنری والا می پرداختند. آنان که تا پیش از این خدایگان ثانوی هنر بودند. اما اینک برای دیدن چهره ی خود بر آینه

ی جادویی، چند لحظه و چند پنی کافی بود. هر چند راه درازی در پیش بود تا عکس به جای بوم نقاشی بر دیوارهای نمایشگاه ها، موزه ها و... تکیه زند و هم چون بنده که بر ارباب می شورد نه تنها بر اصول زیبایی شناسی و هنری نخ نما و پوسیده که بر صاحبان آفرینش هنری شوریده و کنش خلق اثر هنری را برای سطوح فرو دست جامعه نیز به ارمغان آورد. گرچه دموکراتیزه شدن هنر آنچنان که آدورنو می نامدش راهی ست پر پیچ و خم و عکاسی برای سالها ننگ خادم فرو دست نقاشی بودن را به دوش کشید تا با ادعای فراروی از هنر والا همان ساختارها و گفتمان های پیشینی را مکتب کند. دیگر نه تنها [به ظاهر] هنر یا ابزار آفرینش هنری در انحصار گروهی خاص (هنرمند نابغه) نبود، بلکه گویی [ظاهر- تر] مخاطب آن نیز از طبقه ای خاص (بورژوازی) به طبقات فرودست تر (پرولتاریا) تسری یافته بود. از همه ی این ها گذشته، اثر هنری از جایگاه اسطوره ای نمایش خود که همان دیوار موزه یا گالری باشد به آلبوم فرو افتاده بود. در اینجا زیبایی آن از امری والا (the sublime) که مخاطب را در بر می گرفت به در برگیرندگی از جانب مخاطب فرو کاسته شد. نمایشگاه، موزه و گالری همه برآند تا میان هنرمند و مخاطب فاصله گذاری کنند، مراسم نمایش (افتتاحیه، دسته گل، کارت دعوت و اختتامیه، بازی نور و...) شما را از زندگی روزمره جدا می کند و به شما نوید ورود غریب الوقوع به دنیای جدیدی را می دهد، حال آنکه عکس قرار است تجربه ای شخصی باشد؛ در همان دنیای همیشگی، بر روی دیوار اتاق یا لابلای آلبوم های قدیمی. پیش از عکس هیچ گاه امکان رویت یک شاهکار نقاشی یا مجسمه سازی در اتاق نشیمن ممکن نمی نمود. این ابزار تکنولوژیک خلق و به زعم بنیامین تکثیر اثر هنری با صورتی دموکراتیک و در پس پرده ی نمود ظاهر می شود. اما آیا این وعده ی دیگری برای خلق همان اثر هنری نبود؟ آیا تکثیر اثر هنری به تنهایی برای فروپاشاندن آن از مقام امری یگانه که با همه ی این احوال در خدمت گفتمان مسلط طبقه ی حاکم بود بسنده می کرد؟ در اینجا به نظر من تمایزی بزرگ در تولید اثر هنری رخ داد؛ و آن عبارت بود از بیرون آمدن عکاس در مقام هنرمند از گوشه ی عزلت و تولید اثر هنری در ملاء عام. حال دوربین عکاسی به مثابه ی ابزار نوظهور تولید اثر هنری در مقابل دستان توانای نقاشان و مجسمه سازان و غیره می ایستاد. این همان چیزی بود که از نظر من بنیامین نادیده گرفت. در حقیقت تکثیر اثر هنری امر والا را کنار نزد که با توجه به تاریخ هنر والا باید از کانالهای دیگری مقبولیت خود را کسب می کرد و به رقابت با آن می پرداخت. در حقیقت تکثیر اثر هنری در عصر صنعتی شدن، نه به خاطر تقدس زدایی از خود که به دلیل گرفتن آئورا و گفتمان قدرت از دستان هنر والا صورت گرفت، کما اینکه عکاسی از همان ابتدا خود را در مقام امر هنری معرفی کرده بود، پس ادعای توده ای بون آن در همان گام اول با ماهیت ذاتاً بورژوازی هنر دچار تضایی اذلی می گردد و آیا به چنگ آوردن این گفتمان تنها با پیوند زدن خود به گفتمان طبقاتی حاکم میسر نبود؟

قرن بیستم با فروپاشی نظام های دیرینه ی بازنمایی در قلمروهای گوناگون هنر آغاز گردید: نئو امپرسیونیسم، اکسپرسیونیسم، انتزاع گری، ساخت گری، کوبیسم، فوتوریسم، دادائیسم و... همه و همه زاده ی نظم یا بی نظمی نوینی بودند که (به ظاهر) توده ای شدن هنر را از سرگذرانده و کم و بیش می شد اثر و ردپایی ظریف از عکاسی را در تمامی

این جنبش‌ها جستجو کرده؛ از امپرسیونیست‌های فرانسوی که آشکار و نهان از عکس‌الگو می‌گرفتند تا دادائیست‌ها بی‌ی که عکس‌شالوده و ماده‌ی خام آثارشان را می‌ساخت. اما همانگونه که پیشتر اشاره شد، عکاسان برای ورود به ساحت هنر بجای دست‌آزیدن به دامن ویژگی‌های ذاتی رسانه‌ی خود، در تقلیدی کورکورانه سعی می‌کردند، از عکس‌هایشان نقاشی‌هایی زیبا بسازند. درست زمانی که عکاسان همان آرایش وچیدمان نقاشان ویکتوریایی را مکرر می‌کردند، آن‌سو تر فرانسویان از نقصان عکس در ثبت حرکت و مات شدن، به آثار امپرسیونیستی خود غنایی بیشتر می‌بخشیدند. اما شاید می‌بایست جنبش‌ها و گروه‌هایی مانند عکاسان مستقل و جدایی‌طلب در انگلستان شکل می‌گرفت، تا عکاسی پایگان‌های قدرت خود را در بستر امر اجتماعی شکل دهد. تا آن زمان آنچه عکاسی وانمود به در پی آن بودن می‌کرد، حفظ خود در کنار هنرهای دیگر و تلاش برای هم‌پا بودن با آنها بود و نه اینکه خود را در مقام هنری مستقل و جدا بازشناسی کند. گویا هنر پیشین از امری ملکوتی الهام می‌گرفتند که هر هنر نو ظهور و نوپایی که پا به عرصه‌ی ظهور می‌گذاشت باید از ساختار بهشتی و دست‌نیافتنی امر والا تبعیت می‌کرد.

اختراع عکاسی فرایند خارق‌العاده‌ای نبود. مکانیسم‌های ثبت تصویر خیلی پیشتر پدید آمده یا کشف گشته بودند. برای مثال اتاقک تاریک به روایتی از زمان یونانیان باستان برای رصد ستارگان مورد استفاده بوده و بعدها در رنسانس به ابزاری در دست نقاشان بدل می‌شود. از سوی دیگر از قرن‌ها پیش دانشمندان آلمانی به قابلیت برخی مواد در ثبت تصاویر پی برده بودند. اما انگار عکاسی بیش از اینکه دست‌آوردی تکنولوژیک باشد، زایده‌ی یک تحول اجتماعی است. گویی عکاسی باید انتظار می‌کشید تا با گذر از جامعه فئودالی به سرمایه‌داری و پیدایش طبقه‌ای متوسط، پای به عرصه‌ی هستی بگذارد. به قول بورديو عکاسی هنری ست میان مایه. اما آیا براستی این میان‌مایگان در عکاسی جایگاهی را به خود اختصاص می‌دهند؟ آیا عکاسی به دریچه‌ای بر جهان مردمان فرو دست و از یاد برده شده باز می‌کند؟ طبقه‌ای نو ظهور که برای بیان خود، تریبون‌های خود را می‌طلبد، خواه در هنر خواه در ادبیات. اما باید براستی دید که تکثیر مکانیکی صدا و چشم‌توده‌ی مردمی ست که نه دیده می‌شوند و نه شنیده یا تنها از این‌گذار شکل مسلط هنر والا را تکثیر می‌کند. آن‌چنان که نقد ادبی، زبان ادبی را از زبان عام جدا می‌سازد، در عصر تکثیر مکانیکی نقد هنری نیز چهارچوب‌ها و ساختارهای تولید هنر را برای مردم تعیین می‌کند. آیا طبقه‌ی متوسط عامل پیدایش عکاسی ست یا عکاسی بر ساخته‌ی جامعه‌ی سرمایه‌داری برای بدل ساختن این طبقه به مصرف‌کنندگان صرف عکس و تصویر؟ بر خلاف آنچه بنیامین ادا می‌کند عکاسی و تکثیر مکانیکی هنر را دموکراتیزه نمی‌کند بلکه با تکثیر مکانیکی تنها رسانه و ابزار تولید هنر دموکراتیزه شده و منطقی و ساز و کار و مناسبات تولید بر پایه‌ی همان اصول زیبایی‌شناسی بورژوایی مسلط وام‌گرفته از نقاشی و بعد‌ها بر پایه‌ی اصولی نوین بنا می‌گردد. در واقع این منطق و نگاه مسلط هنر بورژوایی است که تکثیر می‌شود و بازار خود را از فریب دموکراتیزه شدن هنر در میان تمام اقشار می‌گستراند. عکاسی فرومایگان و میان‌مایگان را با نوید آفرینش هنری می‌فریبد تا از آنان مصرف‌کنندگانی بالقوه بسازد. مردم در آرزوی ورود به ساحت هنر، تحت انقیاد و سلطه‌ی مناسبات تولید هنر بورژوایی در می‌آیند. دوباره این نگاه عکاس-هنرمند

است که دیده تحسین و تکثیر می شود. این هنر با تمامی ادعای خود بر در دسترس قرار دادن امر هنری به مثابه ی ابزاری برای تولید صدای فراموش شدگان، باز هم ابژه سازی می کند و سوژه را در موقعیتی پراتیک قرار نمی دهد. مساله این نیست که ابزار تولید هنری - در این جا دوربین - تا چه اندازه فراگیر شده است بلکه باید دید این تولید - عکس بدست توده ها کجا نمود می یابد؟ پرسش اساسی این است: آیا در طول تاریخ پیدایش عکاسی نمایشگاهی از آثار مردمان عادی برگزار گشته است؟ آیا موزه ای تا کنون آن جسارت را داشته تا به خرید عکس های آنان پردازد؟ این جاست که همان تقابل دیرینه شکل می گیرد: نگاه هنرمند در برابر نگاه توده. و این گونه است که عکاسی در نهایت با فراروی از ساختارها و قواعد هنر بورژوازی پیشین، شکلی نوین و این بار متکثر از هنر طبقاتی را پی می افکند و خود در دام ساختار و قالبی جدید گرفتار می آید؛ قالبی که در نبردی بی پایان، دائماً باید توسط نهاد های هنری پذیرفته و تأیید گردد. عکاسی تمام دغدغه اش این می شود که بعنوان شکلی هنری هم چون دیگر هنرهای زیبا پذیرفته شود، نه این که فرمی نوین از تولید هنر را ارائه داده و چشم مردم کوچه و بازار باشد. آن چنان که باز از "چشم عکاس" سخن گفته می شود و نه چشم مردم. نه آنچه مردم می بینند بلکه آنچه نابغه ای دیگر، این بار در مقام عکاس می بیند. آنچه مردم می بینند به حوزه ی عمومی (نمایشگاه) راه نمی یابد بلکه به همان پستو خانه و حیطة ی امر خصوصی (آلبوم) پرتاب می شود. برای پذیرفته شدن و دیده شدن تنها باید جهان را از دریچه ی چشم هنرمند بورژوازی مذكر غربی دید و با هر بار فشردن دکمه ی شاتر انگاره های آنان را بازتولید کرد. کافی ست اصول و قواعد زیبایی شناسی، کادر بندی، ترکیب بندی رنگ و نور را ملکه ی ذهن خود سازید؛ حال شما عکاس بزرگ و خوبی هستید.

با این وجود نمی توان به آسانی از پیامد این همگانی شدن ابزار تولید و تکثیر مکانیکی چشم پوشید. باید دید این تصاویر سرکوب شده و نامرئی توده ها آیا مفری برای نمود خود از لابلای نظام های جامعه ی نمایشی پیدا میکنند. اگر چنین باشد باید پرسید کی و کجا؟ این زمان مندی و مکانیت حضور نگاه توده ممکن نمی شود مگر در آن زمان و مکانی که رسانه ها حاضر نباشند. چه نخواهند که باشند چه نتوانند که باشند. آنچه که در چند ماهه ی اخیر در همین خیابا نها ی رخ داده است بی شک گواهی ست بر این مدعی. این بار دوربین های موبایل نگاه مردم را در همه جا به نمایش کشیده و بازتاب می دهند؛ چه در رسانه ی غالب چه در رسانه هایی موازی هم چون اینترنت. مردم حقیقت خود را می بافند و موقعیتی نمایشی را از آن خود می کنند؛ هر چند که تصاویر (تولید) آنها خوراک تصویری همان رسانه ی سرمایه داری را فراهم می آورد اما مهم نفوذ نگاه توده به پایگان های این نظام هژمونیک است. مردمی که این بار خود در مقام ماده ی خام، تولید کننده و مصرف کننده اند. و نه صرفاً مصرف کننده ای منفعل.

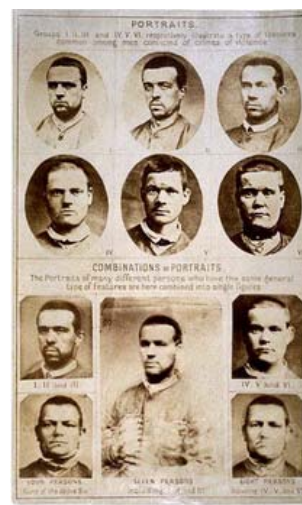
حتی اگر بپذیریم که عکاسی حداقل در شکلی متزورانه و روبنایی هنر را چه در مقام خالق چه در مقام مخاطب برای اقشار متوسط و فرودست به ارمغان می آورد، نمی توان نادیده انگاشت که هم زمان به ابزاری بدل می شود در خدمت طبقه حاکم و ایدئولوژی حاکم نظام سرمایه داری برای اعمال قدرت و سرکوب. زمان درازی از اختراع عکاسی نگذشته که سیل عکاسان با حمایت و بودجه های دولتی در لوای تحقیقات مردم شناسانه و اقلیم شناختی به شرق و آفریقا

(کشورهای مستعمراتی) گسیل می شوند. اقدامی که در پس نقاب پژوهش های علمی، نگاهی از بالا به پائین، آگزوتیک و استعماری نهفته است. بی سبب نیست که عکس هایی که از سیاهان آفریقایی گرفته شده است را می توان با عکس های مجرمان سابقه دار و تحت تعقیب شبیه دانست. نگاهی که در آن سوژه ی انسانی به ابژه ای برای شناخت بدل می گردد و این ابژه شدگی و خالی شدن از خصایل انسانی زمینه را برای کالایی شدن انسان و مبادله ی او در مقام برده فراهم می سازد. کشورهای آنان پیش از آنکه توسط ارتش ها اشغال شوند، توسط دوربین ها فتح شده و آلبوم های خانوادگی را زینت می بخشند. دوربینی که هویت انسان ها را نشانه می رود و آنها را به وحشیانی بدوی فرو می کاهد.. کشورهای جهان سومی پیشتر در کارت پستال ها به اشغال در آمده اند و حالا هر شهروند اروپایی؛ مصر، ایران، ترکیه و... را بخشی از مایملک خود می انگارد.



این کارکرد ابژه ساز عکس در خود جوامع بورژوازی - سرمایه داری نیز تجلی می یابد و به ابزاری برای منضبط کردن همان شهروندان متمدن اروپایی بدل می شود که قرار است امنیت را برای آنان به ارمغان آورد. شهروندان در مقتم ابژه هایی برای شناخت. بنیامین در جایی این گونه اشاره می کند: "پیش از پیدایش و رواج اتوبوس، راه آهن و تراموا در سده ی نوزدهم، مردم هرگز در موقعیتی قرار نمی گرفتند که مجبور باشند برای مدت طولانی و حتا ساعت ها به همدیگر نگاه کنند اما حرف نزنند." این فرآیند پیش تر در جمجمه شناسی و سیما شناسی برای مقابله با ناشناختگی

حاصل از پیدایش جوامع شهری تجربه شده بود و عکاسی تنها آن را مصور ساخت. این همان فرآیندی است که فوکو آن را در دستگاه سراسربین، دیرینه شناسی و واکاوی می کند؛ فرآیندی که عکاسی فعالانه در آن شرکت می جوید که بعد ها شکل تکامل یافته تر این نظارت و مراقبت را در دوربین های مخفی و مدار بسته می توان یافت. فرآیندی که در آن فرد، ابژه ی نگاه و سوژه ی منفعل ارتباط و شناخت است. مگر نه این که برتیون، دیوان سالار فرانسوی پروژه ی برای استاندارد کردن مدارک مجرمان از دو عکس تمام رخ و نیم تنه بهره می گرفت و یا این که فرانسیس گلتنون در اقدامی تلاش کرد تا با ترکیب پرتو های افرادی که مشخصه های مشابهی داشتند به نوعی تیپ شناسی دست یابد. او در این پروژه گروه های (اقلیتی) خاص اجتماعی مانند بزه کاران یا یهودیان را هدف قرار می داد. این شکل از عکاسی ترکیبی که بر اساسی نژادپرستانه ای استوار بود بعدها در خدمت نازیسم و تفکر نژاد برتر انگاری آنان درآمد. این گونه است که هنر از گذار عکاسی و تکثیر مکانیکی ظاهراً با انکار ارزش آئینی و فراروی از ادعای غیرکارکردی بودن خود، ارزشی نمایشی و کارکردی سیاسی می یابد؛ چه در خدمت اقتدارگرایانی مانند استالینیسست ها که با تحریف عکس ها و قلب واقعیت سعی در خلق نوعی هنر پوپولیستی داشته؛ چه در اختیار هنرمندان مستقل و انقلابی مانند هارتمیلد که یک تنه فاشیزم و رهبران آن را به سخره می گرفتند.



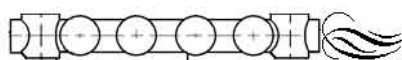
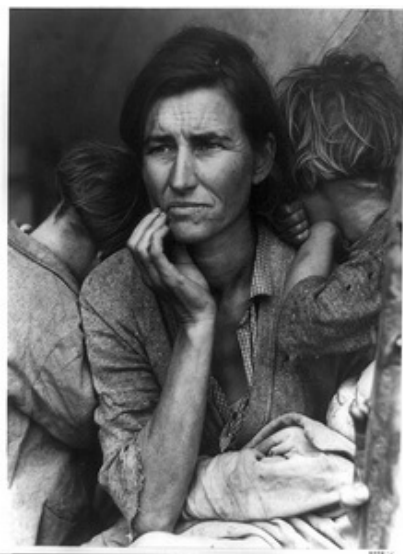


با ورود به قرن بیستم و شکل‌گیری نهادهایی نظام یافته تر و البته در خدمت نظام حاکم که اشعارهایی چون حقوق بشر، آزادی، عدالت و اصلاحات سر می‌دادند؛ عده‌ای بر این باور بودند که با تکیه بر ویژگی تکرر و به اصطلاح توده‌ای عکاسی می‌توان کارکرد سیاسی آن را به نفع مردم تغییر داد؛ اندیشه‌ای که در آثار عکاسان رفرمیستی مانند هاین، یوجین اسمیت، گریفیت و... نمود می‌یابد. عکاسانی که سعی دارند با نمایش دردها و رنج‌ها، کفه‌ی کارکرد اجتماعی/سیاسی عکاسی را به نفع طبقه‌ی فرودست و محروم سنگین‌کنند. آنها در تلاش‌اند تا با از آن خود سازی ارزش و جایگاه نمایشی عکاسی، نگاه انتقادی خود از وضعیت موجود را تسری دهند. اما از سوی دیگر آنها به همین اندازه وامدار و مومن به بینش زیبایی‌شناختی سنتی - بورژوازی هنر‌اند. همان هنرمند نابغه و متعالی که این بار با خروج از کنج عزلت استودیوی خود به حوزه‌ی اجتماع گام می‌گذارد. کادر بندی‌های قوی، زوایای بدیع، نورپردازی‌های چشم‌نواز، بستر تصویری را تشکیل می‌دهد که فاجعه در آن رخ می‌دهد. و این همان نقطه‌ایست که منتقدانی چپ هم چون آلن سکولا بر آنان خرده می‌گیرند و با ایراد اتهام زیبا سازی امر زشت آنان را به نقد می‌کشند. نقد آنان از این رو است که معتقدند این عکاسان با زیبا سازی امر اجتماعی، فجایع را به خوراک‌های تصویری روزمره بدل کرده و مخاطب را در حالتی انفعالی قرار می‌دهند. کودکی گرسنه، کشتگان جنگ، کارگران معدن در آن قاب‌های زیبا تنها حس همدردی مخاطب را قلقلک داده و خشمی و نفرتی که در مواجهه با آن باید برانگیخته شود را آرامش می‌بخشد. برای ما اینک، اینکه بر آن کودک، بازماندگان جنگ و کارگران معدن چه می‌گذرد از کمترین درجه‌ی اهمیت برخوردار است. این رویکرد از یک سوی به ایده‌ی داروی شیرینی می‌ماند که هوراس نزدیک به هزار سال پیش در روزگار سروری امپراطوری روم درباره‌ی ادبیات مطرح می‌سازد؛ و از سوی دیگر در امتداد سنت رمانتیک‌های آلمانی است که ارزش اثر هنری را در نبوغ هنری انباشت شده در اثر می‌دانند. مخاطب در مواجهه با چنین آثاری بیشتر از آنکه درگیر حقیقت اجتماعی عکس‌گردد، مدهوش از حضور مقتدرانه‌ی هنرمند، بی‌اختیار برایش هورا کشیده و خرسند از تماشای عکسهایی زیبا، پای از نمایشگاه بیرون می‌گذارد تا زندگی ملال آور خود را از سر گرفته و باز در انتظار بیرون

آمدن هنرمند از کنج عزلت خود و برپایی نمایشگاهی دیگر بنشیند. به واقع این عکس ها به هیچ حرکت، جنبش و رفرمی منجر نمی شوند. نه جنگی پایان می یابد نه حق کارگری مطالبه می شود و نه کودکی سیر. تنها نظام حاکم با این نمایش، گفتمانی را برای جاری ساختن قدرت خود از لابلای این تصاویر پدید می آورد. عکس ها نقد می شوند، به چاپ می رسند و جشنواره ها بر پا می شوند. با سخن گفتن، به گفتمان در آوردن و نمایش فاجعه نظرها از عوامل زیربنایی پیدایش به چپستی ظاهری فاجعه معطوف می گردد. عکس ها حقیقت فاجعه را به فرمی ناب فرو می کاهند. قدرت با فریب چشم ها از ورای چشمان خلاق عکاس پنهان می ماند و نظام حاکم ماهیت استعمار طلبانه ی خود را در پس نقابی بشر دوستانه مخفی می کند. کاتارسیسی که خودآگاه جمعی را از احساسات ناخوشایند پاک گردانیده و فاجعه را در واقعیت مجازی و نمایشی عکس به دسست فراموشی می سپارد. در زیر نورهای رنگارنگ موزه با پس زمینه ای از موسیقی کلاسیک هنرمند، موزه دار و کلکسیونر بر سر استخوانهای برآمده ی آن کودک معامله می کنند تا به حرکت چرخ دهنده های نظام سرمایه داری شتاب بیشتری بخشند. حقیقتی که فروخته می شود. هر چه تلخ تر گران تر.

در حقیقت این نوع نگاه در خلق آثار عکاسی، کارکردی نسبتاً ژورنالیستی را باز تاب می داد که تنها وظیفه اش اطلاع رسانی بود. چرا که تاکید بر جنبه ی زیبا شناسانه ی آن به مراتب از اهمیت بیشتری برخوردار بود تا جنبه ی آگاه ساز آن. اما همیشه نگاه غیر انتقادی خود را علیرغم تاکید بر واژه ی انتقاد حفظ کرده است. نگاه ژورنالیستی حقوق بشری در عکاسی و حتی در نوع توده ای و خبر نگاری آن نمی تواند که اتفاق بیفتد. گویا یک عکاس در حال گیز کردنِ صحنه ی نمایش است و علیرغم حضور میل در او تنها میل به دیدار این نمایش دارد. و در نهایت پس از ثبت آن آنرا به مخاطبی که نیست ارائه می دهد. رسانه تنها جایگاهی برای تزریق قدرت است. نهادی همچون نهادهای دیگر که در هنگام واماندن دولت به کنترل اعضای خود می پردازد. و عکس کوتوله ای که باز به خدمت نهاد فرادست خود یعنی رسانه خدمت می کند. اثر او در بافت و زمینه ای که از پیش نوشته شده در رسانه ای این طرف یا انطرفی در معرض نمایش قرار می گیرد. عکسی که شستشو شده است و به شکل دلخواه دولت / استعاره ی سرکوب برای خوب نشان دادن خود به خورد مردمی که خود هنوز در ابهامند داده می شود. هنر عکاسی مبدل به ابزاری برای تزریق قدرت می شود. عکاس مراسم آیینی یک گفتمان خاص را به جا می آورد و با قربانی کردن سوژه های عکس خود تنها بهانه ای برای انسان دوست بودن خود فراهم می آورد... حقوق بشر و مفاهیمی از این دست تنها با حضور سرکوب معنا پیدا می کنند... حضور سرکوب طبقه ی فرودست است که همیشه مقوله ای به نام حقوق بشر و انسان دوستی را سرپا نگه می دارد و توجیهی ست برای حضور همیشگی آن. همانگونه که تنها زمانی کار نیک و قربانی در بارگاه خدایگان معنا دار است که امری به نام بدبختی و فلاکت وجود داشته باشد تا طبقات حاکم با همان دزدی تاریخی خود ذره ای از سهم دزدیده شده را با منت به طبقه ی فرو دست خود اعطا کنند و با آرامشی افیونی در بستر خود بیارامند... در اینجا دال های موجود در قاب و چارچوب عکس بارها و بارها تکثیر می شوند تا قدرت از لابلای آن برای طبقه ی حاکم که منفعتشان به خطر افتاده عشوه گری و به زبان بودریار آنها را اغوا کند... یا همانطور که گفته شد یک همانگویی، گویی

همان آیین باستانی تکرار می شود ولی اینبار به شکلی که در آینه های رسانه ای تکثیر شده تا از درون پیچیدگی های سرمایه داری متاخر خود رابه اشکال گوناگون تزریق کند.



www.mindmotor.org