

کُنْنا

فصلنامه‌ی هنرهای دیداری

هنر دیجیتال

کُزلی اشنیمین، تُنی کرک، لوییزبورژوا،
کسترش نهادهای هنری، تاریخ ناتمام سرکشی
عکاسی کافی نیست، «آن» دربارهی ما چه می‌گوید؟
عبدالرضا امین‌لاری

k a a r n a m a a . c o m

شناسنامه

کارنما؛ فصل‌نامه‌ی هنرهای دیداری

سردبیر: علی رضا صحاف زاده

دبیر نقد: حسین ایالتی

دبیر گفتار: میلاد رستمی

دبیر نگاه: سُها سقازاده

دبیر گزارش: مهسا بیگلو

دبیر هنری: راضیه پورفضلی

دبیر فرامتن: نازنین نوروزی

هنرمند این شماره: عبدالرضا امین‌لاری

ویراستار: رها خادمی

با هم‌کاری: مهسا فرهادی‌کیا، سام مهتشم

و محمدرضا میرزایی

حق بازنشر:

© 2۰18 by *Kaarnamaa + Accent Wall*

هرگونه استفاده از محتوای نوشتاری و دیداری منتشرشده در کارنما، تنها با اجازه‌ی نوشتاری ناشر ممکن است. اگر مقاله، ویدیو، یا تصویری را برای استفاده‌ی محدود در چارچوب کلاس درس لازم دارید، اجازه لازم نیست.

فصل‌نامه‌ی کارنما، در همه‌ی قالب‌های دیجیتال آن، رایگان است. اما اگر دوست دارید که به ادامه و گسترش کار ما کمک کنید، با ما تماس بگیرید.

اجازه‌ی بازنشر تصویرهای منتشرشده در کارنما، از سوی هنرمند، موزه، گالری، یا نهاد دارنده‌ی اثر یا برگزارکننده‌ی نمایشگاه تنها برای استفاده در کارنما داده شده است.

هم‌کاری:

در همه‌ی بخش‌های کارنما به‌روی شما باز است. بازتاب دیدگاه‌های دست‌اندرکارهای هنر ایران درباره‌ی موضوع‌های مختلف، یکی از دستورکارهای ما در بخش نگاه است. با ما تماس بگیرید. اگر تمایل دارید در بخش نقد یا گزارش هم‌کاری کنید، متن کوتاهی را (در حدود پانصد کلمه) درباره‌ی علاقه‌ها و تجربه‌ی خود بنویسید.

tamaas@kaarnamaa.com

Cover: Lizzie Fith/Ryan Trecartin, *Permission Streak* (still), 2۰16. HD video (color, sound; 21:17 minutes). Courtesy the artist, Regen Projects, Los Angeles, and Sprüth Magers. © Lizzie Fitch/Ryan Trecartin

کارنما در شبکه‌های اجتماعی:

fb.com/kaarnamaa.magazine

t.me/kaarnamaamagazine

instagram.com/kaarnamaa

twitter.com/kaarnamaa

soundcloud.com/kaarnamaa



فصل‌نامه‌ی هنرهای دیداری

کارنما | سال ۱ | شماره‌ی ۳ | زمستان ۱۳۹۶ | شماره‌ی پی‌درپی: ۳

درآمد

هنر دیجیتال

۴۹۲	سها سقازاده	هنر در دوران اینترنت
۵۰۸	مهسا بیگلو	هنر رسانه‌ای در عصر پسا رسانه
۵۲۰	حسین ایالتی	ماشین‌ها برای ماشین‌ها
۵۳۹	سام مهتشم	روف: از آنالگ به ورای دیجیتال

فرامتن

۵۵۲		عبدالرضا امین‌لاری
-----	--	--------------------

گزارش و گفتار

۵۶۶	مهسا بیگلو	گسترش فضایی نهادهای هنری
۵۸۲		گفتار دی: مستند منیر
۵۸۶		گفتار بهمن: پرژه‌های آرشیوی استودیو گارگاه

نقد و نگاه

۵۹۴	میلااد رستمی	تُنی کرگ: کارخانه‌ی طبیعت
۶۰۷	سام مهتشم	زخم‌های ذهنی لویییز بورژوا
۶۲۰	راضیه پورفضلی	شنیمن: برای بودن، بیش‌ازاندازه زیبایی
۶۳۴	مهسا فرهادی‌کیا	اژتیسیم، زنان، سانسور
۶۴۰	محمدرضا میرزایی	عکاسی کافی نیست
۶۴۸	علی رضا صحاف زاده	«آن» درباره‌ی ما چه می‌گوید؟
۶۵۴	علی رضا صحاف زاده	تاریخ ناتمام سرکشی

درباره

۶۷۸

فهرست

عکاسی کافی نیست

محمدرضا میرزایی

بنا نیست در بهترین حالت، تکرار آن چه باشیم که دهه‌ها پیش دیگران کرده‌اند و یا حتا امروز می‌کنند. دنیای ما، بحران دنیای ما، و چه بسا وضع بحرانی عکاسی ما؛ می‌تواند برای ما فرصت ساختن باشد. چه بسا بتوان با سخن‌گفتن، آن‌ها را شناخت و تا اندازه‌ای از روح و تجربه‌ی امروزمان را به عنوان یک ایرانی و یا شهروند این جهان در عکس یا هنر ترجمه کرد.

به یاد دارم سال گذشته و به هنگام سخن گفتن درباره‌ی عکس‌هایم در برنامه‌ای در دانشگاه تهران، با این انتقاد روبه‌رو شدم که «تئوری بافی» می‌کنم. من از شکل ظاهری عکس‌هایم می‌گفتم، از این‌که این شکل چه‌گونه و با تاکید بر کدام ویژگی‌های عکاسانه‌ی مشخص تولید شده‌اند و من چه‌گونه با تاکید بر آن ویژگی‌ها تلاش بر شکل دادن به گفت‌وگویی با نقاشی می‌کردم؛ و از سوی دیگر، می‌خواستم با کنارهم‌نشاندن این شکل‌های ظاهری و این قاب‌های در کنار یک‌دیگر در سه طبقه از یک گالری، به شکلی درونی و ذهنی برسم. سپس با آوردن نمونه‌ای از شعر مدرن، از شباهت‌های عکس با شعر گفتم، شباهت‌هایی که این دو نه به‌الزام در محتوا بل‌که در ساختار، درهم‌تنیدگی محتوا و شکل می‌توانند با هم داشته‌باشند. اما دوستی که هم عکاسی درس می‌دهد و هم درباره‌اش می‌نویسد، در پایان برنامه از جا برخاست و با احترام به من گفت که درست مانند سایر عکاس‌های ایرانی، به جای گرفتن عکس خوب و یا حتا عکس، تنها تئوری بافی می‌کنم.

Photography is not Enough.

By Mohammadreza Mirzaei.

18۰۲۰۹.

Kaarnamaa Art Magazine.

kaarnamaa.com +



جوزف نیسفر نی‌پیس، ۱۸۲۶. نمایی از پنجره در گرا
Joseph Nicephore Niepce, 1826. *View from the Window at Le Gras*

گمان من بر این است که تا اندازه‌ای عکاسی، ایران، و البته عکاسی ایران را می‌شناسم اما آن سایر عکاس‌های ایرانی که آن دوست به ایشان اشاره می‌کرد را، نه. گمان می‌کنم عکاسی کافی نیست، چه بسا روزگاری چنین بود و یا باید می‌بود اما اکنون نیست. مراد من از چنان روزگاری، برای نمونه دوره‌ی «جان سارکُفسکی» در موزه‌ی هنر مدرن است. او در سال ۱۹۶۲ به ریاست دپارتمان عکاسی موزه انتخاب شد. در آن هنگام مناسبات صحنه‌ی عکاسی نیویورک و امریکا چنان ساده بود که یکی از منبع‌های گزینش کار برای نمایشگاه‌های موزه، «پُرتفُلیو»ها یا پرونده‌ی کارهایی بودند که عکاس‌های جوان به موزه می‌فرستادند؛ و البته به گفته‌ی خود سارکُفسکی، نیمی از عکس‌هایی که برای نمایشگاه‌های عکاس‌های جوان انتخاب می‌شدند، نتیجه‌ی بررسی همان‌ها بودند. هر چند عکاسی برای سارکُفسکی وسیله‌ای برای کشف و نشان‌دادن جهان بود اما در نهایت برای او، خودِ عکس‌ها مقدم بر جهانی بودند که به تصویر می‌کشیدند. به همین دلیل نیز در گام نخست، نمایشگاه‌هایی که پیرامون یک درون‌مایه برگزار می‌شدند، از برنامه‌ی موزه کنار گذاشته‌شدند و جای‌شان را به نمایشگاه‌هایی دادند که به عکاس‌ها و تنها خود آن‌ها می‌پرداختند. برای نمونه، نخستین نمایشگاهی که سارکُفسکی برای موزه سازمان‌داد «پنج عکاس بی‌ربط» نام داشت که اکنون هنگامی که آن را برای نمونه در کنار نمایشگاه «خانواده‌ی انسان» که «ادوارد استایکن» به تقریب یک دهه پیش از آن با طرح ادعاهای بزرگی در موزه برگزار کرد، می‌گذاریم بهتر می‌توانیم میزان باربِط بودن تصمیم سارکُفسکی در گزینش نام «پنج عکاس بی‌ربط» را با برنامه‌ی موزه درک کنیم.

سارکُفسکی به عکاسی کمک کرد که خودش را بهتر بشناسد. او به تأثیر از «کلمنت گرین‌برگ» و شیوه‌ی برخورد او با نقاشی، از ویژگی و خصوصیت‌های عکاسی و حتا آن چیزهایی بهره گرفت که می‌شد از عیب‌های آن دانست. برای او بهترین عکس‌ها همان‌هایی بودند که این ویژگی‌ها را داشتند. برای نمونه، عکس‌های کاربردی و خانوادگی با قاب‌هایی که به طرزی خشن بسته شده‌بودند و دست و یا سر یکی از مدل‌ها از عکس جا مانده بود. عیب‌ها همانی شدند که می‌توانستند باعث تفاوت عکس با نقاشی، یا مجسمه و یا داستانی کوتاه باشند. سارکُفسکی گمان می‌کرد که عکس به هیچ‌رو نیاز ندارد کار آن رسانه‌های دیگر را انجام بدهد؛ برای او عکاسی کافی بود. او در یادداشت شناخته‌شده‌اش به نام «مقدمه‌ای بر چشم عکاس»، پنج موضوع را برمی‌شمرد که می‌توان تاریخ عکاسی را بسته به آگاهی عکاس‌ها از ایشان درک کرد. اما سارکُفسکی و مشخصه‌هایش، یعنی خودِ چیزها، امر جزیی، قاب، زمان و زاویه‌ی دید، بخش بزرگی از کاربرد و توانایی عکاسی را دست‌کم می‌گرفتند. چه‌گونه ممکن بود همه‌ی راه‌های استفاده از عکاسی را تنها با نظرافکندن به آن پنج ویژگی سنجید؟ درست ازهمین‌رو، عکاسی مُد، پُرنگرافی و

عکس‌های تبلیغاتی در نظریه‌ی او جایی نداشتند. ازهمین‌رو، شی‌بودگی عکس‌ها برای او مطرح نبود و عکس‌ها باید هم‌واره در قاب و پاسپارَتوی سنتی جای می‌گرفتند. پیوندهای میان تصویرها و شکل درونیِ یک مجموعه تصویرِ کنار یک‌دیگر، برای او مهم نبود و ازهمین‌رو، جایی برای آثار سیندی شرمِن، «جان بالدساری»، «اد روشی»، و یا «ریچرد پرینس» در دپارتمان نبود. با نظریه‌ی سارکُفسکی، کارِ شرمِن به‌مثابه‌ی خودنگاره‌های دختری جوان که خود را به شکل ستاره‌های هالیوود آرایش‌کرده و جلوی دوربین ژست گرفته‌است، اهمیت نداشت؛ آن چه مهم بود، میزان عکس‌بودن‌شان و آن هم با نگاهی فرم‌گرایانه بود و این‌که در رویارویی با آن پنج سنجه‌ی آسمانی تا چه اندازه سربلند خواهندبود. این‌که شرمِن با سوژه‌قراردادِنِ خویش آغازگر بازی پیچیده‌ای می‌شود، این‌که کار او می‌توانست به شکلی هم‌زمان هم نقد چیزی باشد و هم خود آن چیز و این‌که او می‌توانست پرسش‌های بسیاری را از بیرونِ عکاسی، وارد آن کند برای سارکُفسکی مهم نبود. اما امروز به‌خوبی می‌دانیم که سیندی شرمِن مهم است، همان اندازه که عکاسی کافی نیست.

سارکُفسکی در فهم آن چه که مایل‌ام از آن با نام «عکسیت» یاد کنم، هوش‌مند و کام‌یاب است. ایده‌ی خودپایندگی عکاسی او فرصت پرداختن به عکاسی و از نو شناختن آن را فراهم می‌کند اما هم‌زمان با تعریف محدودکننده‌ی سارکُفسکی، حتا کارهای بسیاری از افرادی که بُعدهایی از تاریخ، اجتماع و هنر را به نفع عکاسی در کارهای‌شان درونی کرده‌بودند، در برنامه‌ی موزه جای نمی‌گیرد. جای شگفتی نیست که تاریخ‌هنرنگار مهمی همچون «جان تَگ»، برنامه‌ی سارکُفسکی را «برنامه‌ای غریب برای مدرنیسم عکاسانه» می‌نامد. وقتی که سارکُفسکی در سال ۱۹۹۱ از شغل خود کنار می‌رود و جای او را «پیتر گلسی» می‌گیرد، ناگهان برنامه‌ی دپارتمان عکاسی موزه‌ی هنر مدرن دگرگون می‌شود. از دهه‌ی هشتاد، موزه تا اندازه‌ی زیادی چشم‌هایش را به روی رخدادهای تازه و استفاده‌ی هنرمندها از عکس بسته بود. اکنون دیگر گویی شماری عکاس داشتیم که در معنای سنتی کلمه عکس می‌گرفتند و شماری هنرمند که بی‌توجه به سنت، سرگرم استفاده از پتانسیل‌های گوناگون عکاسی بودند. نخستین نمایشگاهی که گلسی در سال ۱۹۹۲ برای موزه برپاکرد، «بیش از یک عکاسی» نام داشت. نامی طعنه‌آمیز نسبت به گذشته‌ی دپارتمان عکاسی موزه و البته نویدبخش آینده‌ی آن. از همین شمار عکس موجود، از چه‌گونگی قرارگیری کارها و چسبیدن برخی عکس‌ها به یک‌دیگر و جای‌گرفتن کارهایی روی زمین و البته حضور هنرمندهایی چون «باربارا کروگر»، «آنزلم کیفر» و «کیکی اسمیت»، می‌توان فهمید که در این نمایشگاه، ما به‌راستی با بیش از یک گونه دیدگاه نسبت به عکاسی روبه‌روایم.

موزه از آن نمایشگاه و نیز در جریان بیست سالی که گلسی در آن کار کرد، تجربه‌های گوناگونی به‌دست آورد. عکاسی مستند در موزه به نمایش درآمد و برای مجموعه‌ی آن خریده شد اما تجربه‌های گوناگون و تازه نیز بیش از همیشه به نمایش درآمدند. نمایشگاه‌های «عکاسی نو» که از سال‌های آخر دوران سارگُفسکی آغاز شده بودند و تا همین چند سال پیش هر سال برگزار می‌شدند، کارهای بیش از صد عکاس را به نمایش گذاشتند که جدا از این‌که تصویرهای خوبی بودند یا خیر، بسیاری از آن‌ها دربردارنده‌ی نظریه‌های مشخصی از سوی عکاس‌شان بودند. البته نباید نمایشگاه‌های انفرادی این سال‌های موزه را فراموش کرد. در میان این عکاس‌ها بودند کسانی چون «جف وال» که می‌نوشتند و با اظهارنظر درباره‌ی عکاسی و هنر، لایه‌هایی را به کارهای‌شان می‌افزودند که بدون درنظرگرفتن آن‌ها عکس‌هایشان به اندازه‌ی پیش‌گیرا و نیرومند نبود. البته برخی دیگر این را وظیفه‌ی نویسنده‌ها، کیوریتورها و دانش‌گاهی‌ها می‌دانستند. آنها جرقه‌هایی روشن کردند که دیگرانی آن‌ها را ستاره دیدند؛ آن هم در آسمانی که در آن خوش‌بختانه ستاره هیچ کم نبود.

عکاسی ما اما، ارتباط چندانی به عکاسی جهان نداشت و ندارد. طبیعی‌ست. در همه‌ی این سال‌ها خیلی کم گفتیم و خیلی کم‌تر خواندیم. از همین داستان موزه هنر مدرن تا این‌جا، شاید همان سارگُفسکی و چند عکاس مورد علاقه‌اش مانند «لی فریدلندر» را تا حدی بهتر فهمیدیم. دغدغه‌ی ما چندان عکاسی نبود. شاید گاهی «گفتن با عکاسی» بود. و شاید گاهی کاسبی با آن. دغدغه‌ای نداشتیم و نتوانستیم پیوندی جدی و شخصی با عکاسی ایجاد کنیم. از گفتن هم که بگوییم، حرف ما در اندازه‌ی چیزی که می‌خواستیم، نشد. فقط به رخدادهای چند دهه‌ی اخیر ایران که نگاه کنیم، رویدادها و تجربه‌هایی استثنایی مانند انقلاب سال ۱۳۵۷ و جنگ را می‌بینیم. رویدادهایی که برای این‌ جغرافیا و در این تاریخ تازه بودند و برداشت و حس ما را از زندگی دست‌خوش تغییر کردند. پس از آن دگرگونی‌های دهه‌ی هفتاد و هشتاد خورشیدی هم کم نبودند. اما چه کم بودند هنرمندهایی که توانستند کمی از روح و حجم این همه تجربه را به تصویر ترجمه کنند. کارهای سیاسی ما هنوز هم، چیزی در حد طرح موضوع و یا شعار باقی می‌مانند. عکاس ما از درک این نکته ناتوان است که گفتن از واقعیت‌های امروز با شکل‌های هنری دیروز، امکان‌پذیر نیست. همین است که به شکلی بانمک عکس‌های معترض ما، در بسیاری از وقت‌ها چیزی نیستند، جز ستایش قدرت وعکس‌های ضد جنگ ما، جز تبلیغ جنگ. و پیش می‌آید که عکاس‌های مثلا فمینیست ما یا دست‌کم آن‌ها که زن‌ها و نابرابری‌های جنسیتی را دست‌مایه‌ی کارشان قرارمی‌دهند، با نگاهی مردانه به سراغ زنانگی بروند. البته بیش‌تر آن‌ها در یک چیز کام‌یاب‌اند، که آن هم بازاریابی و فروش است.

عکاس جدی، نه شعار می‌دهد و نه دوست دارد با گزاره و یا هر پیوست دیگری، شعاری را بر کارش سنجاق کند. عکاس جدی متعهد است اما به عکاسی و نه به‌الزام به جامعه‌ی خود. چراکه هنرمند خوب، به‌درستی و با کارهای خود می‌تواند به بهترین شکل، آزادی و رهایی را تجربه کند. این همان فرصتی است که قدرت پیوسته از ما دریغ می‌کند و این می‌تواند مهم‌ترین تعهد ما در برابر تاریخ و جامعه باشد. اما این رهایی و بازشناختن آن، به همان محیطی نیاز دارد که پیش‌تر در گفت‌وگو از موزه‌ی هنر مدرن، نیویورک و امریکا به آن اشاره کردم یعنی محیطی که در آن هم عکاس‌ها و هم دیگران «تئوری ببافند». محیطی که در آن بتوان چه‌گونه حرف‌زدن درباره‌ی عکس را یادگرفت. در چنین محیطی، باید گونه‌ای از گفتار انتقادی متفاوت با ستایش‌های معمول و رایج جریان اصلی عکاسی ما در ایران، و رویارویی آن‌ها که نفی‌اش می‌کنند وجود داشته‌باشد. رویارویی آن‌ها که بسیار خوش‌بین‌اند و دیگرانی که بسیار بدبین. آن‌ها که گاه از سر دل‌سوزی و گاه محافظه‌کاری و یا موضوع‌هایی که به ما مربوط نمی‌شود، کارهای گروهی از عکاس‌های ایرانی را ستایش می‌کنند که بیش‌تر از جمعِ خودی‌ها و نزدیک‌هایند و از همه مهم‌تر عکس‌هایشان به هم شبیه است، و حتا گاهی گمان می‌کنند که این کارها سرگرم تعیین بخشیدن به آینده‌ی عکاسی ایران و حتا جهان‌اند.

در برابر آن‌ها، دیگرانی که باز هم گاه از سر دل‌سوزی و گاه موضوع‌هایی که دوباره به ما مربوط نمی‌شود، دسته‌ی نخست و هرآن‌که را پس می‌زنند که کار می‌کند و در تهران نمایشگاه برگزار می‌کند. این دسته‌ی دوم، هرچند که به‌ظاهر از عکاسی ایران بیزار است، اما گمان می‌کنم در نهان آن را دوست دارد. چرا که ماهیت‌اش به عکاسی ایران و همان دسته‌ی نخست و مجله و موقعیت‌های آن‌ها وابسته است. اگر آن‌ها و برو و بیایشان نبود، کسی هم سراغی از این‌ها نمی‌گرفت. برای همین است که کم پیش می‌آید که این منتقدهای عزیز، نگاهی به عکاسی جهان کنند، تحلیلی درباره‌اش بنویسند و یا در جهت نشان‌دادن بدیلی برای عکاسی ایران تلاش کنند. کارکرد مهم این رویارویی، بیگانه‌ساختن ما از خود بوده‌است؛ یعنی نشناختن و نفهمیدن خودمان. این رویارویی در دانش‌گاه، کارهای دانش‌جوهایی را در ظاهر شبیه به هم کرده و می‌خواهد از آن‌های دیگر ناعالمانی طلب‌کار و بی‌عمل بسازد.

دراین‌میان، گمان می‌کنم بتوان گونه‌ای دیگر از گفت‌وگو را خواست، شکلی از گفت‌وگو که بتوان به کمک آن به‌طرزی جدی، دادوستد دیدگاه کرد و به دنبال آفرینش مفهوم و نظریه بود. شکلی از گفت‌وگو که بشود با آن برای مفهوم‌های قدیمی و جدید، تفسیرهای تازه خواست و نسبت‌مان را با خودمان و دیگران سنجید. گونه‌ای از گفت‌وگو که نه برای ما و دوستان‌مان که برای عکاسی سودمند باشد. شکلی از

گفت‌وگو که خواست آن نه ادامه‌ی وضع موجود عکاسی و نه از میان برداشتن همهی کارورزهای آن باشد، گفت‌وگویی که بهانه‌ی شکل‌گیری‌اش، گرفتاری‌ها و نیازهای مادی و معنوی گفت‌وگوکننده‌ها نباشد.

این‌ها را که می‌گوییم به این معنی نیست که قصد دارم میان خود و خواننده‌ای که چه‌بسا هم‌راه‌تر با این متن باشد و آن دو دسته که در میان‌شان دوست‌های گذشته و دوست‌های امروز من نیز هستند، فاصله بیاندازم. سخن من چیز دیگری است و آشکار است که برای رسیدن به این محیط به یک «ما» نیاز داریم و اگر نه دلیلی برای نوشتن یادداشتی از این دست نیست. حرف من این است که عکاسی کافی نیست. هنگامی که ملزم به سخن‌گفتن و تئوری‌بافی باشیم، چه‌بسا بعدتر با همین گفتن، آسان‌تر بفهیم که بنا نیست در بهترین حالت، تکرار آن چه باشیم که دهه‌ها پیش دیگران کرده‌اند و یا حتا امروز می‌کنند. دنیای ما، بحران دنیای ما، و چه بسا وضع بحرانی عکاسی ما؛ می‌تواند برای ما فرصت ساختن باشد، همان‌طور که برای دیگران جهان این‌گونه بوده است. چه‌بسا بتوان با سخن‌گفتن، آن‌ها را شناخت و تا اندازه‌ای از روح و تجربه‌ی امروزمان را به عنوان یک ایرانی و یا شهروند این جهان در عکس یا هنر ترجمه کرد. چنین امری تا اندازه‌ی زیادی تجربه‌ای گروهی‌ست. دست‌کم می‌توانیم تلاش کنیم، چرا که نتیجه هر چه باشد، از وضع امروزمان بهتر خواهد بود.