عدم بازنمایی در عکاسی فتومونتاژ با تأکید بر انزوا، منطقه مدور و احساسی تصمیم گیرنده در نظریه ژیل دلوز (آثار جان هارتفیلد و جری اولسمن و باربارا کروگر)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۴/۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۵/۲۰

پدرام دادفر (نویسنده مسئول)
دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشکده هنر
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد همدان، همدان، ایران
pedramdadfar@yahoo.com

حسین اردلانی
استادیار گروه فلسفه، دانشکده هنر
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد همدان، همدان، ایران
h.ardalani@iauh.ac.ir

زهرا گلناز منطقی فسایی
استادیار گروه فلسفه هنر،دانشکده هنر
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد همدان، همدان، ایران
gmantegh@gmail.com

چکیده: فتومونتاژ به نوعی یک سبک در آثار هنری تصویری است که در دهه‌های اخیر بیش از پیش ایده‌های هنرمندان و به خصوص عکاسان را به خود اختصاص داده است و نظریه‌ها و نقدهای بسیاری نیز پیرامون این موضوع مطرح است. اما آن موضوعی که نظر مقالهٔ کنونی را به خود جلب نموده است، عدم بازنمایی در فتومونتاژهای مربوط به به عکاسی بوده است که اصولاً بر پایهٔ نظریهٔ دلوز قوت می‌گیرد. ما نیز بر همین اساس بر آن بوده‌ایم که در طول تحقیق به چگونگی عدم بازنمایی در عکاسی فتومونتاژ با توجه به انزوا، منطقه مدور و احساسی تصمیم گیرنده با تأکید بر نظریه‌های ژیل دلوز بپردازیم. در این راستا به آثار سه عکاس به نام‌های جان هارتفیلد و جری اولسمن و باربارا کروگر پرداخته‌ایم. روش ما نیز در مقاله حاضر مبتنی بر شیوهٔ توصیفی- تحلیلی با استفاده از ابزار گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای بوده است.

واژگان کلیدی: فتومونتاژ، عکس، عدم بازنمایی، ژیل دلوز، احساس

مقدمه

تمام کلیشه‌ها و تصویرهای دم‌دستی که هنر می‌بایست از آن‌ها فاصله بگیرد تا به احساس ناب موضوع‌اش دست یابد، فرمی است که در آن موضوع به صورت معمول خود را به شکل یک مسئله طرح می‌کند. همچون کسی که می‌خواهد چمنی، موجی و یا یک هلو را نقاشی کند. یک هلو جسمی است لطیف همچون پوست یک نوزاد، شیرین و آب‌دار، درست شبیه خود تابستان اما نقاش تلاش دارد تا در ورای این کلیشه‌ها حرکت کند و از این گونه فرم‌ها اجتناب کند تا به نیروی ناب و تنش‌مند هلو برسد. برای نائل آمدن به چنین هدفی، گویی که نقاش برای بار اول است که هلو را نقاشی می کند. عملیات کژنمایی، درست همان چرخش آزاددر فرم است. این همان از هم پاشیدگی است که از طریق آنچیزی دیگر یعنی گستره احساس آزاد و رها می‌شود» (De Beistegui , 2010 :183). احساس لذتی که من از یک شیء بر می‌گیرم، یک احساس آزاد و خود فعال است. یک شیء تحت عنوان نتیجه این ارتباط عاطفی، به عنوان امری زیبا ادراک می‌شود. زیبایی، همان آزادی ایده‌آل است که توسط آن، من خودم را در فرم یک شیء زندگی می کنم. فرم نه من است و نه آن شیء، بلکه چیزی در این میان است » (Ibid :175). ارزش یک خط برای ما شامل ارزش یک زندگی است که آن را یک فرم مهیا می‌کند و برعکس، زمانی که ما در فرم شیئی احساس اسارت و عدم آزادی کنیم و در شیء یا اراده معطوف به زندگی مان محدود شویم، آن را زشت می پنداریم. در نتیجه، توهم زندگی در بازنمایی یا بازتولید یک فرم است. «این توصیف اشتیاق و میل به سمت انتزاع، نشأت گرفته از یک احساس نا آرامی و وحشت بزرگ درونی نزد انسان است. این عدم آرامش در مواجهه با موقعیت‌های تنش‌زا نسبت به پدیده‌های طبیعی در انسان شکل گرفته است. آن‌چه را که مردم زیبایی می‌نامیدند، گریز از زندگی سازمان‌مند، ارگانیک و بنیادین

بود؛ چیزی که وارینگر آن را فرار موقتی به سوی جاودانگی نامید. میل به سوی یک فرم جاودان و آرام می توانست به زیبایی انتزاعی منجر شود» (Ibid :177).

۱. انزوا آوردن پیکره انسان به صورت تکی و ۲. مناطق مدون قبل از بررسی انزوا مهم است که رویه هنرمند عکاس هنگام خلق اثر نسبت به مدل و حضور مدل در کارگاه چگونه است.

در اندیشه‌های دلوز به فرمولی برخورد کردیم با عنوان (ترجیح می‌دهم که نه). انسان بدون ارجاع، ماحصل چنین فرمولی است. کسی که به ناگاه پدیدار می‌شود و چندی بعد ناپدید می‌گردد، بدون ارجاع و هم‌چون یک بی خانمان. دلوز این گونه از روایت گویی پرهیز می کند؛ هر شخصیت اصلی چهره با فیگوری قدرتمند و تک افتاده است که در هیچ گونه شکل با فرم توضیح پذیری نمی‌گنجد» (دلوز، ۱۳۹۰: ۹۶).

عکاسی به نوعی همپایی برای نقاشی است با این تفاوت که خلق اثر در نقاشی می‌تواند به‌طور کامل با نیروی بدن صورت گیرد اما در عکاسی، ما محدود به تکنولوژی هستیم به همین دلیل مقایسهٔ فتومونتاژهای پست‌مدرن در نقاشی و عکاسی اجتناب ناپذیر است. همان‌طور که از نقاشی ها و عکاسی‌های فتومونتاژ انتظار می‌رود، محوطهٔ دایره وار یا همان منطقهٔ مدور در بیشتر چنین آثاری قابل ردیابی است. پیکره هایی از انسان که به شکل های مختلف نشسته با خوابیده‌اند، دولا شده و یا لم داده‌اند حاکی از نوعی فرم مدور است. این در حالی است که محیط پیرامون این پیکره‌ها با تبعیت از این حالت دوار، به تشدید هدف منجر می‌شوند.

در بحث گریز از بازنمایی دو شیوه مطرح شد: ۱. انتزاع (انتزاع هندسی و انتزاع غیر هندسی) و ۲. فیگوری شدن. تحلیل ما این است که دلوز به منظور ارائه فیگوری شدن دو خصوصیت را مطرح می‌نماید: انزوا و منطقه مدور. او در تصویر، در نحوه تفکر و حتی زندگی خصوصی خود بیش از هر چیز انزوا را لمس کرده است (اردلانی، ۱۳۹۷: ۱۴).

هنرمند زبده در فتومونتاژ در آثارش، از لایه های رفتاری کنترل شده و بداهه توأمان استفاده می کند. «هیچ وقت نمی توانم بگویم تا چه حد شانس خالص دخیل است و چه قدر دستکاری آن» (سیلوستر، ۱۳۸۶: ۴۰). «منظورم این است که مدام کلی اتفاقات مختلف می افتد و تشخیص و تمییز دادن کار آگاهانه و غیرآگاهانه، کار غریزی یا هر چه که می خواهید اسمش را بگذارید دشوار است» (همان: ۸۳). میشل آرشمبو به نوعی دیگر احساس تصمیم گیرنده را به عنوان (غریزه) در آثار فتومونتاژکاران مطرح می کند، به نظر می‌رسد نقش غریزه در عکاسی که بخواهد از بازنمایی دور باشد، مؤثرتر از احساس باشد و بین غریزه و الهام تفاوتی است آشکار (آرشمبو، ۱۳۸۵: ۱۲۰).

« به نظر می‌رسد تصادفی که فتومونتاژ از آن بهره می برد نوعی فعالیت پیوسته و در عین حال منقطع است، هم‌چون نقطه‌چین که تداعی خط می کند اما خط نیست. بهره گرفتن از بداهه اتفاقی است که در دستان هنرمند گریزپا از بازنمایی است هر چند که قابل پیش بینی نمی باشد» (اردلانی، ۱۳۹۷: ۱۷۳). وقتی از احساس جاری صحبت می کنیم باید در نظر داشته باشیم که خلق یک عکس هنری هم‌چون نقاشی با قلم و ساعت ها حرکت دست بر روی بوم که ممکن است هر لحظه در یک تصادف ذهنی تغییر یابد، نیست؛ بلکه عکس به صورت آنی شکل می‌گیرد اما سبک فتومونتاژ می‌تواند تصادفی بودنی که بیکن از آن دم می‌زند را با احساسی رونده و جاری به نمایش بگذارد چرا در زمان خلاصه نمی‌شود بلکه زمان را در اختیار می‌گیرد.

بررسی انزوا در آثار عکاسی جان هارتفیلد و جری اولسمن و باربارا کروگر

شاید بتوان گفت معاصرترین دغدغه هر نقاش در هنر پسامدرن، بدن است. در تحلیل آثار نقاشان فیگوراتیو نمی توان از بدن، اندام و با پیکره سخنی به میان نیاورد. به همین دلیل با توجه به فصل‌های قبل، در جمع بندی نهایی شاید بتوان فصل آخر کتاب را به بدن و تحلیل آن در آثار این سه نقاش اختصاص داد. آراء دلوز در مورد بدن با اندام معین و بدن بدون اندام نکته کلیدی این فصل است، تا تحلیل پیچیده دلوز را به نقدی پیش پا افتاده مبدل نکند. هر چند که حناه وستلی نویسنده مقاله خاطرنشان می کند که به همراه دلوز، میلان کوندرا نویسنده رمان بار هستی، و ارنست ون الفن سه نفری هستند که به نقد آثار بیکن پرداخته‌اند. این سه منتقد در تکاپوی ادراک عنصری تبیین نشدنی در آثار بیکن بودند. متأخرترین این آثار انتقادی، اثری است از ون الفن با عنوان فرانسیس بیکن و خودگم‌کردگی، که مفهوم خود هویت را از زاویه دید بیکن تحلیل می‌کند و چگونگی ارتباط آن را با فرانمایی بدن به تصویر می‌کشد.

فرنان لژه در کتاب خود با عنوان دستاوردهای معاصر نقاشی در سال ۱۹۱۴ می‌گوید: «تنها چیزی که به نظر من وجود دارد، برداشت‌های متفاوت از هر موضوع است. چون لوکوموتیو، اتومبیل، یا آگهی‌های تبلیغاتی همگی برای ایجاد شکلی از حرکت مناسب هستند و همهٔ این تلاش‌ها در جهت ترسیم شکل‌های نو، همان طور که گفتم، ناشی از محیط و شرایط جدید هستند. ولی شاید ترجیح دهید که به جای این لوکوموتیوها و سایر ماشین‌های جدید پیش پا افتاده‌ترین و خاک خورده‌ترین موضوع عالم یعنی بدن برهنه را در کارگاه خود نقاشی کنید». اما کازمیر مالویچ با بدن و هر آن‌چه که به عینیت و اشاره از عینی مرتبط باشد مخالفت می‌کند. عقاید او را می‌توان در آثارش که کاملاً انتزاعی و هندسی است بازیافت. این در حالی است که بیکن هم به عینیت نمی پردازد و پیکره انسانی در آثارش تماماً حضور دارد. این از مهم‌ترین نکات در تحلیل آثار بیکن در آن برهه زمانی است.

برخلاف چهره‌نگاری‌های سنتی که نگاه‌های خیره به مخاطب در اکثر آن‌ها وجود دارد، کله‌هایی که بیکن نقاشی کرده چشم‌های بسته‌ای دارند، البته اگر ساییده و یا حذف نشده باشند. بیکن برای دوری از روایت مندی آن‌ها را در فرآیندی تکنیکی پاک می‌کند و در بهترین حالت نگاه آن‌ها را بسته نگه می‌دارد. از نگاه دیستگوی شاید بیکن تلاش می‌کند تا به فقدان مطلق چیزی هم‌چون حیات درونی اشاره داشته باشد. واضح است که هیچ چیزی در حیات دلوزی برای دریافت مجدد وجود ندارد. هیچ تأویلی در کار نیست و هیچ عمق و داستانی برای استخراج وجود ندارد. پیکره‌های نقاشی شده در آثار بیکن چیزی برای گفتن ندارند و نمی‌خواهند که روایت‌گر داستانی باشند. از نگاه بیکن مردم می توانند هر چیزی را آن گونه که می‌خواهند تفسیر کنند، اما او آن‌چه را که انجام می‌دهد تفسیر نمی‌کند. او به هیچ وجه اعتقاد به الهام در خلق نقاشی‌های‌اش ندارد (De Beistegui, 2010 :42). کله‌های نقاشی شده در آثار بیکن را نمی‌توان چهره‌نگاری نامید؛ آن‌ها نقاشی از کله هستند، چرا که کله فاقد ساختار و چهره ساختارمند است. به همین دلیل بیکن اجزاء صورت را بعد از ساخت با ساییدن و پاک کردن توسط پارچه به بی‌اندامی یا بی‌سازمانی مبدل می‌کند. تلاطم بغرنج و پیچیده‌ای که دو درون او وجود داشت و در آثار هنری او پنهان شده بود ابعاد مختلفی دارد که بیکن سعی کرد یکی از جنبه‌های متعدد آن را به صورت انعکاس نمادین واقعیت و نه بازسازی عینی عرضه کند .

بیکن معتقد است که در یک چهره، مشکل پیدا کردن تکنیکی است که به وسیله آن حرکات یک انسان نشان داده شود. غالب افراد وقتی که یک پرتره می‌خواهند به نقاشان رسمی مراجعه می کنند و یک فضای زیبای عکاسی و حتی قشنگ‌تر و رنگین‌تر از واقعیت خود را ترجیح می‌دهند. کسی که برای یک نقاشی پرتره مدل می شود، شخصی است تشکیل شده از یک پوست و گوشت و استخوان، اما این احساس اوست که نشان داده می شود. بیکن از چیزهای معنوی صحبت نمی‌کند، بلکه در آثار او، خواستی پنهانی است که در نگاه اول غریب می نماید، اما با کمی دقت، تخیلی غربت زده و در عین حال مبهم را به بیننده انتقال می‌دهد. بنابراین تلاش بیننده برای یافتن فضاهای طبیعی و برخورد عینی در آثار او کاری بیهوده است. بیکن در آثار خود و در بازنمایی تخیلات مبتنی بر تداعی و تشابه و خشونت تا مرز سورئالیسم می‌رود، اما قبل از آن‌که در ذهن خفتهٔ تماشاگر توهمات فراموش شده را بیدار کند متوقف می‌شود.

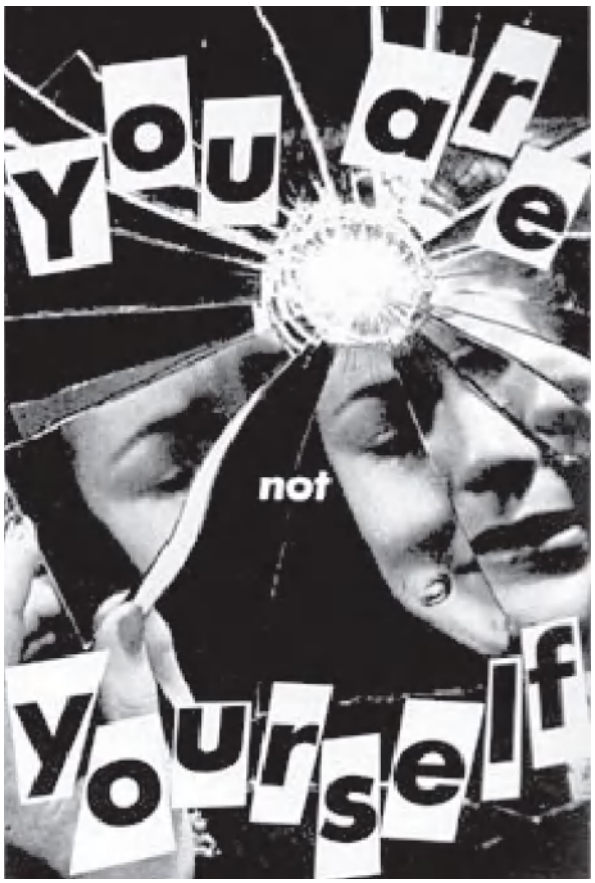
در این مورد می‌خواهیم به عکس های عکاسانی هم‌چون جری اولسمن، باربارا کروگر و جان هارتفیلد اشاره نموده و تحلیل نماییم.

انزوا در آثار عکاسی باربارا کروگر

فرآیند نشاندن و انزوا در عکس و یا به جریان انداختن انزوا در فلسفه وجودی یک اثر عکاسی امری کاملاً بسته به هنر آفرینش است. هنری که از تقلید سر باز می‌زند و تماماً در یک آفرینش منحصر به فرد جریان پیدا می‌کند، بدون این‌که درگیر امر ایستا گردد. در اصل حقیقت چیزی جز برداشت لحظه به لحظهٔ ما از هستی و جهان پیرامون یا لااقل برداشت نگارنده از حقیقت این است. به طور کلی عکس هایی که با فتومونتاژ گرفته شده‌اند یک فرآیند گریز از بازنمایی و آفرینش منحصر به فرد که از امر صیرورت پیروی می‌کنند، را در خود دارند. عکس‌های کروگر در این زمینه به خوبی نشان دهندهٔ انزوا (همان‌گونه که دلوز اشاره می‌کنند) هستند. در واقع چنین اثری با اختلاط در جریان احساس و عدم بازنمایی به ساختار یک « نه » بزرگ می‌گوید و خود را از زمان و مکان جدا می‌کند تا از امر ایستا بگریزد (تصویر ۱).

انزوا در آثار عکاسی جری اولسمن

اولسمن در عکس‌هایی که از خود به جا گذاشته است ادامهٔ یافتن آفرینش را با فرآیند دیدن، دیدن‌های ما نشان می دهد همان‌طور که حقیقت با برداشت‌های ما جریان می‌یابد، این بدین معنا نیست که حقیقت متغیر است بلکه به این معناست که حقیقت با احساس ما رنگ خود را نشان می‌دهد و هر اندازه که ما در حقیقت جریان پیدا کنیم حقیقت نیز در ما جریان می یابد مانند عکس‌های جری اولسمن که حقیقتی تکان دهنده را با هر بار دیدن در ما زنده می‌کند.



تصویر ۱: باربارا کروگر، بدون عنوان
(منبع: https://thebroad.org)

جریان یافتن احساس در عکس، وام دار جنون عکاس است که باید در اختیار نیرو قرار گیرد، همان‌طور که دلوز نیرو را مسئلهٔ اصلی هنر می‌داند. در واقع ایجاد پیوستگی در عکس به مانند نقاشی نیست که رنگ بر بوم بپاشیم. در واقع ما در عکاسی محدود به تکنولوژی هستیم و به نوعی می بایست تکنولوژی را با جنون و احساس پیش بریم تا از بازنمایی دوری کنیم. در این باره به عکاسی های جان هارتفیلد می توان اشاره کرد که این مقوله را به خوبی به اجرا در آورده است (تصویر ۲).

تصویر ۲: جری اولسمن، فیگور مبهم، ۱۹۵۹
(منبع: https://books.google.com)

انزوا در آثار عکاسی جان هارتفیلد

جان هارتفیلد برای بیان ایدهٔ خود از افسانهٔ قدیمی مربوط به هنر رنسانس آلمان بهره برد. این افسانه راجع به مرگ دوشیزه ای است که توسط اسکلت در آغوش کشیده شده است. هارتفیلد هدفش آن است تا یادآوری کند که همهٔ چیزهایی که زیبا به نظر می رسند، روزی به گردوغبار تبدیل می شوند و از بین می روند. او در این اثر تصویری نیم تنه‌ای از هیتلر را نشان می دهد و در آینه ای که روی دیوار روبه رویش نصب شده است، به خود نگاه می‌کند. هیتلر با ژستی متکبرانه دست به کمر ایستاده است. تصویر هیتلر در آینه به همراه اسکلتی است که دستانش را دور گردن هیتلر قرار داده و نشان دهندهٔ افسانهٔ مرگ و دوشیزه است. در پایین کادر جایی که پیام اصلی طرح نوشته شده، جمله ای از زبان هیتلر به نگارش در آمده است: «آینه، آینهٔ روی دیوار، چه کسی در تمام کشور از همه قدرتمندتر است؟» و در جواب آینه گفته است: «قحطی». این جمله و هیتلری که روبه روی آینه ایستاده است، یادآور داستان سفیدبرفی می باشد. در داستان سفیدبرفی ملکه صاحب آینه‌ای بود. او هنگامی که در برابر آینه قرار می‌گرفت، از آن سوال می پرسید چه کسی از همه زیباتر است و آینه در جواب نیز واقعیت را نشان می‌داد. هارتفیلد با اقتباسی از داستان سفید برفی به خلق این اثر پرداخته است. او آینهٔ روبه روی هیتلر را آینه‌ای راستگو می‌داند که نابودی

تصویر ۳: جان هارتفیلد، آینه روی دیوار، ۱۹۳۳
(منبع: Book by John Heartfield)

هیتلر را به او نشان می‌دهد. هارتفیلد با ترکیب هوش مندانهٔ این دو افسانه، به‌طور شگفت‌انگیزی پیام خود را به روشنی به مخاطب انتقال می دهد. پیام هایی که می توان از این تصویر دریافت کرد، عبارتند از: خودپسندی، جاه طلبی، مرگ و قحطی. پاسخ آینه به هیتلر بیان گر شکست اوست. هیتلر درون آینه که توسط اسکلتی در آغوش کشیده شده است، با توجه افسانه دوشیزه و مرگ، نیز به این اشاره دارد که هیتلری که قدرت در دستان اوست، روزی مردمی که داده برای ادای حق سقوط خواهد کرد. در این اثر از عناصر واقعی استفاده شده و اندازه‌های آن نیز به صورت حقیقی به تصویر در آمده است و حس واقعی بودن را به مخاطب القا می کند. تصویر به دلیل اندازه ای که دارد، دارای تسلط بیشتری نسبت به نوشتار می‌باشد. نقش‌مایه‌های متفاوتی را می‌توان در این کار مشاهده کرد، نقش‌مایه‌های انسانی مانند هیتلر و نقش مایهٔ اشیاء نظیر آینه‌ای که در برابر هیتلر به دیوار آویخته شده است (تصویر ۳).

دستور غذایی کوبلز

اثر «دستور غذایی گوبلز» عنوان یکی دیگر از کارهای سیاسی جان هارتفیلد می‌باشد. هارتفیلد که در آثارش عقاید ضدهیتلر به شدت مشاهده می‌شود، در این اثر نیز به مبارزهٔ سیاسی علیه هیتلر پرداخته است. او در این طراحی از پائول گوبلز استفاده

تصویر ۴: جان هارتفیلد، دستور غذایی کوبلز، ۱۹۳۵
(منبع: Book by John Heartfield)

کرده است. گوبلز سیاست مدار ناسیونالیست آلمانی و از نزدیک ترین دوستان و همکاران هیتلر بود. این تصویر قسمتی از یک دست مردانه را نشان می‌دهد که با یک کارد کره‌خوری بر روی بدن مرد که همان گوبلز است، اشملز می‌ماند. اشملز یک اصطلاح یهودی است که برای چربی مرغ به کار می رود. هر چند در آلمان به معنی چربی خوک یا چربی غاز است. از اشملز برای سرخ کردن یا مالیدن بر روی نان در غذاهای یهودی، آلمانی و لهستانی استفاده می‌شود. این تصویر بر روی پشت جلد مجله ایز قرار داشت. درون مجله مقاله‌ای بود که دسترسی و قیمت غذاها در آلمان را با جماهیر شوروی مقایسه می‌کرد. نیم تنهٔ گوبلز که بر روی تکه نانی قرار دارد، به صورت مورب و در اندازه‌ای کوچک تر از واقعیت، در قسمت مرکزی کادر به تصویر کشیده شده است. نگاه او مستقیم به سمت چپ، جایی که دست مرد و کارد کره خوری قرار دارند، دوخته شده و دستان خود را به علامت تسلیم بالا آورده است. پیام اصلی که هارتفیلد با به تصویر کشیدن گوبلز بر روی نان و تبدیل نیمی از بدن او به کره به مخاطبان خود انتقال می‌دهد، کنایه‌ای از جایگزینی انسان‌ها با مواد غذایی است. او با این ترکیب‌بندی به کمبود غذا و قحطی اشاره کرده است. هارتفیلد با کوچک نمایی اغراق آمیز گوبلز و بزرگ نمایی مابقی عناصر، به غیر واقعی بودن فضای کار کمک زیادی کرده و پیام را به راحتی به مخاطب انتقال داده است. دست‌های بالا آوردهٔ گوبلز، به نوعی حس تسلیم و ترس را به مخاطب القا می‌کند. هم‌چنین دستی که کارد کره خوری را در دست دارد، مفهوم برتری را به مخاطب می رساند.

در عکس‌های عصر کنونی با پیشرفته تکنولوژی دید تازه‌ای به عدم بازنمایی در عکس بخشیده است که در عکس زیر مشاهده می گردد.

عکس فوق برگرفته از احساس عکاس و به نوعی آمیخته با نظریه دلوز در نظم در بی‌نظمی است که که هرگونه ساختاری را کنار زده و عدم بازنمایی در فتومونتاژ به رخ می کشد. چنین حالتی تنها با جریان احساس در عکس و انتقال آن به مخاطب رخ می‌دهد (تصویر ۴).

بررسی منطق مدور در آثار عکاسی جان هارتفیلد و جری اولسمن و کروگر

همان‌طور که می‌دانیم می‌توان گفت که عکاسی چیزی بیش از یک پروسه ثبت، تکنیک حک کردن بر روی امولسیون نقره، و تصویر ثابتی که صرفاً توسط اشعه نور تولید شده، نیست. تعریف مذکور، بسیاری از خصوصیات عکاسی را نادیده می گیرد. عکاسی لزوماً ثبت حقیقی یک شیء خاص، در یک لحظه خاص نیست. بسیاری از هنرمندان از طریق چاپ ترکیبی، قراردادهای جاری این رسانه را زیر پا می گذارند تا مفاهیم و احساسات پیچیده‌تری را القاء کنند. آنان با چاپ تصاویر مختلف بر روی یک کاغذ، این باور را که یک نگاتیو مساوی با یک عکس است، را به چالش می‌کشند. با این تکنیک، عکاسان می توانند مافوق ثبت ساده دنیای اطراف‌شان حرکت کنند تا بدین وسیله، عقاید درونی خود را بیان کنند. تئوری پساتجسم‌ها، عکاسان را تشویق می کند تا با دید بازتری، تصویر نهایی را در هر مرحله از عکاسی مجسم سازند. پسا تجسم، برای عکاسان این امکان را فراهم می کند تا نگاهی دوباره به تصاویر خود داشته باشند و در صورت تمایل در آن‌ها تغییراتی ایجاد کنند. هم‌چنین این تئوری، این باور عمومی که عکاسی صرفاً یک پروسه مکانیکی است و امکاناتی برای ظهور خلاقیت ندارد را رد می کند. پسا تجسم با خلاقیت ارتباط بیشتری دارد تا زیباشناسی، و این امکان را برای عکاسی فراهم می کند تا از این طریق، اهداف هنری‌اش را به بهترین نحو به اجرا درآورد. این تئوری همسو با چاپ‌های ترکیبی و در نقطه مقابل تئوری پیشاتجسم آن‌ها که نسل آدامز آن‌ها آن را توسعه داد، قرار دارد. در واقع عکاس بایستی قادر باشد تا تصویر نهایی را در لحظه فشاردادن دکمه شاتر، مجسم کند.

در عکس‌های جری اولسمن ؛ جزایر بالای آب معلق‌اند، مردم روی ابرها راه می‌روند، و چهره ها به شکل صخره در آمده‌اند. با این وجود، عکس های او بسیار متقاعدکننده می نمایند، زیرا اولسمن مهارت و استادی ویژه ای در چاپ عکس‌های با کیفیت بالا دارد. تصاویر دنیای خیالی او، بیننده را مبهوت کرده و پرسش برانگیز هستند: چطور ممکن است این اتفاق رخ دهد؟ این به چه معنی

است؟ در اصل تحریف واقعیت یک عکس، دور از انتظار ماست چون اکثر مردم تمایل دارند این گونه فکر کنند که هر آن‌چه که عکاسان در عکس‌های‌شان می‌سازند، چیزی را شرح می‌دهند که حتماً با قواعد کلامی هم می توانند شرح داده شوند. بیننده می‌خواهد یک عکس را ارزیابی و شرح دهد اما تصاویر اولسمن قواعد عکاسی صریح را زیر پا می گذارد و توانایی شرح صحنه را از بیننده، سلب می‌کند. اولسمن می خواهد که تصاویرش هرچند کوتاه، ولی واکنش برانگیز باشند. وقتی که، از او در این باره سؤال می‌پرسند: آیا خلق یک صحنه رمزآلود در اثرش اهمیت دارد یا نه؟ او این گونه پاسخ می دهد: «...این وظیفه هنرمند نیست که رموز زندگی را کشف کند بلکه بایستی بیشتر آن‌ها را خلق کند» اولسمن، از عکاسی برای کشف دنیا و سئوالاتی که او را احاطه کرده اند استفاده می کند. تم‌ها و تصاویر، در کارهای او، مداوم تکرار می‌شوند. او، جایگاه انسان در طبیعت را با ترکیب کردن تن برهنه او و بخشی از منظره نمایش می‌دهد. در آثار او، بازی نور و تاریکی و سولاریزه شدن ۱۴۲ به عنوان دغدغه‌ایی از مرگ تفسیر می‌شود. استفاده از دست در آثار او، بیانگر موضوعات معمولی مثل نگه داشتن دنیا در دست کسی است. اولسمن به ندرت در باب تفسیر آثارش صحبت می‌کند و این کار را بر عهده خود بیننده می‌گذارد. او از عنوان گذاری آثارش پرهیز می‌کند زیرا در بیشتر اوقات مردم برای درک آثار او، به آن عناوین مراجعه می کنند. او می‌گوید: در این دنیای بصری، هنگامی که شما اثری دور از ذهن خلق می کنید، بسیار دشوار است که درباره چیستی و یا چگونگی و یا حتی معنای آن، بحث کنید » او با شرح دادن درباره تکنیک‌های مورد استفاده خود مشکلی ندارد و آن‌ها را نیز در کتاب پروسه و ادراک ۴۴، شرح داده است. او از هشت دستگاه چاپ عکس برای فرآیند چاپ عکس استفاده می کند و به این نکته پی برد که می تواند به جای استفاده از یک دستگاه و تغییر نگاتیوها، نگاتیوها را در دستگاه‌های جداگانه قرار بدهد و کاغذ را بین دستگاه‌ها جابه جا کند. این ایده، باعث افزایش سرعت چاپ آثار او شد.

اگر دیدگاه اولسمن را تحلیل کنیم می توان عنوان کرد که نگاتیو، مرحله اول تولید عکس است. اولسمن به جای استفاده از تاریک‌خانه به عنوان مکانی در انتهای پروسه عکاسی، قابلیت های جدیدی برای آن کشف کرد، همان گونه که یک نقاش به استودیوی خود نگاه می‌کند. همان‌طور که می‌بینیم آثار نقاشی اولسمن حقیقت را با احساسی جاری در خود خلق نموده و از ابعاد مختلفی حقیقت را از وقعیت دور کند (تصویر ۵).

منطق مدور در آثار عکاسی جری اولسمن

آثار اولسمن سراسر گریز از بازنمایی را نشان می دهد و این گریز همیشه با درک وی از امر ایستا همراه بوده است. یعنی اگر قول دلوز در مورد ایستا را باور داشته باشیم می‌توانیم بگوییم یک اثر زمانی

تصویر ۵: جری اولسمن، بدون عنوان، ۱۹۶
(منبع: https://books.google.com)

می‌میرد که به ایستا برسد و از خلق دوباره ناتوان باشد. شاید این سوال پیش آید که چگونه ممکن است یک اثر امر ایستا را پشت سر بگذارد ؟ با در پاسخ بگوییم اگر کسی به عکس های اولسمن بندازد می تواند ببیند که حقیقت. همیشه در عکس های وی جریان دارد و این جریان با احساس مخاطب درفرایند دیدن بازتولید می گردد و آفرینش، دوباره با برداشت ساختار ناپذیر ذهن مخاطب دوباره رخ می‌دهد. چنین امری تحولی است در موضوع عکاسی که نمی توان از آن روی برگرداند. به اعتقاد ما تمام عکس ها مرده اند مگر آن عکس هایی که وجود را آن‌چنان که حقیقت پذیر است در خود داشته باشند و عکاس در لحظهٔ آفرینش به آن توجه کرده باشد در غیر این صورت چارچوب، اثر را به یک امر ایستا و در نهایت مرگ در زمان خاص می‌رساند. ما اعتقاد داریم که هر چند عکس معمولا به مکان یا زمانی خاص مرتبط است اما فتومونتاژ این فرآیند را تغییر می‌دهد و مکان و زمان را در عکس از بین می‌برد یا به قولی دیگر عکس را با جریان احساس جاری همراه می‌سازد. شاید مخاطب گریز از بازنمایی را در برخی اوقات به خوبی درک نکند اما وقتی با دیدن اثر فتومونتاژ هم‌چون اثر اولسمن دوباره و دوباره مفاهیمی جدید که ساختارناپذیرند، در ذهنش بازتولید می شود یعنی عدم بازنمایی در لحظه به ذهنش خطور کرده است.

تنها یک طرح صفحهٔ واحد وجود دارد، بدین معنا که هنر جز طرح صفحهٔ ترکیب‌بندی حسانی طرح صفحهٔ دیگری را شامل نمی شود: درواقع، طرح صفحهٔ فنی ضرورتاً از جانب طرح صفحهٔ ترکیب بندی حسانی پوشانده یا جذب می شود. به همین شرط است که ماده بیانگر می‌شود: یا ترکیب حس دادها در مصالح محقق می شود یا مصالح به درون ترکیب می رود، ولی این کارها همواره به نحوی صورت می پذیرد که مصالح بر روی طرح صفحهٔ ترکیب بندی ای مشخصاً حسانی مستقر گردد. انبوهی از مسائل فنی در هنر وجود دارد، و علم می تواند برای حل‌شان دخالت ورزد؛ ولی طرح این مسائل تنها تابع مسائل حسانی ترکیب است که به ترکیب‌های حس دادها و طرح صفحه‌ای می‌پردازند که ضرورت

همراه با مصالح‌شان با آن ارتباط دارند. هر حس دادی یک پرسش است، حتی اگر پاسخ آن صرفا سکوت باشد. مسئله در هنر همواره یافتن پاسخ این پرسش است که کدامین بنای یادمان بر روی این طرح صفحه برپا می شود یا کدامین طرح صفحه به زیر این بنای یادمان می شود، و هر دوی این‌ها در آن واحد: «بنای یادمان در سرحد سرزمین بارور» و «بنای یادمان در سرزمین بارور» نزد او از همین روست. آیا متناظر با تعداد عالم‌ها، مؤلف‌ها، یا حتی آثار، طرح صفحه‌های مختلف وجود ندارد؟ در واقع، عالم‌ها، از هنری به هنر دیگر، همچنان که در هنری واحد، می توانند از یکدیگر مشتق شوند یا وارد نسبت های ضبط و صورت بخشی صور فلکی عالم شوند - مستقل از هرگونه اشتقاق - اما همچنین می توانند درونی سحابی‌ها یا درون منظومه‌های مختلف ستارگان پخش شوند، آن هم مطابق فاصله‌هایی کیفی که دیگر از جنس فاصله‌های زمان و مکان نیستند. عالم‌ها بر روی خطوط گریز شان به یکدیگر می‌پیوندند یا از هم سوا می شوند، به طوری که طرح صفحه می‌تواند واحد باشد در همان حال که عالم‌ها به شکل متکثر و تقلیل ناپذیرند.

همهٔ این ها (از جمله فن) بین ترکیب های حس دادها و طرح صفحهی ترکیب بندی حسانی روی می دهند. طرح صفحه ترکیب‌بندی حسانی نه از پیش می آید، نه ارادی است و نه از پیش انگاشته است، و هیچ ربطی به هیچ برنامه ای ندارد؛ مع الوصف از پس هم نمی آید، هرچند که آگاهی از آن به نحو تدریجی شکل می گیرد و اغلب متعاقباً ظاهر می شود. نه شهر از پس خانه می آید و نه کیهان از پی قلمرو. عالم از پس نگاره نمی آید و نگاره قابلیت عالم است. ما از حس داد مرکب به سمت طرح صفحهٔ ترکیب بندی حرکت کرده ایم، ولی تنها برای بازشناسی همزیستی دقیق شان یا مکملیت شان، هرکدام از آن‌ها صرفاً از طریق دیگری پیش می‌رود. حس داد مرکب، که از ادراک دادها و انفعال دادها تشکیل شده است، آن دستگاو رأیی را که ادراک‌ها و انفعال‌های غالب را درون محیطی طبیعی، تاریخی و اجتماعی متحد می سازد، قلمرو زدایی می کند. ولی حس داد مرکب بر روی طرح صفحهٔ ترکیب بندی از نو قلمرو پیدا می کند، چرا که بر روی این طرح صفحه، خانه‌هایش را بنا می‌کند، و از آن رو که بر روی این طرح صفحه درون قاب‌هایی چفت شده با برش هایی پیوسته که دور تا دور اجزای تشکیل دهنده‌اش را می گیرند، منظره هایی که ادراک دادهای ناب شده اند و شخصیت هایی که به صورت انفعال دادهای ناب در آمده اند ظاهر می شود؛ و در همان حال که طرح صفحهٔ ترکیب بندی حس داد را در نوعی قلمروزدایی والا دربردارد، آن را وادار به عبور از گونه ای قاب زدایی می سازد که حس داد را می گشاید و به روی کیهانی نامتناهی گشوده می دارد. همچنان که نزد پسوا شاهدیم، حس داد مکانی را بر روی طرح صفحه ای اشغال نمی‌سازد مگر این که آن را گسترش دهد و تا کل خود زمین منبسط سازد و همهٔ حس دادهایی را که شامل می شود آزاد سازد: گشودن یا شکافتن، برابر نامتناهی بودن. شاید همین ویژگی هنر باشد: عبور از طریق امیر متناهی برای بازیابی و بازگرداندن نامتناهی. آن‌چه اندیشه و سه صورت عمدهٔ آن - یعنی هنر، علم و فلسفه - را تعریف می‌کند، همواره عبارت است از تقابل و رویارویی با خائوس، ترسیم نوعی طرح صفحه، و کشاندن طرح صفحه‌ای بر روی خائوس. ولی فلسفه درصدد است تا با اعطای نوعی همسازگاری به نامتناهی، آن را نجات دهد: فلسفه نوعی طرح صفحهٔ درون مانی ترسیم می‌کند که رخدادها یا مفاهیم همسازگار را از طریق عمل شخصیت‌های مفهومی به نامتناهی می‌کشاند. برعکس، فلسفه، علم برای تحصیل ارجاع، نامتناهی را رها می کند: علم : طرح صفحه‌ای از مختصاتی ترسیم می‌کند که صرفاً تعریف نشده است و هربار اوضاع امور، عمل‌گرها یا گزاره‌های ارجاعی را از طریق عمل ناظران جزئی تعریف می کند. «هنر درصدد آفریدن امری متناهی است که نامتناهی را اعاده کند: هنر نوعی طرح صفحهٔ ترکیب بندی را ترسیم می کند که خود، بناهای یادمان یا حس دادهای مرکب را از طریق عمل نگاره های حسانی به همراه دارد. دامیش یکی از تابلوهای کله را به نام برابر با بی نهایت مورد تحلیل و بررسی دقیق قرار داده است. قطعا این از جنس تمثیل نیست، بلکه عمل نقاشی کردن است که همچون یک نقاشی ظاهر می شود. چنین به نظر مان می رسد که لکه‌های قهوه ای ای که در حاشیه های تابلو می رقصند و بوم را طی می کنند گذرگاو نامتناهی خائوس اند؛ انبوه نقطه‌هایی که بر روی بوم پراکنده اند و با چوبک هایی تقسیم شده‌اند، حس داد مرکب متناهی است، ولی بر روی طرح صفحهٔ ترکیب بندی ای گشوده می شود که نامتناهی را به ما باز می‌گرداند. با وجود این، بر این باور نخواهیم بود که هنر همچون تألیف (= سنتز) علم و فلسفه، تألیف را متناهی و راو نامتناهی، است. این سه راه خاص‌اند، هرکدام به اندازهٔ دیگری مستقیم است، و با طبیعت طرح صفحه و با آنچه آن را اشغال می کنند، از یکدیگر متمایز می‌شوند.

عموماً برداشت از یک فیلم یا عکس می تواند در اشخاص مختلف، متفاوت باشد و به این خود یک عدم بازنمایی در جهان امروز با شکست ساختار است. اصولاً هنر تنها چیزی است که به اندازهٔ تمام ذهن‌ها جهان می‌توان از آن برداشت گوناگونی داشت و آن هم به دلیل بازنمایی آن چیزی است که طبیعت نشان می‌دهد و به طور کلی ساختار ذهن به گونه ای است که هر چیزی را قبل از آشکار کردن فرسایش می دهد تا چیزی که بیرون می آید به نوعی خلقت در خود داشته باشد. این چیزی است که به اعتقاد ما دلوز آن را دریافت. اگر بخواهیم تخصصی وارد این مسئله شویم باید اشاره به سطوح عکس در زمان داشته باشیم. سطحی که نظام های محدود عکس در آن مشخص می گردد، سطح حرکت که میان قسمت های مختلف یک سیستم ایجاد می شود و سطحی که در آن کلیت اثر تغییر می‌کند و از طریق حرکت بیان می گردد. پس بعضی از عکاس ها می توانند

مونتاژ را محدود به یک نما یا یک قاب کنند و بدین ترتیب برای خود مونتاژ اهمیت چندانی قایل نگردند. اما خصوصیت ویژه سه عملکرد مشخص شده، به هر صورت ثابت می ماند، حتی در حالتی که خصوصیات درونی خود را دارا می باشند. مسئله‌ای که خود را به مونتاژ مرتبط می یابد، ایماژ غیر مستقیم زمان و تداوم می باشد. منظور کلی در این مسئله تداوم مؤثر و زمانی می باشد از تبیین حرکت ایماژها نشأت می‌گیرد. در اعتقاد اصلی مونتاژ نوعی ترکیب‌بندی و تلفیق حرکت - ایماژها می باشد، به طوری که ایماژ غیر مستقیمی از زمان را شکل می دهند. اگر این مسئله را یک موضوع بدیهی بدانیم پس آن‌چه پس از فهم مسئله به ذهن متبادر می شود عدم بازنمایی با توجه زمان و ایماژهاست که در نوع خود تعریفی ساختارشکنانه است. با این اوصاف اگر فرض بگیریم که مونتاژ در طی زمان‌های گذشته همواره وجود داشته و با عدم بازنمایی ارتباط داشته است، یعنی به گونه‌ای که مفاهیم هنر چیزی غیر از انعکاس جهان پیرامون است، می‌توانیم دلیلی بر مفهوم عدم بازنمایی فتومونتاژ ارائه دهیم. اگر در این مورد بخواهیم رجوع کنیم به ارجاعات گذشته باید بیان کنیم که گریفیث ترکیب بندی حرکت ـ ایماژها را به تعبیری، چون سازمان، سازواره و واحدی سازمند و گسترده می‌دانست. این موضوع را کشف او محسوب می‌کنند. پیش از هر چیز باید گفت که یک سازمان، باوجود وحدتش دارای تنوع است و مجموعه‌ای از بخش‌های متفاوت را تشکیل می دهد. مثلا سازمانی را در نظر بگیرید که متشکل از مردان و زنان، ثروتمندان و فقرا، شهر و کشور، شمال و جنوب، خودی‌ها، غیرخودی‌ها و غیره است. این بخش‌ها روابط دوگانه ای ایجاد می‌کنند که کلاً مونتاژی متناوب و موازی را شکل می‌دهد. ایماژ هریک از این بخش ها مطابق با ریتمی خاصی در بخش دیگر می‌آید. اما خود بخش و مجموعه نیز لزوماً رابطه‌ای به وجود می آورند و ابعاد مربوطه شان را با یکدیگر تعویض می‌کنند. بدین معنا گنجاندن نمای درشت، صرفاً برای بزرگنمایی جزییات نیست، بلکه به نوعی مجموعه را ریزه‌سازی می‌کند و صحنه را کوچک می سازد. هم‌چنین نمای درشت یا نشان دادن تصویر بزرگ‌تر از شخصیت، نوعی ذهنیت‌گرایی را به مجموعه‌ای عینی وارد می‌کند، چنان‌که به اندازهٔ عینیت فرق و حتی فراتر از آن، واقعی به نظر می رسد. در واقع نمی‌توان از طریق ریتم بار دیگر به چنین وحدت سازمندی دست پیدا کرد، چرا که بخش هایی وجود دارند که بسیار متفاوت می باشند، و رویدادهایی که با فاصلهٔ زمانی بسیار دور از هم به وقوع می پیوندند. هرگاه که زمان در پیوند با حرکت بررسی شده است، دو وجه آن کشف شده‌اند که نشانه هایی وقایع نگارانه هستند. حال فرقی نمی‌کند که زمان به منزلهٔ معیار حرکت در نظر گرفته شود یا خیر. از یک سو زمان در قالب کلی به منزلهٔ چرخه حلقه عظیم بررسی می‌شود، چرخه‌ای که مجموعه‌ای از رویدادها را در جهان به هم نزدیک می‌کند. از سوی دیگر زمان به منزلهٔ وقفه‌ای بررسی می شود که نمایانگر کوچک‌ترین واحد حرکت یا رویداد است. زمان در قالب کلی مجموعه‌ای از حرکات عالم است یا به عبارت دیگر پرنده ای است که چرخ می زند و به طور پیوسته حلقهٔ حرکت خود را می‌گستراند. اما واحد شمارش حرکت، بال زدن پرنده است که مدام وقفهٔ بین دو حرکت یا دو رویداد را کمتر می کند. وقتی زمان با وقفه می‌گذرد، مانند این است که حال با شتاب و به طرق گوناگون سپری می شود و زمان در قالب کلی هم‌چون مارپیچی است که دو انتهایش، گذشته و آیندهٔ بی انتها هستند. وقتی زمان تا بی نهایت گسترده شود، حال به خودی خود کلیت را فرا می‌گیرد، بی نهایت کوچک می‌شود و کلیت طی وقفهٔ زمانی می‌گذرد. چیزی که از مونتاژ یا از ترکیب‌بندی حرکت ایماژها ریشه می‌گیرد، ایدهٔ ایماژ غیر مستقیم زمان است: کلیتی که مجموعهٔ بخش‌های معروفی فیلم تعصب را به هم می پیوندد و از هم جدا می کند، وقفهٔ بین رویدادهاست که از طریق مونتاژ شتاب گیرنده ای که در رقابت‌ها اعمال شده کم و کمتر می شود.در واقع با این بیان فتومونتاژ برگرفته از نوع دیدگاه ذهنی تغییرپذیر در زمان است که با تغییر مفاهیم در ذهن متبادر شده و از جهات مختلف، به عدم بازنمایی منجر می‌گردد (تصویر ۶).

منطق مدور در آثار عکاسی باربار کروگر

همان‌طور که می‌دانیم گریز از چارچوب جهان و ساختار سخت و محکم، موضوعی راحت نیست و این امر مستلزم جریان احساس در انگشت عکاس در زمان زدن دکمه ثبت کننده می باشد. به هر طریق عکاس می‌بایست زمان خلق اثر به جریان یافتن احساس و آفرینش در هر بار مشاهدهٔ مخاطب توجه داشته باشد. شخصی

تصویر ۶: باربارا کروگر، بدون عنوان، ۱۹۸۳
(منبع: https://thebroad.org)

هم‌چون کروگر این دقت را داشته است و با گریز از ساختارمندی بازنمایی را دور انداخته و به عدم‌بازنمایی روی آورده است اما این کار را آن‌قدر به خوبی انجام داده است که احساس مخاطب را حتی پس از خود با اثر همراه ساخته است.در واقع او به وجود یک‌احساس ثابت در عکس فکر نمی کرده و مسئلهٔ وجود را در عکس طوری به بازتعریف کرده است که وجود در عکس جریان داشته باشد و اثر از آفرینشی دوباره در ذهن مخاطب بیننده و مخاطب شاهد و مخاطب شنونده باز نماند و با دچار ایستا نشود.چنین هنری عکس را جاودانه می‌کند و در هر لحظه ای از زمان برداشتی ساختارناپذیر به مخاطب می‌بخشد. در اصل این فرآیند همان تأکید دلوز برای منطقه مدور است که در نقاشی‌های بیکن نیز نمود آن وجود دارد. هیچ‌گاه نمی‌توان یک اثر را بدون امر ایستا تصور کرد مگر این‌که حقیقت را با احساسی آفریننده در اثر همراه ساخته و عدم ساختارمندی را به ذهن مخاطب تلقین نماید.کروگربه خوبی می دانسته است که تکیه بر زمان یا مکان خاص عکس رادر ایستا قرار می دهد پس از این‌کاردوری کرده و زمان و مکان را از اثر خود حذف کرده و تنها به حقیقت هستی توجه داشته است. بدین ترتیب عکس با یک عدم ساختارمندی و عدم بازنمایی همراه شده است. به لحاظ منطقی شاید بگوییم چنین چیزی به سختی امکان پذیر است اما این‌طور نیست و به لحاظ فلسفهٔ وجودی، وجود فرآیندی جاری است و هیچ‌گاه به ایستا نمی‌رسد و این کار را کروگر با عکس خود نشان داده است و ما می توانیم مسئلهٔ شهود را در عکس های وی ببینیم.

تصویر ۷: جان هارتفیبد، همه مشت‌ها در یک مشت گره کرده، ۱۹۳۴.
(منبع: Book by John Heartfield)

منطق مدور در آثار عکاسی جان هارتفیلد

جان هارتفیلد این جلد را برای ویژه نامه ضدفاشیسم مجله ایز طراحی کرده است. هارتفیلد برای طراحی این جلد قسمتی از یک دست را نشان می‌دهد که انگشتان خود را به شکل مشت، گره‌کرده است. این دست پوشیده از تصاویر زنان و مردانی است که به نشانهٔ اعتراض مشت‌های خود را بالا برده اند. دلیل استفاده هارتفیلد از مشت گره کرده در این اثر، معنا و مفهومی است که در پشت این مشت گره کرده وجود دارد؛ مشت گره کرده نمادی از هم‌بستگی اجتماعی و پشتیبانی آحاد مردم از یکدیگر می‌باشد. هم چنین مشت گره کرده می تواند به عنوان سلام نظامی برای بیان یگانگی به کار رود. هارتفیلد با استفاده از این نماد، خواهان رساندن پیام اصلی به مخاطبان خود بوده است؛ جمع شدن افراد داخل این دست اعم از زن و مرد نشان دهندهٔ اتحاد و یکپارچگی آنان می‌باشد و این اتحاد باعث می شود آنان با قدرت بیشتری هم‌چون یک مشت بزرگ، اعتراضات خود را به گوش همگان برسانند. او با نوشتن شعارهایی بر روی جلد مجله این پیام را تأکید کرده است؛ نوشته‌ای با مضمون: «همه مشت‌ها در یک گره متمرکز شده‌اند که در وسط کادر به صورت دست نویس آمده است، به طور واضحی به اتحاد ضدفاشیسم اشاره می کند، چرا که در زیر لوگوی مجله نوشته است: «ویژه نامه ضدفاشیسم». پیام اصلی که این اثر به مخاطبان خود انتقال می دهد، اتحاد، خشم و مخالفت با نظام حاکم بر آن زمان می باشد (تصویر ۷).

بررسی احساسی تصمیم گیرنده در آثار عکاسی جان هارتفیلد و جری اولسمن و کروگر

کروگر در بسیاری از آثار، از تصاویر سیاه و سفید خشن و مجادله آمیزی، همراه با متونی که در درون بلوک‌های قرمز روشنی بر روی تصویر گذاشته شده اند، بهره گرفته است تا نگاه بیننده را برای درک مطلب خاصی، بدان معطوف کند.

تصاویرش بسیار فریبنده هستند، مثل آخرین تکه رویاهایی که در خاطره باقی مانده اند». لحن متن‌های انتقادی‌اش، بسیار تند و ستیزه جویانه است. در واقع کروگر نه تنها، تجسم صدای زن است بلکه آن را نیز تولید می کند. او به خاطر بیانش عذرخواهی نمی‌کند. هیچ‌گاه در مقابل سختی‌ها سر خم نمی کند. هدف کروگر این است که روح تازه‌ای را به کالبد مرده مقولات مهجور اجتماعی، باورهای فرهنگی، نقش ها و رفتارهای کلیشه‌ای بدمد. به عنوان مثال، جملاتی که او بر روی کف سالن نمایشگاه‌اش در ۱۹۹۱، در گالری ماری بون در نیویورک به کار برده است، بدین شرح می باشد؛ همه کسانی که به نظر می رسید زیر دست شما هستند، اکنون با شما صحبت می کنند. همه کسانی که ناشنوا هستند صدای شما را می شنوند. همه کسانی که، خاموش هستند، می‌دانند که در مغز شما چه می گذرد. همه کسانی که، کور هستند در حال دیدن شما

هستند. همه کسانی که سکوت کرده بودند اکنون کلمات را به دهان شما می گذارند، در تمامی این جملات، کروگر از تضادهای زبان شناختی بین گوینده و موضوع، استفاده می کند. کلماتش حکایت از رابطه محکمی بین ضمیر جمعی شما و یک راوی ضمنی همه چیزدان، دارد. با این وجود، حتی این رابطه دوگانه نیز بحث برانگیز است. اگر کروگر سازنده هنری این آثار است، آیا دیکته کننده لغات نیز، خود اوست؟ آیا کسی که با شما صحبت می کند، همان بیننده است ؟ در کجا، اثر او به پایان می رسد و صدای نافذ و بی شکل موجود در اثرش، شروع می شود؟

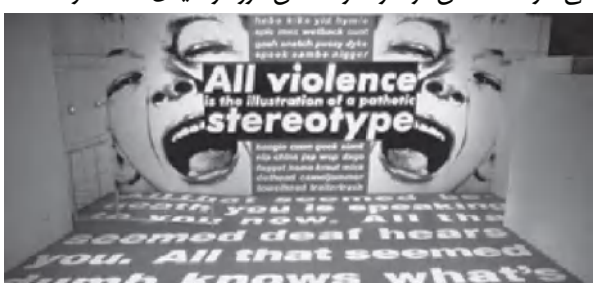
کار کروگر صرفاً در رابطه با یک کنش نیست. بلکه کار او، تبدیل کردن کنش به یک پیغام است. ضمایر شخصی من، ما، شما، به شخص معینی اشاره نمی کند ولی به طور مستقل در بحث حضور دارند، و در روشن سازی موضوع مکالمه، همکاری می کنند به عبارت دیگر، کروگر با به کارگیری این ضمایر با بیننده خود، ارتباط مستقیم برقرار می کند و این رابطه دوگانه اجباری، به نوعی موجب اضطراب و ناآرامی می گردد. کروگر اغلب از تئوری های ایدئولوژیکی، زبان شناختی و مسائل فلسفی قرن بیستم و هم‌چنین از انگاره های رولان بارت استفاده می کرد.

برای کروگر قدرت در نهایت خاصی متمرکز نیست، او باور دارد قدرت در بخش های مختلفی توزیع شده است و با عملکرد خود بر سطوح مختلفی از برنامه ها هم‌چون جنسیت، اخلاق، خانواده، تعلیم و تربیت نظارت دارد.

در این تئوری قدرت نمی‌تواند متمرکز باشد، بلکه پراکنده و پخش شده است، بنابراین بی نشانه است و کمتر به صورت تجسمی از شبکه ای از روابط، به منظور وحدت نهادها و سیستم‌های اجتماعی در می‌آید».

احساسی تصمیم گیرنده در آثار عکاسی باربارا کروگر

کروگر احساس را عکس با یک آفرینش ابدی همراه ساخته است به‌طوری که هیچ‌گاه مسئلهٔ گشتن و زنده بودن اثر در عکس از بین نمی‌رود. اگر او صرفاً یک عکس گرفته و در قاب می‌انداخت حتی با بهترین کیفیت تنها یک اثر مربوط به تاریخی معین بودن که هیچ‌گاه اصل صیرورت را در خود نداشت. اما آن‌چنان که دیده می‌شود احساس در سراسر عکس کروگر قلیان داشته و مسئله



تصویر ۸: باربارا کروگر، من مخزنی از ژست های تو هم هستم، ۱۹۸۳
(منبع: https://thebroad.org)

صیرورت به خوبی خود را در آن نشان بدهد این یعنی موضوع شدن در عکس با خلق و آفرینش همراه بوده و از جریان کلی احساس در آثار آن پیروی می کند. همان‌گونه که می‌دانیم فلسفه شدن درگیر اتمام ناپذیری در یک اثر است به‌طوری که اگر اثر وابسته به تاریخ یا مکان یا فرد خاصی باشد یک برچسب بر آن می‌خورد که دیگر نمی‌توان آفرینش جاری را در آن احساس کرد. لذا کروگر احساس را در اثر با توجه به قدرت آفرینش لحظه به لحظه در خیال مخاطب همراه ساخته است با هر برداشت مخاطب دوباره اثر آفرینشی جدید در خود ببیند. این امر زائیدهٔ احساسی تصمیم گیرنده در زمان خلق عکس است. در واقع هر گونه تکیه بر واقعیات تاریخی و مکانی از قدرت آفرینش در اثر می‌کاهد. فتومونتاژ در این‌جا به عدم بازنمایی در آثار کروگر کمک کرده است و نمی گذارد که اثر یک واقعیت مرده در خورد داشته باشد. اثر کروگر حقیقت را در هر زمانی به گونه ای با برداشتی متفاوت نشان می دهد هر بار مفهوم دچار دگرگونی می‌شود.در اصل این دگرگون شدن است که عدم بازنمایی را عکس تثبت می کند. گریز از گونه بازنمایی در عکس کروگر به خوبی مشخص‌است.چنین تصور می شود که کروگر در چندین سال پیش در جهان امروز می‌زیسته است که توانسته لحظه را برای زمان امروز نیز در اثر زنده نگاه دارد. چنین امری بدون گریز از بازنمایی ممکن نبوده است. در همهٔ این ها تفکر دلوز را می توانیم ببینیم زمانی که دلوز از احساسی تصمیم گیرنده صحبت می کند در واقع همین دگرگونی در لحظه های پایان ناپذیر را می گوید که در آثار کروگر هم می‌بینیم (تصویر ۷).

احساسی تصمیم گیرنده در آثار عکاسی جری اولسمن

گریز از زمان و گریز از ساختار به خوبی در آثار اولسمن احساس می‌شود. این گریز به خوبی امر گشتن را در عکس های وی جریان می اندازد به گونه ای که عکس‌در لحظهٔ خلق اثر تمام نمی شود و با فرایند دیدن دوباره خلق می شود و از آفرینش باز نمی ماند.گریز از بازنمایی در اثر اولسمن به‌خوبی قابل مشاهده است چرا که مکان و زمان را در اثر معلق نموده و از هیچ واقعیت وابسته به زمان خاص پیروی نمی‌کند.احساس جاری در اثر وی این‌گونه کاملاً مشخص است. هیچ‌گاه نمی توان گفت که ذهن مخاطب دقیقاً به دنبال چیست اما این‌که ذهن مخاطب با دیدن اثر، آفرینش را در خود احساس کند یعنی عدم بازنمایی بدون هیچ خطایی رخ داده است. به لحاظ فلسفی اگر دیدگاه دلوز در مورد عکس‌های اولسمن در نظر بگیریم می‌توانیم ببینیم که دیدن و شدن جریانی اساسی در اثر داد در واقع دلوز نیز همین امر را تأکید نموده است.یعنی تماماً از گریز از بازنمایی و بازشناسی هستی در هر لحظه با وجود اثری جاری در زمان های مختلف چنین برداشتی تنها با ادغام حقیقت و احساس ممکن است که آفرینش را در ذهن مخاطب از جریان

تصویر ۹: جری اولسمن، بدون عنوان
(منبع: https://books.google.com)

باز نگاه ندارد و هم‌چنان ادامهٔ افرینش را شاهد باشیم. اندیشیدن عبارت است از اندیشیدن از طریق مفهوم‌ها، یا به همان میزان، اندیشیدن از طریق عمل‌گرها، یا باز به همان میزان، از طریق حس دادها، و هیچ یک از این اندیشه ها بهتر، پرتر، کامل تر، یا تألیفی تر از دیگری «اندیشیده » نمی شود. قاب های هنر مختصات علمی نیستند، همان قدر که حس دادها مفهوم نیستند، یا بالعکس. دو اقدام اخیری که برای نزدیک کردن هنر به فلسفه صورت گرفته اند هنر انتزاعی (= آبستره) و هنر مفهومی‌اند؛ ولی این دو اقدام مفهوم را به جای حس داد نمی نشانند، بلکه حس دادها را می آفرینند ولی مفهوم نمی آفرینند. هنر انتزاعی صرفاً درصدد آن است که حس داد را تصفیه و ماده زدایی کند، و این کار را با برقراری نوعی طرح صفحهٔ ترکیب بندی معماری وار انجام می دهد که در آن، حس داد تبدیل به باشنده‌ای کاملاً معنوی می‌شود: مادهٔ مشعشع اندیشیده و اندیشنده؛ دیگر نه حس دادی از دریا یا درخت، بلکه حس دادی از مفهوم دریا یا مفهوم درخت. هنر مفهومی، در جست و جوی ماده زدایی متضادی از طریق عمومیت بخشی است، و این کار را با استقرار نوعی طرح صفحهٔ ترکیب بندی که به نحوی بسنده خنثی است انجام می‌دهد (کاتالوگی که آثار نمایش داده نشده را یک‌جا جمع می آورد، خاکی که با نقشهٔ خودش باز پوشانی می‌شود، فضاهای ناکارآمد و بی معماری و طرح صفحهٔ [1] (= صاف) به نحوی که همه چیز در آن‌جا نوعی ارزش حس داد که تا بی نهایت بازتولیدپذیر است کسب کند: چیزها، تصویرها یا کلیشه ها، گزاره ها - چیزی، عکس آن در همان مقیاس خودش و در مکانی خودش، تعریفش که در فرهنگ واژه ها آمده. مع الوصف، در مورد اخیر، اصلاً نمی‌توان مطمئن بود که بدین ترتیب قرار است به حس داد، و نه به مفهوم، نائل آییم، چرا که طرح صفحهٔ ترکیب‌بندی گرایش بدان دارد که «اخباری» شود و حس داد به «رأی » سادهٔ ناظری وابسته است که تعیین می کند آیا حس داد «مادی سازی» بشود یا نه؛ « یعنی تصمیم می‌گیرد که آیا هنر است یا خیر. بازیابی ادراک‌ها و انفعال های عادی در نامتناهی، و بازگرداندن مفهوم به نوعی رای (= دوکسای جسم اجتماعی یا شهر بزرگ آمریکایی، با مشقت فراوان همراه است» (دلوز، گتاری، ۱۳۹۶: ۲۶۵).

سه‌نوع اندیشه (یعنی هنر، علم و فلسفه) با یکدیگر برخورد می‌کنند و در هم تنیده می‌شوند، ولی بدون این که با هم تألیف یا یکی شوند. فلسفه با مفهوم‌هایش ظهور رخدادها را باعث می‌شود، هنر با حس دادهایش بناهای یادمان برپا می دارد، علم با عمل‌گرهایش اوضاع امور را بر می‌سازد. بافت‌های غنی از تناظرات را می‌توان بین طرح صفحه‌ها برقرار ساخت. ولی شبکه نقاط اوج خودش را دارد، و آن نقاط همان جاهایی‌اند که در آن‌ها خود حس داد تبدیل به حس داد مفهوم یا عمل‌گر، مفهوم تبدیل به مفهوم عمل‌گر یا مفهوم حس داد، و عمل‌گر تبدیل به عمل‌گر حس داد یا مفهوم می‌شود و هیچ یک از این‌ها نمی‌تواند ظاهر شود مگر این‌که عنصر دیگر هنوز در راه باشد، هنوز نامعین و ناشناخته باشد. هر عنصر آفریده بر روی طرح صفحه، عناصر ناهمگن دیگری را (که هنوز باید بر روی طرح صفحه هایی دیگر آفریده شوند) فرا می‌خواند: اندیشه به مثابه ناهمگنی. درست است اگر بگوییم این نقاط اوج دو خطر سرحدی را به همراه دارند: یا ما را به سمت آن رأیی که قصد خروج از آن را داشته ایم هدایت می کنند، یا ما را درون خائوسی که قصد رویارویی با آن داشته ایم می‌اندازند. طرح ذهن برای آفرینش چیزی که تا کنون وجود نداشته است پیش می‌رود و ساختار اولیهٔ صفت که بیانگر چیزی واقعی در خارج از ذهن است، در ذهن می شکند و هیولایی جدید از شکست ساختار ها به وجود می آید که با هیچ صفتی از واقعیت جهان هستی پیرامون هم‌خوانی ندارد. آیا نمی‌توانیم بگوییم زمانی که با تصویر یک مرد در عکس می‌توان هر دو سمت مرد (سر و پاها را) تنها پا در نظرگرفت. در این مسئله که هنر هم دخیل است تصویر ما از یک نمود عینی به یک نمود ساختاری ذهنی که یک تصویر برآمده از ذهن است تغییر می‌کند. حس دادها نوع دیگری از صفت در انعکاس را با ما نشان می‌دهند و نمی‌توان در این مسئله آن‌چه که به وقوع پیوسته است را یک بازنمایی قلمداد کرد. عدم بازنمایی با شکست ساختارها مشخص می گردد (تصویر ۹).

احساسی تصمیم‌گیرنده در آثار عکاسی جان هارتفیلد

هارتفیلد در ترکیب بندی این اثر از نقش مایه های انسانی استفاده کرده است: نیم تنه مردی سیگار به لب به صورت سه رخ منسوب به فریتز تیسن در سمت چپ تصویر و هیتلری کوچک شده در

تصویر ۱۰: عروسکی در دستان تیسن، ۱۹۳۰
(منبع: Book by John Heartfield)

دستان وی. تیسن ثروتمندترین مرد آلمان و حامی مالی آدولف هیتلر بود و اولین سرمایه داری بود که پشتیبانی از هیتلر را آغاز کرد. در این کار، هیتلر به گونه‌ای اغراق آمیز کوچک شده است و کنایه‌ای از حقارت هیتلر دارد. هارتفیلد با کوچک تر کردن هیتلر و اضافه کردن نخی به پشت او، هیتلر را همانند عروسک خیمه شب بازی نشان داده است که توسط تیسن به حرکت در آورده می شود. این عروسک‌ها که توسط دیگران کنترل می‌شوند، نشانگر نماد کنترل می باشد. از آن جایی که هارتفیلد، هیتلر را در نقش این عروسک نشان داده است، می توان گفت اشاره به آن دارد که هیتلر اراده‌ای از خود ندارد و تمامی اعمال وی توسط کنترل کننده اش (تیسن) اداره می شود. تیسن نماینده ثروتمندان و مردم طبقات بالای جامعه می باشد و هارتفیلد با این اثر سعی داشت تا نشان دهد که سیاست مداران قدرت‌مندی همچون هیتلر، بردهٔ ثروتمندان می باشند و از خود اراده‌ای ندارند. در پایین تصویر نیز دو جمله به زبان آلمانی به چشم می‌خورد که پیام عکس را واضح تر به مخاطب خود انتقال می‌دهد: «وسیله دست خدا؟ عروسکی در دستان تیسن». این جملات تأکیدی بر مفهوم تصویر دارد؛ مفهومی همچون بازیچه بودن، بی اختیار بودن و هدایت شدن هیتلر توسط دیگران.

در مقایسهٔ نقاشی‌های بیکن و عکس‌های جان هارتفیلد باید گفت هر دوی آن‌ها مضمون هایی را انتخاب نموده اند که برآمده از تأرات و احساسات انسانی است اما تفاوت اصلی که در آثار آن‌ها مشاهده می گردد چگونگی خلق با انتخاب بی‌زمانی و بی‌مکانی است. در نقاشی‌های بیکن فلسفهٔ بدن بدون اندام بیشتر مشاهده می‌گردد و امر شدن در آن جریان دارد و با ذهن هر مخاطب جدیدی آفرینشی تازه می یابد. چنین امری برخواسته از سیالیت نقاشی های بیکن است اما عکس های هارتفیلد نیز به دلیل بهره جویی از هنر فتومونتاژ دارای عدم بازنمایی است که در ما را با عدم ساختار کندی رو به رو می سازد. چنان‌که که در تصور دستور غذای کوبلز مشاهده می‌گردد عکاس مورد نظر ما خلق مفهوم را در صیرورت رها ساخته و جریان داشتن آفرینش را به ذهن مخاطب سپرده است (تصویر ۱۰).

نتیجه‌گیری

اگر عکس را در فتومونتاژ خالق نیروها و محرک احساس در هر قطعه‌ای از زمان بدانیم، عکس صاحب صیرورت است و عدم بازنمایی در آن معنا پیدا می‌کند. مفاهیم در خلق اثر هنری دارای صیرورت هستند که دلوز نقش آن ها را در نیروها و بدن با عدم سازمان‌مندی تعریف می کند. در کل می توان گفت اولاً نسبتی که میان بازنمایی در فتومونتاژ و عدم بازنمایی در فلسفه ژیل دلوز وجود دارد این است که فتومونتاژ ترکیبی از جهان واقع و غیر واقع در تصویر است که دارای سیالیت در هنر بوده، از جنبهٔ صیرورت برخوردار است و این مسئله نسبتی آشکار در مسئلهٔ مورد ذکر است. دوم ارتباطی که میان رویکرد تجربهٔ حسی در فلسفه ژیل دلوز و کنش عکاسانه فتومونتاژ وجود دارد این است که جریان احساس با خلق هنر در عکاسی در هر بار دیدار به وسیلهٔ مخاطب از قابلیت صیرورت برخوردار است. سوم نسبت حضور احساس ناب در غیاب سوژه با هنر فتومونتاژ این است که جریان احساس در خلق اثر در فتومونتاژ ویژگی آفرینش بدون توقف زمان را ایجاد می‌کند.

❊ ❊ ❊

پی‌نوشت

1. Flatbed

فهرست منابع

– اردلانی، حسین. (۱۳۹۷). **پساساختارگرایی در فلسفه هنر ژیل دلوز (تفسیر نقاشی های فرانسیس بیکن)**. همدان: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان.
– آرشمبو، میشل. (۱۳۸۵). **گفت و گو با فرانسیس بیکن**. مترجم: قاسم روبین، تهران : انتشارات احیاء.
– سیلوستر، دیوید.(۱۳۸۶). **گفت وگو با فرانسیس بیکن**. مترجم: شروین شهامی پور، تهران: نشر نظر.
– آن، شپرد. (۱۳۸۶). **مبانی فلسفه هنر**. مترجم: علی رامین، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
– دلوز ، ژیل. (۱۳۹۰). **نیچه و فلسفه**. مترجم: لیلا کوچک منش، تهران : انتشارات رخداد نو.
– گاتاری، دلوز. (۱۳۹۶). **فلسفه چیست**. مترجم: محمدرضا آخوندزاده، تهران : نشر نی.
– De Beistegui, M. (2010). **Immanence Deleuze and Philosophy**, Canada: Edinburgh University Press.