Tajrishcircle.org

هنر آرشیوی

نویسنده: هال فاستر

مترجمان: آیدین باقری - طه رادمنش

یک اثر موقتی را در نظر بگیرید که با استفاده از چیزهای دَمِ دستی مثلِ فویل و چسب سَرِ هم شده و، همچون یک اطاق مطالعهٔ کوچک خانگی، از یک مجموعهٔ نامنظم از تصاویر، نوشته‌ها و اهدایی‌هایی اختصاص‌یافته به یک هنرمند، نویسنده یا فیلسوف رادیکال انباشته شده است. یا یک نگاه اجمالی در یک فیلم به گیرنده‌های صوتی و عظیمی که در سال‌های بین دو جنگ جهانی در ساحل کنتیش[1] انگلستان ساخته شدند، اما خیلی زود به‌عنوان یک تکه فناوری نظامیِ منسوخ‌شده رها گشتند. یا نگرش و بازخوردهای مستتر در رسانه‌های مختلف دربارهٔ سفری ابدی و محکوم به فنا، به قطب شمال توسط یک بالن‌سوار مطرح و بزرگ سوئدی در پایان قرن نوزدهم. یا یک اثر عجیب و غریب که مدلی از یک خاک ریز/اثر گِلی گم‌شده متعلق به سال ۱۹۷۰ م. را در کنار شعارهایی از جنبش‌های حقوق مدنی و قطعه‌هایی ضبط‌شده از کنسرت‌های افسانه‌ای موسیقی راکِ متعلق به همان دوره قرار می‌دهد. این آثار که کارِ توماس هیرش‌هورنِ[2] سوییسی، تاکیتا دینِ[3] انگلیسی، جاشیم کوسترِ[4] دانمارکی و سام دورانتِ[5] آمریکایی هستند، هر چقدر هم که از نظر موضوع، ظاهر و تأثیرگذاری متمایز و دور از هم باشند، اما به‌عنوان کنکاشی منحصر به فرد در یک شخص، شیء یا رویدادی در هنر، فلسفه یا تاریخ مدرن، در نوع رَویهٔ هنری مشترک هستند.

می‌توان چندین و چند نمونه دیگر مثال زد (فهرست به‌کاربرندگان این سبک می‌تواند شامل این اسامی نیز باشد: یال بارتانا، متیو باکینگهام، تام بور، جرارد بایرن، مویرا دِیوی، جرمی دِلِر، مارک دیون، استن داگلاس، عمر فاست، جوآن فونت‌کوبرتا، لیام گیلیک، داگلاس گوردون، رنه گرین، پیپِر هوییگ، زویی لیونارد، جوسیه مک‌الینی، کریستین فیلیپ مولر، فیلیپه پارنو، والد راد، دان و سایرین)، اما همین تعداد هنرمندانِ[6] وو، گروه اوتولیث، رسانهٔ جمعی (کلکتیو) رقص نام‌برده‌شده کافی است تا نشان دهد یک جنبش آرشیوی در سطح بین‌المللی، در صحنهٔ هنرِ

---

[1] Kentish, England
[2] Thomas Hirschhorn
[3] Tacita Dean
[4] Joachim Koester
[5] Sam Durant
[6] Yael Bartana, Matthew Buckingham, Tom Burr, Gerard Byrne, Moyra Davey, Jeremy Deller, Mark Dion, Stan Douglas, Omer Fast, Joan Fontcuberta, Liam Gillick, Douglas Gordon, Renée Green, Pierre Huyghe, Zoe Leonard, Josiah McElheny, Christian Philipp Müller, Philippe Parreno, Walid Raad, Danh Vo, the Otolith Group, Raqs Media Collective

Tajrishcircle.org

امروز در جریان است. این جنبش که به‌سختی می‌توان تازه خطابش کرد، در دورهٔ پیش از جنگ، زمانی که مجموعهٔ منابع هنری، هم از نظر سیاسی و هم از منظر فناوری گسترش یافته بود، به ، مونتاژهای عکس [۷]شکل‌های مختلفی فعال بود (برای مثال، فایل‌های عکس الکساندر رادچنکو) و در دورهٔ پس از جنگ نیز دوباره زنده و پویا بود؛ به [۹] و آلبوم عکس هانا هُش[۸]جان هارت‌فیلد) و قالب‌های ترکیبی به سبکی رایج بدل appropriatedخصوص همچنان که تصاویر آپروپریت (، کارهای ترکیبی رابرت Independent Groupگشتند (برای مثال، تخته‌های هنری اثر و دیگران، ساختارهای اطلاعاتی در هنر مفهومی، [۱۱]، فیلم‌جستارهای کریس مارکر[۱۰]راشنبرگ و سایرین و تصاویر دزدکی [۱۲]حالت‌های مستندی در نقد سازمانی، ویدئوهای پژوهشی دان گراهام هنر فمینیستی). با این حال، در اوایل دههٔ ۲۰۰۰ میلادی، یک جنبش آرشیوی با نیرویی ویژه به میدان بازگشت؛ تا جایی که می‌توان آن را به عنوان گرایشی مجزا در سبکِ خود در نظر گرفت. در وهلهٔ نخست، این هنرمندانِ آرشیوی مجذوب اطلاعات تاریخی که گم‌گشته یا سرپوشیده‌شده است، می‌گردند و می‌کوشند تا یک بار دیگر آن را به صورت امر فیزیکی و ملموس، موجود و مهیا سازند. برای این منظور، آن‌ها به‌دقت به شیوه‌های متکی به تصاویر، اشیا و متونِ پیداشده چنگ می‌زنند، و در این کار، اغلب قالب چیدمانی را ترجیح می‌دهند، زیرا از خاصیت عاری از سلسله‌مراتب آن سود می‌برند. برخی از به‌کاربرندگان این سبک نظیر داگلاس گوردون بیشتر به سمت «time readymades» تمایل دارند، که این یعنی یک داستان‌سرایی بصریِ ازپیش‌مشخص‌شده که در قالب تصاویر ترسیم‌شده بروز می‌یابد؛ همان‌طور که در نسخه‌های خشنِ او از فیلم‌های آلفرد هیچکاک[۱۳]، مارتین اسکورسیزی[۱۴] و دیگر کارگردانان، مشاهده می‌شود. اقتباس از آرشیوهای متعلق به فرهنگ جمعیِ این منابع به اندازهٔ کافی آشنا هستند تا درجه‌ای از قابل فهم بودن (legibility) را ایجاد نمایند، که بعد بتوان آن را از میان بُرد یا تغییر جهت داد. البته، در اغلب موارد نیز این منابع از چشم پنهان هستند و به‌واسطهٔ حرکتی از جانب دانش‌های فرعی یا شیوهٔ ضدحافظه‌ای (counter-memory) به دست می‌آیند. این قبیل موضوعات، دغدغهٔ من در نوشتهٔ حاضر است.

در برخی مواقع، نمونه‌های هنر آرشیوی باعث می‌شوند پیچیدگی‌های پسامدرنِ ناشی از موضوع اصالت و مالکیت به مرزهای نهایی خود برسند. پروژهٔ مشارکتی *No Ghost Just a Shell* (سال ۱۹۹۹ تا ۲۰۰۲) به رهبری پیِر هوییگ و فیلیپه پارنو را در نظر بگیرید. زمانی که یک

[7] Alexander Rodchenko
[8] John Heartfield
[9] Hannah Höch
[10] Robert Rauschenberg
[11] Chris Marker
[12] Dan Graham
[13] Alfred Hitchcock
[14] Martin Scorsese

Tajrishcircle.org

شرکت انیمیشن ژاپنی پیشنهاد فروش برخی از کاراکترهای فرعی *مانگای* خود را مطرح کرد، این دو هنرمند فرانسوی، یک نمونه از چنین کاراکتر نمادینی (person-sign) را خریداری کردند؛ کاراکتر دختری به نام AnnLee؛ و این نماد را به دقت در آثار مختلف به کار گرفتند و از سایر هنرمندان نیز دعوت کردند که همین کار را انجام دهند. پارنو در این باره گفته است که: این پروژه به یک «ساختار پویا»، یک «زنجیره» از چندین پروژه تبدیل شده است؛ همچنین، این پروژه به «داستان جامعه‌ای بدل گشت که خود را در یک تصویر می‌بینند»؛ یک آرشیوِ تصویرِ در حال ساخت. در آن زمان، نیکلاس بوریاد[۱۵]، منتقد و کیوریتور، از این هنر تحت لقای عنوان «پس‌تولید» حمایت می‌کرد، مطلبی که روی دستکاری‌های ثانویه در چنین قالب‌های شکل‌گرفته‌ای تأکید می‌کند. اما این واژه همچنین حکایت از وضعیت تغییریافتهٔ این اثر هنری در عصر اطلاعات دیجیتال نیز دارد؛ اطلاعات که اغلب همچون چیزهای حاضروآمادهٔ مجازی به نظر می‌رسند، داده‌های بسیار زیادی که باید بازپردازش شوند و برای ادامهٔ کار ارسال شوند. در تبعیت از این درجه از اطلاعات، بسیاری از هنرمندان توانستند به «جمع‌کردن»، «نمونه‌گیری» و «اشتراک‌گذاری» به عنوان روش‌های خلق اثر برسند.

[15] Nicolas Bourriaud

Tajrishcircle.org

داگلاس گوردون، *24 Hour Psycho*، ۱۹۹۳ (detail)، چیدمان ویدئویی. ابعاد قابل تغییر است. استودیوی lost but found/VG Bild-Kunst، Bonn 2014. با اجازه استودیوی lost but found، عکس از برت راس. از فیلم *Psycho* (۱۹۶۰) به کارگردانی آلفرد هیچکاک و پخش توسط شرکت Paramount Pictures، Universal City Studios

پیِر هوییگ، یک میلیون قلمرو، سال ۲۰۰۱ (detailed). فیلم انیمیشن، ۶ دقیقه، با اجازه و همکاری خالق اثر و گالری ماریان گودمَن[۱۶]

این نکتهٔ آخر ممکن است این مطلب را متبادر کند که رسانهٔ ایده‌آل برای هنر آرشیوی، مگاآرشیو اینترنت است، و البته چندین کلمهٔ دیگر که شبکهٔ الکترونیکی را به یاد می‌آورند، همچنان که کلمه‌های «پلت‌فرم»[۱۷] و «ایستگاه»[۱۸] در گفتمان هنرِ دههٔ ۲۰۰۰ ظهور کردند؛ لفاظی و وِردِ زبان‌شدنِ اینترنت در کلمهٔ «تعامل‌پذیری» نیز در آن زمان بر سر زبان‌ها بود. با این حال، در غالب هنر آرشیوی، شیوهٔ اصلی که برای این اهداف ارتباطی به کار گرفته می‌شود، به مراتب سرراست‌تر و ملموس‌تر از هر رابطِ وِبی (شبکه‌ای) می‌باشد. آرشیوهایی که در اینجا

[16] Marian Goodman
[17] platform
[18] station

Tajrishcircle.org

مطرح می‌شوند، در نظر، همچون پایگاه‌های داده نیستند؛ بلکه بیشتر می‌توان گفت به طرز عجیبی مادی و به‌شکل غیرقابل کنترلی چندپاره هستند، و به همین دلیل، مستلزم تفسیر انسان هستند و نه پردازش ماشینی. اگر چه محتوای این هنر به ندرت چهرهٔ بی‌تفاوتی به خود می‌گیرد، اما همچون محتوای بیشترِ آرشیوها، اغلب مبهم و نامعلوم هستند و، در اغلب موارد نیز به همین صورت عرضه می‌شوند: چونان یادداشت‌هایی وعده‌دهنده برای توضیح بیشتر، یا به‌عنوان اشاره‌هایی رازآلود به سناریوهای مختلف. از این نظر، هنر آرشیوی همان اندازه که به «پیش‌تولید»[19] ربط پیدا می‌کند، به «پس‌تولید»[20] نیز ارتباط دارد. به عبارت دیگر، این نوع هنر اغلب به سمت شروع‌های بدون ادامه یا پروژه‌های ناقصی کشیده می‌شود، که هم در هنر و هم در تاریخ به یک شکل نمود پیدا می‌کند، که شاید باز نیز نقاط افتراق داشته باشند. زمان‌بندیِ پیچیدهٔ بیشتر هنر آرشیوی نیز به همین دلیل است.

اگر هنر آرشیوی با هنر داده‌بنیاد (database) فرق دارد، در قیاس با هنر متمرکز بر موزه‌ها نیز متمایز است. قطعا شخصیت هنرمند به‌عنوان آرشیویست، پس از هنرمند در مقام کیوریتور (curator) قرار می‌گیرد، و برخی از هنرمندان آرشیوی همچنان با مفهوم «جمع‌آوری» و «انتخاب» دست‌وپنجه نرم می‌کنند. با این حال، این هنرمندان چندان خود را درگیر انتقادهای مربوط به ردهٔ تجسمی یا اخلاقیات سازمانی موزه نمی‌کنند. این که موزه به‌عنوان یک سیستمِ منسجم و به‌هم‌پیوسته در فضا و بستری عمومی از بیشترِ جنبه‌ها تخریب شده است، به‌طور عمومی مورد قبول است، البته بدون لذت‌بردن از به زبان آوردن این مطلب یا اندیشه‌های مالیخولیایی دربارهٔ آن. برخی از این هنرمندان انواع دیگری از رده‌بندی را، هم برای داخل و هم برای خارجِ این ساختار پیشنهاد می‌دهند. از این نظر، گرایش هنر آرشیوی بیشتر «سازمان‌دهندگی» است تا «تخریبی»؛ بیشتر «قانون‌مدار» است تا «قانون‌شکن»؛ اگرچه بهترین مثال‌ها از پسِ این جهت‌گیری‌ها و مخالفت‌ها نیز بر می‌آیند. هنرمند به عنوان یک آرشیویست باید از هنرمند به عنوان قوم‌نگار (ethnographer) تمیز داده شود؛ از بیشتر جهات، دومی با فُرم‌های فرهنگ حاشیه‌ای، به‌صورت ثبت و ضبطِ همزمان کارها و آثار، سر و کار دارد، در حالی که اولی به سراغ منابع تاریخی کوچک، به‌صورت پژوهش در طول زمان، می‌رود.

هنری – هنر آرشیوی. م - که اینجا مطرح است، از چند جنبه آرشیوی به شمار می‌رود: نخست آنکه، نه‌تنها از آرشیوهای غیررسمی الهام می‌گیرد، بلکه آن‌ها را تولید نیز می‌کند و این کار را به شکلی انجام می‌دهد که روی ماهیت ترکیبی چنین منابعی نیز، روی بیانی پیداشده و ساخته‌شده، واقعی و تخیلی، عمومی و خصوصی، تأکید می‌گذارد. دیگر آنکه، این نوع هنر نیز، این منابع را اغلب مطابق با ماتریکسی از نقل‌قول (citation) و هم‌جواری (juxtaposition)

[19] preproduction
[20] postpriduction

Tajrishcircle.org

می‌چیند و، گاهی نیز آن‌ها را در قالب گونه‌ای معماری ارائه می‌دهند که می‌توان آن را «آرشیوی» خواند: یعنی مجموعه‌ای از متون، تصاویر و اشیا. به این شکل، از نظر روش، دین (Dean) از «جمع‌آوری» صحبت می‌کند، کوستر از «مقایسه»، دورانت از «ترکیب» و هیرش‌هورن از «نتیجه‌گیری»، و به نظر می‌رسد که قاطبهٔ هنر آرشیوی نیز از طریق این کارها، همچون علف هرز یا ساقه‌های زیرزمینی به سمت نتیجه‌گیری پیش می‌رود و سوق داده می‌شود. شاید همهٔ آرشیوها به همین صورت شکل می‌گیرند؛ از طریق دگرسان‌شدن ارتباط‌ها و انفصال‌ها، فرایندی که این هنر، آن را نمایان می‌سازد. هیرش‌هورن می‌گوید: «آزمایشگاه، ذخیره‌سازی، فضای استودیو؛ بله! من می‌خواهم از همهٔ این فُرم‌ها در کارِ خود استفاده کنم تا برای حرکت و بی‌انتهاییِ تفکر، فضا ایجاد کنم». رویکرد هنری در حوزهٔ آرشیوی بدین گونه است.

هنر آرشیوی که در عمل گاهی تحت فشار قرار می‌گیرد، به‌ندرت در ذاتِ هدفِ خود منفی‌گرا است. انگیزش فعالانهٔ منابع در این قِسم هنر، در تضاد با نقل‌قول‌گویی منفصلی است که به صورت شایع در هنر التقاطی پسامدرن شاهدش هستیم. از این گذشته، هنرمندان فعال در حوزهٔ هنر آرشیوی اغلب قصد دارند بینندگانِ بی‌توجه را، به گفتگوکنندگانی درگیرِ موضوع تبدیل کنند. از این منظر، هیرش‌هورن که زمانی در یک گروه کمونیستی متشکل از طراحان گرافیک در پاریس فعالیت داشت، فداکاری‌های سردستی و موقتی خود نسبت به هنرمندان، نویسندگان و فیلسوفان که به طور مساوی از اثر وسواسی‌اجباری Merzbau متعلق به کرت شوییترز[۲۱] و کیوسک‌های تبلیغات سیاسی گوستاو کلوسیس[۲۲] تشکیل می‌شود را، به‌عنوان گونه‌ای از معلمی و آموزگاری پُر شور و اشتیاق می‌بینند، که درس‌های عرضه‌شده در آن، همان اندازه که به عشق مربوط می‌شوند، به دانش نیز ربطی دارند. هیرش‌هورن به دنبال آن است که به‌طور همزمان، «ایده‌ها را رواج دهد»، «فعالیت را رهایی بخشد» و «انرژی بدهد». او می‌خواهد مخاطبانِ مختلف را با آرشیوهای دیگری از فرهنگ عمومی آشنا کند، و همچنین می‌خواهد این پیوند را با حس و عاطفه تقویت نماید. از این جهت، کار وی نه تنها سازمان‌دهنده، بلکه ذاتی و غریزی است؛ درست همزمان با آن که روابط سوژه و ابژه در سرمایه‌داریِ پیشرفته کاری کرده‌اند که هر آنچه امروز به‌عنوان امری ذاتی و غریزی به شمار می‌رود، دگرگون شود، و هیرش‌هورن تلاش می‌کند تا این دگرگونی را به اثبات برساند و، همچنین در مواردی که ممکن است، این روابط را نیز از نو تجسم نماید.

هیرش‌هورن مداخله‌هایی (intervention) را در فضای عمومی پیش می‌بَرَد که به بررسی این موضوع می‌پردازند که این طبقه‌بندی چطور می‌تواند امروزه نیز کارایی داشته باشد. بسیاری از پروژه‌های او روی شکل‌های محلی و بومی دادوستد حاشیه‌ای (marginal barter) و تبادل

[21] Kurt Schwitters
[22] Gustav Klucis

Tajrishcircle.org

تصادفی (incidental exchange) مانور می‌دهند؛ نظیر نمایش خیابانی، غرفه‌های بازار و غرفه‌های اطلاعاتی؛ کارهایی که اساسا از چیزهای خانگی، محصولات بازسازی‌شده، رساله‌های بداهه و غیره تشکیل می‌گردند. همان‌طور که به‌خوبی معلوم است، او بیشترِ کارهای خود را در چهار دسته تقسیم کرده است: «مجسمه‌های مستقیم[۲۳]»، «محراب»، «کیوسک[۲۴]» و «یادواره[۲۵]»؛ که همگیِ آن‌ها نیز از یک دلبستگی به منابع آرشیوی خط می‌گیرند، که هم نامتعارف است، هم روزمره.

مجسمه‌های مستقیم معمولا مدل‌هایی هستند که در دکوراسیون داخلی و بیشتر در فضاهای نمایشگاهی به کار می‌روند. قطعهٔ اول از زیارتگاهی الهام گرفته شده بود که خودبه‌خود نزدیک به محل فوتِ پرنسس دایانا در پاریس شکل گرفته بود؛ همچنان که عزادارانِ وی بنای یادبود پیش‌پاافتاده آزادی را که از قبل در آن محل بود، از نو شکل می‌دادند، طبق گفتهٔ هیرش‌هورن، یک سازهٔ رسمی را به یک «بنای یادبودِ صِرف» تبدیل کردند؛ دقیقا به این دلیل که این کار «از عمق منشأ می‌گرفت». مجسمه‌های مستقیمِ او نیز قصد دارند تأثیر مشابهی ایجاد کنند: طراحی‌شده جهتِ رساندن «پیام‌هایی که هیچ ربطی به مقصود اولیهٔ آن قطعهٔ اصلی ندارند»، این مجسمه‌ها به عنوان رسانه‌هایی گذرا از تکنیک انحرافی برای ایجاد تقدیم‌نامه‌هایی «که توسط جامعه امضا می‌شوند»، عرضه می‌گردند (این، همان معنی «مستقیم» است).

توماس هیرش‌هورن، *Direct Sculpture*، ۱۹۹۹، رسانه‌های مختلط. با اجازهٔ هنرمند اثر و گالری Chantal Crousel.

[23] direct sculpture
[24] kiosk
[25] monument

Tajrishcircle.org

محراب‌ها از مجسمه‌های مستقیم منشأ می‌گیرند. این نمایش‌های رنگارنگ از تصاویر و متون، شخیصت‌های فرهنگی و دارای اهمیت ویژه برای هیرش‌هورن را به ذهن می‌آوَرَد. او چهار قطعهٔ این‌چنینی را به هنرمندانی از جمله: اتو فِروندلیش و پیِت موندریان، و نویسندگانی مثل: اینگ‌بورگ باچمن و ریموند کارور[۲۶] تقدیم می‌کند. محراب‌ها که اغلب با یادآورهایی پُر زرق‌وبرق ولی کم‌محتوا، شمع‌های مخصوص دعا و دیگر علامت‌های ستایش و پرستشِ هوادارانه نشانه‌گذاری می‌شوند، «در مکان‌هایی قرار داده می‌شوند که [تماشاچیان] می‌توانستند بر حسب تصادف، و بر حسب شانس در آنجا مرده باشند: در پیاده‌رو، در خیابان، در یک گوشه، در کُنجی». از رهگذران که عموما در اغلب موارد عابرانی تصادفی و گذری هستند، دعوت می‌شوند تا این یادبودهای خانگی اما پُراحساس را شاهد باشند، و تحت تأثیر آن‌ها قرار بگیرند یا نگیرند.

توماس هیرش‌هورن، *Otto Freundlich Altar*، ۱۹۹۸، رسانه‌های مختلط.

همان‌طور که از نامِ آن بر می‌آید، کیوسک‌ها بیشتر از آن که وقف چیزی شده باشند، اطلاعاتی هستند و جنبهٔ داده‌ای دارند. در اینجا، هیرش‌هورن از سوی دانشگاه زوریخ مأمور شده بود که در یک بازهٔ چهارساله، هشت اثر تولید نماید، و هر کدام شش ماه در مؤسسهٔ پژوهش‌های مغزی و زیست‌شناسی مولکولی قرار داده شوند. یک بار دیگر متذکر می‌شوم، این کیوسک‌ها دربارهٔ

[26] Otto Freundlich, Piet Mondrian, Ingeborg Bachmann, Raymond Carver

Tajrishcircle.org

هنرمندان و نویسندگانی هستند که همگی از فعالیت‌های این مؤسسه کنار گذاشته شده‌اند. هنرمندانی مثلِ: فروندلیش (در اینجا هم)، فرناند لِگر، اِمیل نولد، مرت اوپنهایم و لیوبوف پوپووا و نویسندگان شامل باچمن (در اینجا هم)، امانوئل بوف و رابرت والزِر می‌شود. کیوسک‌ها نسبت به مجسمه‌های مستقیم و محراب‌ها کمتر در معرض «تخریب‌گری‌های عمدی» (وندالیسم) است و همچنین در ظاهر نیز نزدیک‌تر به هنر آرشیوی هستند. این سازه‌ها که از تخته‌چوب و مقواهای چسبانده‌شده یا میخ‌شده به همدیگر ساخته شده‌اند، معمولا شامل تصویر، متن، نوارکاست و تلویزیون و همین طور اثاثیه و سایر اشیای روزمره می‌شوند، در جایی که ترکیبی است از اتاق گزارش و باشگاه، که هم رسمی است و هم خودمانی.

در آخر، این یادبودها که فیلسوفانی اختصاص یافته است که مورد توجه هیرش‌هورن بوده‌اند، به شکلی مؤثر جنبهٔ هواخواهی (devotion) محراب‌ها و جنبهٔ اطلاعاتی کیوسک‌ها را با هم ترکیب می‌کنند. هیرش‌هورن چهار یادواره برای اسپینوزا، باتای، دلوز و گرامشی به اجرا در آورد که هر کدام را جایی دورتر از مکان‌های معمول برای یادبود رسمی نظیر میادین و پارک‌ها قرار می‌داد. به این ترتیب، یادبود اسپینوزا (۱۹۹۹) در منطقهٔ چراغ‌قرمز آمستردام به نمایش گذاشته شد؛ یادبود دلیوز (۲۰۰۰) بیشتر در منطقهٔ شمال آفریقایی آویگنان به نمایش در آمد؛ یادبود باتای (۲۰۰۲) در یک محلهٔ عمدتا ترکیه‌ای در کاسِل آلمان (در طول documenta 11) قرار داده شد و یادبود گرامشی (۲۰۱۳) در پروژهٔ خانه‌سازی Bronx در شهر نیویورک به اجرا گذاشته شد. این مکان‌ها درخور و مناسب هستند: حالت رادیکالِ فیلسوفِ مهمان با وضعیت حداقلیِ جامعهٔ میزبان متناسب است و به این ترتیب، این برخورد موجب تغییر موقتی کارایی این یادبود می‌گردد، و از یک ساختار تک‌معنایی که مخالفت (چه فلسفی، چه سیاسی، چه اجتماعی و چه اقتصادی) را حذف می‌کند، به یک آرشیو ضدسلطه که شاید حتی به منظور بیان چنین تفاوت‌هایی به کار برود، بدل می‌گردد.

Tajrishcircle.org

توماس هیرش‌هورن، *Ingeborg Bachmann Kiosk*، ۱۹۹۹، رسانه‌های مختلط. با اجازه Hochbauamt des Kantons، زوریخ.

یکپارچگی در هنرمندان، نویسندگان و فیلسوفانی که هیرش‌هورن بر می‌گزیند، مشهود نیست؛ اگرچه اکثر آن‌ها اروپایی‌های مدرن هستند، اما از طیفی از شخصیت‌های خشک‌مذهب و پُر رمزوراز گرفته، تا شخصیت‌های مشتاق و دلبسته را شامل می‌شوند. در میان هنرمندان محراب‌ها، طرح‌های انتزاعی انعکاسی موندریان و نمونه‌های احساسی فروندلیش تقریبا مخالف هم (antipodal) هستند، در حالی که جبهه‌های آورده‌شده در کیوسک‌ها طیفی از ناب‌گرایی فرانسوی (French Purist) که یک کمونیست بود (لِگر) تا اکپرسیونیست آلمانی که به حزب نازی تعلق داشت (نولد) را در بر می‌گیرد. با این وجود، همهٔ این شخصیت‌ها، مدل‌هایی هنری با پیامدهای سیاسی هستند و همین مطلب در مورد فیلسوف‌های مورد یادبود نیز صدق می‌کند که مفاهیم چنان پراکنده‌ای نظیر هژمونی (گرامشی) و گناه (باتای) را پوشش می‌دهند. پس، یکپارچگی سوژه‌ها در متنوع‌بودن انسجامِ آن‌ها به دگرگونی نهفته است؛ رؤیاهایی بسیار، هر چقدر هم متضاد یکدیگر، برای تغییردادن دنیا، رؤیاهایی که همگی با «پیوندی» که هیرش‌هورن برای هر کدام احساس می‌کند،به هم مرتبط می‌شوند و جان می‌یابند. این پیوند، برای او، هم انگیزه و هم روش است: « مرتبط‌ساختن آنچه نمی‌توان به هم ارتباط داد؛ این دقیقا کار من به عنوان یک هنرمند است».

توماس هیرش‌هورن، *Spinoza Monument*، ۱۹۹۹. رسانه‌های مختلط. با اجازه هنرمند اثر.

Tajrishcircle.org

هیرش‌هورن ترکیب اطلاعات و هواخواهی مخصوص خود را در واژه‌های کیوسک و محراب معرفی می‌کند. در اینجا نیز، او قصد دارد هم علنی بودن agitprop در Klucis و هم اشتیاق مونتاژ (assemblage) در schwitters را به کار ببندد. اما با این حال، به جای یک راه‌حل آکادمیک برای این مخالفت آوانگارد، مقصود او عمل‌گرایانه است. هیرش‌هورن این روش‌های ترکیبی را به کار می‌گیرد تا مخاطبانِ خود را به توجه بیشتر به رویکردهای رادیکال در هنر، ادبیات و فلسفه تشویق نماید، تا یک روحیهٔ فرهنگی، نه بر اساس سلیقهٔ رسمی، ادبیات آوانگارد یا نگاهی انتقادی، بلکه بر اساس کاربرد سیاسیِ مبتنی بر علاقهٔ هنری به وجود آید. از برخی جهات، پروژه‌های او تعهد به دگرگونی را به خاطر می‌آورند که توسط پیتر وایس[۲۷] در رمان *Die Aesthetic des Widerstands* (۱۹۷۵ تا ۱۹۷۸) مطرح شده بود. این رمان که در برلین در سال ۱۹۳۷ رخ می‌دهد، داستان گروهی کارگرانِ مشغله‌مند را نشان می‌دهد که با یکدیگر دربارهٔ تاریخ شکاکانهٔ فرهنگ اروپایی بحث می‌کنند. در یک مورد، آن‌ها مثال کلاسیک محراب پِرگامون را تجزیه می‌کنند و «تکه‌سنگ‌های آن را ... کنار هم جمع می‌نمایند و آن‌ها را در همان جای خود دوباره سر هم می‌کنند». البته هیرش‌هورن کاری با این سنت کلاسیک که از سوی نازی‌ها مورد سوءاستفاده قرار گرفت، ندارد، بلکه توجه وی به گذشتهٔ آوانگاردی معطوف است که با فراموشی تهدید می‌شود. هم‌دستان او اعضای باانگیزهٔ یک جنبش سیاسی نیستند؛ بلکه بینندگان بی‌توجهی هستند که شاید از خبره‌های بین‌المللی هنر، تا فروشنده‌های محلی، کودکان و طرفداران فوتبال را شامل می‌شود. با این وجود، چنین تغییری در طرز گفتار ضروری است، اگر قرار باشد رؤیای «هنرمندان مقاومت» برای جامعه‌ای فراموشکار و تحت سلطهٔ صنایع ورزشی و فرهنگی مطرح گردد. به همین دلیل است که کار وی با همهٔ سازه‌های دورریختنی، جزئیات دونِ‌شأن، ارجاعات درهم‌وبرهم و ابرازعلاقه‌های هواداران آن، اغلب یک چهرهٔ زشت از محیط پیرامونی و مملو از کالاها و رسانه‌های ما به دست می‌دهد. عناصر و روحیه‌هایی که اکنون وجود دارند و باید بازسازی و هدایت شوند نیز، بدین شکل هستند. به طور خلاصه، به جای تظاهرکردن به آن که امروز یک رسانهٔ علنی برای استدلال ارتباطی وجود دارد، هیرش‌هورش با ماهیتِ گره‌خوردهٔ زبان‌های فرهنگ جمعی کار می‌کند. در عمل، او قصد دارد عقدهٔ سلبریتی‌وار سرمایه‌داری پیشرفته را برباید و در مسیری دیگری هدایت کند؛ کاری که او به صورتی خنده‌آور انجام می‌دهد: آوردن اینگ‌بورگ باچمن به جای پرنسس دایانا، لیوبوف پوپووا به جای سلبریتی‌های آمریکایی (American Idol) و غیره.

گاهی اوقات، هیرش‌هورن آرشیوهای برون‌گرای خود را با بیرون‌زدگی‌هایی نابجا می‌پوشانَد که اغلب از جنسِ فویل و آلومینیوم هستند. این فُرم‌ها که در ظاهر نه انسانی و نه طبیعی هستند،

[27] Peter Weiss

Tajrishcircle.org

بار دیگر به صورت زشت و زننده، به دنیایی اشاره می‌کنند که در آن، تمایزهای ظریف میان حیات ارگانیک و مواد غیرارگانیک، میان تولید و هدررفت، حتی میان آرزو و مرگ دیگر وجود ندارند؛ دنیایی که از سوی جریان اطلاعات و وفور محصولاتِ سرکوب‌شده و به ستوه آمده است. هیرش‌هورن این حس زباله‌دانیِ مدرنیته را «سطل آشغال سرمایه‌داری» می‌خوانَد. اما او اصرار می‌ورزد که حتی در همین زندان‌گاه، شخصیت‌های رادیکال می‌توانند بازگردانده و احیاء شوند، که «پدیده‌شناسی در مادیت‌بخشی پیشرفته» هنوز هم شاید گوشه چشمی از امکان آرمان‌گرایی، یا دست‌کم مِیل به دگرگونیِ سیستماتیک را نشان می‌دهد؛ هر چقدر هم که این میل، معیوب یا تحریف‌شده باشد. قطعا این حرکت جهتِ جانی (دوباره)بخشیدن به بقایای فرهنگی، با مخاطرات خاص خود همراه است: این اقدام در مقابل کارهای واکنشی، حتی کارهای مربوط به گذشته، که فاجعه‌بارترین آن‌ها در ارتباط با نازی‌ها بود، باز، بی‌دفاع و آسیب‌پذیر است. در حقیقت، در دورهٔ نازی‌ها به آن شکلی که وایس به تصویر می‌کشد، ارنست بلوخ[۲۸] در مورد تحریک‌های دوبارهٔ راست‌گرایان برای جنبش «غیرهمزمانی» هشدار داده بود، در همان حال که استدلال می‌کرد چپ‌گراها از این حوزهٔ ذاتی در سیاست فرهنگی به هزینهٔ شخصی خود خارج خواهند شد. هیرش‌هورن استدلال می‌کند که امروز نیز ماجرا از همین قرار است و در بر همان پاشنه می‌چرخد.

اگر هیرش‌هورن شخصیت‌های رادیکال را در کارهای آرشیوی خود بازیابی می‌کند، *تاکیتا دین* جان‌های فراموش‌شده را به یاد می‌آوَرَد، و این کار را در انواع و اقسام قالب‌ها انجام می‌دهد؛ البته صرف نظر از عکاسی، طراحی‌های تخته‌سیاهی، قطعات صوتی و فیلم‌ها و ویدئوهای کوتاهی که اغلب با صدای یک راوی همراه است. دین که مجذوب رسانه‌ها و همین طور افراد و مکان‌هایی می‌شود که رها، منسوخ، مطرود یا به شکلی دیگر کنارگذاشته‌شده هستند، چنین موضوعی را در *Girl Stowaway* (۱۹۹۴) ارائه می‌دهد؛ یک فیلم هشت‌دقیقه‌ای ۱۶میلیمتری رنگی و سیاه‌سفید با یک راوی کنار آن. دین (Dean) یک عکس از یک دختر استرالیایی به نام جین جِینی (Jean Jeinnie) پیدا کرد که در سال ۱۹۲۸ م. پنهانی سوار کشتی The Herzogin Cecilie به مقصد انگلستان شد؛ کشتی بعدا در خلیج Starehole در ساحل Devon غرق شد.

[28] Ernst Bloch

Tajrishcircle.org

تاکیتا دین، *Girl Srowaway*، ۱۹۹۴ (detail). فیلم ۱۶میلیمتری رنگی و سیاه‌سفید، صدای اپتیکال، ۸ دقیقه. با اجازهٔ هنرمند اثر، گالری Marian Goodman و گالری Frith Street.

از همین یک مستند، (*Girl Stowaway*) همچون بافتاری از اتفاقات تکوین می‌یابد و انگار به صورت فی‌البداهه و سرِخود به یک آرشیو ختم می‌شود. دین (Dean) ابتدا این عکس را در فرودگاه Heathrow گم کرد (که بعدا در دابلین پیدا شد). سپس، هنگامی که او دربارهٔ جین جِنین تحقیق کرد، زمزمه‌هایی از نام او در هر جایی شنید؛ در مکالمه‌ای درباره جین جِنِت، در یک آهنگ پاپ به نام «جین جِنی» و غیره. در نهایت، وقتی که او به خلیج Starehole سفر کرد تا لاشهٔ کشتی را بررسی کند، درست همان شبی که دین در آنجا بود، دختری در میان صخره‌های ساحلی به قتل رسید.

در قالبِ معادل هنریِ اصل عدم‌قطعیت در تجربیات فیزیکی، *Girl Stowaway* آرشیوی است که هنرمند را به عنوان آرشیویستِ درون آن تعریف می‌کند. دین می‌نویسد: «سفر او از بندر لینکلن به فالموت بود».

سفر او یک آغاز و یک پایان داشت و به صورت ثبت‌شده در گذر زمان وجود می‌یابد. سفر خود من چنین داستان خطی‌ای را دنبال نمی‌کند. سفر من زمانی آغاز شد که این عکس را یافتم، اما از آن زمان با پیچ و خم‌های بسیاری همراه بوده است، از میان پژوهش‌های

Tajrishcircle.org

ناآشنا و به مقصدی نامعلوم. سفری که به گذری در تاریخ در طول خطی که حقیقت را از تخیل جدا می‌کند، بدل گشته است و بیشتر از هر جای دیگری که من می‌شناسم، شبیه به سفری در دنیای پنهانیِ مملو از مداخله‌های شانسی و برخوردهای خارق‌العاده است. داستان من دربارهٔ اتفاقات است و آنچه دعوت است و آنچه دعوت نیست.

از نظری، اثر آرشیویِ او تمثیلی از کارهای آرشیوی است؛ گاهی اوقات مالیخولیایی، اغلب بی‌ثبات و همیشه ناتمام. و همچنین تمثیلی را به حالت جدی در ژانر عینی می‌آوَرَد که اغلب یک سوژهٔ سرگردان را در دنیایی از نشانه‌های رازآلود نشان می‌دهد که او را تست می‌کنند. در اینجا، سوژه هیچ چیزی به جز یک اتفاقِ خوانده (یا ناخوانده) به عنوان راهنما ندارد: نه خدایی و نه پیشوایی برای دنبال‌کردن، نه تاریخِ آشکارشده یا فرهنگ پایداری برای پیروی‌نمودن. حتی روش‌های تفسیر او نیز باید همچنان که به جلو می‌رود، خلق گردند.

در یک قطعه فیلم و متن دیگر، دین (Dean) داستان یک شخصیت گم‌شده و پیداشدهٔ دیگری را می‌گوید که این نیز شامل «پژوهش‌های ناآشنا» می‌شود. دونالد کروهرست یک تاجر شکست‌خورده در Teignmouth بود، شهری ساحلی در Devon که تشنهٔ توجه توریست‌ها بود. او در سال ۱۹۶۸م. در مسابقهٔ Golden Globe Race شرکت کرد، با این آرزو که اولین دریانوردی باشد که یک سفر تنهایی و تک‌نفره و بدون توقف دور دنیا را تمام می‌کند. اما نه دریانورد و نه قایق، یک قایق سه‌بنده[۲۹] به نام *Teignmouth Electron*، به قدر کافی آماده و مهیا نبودند، و کروهرست خیلی زود خود را باخت: او یادداشت‌های گزارشیِ خود را جعل کرد (تا مدتی، مقامات مسابقه او را در جایگاه پیشتازی قرار داده بودند) و بعد ارتباط رادیویی خود را قطع نمود. دین این طور می‌گوید: «او، خیلی زود رفته‌رفته به جنون زمان مبتلا شد» و یادداشت‌های بی‌ربط او به «گفتمان خصوصی دربارهٔ خدا و جهان» تبدیل شدند. در نهایت، آن‌طور که دین برداشت می‌کند، «کروهرست، تنها چند صد مایل دورتر از ساحل بریتانیا، با زمان‌سنجش در دست به درون دریا پرید».

[29] trimaran

Tajrishcircle.org

تاکیتا دین، *Disappearance at Sea I*، ۱۹۹۶ (detail)، فیلم آنامورفیک رنگی ۱۶ میلیمتری، صدای اپتیکال، ۱۴ دقیقه.

دین (Dean) به صورت غیرمستقیم در سه فیلم کوتاه به آرشیو کروهرست می‌پردازد. دو فیلم نخست، *Disappearance at Sea I and II* (۱۹۹۶ و ۱۹۹۷)، در دو فانوس دریایی مختلف در Berwick و Northumberland تصویربرداری شدند. در فیلم اول، یک در میان، تصاویرِ درخشان و پُرنوری از نورهای فانوس را در کنار نماهایی خالی از افقِ پیش‌رو می‌بینیم؛ در فیلم دوم، دوربین با نورها می‌چرخد و به این شکل، یک نمای پاناروما‌ی پیوسته از دریا به ما می‌دهد. در فیلم اول، تاریکی به آرامی پخش می‌شود، و در دومی، از همان ابتدا فقط خلاء وجود دارد.

در فیلم سوم، *Teignmouth Electron* (۲۰۰۰)، دین (Dean) به جزیرهٔ Cayman Brac در منطقهٔ کارائیب می‌رود تا مستندی از باقی‌مانده‌های قایق‌های سه‌بنده تهیه کند. او می‌نویسد: «ظاهر یک تانک یا جسدِ یک حیوان یا اسکلت خارجیِ به‌جامانده از یک موجود بسیار قدیمی منقرض‌شده را دارد»...«هر کدام که باشد، با کارکرد خود در تضاد است؛ هم از سوی نسل خودش فراموش شده، و هم در زمانهٔ خودش رها گردیده». در این صورت، در میان این تفکرات گسترده، «کروهرست» واژه‌ای است که توجه دیگران را به آرشیوش جلب می‌کند، واژه‌ای که به یک شهر بلندپرواز، یک دریانورد نامشروع، یک دریازدگی متافیزیکی و به یک بازماندهٔ پُر رمزوراز اشاره می‌کند. دین البته اجازه می‌دهد این رشته‌سخنان باز هم جلوتر بروند. در سفر Cayman Brac، او با یک سازهٔ رهاشدهٔ دیگر مواجه می‌شود که محلی‌ها به آن «خانهٔ حبابی»[۳۰] می‌گفتند و مستندی از این «همراه بی‌نقص» قایق Teignmouth Electron در قالب یک قطعهٔ کوتاه فیلم و متن می‌سازد. خانهٔ حبابی که توسط یک زندانی فرانسویِ محکوم‌شده به جرم اختلاس و دزدی طراحی شده است: «تصویری از یک خانهٔ بی‌نقص برای هنگام طوفان است؛ همچون شکل تخم‌مرغ و مقاوم در برابر باد، افراط‌آمیز و شجاعانه، با پنجره‌هایی که گویا برای دیوارهای سینما ساخته شده‌اند و به سمت دریا باز می‌شوند». این سازه که هیچ‌گاه تکمیل نشد و مدت‌هاست به حال خود گذاشته شده است، اکنون همچون ویرانه‌ای «که حکایت از زمانی دیگر می‌کند» بر جای خود نشسته است.

[30] the Bubble House

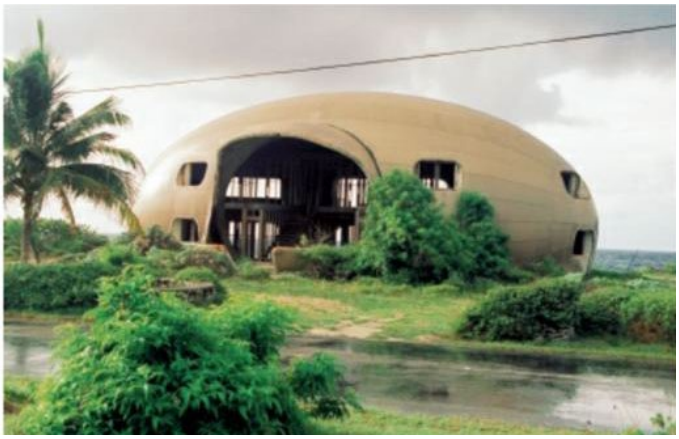
Tajrishcircle.org

به عنوان آخرین نمونه از یک «رؤیای آینده‌نگرانهٔ شکست‌خورده» که دین (Dean) آن را در قالب آرشیوی بازیابی می‌کند، «آینه‌های صوتیِ» عظیمی را در نظر بیاورید که در قالب‌های بتونی، بین سال‌های ۱۹۲۸ و ۱۹۳۰م. در منطقهٔ Denge نزدیک به Dungeness در ایالت کنت انگلیس ساخته شدند. این گیرنده‌های صوتی که به‌عنوان یک سیستم اخطارِ حملهٔ هوایی از سمت قارهٔ اروپا طراحی شده بودند، از همان ابتدا نقص داشتند؛ صداهای گوناگون را به اندازهٔ کافی از هم افتراق نمی‌دادند، و «خیلی زود جای خود را به رادارها دادند». رهاشده میان جنگ‌های جهانی و گوناگونی فناوری، «این آینه‌ها پیش از این شروع به فرسایش و فرورفتن در گِل و خاک کرده‌اند؛ نابودی آن‌ها اکنون امری اجتناب‌ناپذیر است». (در برخی عکس‌ها، این غول‌های بتونی به خاک‌ریزهای قدیمی شباهت دارند و همین وضعیتِ رهاشدگی نیز دین را (Dean) مجذوب خود می‌کند؛ او چند قطعه بر اساس دو اثر Partially Buried Woodshed و Spiral Jetty از رابرت اسمیت[۳۱] درست کرده است؛ کاری که جذابیت آن، توجه دورانت و دیگران را نیز جلب کرده است). دین (Dean) دربارهٔ این آینه‌های صوتی می‌نویسد: «من از این قطعه‌سنگ‌های یکدست و عجیب که در این **هیچ‌کجا** به حالِ خود نشسته‌اند، خوشم می‌آید» و شکی وجود ندارد که می‌داند این «هیچ‌کجا» دقیقا معنای عینی «آرمان‌شهر/یوتوپیا» است. برای او، این آینه‌ها در یک «بی‌زمانی» نیز مطرح هستند؛ اگرچه در اینجا، «هیچ‌کجا» و «بی‌زمانی» به معنای کثرتِ هر دو نیز می‌باشد: «زمین اطراف Dungeness همیشه برای من حس قدیمی‌بودن دارد، احساسی که توضیح‌دادنش غیرممکن است، به غیر از این که فقط می‌توان «غیرمدرن» خواندش... برای من، حس سال‌های ۱۹۷۰م. و داستان‌های چارلز دیکنز، حس ماقبلِ تاریخی و دورهٔ الیزابتی‌بودن، حس جنگ جهانی دوم و آینده‌نگرانه‌بودن را دارد».

[31] Robert Smith

Tajrishcircle.org

تاکیتا دین، *Teignmouth Electron*، ۲۰۰۰ (detailed)، فیلم رنگی ۱۶ میلیمتری، صدای اپتیکال، ۷ دقیقه.



تاکیتا دین، *the Bubble House*، ۲۰۰۰ (detail)، فیلم رنگی ۱۶ میلیمتری، صدای اپتیکال، ۷ دقیقه.

به نوعی، همهٔ این اشیای آرشیوی، یعنی قایقِ Teignmouth Electron، خانهٔ حبابی، آینه‌های صوتی و بسیار موارد دیگر، همچون گنجینه‌های کشف‌شده‌ای از لحظات فراموش‌شده هستند که در آن، فضای زمانیِ امروزیِ اثر به‌عنوان یک مجرای قابل تأمل میان یک گذشتهٔ ناتمام و یک آیندهٔ گشوده‌نشده عمل می‌کند. امکان خلق مداخله‌های کامل و دقیقی در زمان‌های گذشته، موضوعی بود که نظر والتر بنیامین[۳۲] را نیز به خود جلب کرده بود، اما دین Dean صمیمیت رستگاری مسیحاییِ او را ندارد؛ و اگرچه اشیای منسوخ‌شدهٔ او شاید یک «روشنگری بی‌ادبانه» دربارهٔ تغییرات تاریخی ارائه بدهند، اما اثری از «آن انرژی‌های انقلابی» که بنیامین امید داشت در آنجا پیدا کند، در آن‌ها نیست. از این نظر، کار وی در عوض با سبالد[۳۳] که دین Dean دربارهٔ او با صراحت قلم رانده است، در یک گروه جای داده می‌شود. سبالد دنیای مدرنی را می‌دید که آنقدر در گذر تاریخ تخریب شده است که همچون «مابعدِ طبیعت» به نظر می‌رسد؛ بسیاری از ساکنان آن (از جمله خود نویسنده) «اشباحی از جنس تکرار و یکنواختی» هستند که در یک آن «هم به غایت آزاد و هم عمیقا دلمرده» به نظر می‌رسند. این موجوداتِ به جای مانده، همچون معما هستند؛ اما معمایی بدون پاسخ، چه رسد به راه نجات. سبالد حتی باور انسانی عادی دربارهٔ قدرت بازگردانندهٔ حافظه را زیر سؤال بُرد؛ پیش‌درآمدِ مبهم و ناگویای او در

[32] Walter Benjamin
[33] W. G. Sebald

Tajrishcircle.org

اولین بخش از *The Emigrants* (۱۹۹۲) این طور می‌نویسد: «و آخرین بقایایی که خاطره از بین می‌بَرَد». دین نیز به دنیایی رهاشده می‌نگرد، اما در بیشترِ قسمت‌ها، توانست از وسواس مالیخولیایی که سبالد به‌عنوان بهای شجاعانهٔ نپذیرفتنِ توهمِ رستگاری پرداخت کرد، اجتناب نمود. خطری که در کار وی هست، از نوع دیگری است: یک شیدایی عاشقانه با «شکست‌خوردن انسان». با این حال، در دامنهٔ «رؤیاهای آینده‌نگرانهٔ شکست‌خورده‌ای» که او در قالب آرشیوی بازیابی می‌کند، رنگ و بویی از آرمان‌گرایی نیز دیده می‌شود؛ نه به‌عنوان یک نتیجه‌گیری و ماحصل دیگر، همچون چیزی که در مورد هیرش‌هورن صادق است، بلکه همچون ضمیمه‌ای در کنار آثار آرشیوی وی دربارهٔ گذشته؛ به همان اندازه از اساس ناهمگون و متنوع و همیشه ناتمام.

تاکیتا دین، *Sound Mirrors* (۱۹۹۹)، (Detail)، فیلم سیاه‌سفید ۱۶ میلیمتری، صدای اپتیکال، ۷ دقیقه

همچون دین (Dean)، جاشیم کوستر نیز گذری در تاریخ، در امتداد خط کم‌رنگی که حقیقت را از تخیل جدا می‌کند، انجام می‌دهد. طبق معمول، او با یک داستان مبهم که به یک مکان خاص پیوند خورده است، شروع می‌کند؛ یک داستان وابسته به مکان که به شکلی ناقص است و در زمان پخش شده. در گام بعد، معمولا با استفاده از یک آلبوم عکس یا یک قطعه فیلم، او می‌کوشد تا تکه‌های داستان را به هم بچسباند، اما هیچ‌گاه آن را به نقطهٔ نتیجه‌گیری نمی‌رساند. در این میان، یک طنز و کنایهٔ تاریخی همواره وجود دارد، چیزی که می‌توان آن را بیشتر بررسی

Tajrishcircle.org

کرد؛ یا یک پرسش اساسی باقی می‌مانَد که می‌توان از آن برای امتحان‌کردن مرزهای آنچه می‌توان دید، بیان کرد، به زبان آوَرد یا شناخت، بهره گرفت. همچون دیگر افرادِ دست‌اندرکارِ هنر آرشیوی، کوستر نیز اغلبِ تصاویرِ خود را با متن همراه می‌کند، اما این‌ها بیشتر از آن که توضیحاتی واقعی باشند، داستان‌هایی تخیلی برخاسته از ذهنیتِ خود او از فضاها، برخاسته از برداشت «شکار ارواح‌گونهٔ» او از سوژه‌ها هستند.

کوستر اغلب به مکان‌هایی دورست سفر می‌کند و سوژه‌هایی را مورد بررسی و پژوهش قرار می‌دهد که مدت‌هاست فراموش شده‌اند؛ از جمله این سوژه‌ها، کاوشگران اواخر قرن نوزدهم، جستجوگران اوایل قرن بیستم و رادیکال‌های پس از دورهٔ ۱۹۶۸م. هستند. اینجا نیز همچون دین (Dean)، کوستر به‌طور خاص به سمت ماجراجویانی جذب می‌شود که سفرِ آن‌ها با شکست مواجه شده است؛ حتی در برخی موارد شکست‌هایی فاجعه‌بار. برای مثال، او در یک آلبوم عکس در سال ۲۰۰۰ م. به داستان شهر رزولوت[۳۴]، شهری قطبی در کانادا می‌پردازد که با جستجو به دنبال گذرگاه دریایی شمال‌غربی (Northwest Passage) شروع می‌شود، از لابلای سیاست‌های جنگ سرد عبور می‌کند و با ادعاهایی ناهماهنگ در باب برنامه‌ریزها، اسکیموها و دیگر ساکنان فعلی، رو به افول می‌رود. حتی با این که مطالب مورد توجه کوستر به مرزهای تاریخی کشیده شده‌اند، اما همچنان سیاسی هستند.

کوستر همچنین روی سوژهٔ شهر آزاد کریستیانیا[۳۵] نیز کار کرده است؛ یک پایگاه نظامی مربوط به دوره‌های گذشته در شهر مادری‌اش، کوپنهاگن، که در سال ۱۹۷۱م. توسط بست‌نشینان آشوب‌طلب به‌عنوان یک شهر آزاد اعلام شد. در مجموعهٔ *Day for Night, Christiania* (۱۹۹۶)، او از محل‌های گوناگونی با استفاده از یک فیلتر آبی عکس‌برداری کرده است (در فیلم‌سازی از فیلتر آبی برای ضبط‌کردن صحنه‌های شب در طول روز استفاده می‌شود)، عنوان‌هایشان را به دو تکهٔ اسامی نظامیِ قدیمی و نام‌های بست‌نشین‌های جدید تقسیم کرد، و با این کار، دگرگونی‌های کریستیانیا را در سطح تصویر و زبان به شکل خوشایند و مقبولی نشان داده است. بعدتر در *Sandra of the Tulip house or How to Live in a Free State* (۲۰۰۱)، یک مجموعهٔ ویدئویی five-screen که با همکاری متیو باکینگهام تولید شده بود، کوستر از عکس‌های سیاه‌سفیدِ به‌دست‌آمده از آرشیوها و عکس‌های گرفته‌شده در حالت رنگی بهره گرفت، تا بتواند به کمک صدای اضافه‌شده به شخصیت تخیلی Sandra از چندی از اندیشه‌های شخصی‌اش در باب موضوعاتی از قبیلِ: شهر آزاد کریستیانیا، کوپنهاگن در ابعاد بزرگ، سرنوشت زره در عصر باروت، ظهور هروئین و انقراض گرگ‌ها سخن براند. این قطعه، از نقطه‌نظرِ دیدگاهِ نیچه‌ای قابل بررسی است، اما مخاطبان مجبور هستند همزمان و در همانجا

[34] Resolute
[35] Christiania

Tajrishcircle.org

دیدگاه‌های مختلف و پراکنده را در ذهن خود مرتب کنند. هر دو اثر، وعدهٔ آرمان‌شهر کریستیانیا را در مجاورت با واقعیتِ سخت و ثابتِ آن می‌آورند (چنین ترکیبی باز هم کارهای دین (Dean) را به یاد می‌آوَرَد)؛ و هر دو به صورت یک نوع مونتاژ خاص سازماندهی شده‌اند: تصاویر مجموعهٔ *Day for Night* که عنوان دوقسمتی داشتند از نوع مونتاژ داخلی[۳۶] است و فضای چیدمانی مجموعهٔ *Sandra of the Tulip house* نیز از نوع مونتاژ فراگیر[۳۷] می‌باشد. چنین کار مونتاژی، هم‌ارز رسمی مدل موازی[۳۸] با تاریخ است که کوستر در همهٔ کارهایش طرح می‌کند؛ ترکیبی از مقاطع زمانی مختلف در فضای هر یک از قطعه‌ها. کوستر می‌نویسد: «شما می‌توانید از طریق این مقایسهٔ ساده، زمان را همچون یک ماده لمس کنید»؛ یا همان طور که الکساندر کلوگِ آلمانی زمانی گفته بود: «هیچ چیز آموزنده‌تر از به هم ریختنِ چارچوب‌های زمانی نیست».

جاشیم کوستر، *Day for Night, Christiania*، ۲۰۰۵، c-print، 26 × 38.5 inches.

در آن دسته از کارهای کوستر که روی ماجراجویان تمرکز دارد، او از چارچوب‌های زمانیِ مختلف برای نشان‌دادن ناگواری‌های تاریخی استفاده می‌کند. در *From the Travel of Jonathan Harker* (۲۰۰۳)، کوستر سفر قهرمان انگلیسی *دراکولا* (۱۸۹۷) از میان Borgo pass را تعقیب می‌کند، تا در کمال تعجب، به‌جای ترانسیلوانیای خیالیِ افسانه‌های محلی – رومانی. م -،

[36] internal montage
[37] immersive montage
[38] parallactic

Tajrishcircle.org

به واقعیت مبتذل و کثیف شهرک‌های حومه‌ای، چوب‌بری‌های غیرقانونی و یک هتل توریستی به نام قلعهٔ دراکولا[۳۹] می‌رسد. چنین تقابلی میان فضاهای واقعی و سوژه‌های خیالی در مجموعه‌های *The New Lands* و *the Tale of Captain Mission* (۲۰۰۴) نیز ایجاد می‌گردد؛ کوستر در این مجموعه‌ها، عکس‌های گرفته‌شده از یک مکان واقعی، در اینجا فلیوولاند در هلند را با سخنانی از یک کاراکتر از رمان *Cities of the Red Night* اثر ویلیام بورو[۴۰] ترکیب می‌کند. کوستر کاوشگران تاریخی را نیز مورد پژوهش قرار داده است؛ نظیر نیل نوردِنسکولد[۴۱]، یک دانشمند سوئدی و نخستین فرد اروپایی که به عمق یخچال‌های گرین‌لند سفرد کرد. هیچ چیز بیشتر از پرداختن به کاوش‌های شکست‌خورده، یادآور سبک رمانتیسم شمالی نیست (شاهدمثالِ آن، مجموعهٔ *The Sea of Ice* (۱۸۲۳ تا ۱۸۲۴) اثر کاسپر دیوید فردریش[۴۲] و کشتی شکسته‌اش است) و در قطعه‌ای به نام *Message from Andrée* (۲۰۰۵)، کوستر به بررسی سفر قطبی ناموفقِ بالن‌سوار سوئدی، به نامِ سالومان آندره[۴۳] و همکاران جوانش، کِنوت فرانکل[۴۴] و نیل استرینبرگ[۴۵]، می‌پردازد. کوستر برای ما می‌نویسد: «در ۱۱ جولای ۱۸۹۷م. آندره، فرانکل و استرینبرگ سفر خود را از جزیرهٔ اسپیتس‌برگن در دانمارک با این هدف شروع کردند که با بالن یک دور کامل در دایره‌ای پیرامون قطب شمال بچرخند». با این وجود، بالن خیلی زود به زمین خورد و کاوشگران در جزیره‌ای متروک که با یخ‌های شناور محاصره شده بود، ناپدید شدند. ۳۳ سال بعد، جعبه‌ای حاوی نگاتیوهای پرداخت‌شده پیدا گردید؛ برخی از این نگاتیوها، تصاویری را نشان می‌دادند، اما بیشترِ آن‌ها به‌صورتِ «تقریبا انتزاعی و انباشته از رنگ‌های سیاه، خراش‌های متعدد و باریکه‌های نور» بودند. با استفاده از چیزی که فقط می‌توان آن را «نویز بصری» خواند، کوستر یک فیلم کوتاه ۱۶میلیمتری ساخت «که به مرز مبهمِ میان آنچه می‌توان به زبان آوَرد و آنچه نمی‌توان، و مرزِ میان مستند و اشتباه، اشاره می‌کرد». و بعد، همان‌طور که کوستر بیشتر تأکید می‌کند، «پیام آندره» اساسا مبهم و نامشخص است: یک عکس آرشیوی از بالنی که تازه حرکت کرده است، رؤیای اواخر قرن نوزدهمی سفرهای اکتشافی پرشکوه را به یاد می‌آوَرَد؛ رؤیایی که در آن، جهان، درست به‌مانند تخیلات ژول ورن به‌آسانی قابل تحقق است؛ در حالی که خودِ فیلم، همچون پیامی در یک بطری که با عوامل مختلف تخریب شده است، به سازش‌ناپذیربودنِ حوادث طبیعی، و نیز عدم‌امکان رمزگشایی از رویدادهایی تاریخی اشاره دارد.

---

[39] Castle Dracula
[40] William S. Burroughs
[41] Nils A. E. Nordenskiöld
[42] Casper David Friedrch
[43] S. A. Andrée
[44] Knut Fraenkel
[45] Nils Strindberg

Tajrishcircle.org

در دو آلبوم عکس دیگر مربوط به اوایل تا نیمه‌های دهۀ ۲۰۰۰م. یکی دربارۀ اسرار پنهانی سِحر و جادو، و دیگری دربارۀ یک فیلسوف نامدار دورۀ روشنگری، کوستر باز هم تمثیل‌ها و تشبیهاتی ناقص دربارۀ اهمیت زنجیره‌های تاریخی در میان دگرگونی‌های مدرن ارائه می‌دهد. در *Morning of The Magicians* (۲۰۰۵)، او به مستندسازی تعقیب و جستجوی خود به دنبال محل سکونت آلستر کراولی[۴۶]، یکی از جویندگان علوم غریبه، و پیروان او در خارج از شهر سیسیلی چفالو می‌پردازد. صومعۀ Abbey of thelama که در سال ۱۹۲۳م. به دستور موسولینی بسته شد، و به مدت بیش از سی سال به حال خود رها شده بود تا زمانی که کنت آنگرِ[۴۷] فیلم‌ساز، دوباره آن را کشف کند. آنگر با حمایت سکسولوژیستی به نامِ آلفرد کینزی[۴۸]، از نقاشی‌های دیواری اصیل و ترسیم‌شده توسط گروه کراولی پرده‌برداری کرد؛ نقاشی‌هایی که روش‌های تانتریسمی[۴۹] (صورت‌هایی از ادیان بودا و هندو که به تقسیم عالم وجود بین نیروهای مذکر و مونث به جهتِ تعاملِ انفکاکی اعتقاد دارد. —م) آیین‌های جنسی و مصرف مواد اشاره داشتند. این «تکه‌های باقی‌ماندۀ ایده‌ها و داستان‌ها از افرادی که زمانی از این محل گذر کرده بودند»، منابع غنی و ارزشمندی در اختیار کوستر قرار دادند، اما او را با یک گره داستانی نیز روبرو ساختند؛ ابهامی که او هم با عکس‌هایی از قسمت‌های داخلی نقاشی‌شده با گرافیتی، و هم با عکس‌های گرفته‌شده از قسمت‌های خارجی نقاشی‌شده با رنگ و قلم‌مو منتقل می‌نماید (حتی پیداکردن خودِ خانه نیز کاری دشوار از آب درآمد). بنابراین، در اینجا، سِحر و جادو از چند جهت سوژۀ بررسی است. اول، کارها و اقداماتی که گروه کراولی در عمل انجام می‌دادند، سِحر و جادو بود (نقاشی‌های دیواری حاکی از آن هستند که این اقدامات طیف وسیعی را شامل می‌شدند: از جادو گرفته تا کارهای تقلیدی و مستهجن). دوم، سِحر و جادو به‌عنوان یک فعالیت مخفی (نظیر فعالیت‌های گروه کراولی) در بین فرهنگ رسمی برای کوستر جالب توجه بودند. و سوم، پنهان و مستترشدن رویدادهای تاریخی به‌واسطۀ مدرنیته است که به آرامی در صحنه رخنه کرده است (چفالو که زمانی یک دهکدۀ ماهیگیری بود، اکنون به یک «شهر ساحلی معروف» بدل گشته است).

[46] Aleister Crowley
[47] Kenneth Anger
[48] Alfred Kinsey
[49] tantrism

Tajrishcircle.org

جاشیم کوستر، *Morning of the Magicians (room of nightmares* شماره ۱)، ۲۰۰۵، c-print , 18.5 × 23.5 inches

این پنهان‌شدن و مستترشدنِ چندگانه، سوژهٔ آلبوم عکس *The Kant Walks* (۲۰۰۳) نیز می‌باشد. کانت در کونیگزبرگ اقامت داشت و در پایان زندگی‌اش، این فیلسوف منطق و عقل، دچار توهم شد، و بعد از آن نیز، شهر مادری‌اش با خردستیزی‌ها و بی‌عقلی‌ها تخریب گردید؛ نازی‌ها در جریان عملیاتِ Kristallnacht 2938 به آنجا هجوم بردند، در سال ۱۹۴۵م. نیز با بمباران‌های نیروی هوایی سلطنتی انگلیس به خاک و سنگ تبدیل شد، به تصاحب اتحاد شوروی در آمد و آن‌ها نیز نامش را به کالینین‌گراد تغییر دادند (به یادبود و افتخار همراه قدیمی استالین، میخایل کالینین). کوستر در آلبوم عکس خود، با دنبال‌کردن پیاده‌روی‌های روزمرهٔ کانت، این تاریخچه‌های درهم‌تنیده را به یاد می‌آوَرَد؛ اما اینجا نیز، پیداکردن مسیر آسان نبود. کوستر این‌طور به ما می‌گوید: «باید دو نقشه را روی هم قرار بدهید: یکی نقشهٔ کونیگزبرگ و دیگری نقشهٔ کالینین‌گراد، تا بتوانید مکان‌های امروز را شناسایی کنید» و سپس، مسیر خودِ او نیز بیش از پیش توسط بمب‌های منفجرنشده، ساخت‌وسازهای پس از جنگ (که برخی از آن‌ها اکنون ویرانه شده‌اند) به فراموشی منتهی شد. فیلم *The Kant Walks* زمینی بی‌استفاده متشکل از فضاهای مختلف را در تلاقی زمانی به تصویر می‌کشد. از این جهت، یک تصویر به‌طور خاص گویا است، که به یک مرکز فرهنگی شوروی مربوط می‌شود که در اوایل سال‌های ۱۹۷۰م. در محل یک قلعهٔ قدیمی ساخته شده است. تونل‌های این قلعه باعث ناپایدارشدن ساختمان جدید شده بودند و به همین خاطر، این ساختمان تماما رها شده بود، بدون سکنه، تا خودش خراب شود. کوستر می‌نویسد: «بیراهه‌ها، بن‌بست‌ها، خیابان‌های بزرگ، یک قلعهٔ کوچک گم‌شده

Tajrishcircle.org

در یک منطقهٔ صنعتی، تاریخ را همچون یک آشوب به خاطر می‌آورند؛ یک حضور خاموش و بسیار قدرتمندتر از داستان‌های خطی تمیزومرتبی که برای توضیح رویدادهای گذشته به کار برده می‌شوند».

حتی همزمان با آن که مدرنیته رد پای تاریخ را پاک می‌سازد، «نقطه‌هایی از تعلیق» نیز ایجاد می‌کند که پیشرفت نابرابر آن، یا دقیق‌تر، پسرفت نابرابر آن به سمت ویرانه‌های متعدد را نمایان می‌سازند. چنین چیزهایی، همان «نقاط کوری» هستند که توجه کوستر را جلب می‌کند. این عبارت که به‌نوعی یک متناقض‌نما است، به مکان‌هایی اشاره می‌کند که معمولا از چشم می‌افتند، اما شاید هنوز هم به درک و آگاهی ما کمک کنند (فرهنگ‌لغت انگلیسی آکسفورد این طور می‌گوید که «کوری» نه‌تنها «مانعی برای دیدن یا حائلی برای نور»، بلکه «فرصتی برای شکارچیان» نیز هست). برای کوستر، این نقاط نامعلوم و تبیین‌نشده هستند؛ ترکیبی غیرعادی از امر کهنه و خارق‌العاده، بروزی از یک ناخودآگاه تاریخی روزمره. بنیامین جایی عنوان نمود که یوجین آت‌گت[۵۰] طوری از خیابان‌های خلوت پاریس عکس‌برداری کرده است که انگار صحنهٔ جرم است؛ کوستر نیز یک دید جرم‌شناسی دارد، اگرچه جرم‌های مرتکب‌شده در تصاویر غیرشلوغ وی، همان جرم‌های آشنای زباله‌دانی سرمایه‌داری (capitalist junkspace)، سرکوب حکومتی و فراموشی همگانی هستند. او از ماهیت خاص عکس استفاده می‌کند تا ضمیمهٔ چیزها« index of things» را، هم هنگام ظهورکردن آن در طول زمان، و هم هنگام ناپدیدشدن آن، به چنگ بگیرد. علاقهٔ دوجانبهٔ او به «این که تاریخ چطور شکل می‌گیرد» و چطور به جزئیاتی رازآلود تخریب می‌شود، این گونه است.

[50] Eugène Atget

Tajrishcircle.org

جاشیم کوستر، *The Kant Walks*، ۲۰۰۳ (detail)، c-print، 18.5 × 23.5 inches

در فیلم *The Kant Walks*، کوستر پژوهش‌های «روان‌جغرافی» در مکتب وضع‌گرایی (Situationist) را به خاطر می‌آوَرَد، حرکتی در فضا که بواسطهٔ شانس و آرزو هدایت می‌شود، نه قانون و منطق. اما اشارهٔ مهم‌ترِ او به سفر چندبعدی رابرت اسمیتسون است (چنانچه ما دیده‌ایم، او یک شخصیت تأثیرگذار برای بسیاری از هنرمندان آرشیوی است). در جنبه‌های خاصی، کوستر به کالینین‌گراد سفر می‌کند، همان طور که اسمیتسون به Passaic نیوجرسی می‌رود؛ در جستجوی یادواره‌های غیرعامدانه‌ای که در آن‌ها، «تاریخ یا زمان به ماده تبدیل می‌شود». در پروژهٔ *histories* (۲۰۰۵)، کوستر بواسطهٔ همانندسازیِ دقیق مکان‌های عکس‌برداری‌شده توسط اسمیتسون و سایر هنرمندان در حدود پنج دههٔ قبل، به دنبال این نشانه‌های زمانی می‌گردد. همچنان که کوستر دربارهٔ تاریخِ بازنگری‌شده در قطعهٔ خود توضیح می‌دهد و می‌نویسد: «دست‌کم دو حالت وجود دارد: یک حالت برای عکاسی مفهومی و یک حالت برای مکان‌ها و رویدادهای نشان‌داده‌شده». بیننده نه‌تنها به حال خود رها می‌شود تا ادامهٔ خط را دنبال کند، بلکه خودش باید تغییرات متفاوت را از طریق شواهدِ ارائه‌شده کنار هم بچیند.

توجه نمادین به «index of things» در کارهای کوستر بار دیگر بنیامین، و همین‌طور سبالد را به خاطر می‌آورد؛ اما همچون دین (Dean)، کوستر نیز، هم از امید رهایی‌بخش بنیامین و هم از کناره‌گیری مالیخولیایی سبالد، نسبتا آزاد است. از این نظر، روحیه و طبع او بیشتر به روحیهٔ الکساندر کلوگ[۵۱] در *The Devil's Blind Spot* نزدیک است. کلوگ نیز روی مرز کمرنگِ بین حقیقت و تخیل گام بر می‌دارد، و او نیز مجذوب نقاط کوری است که مسیر تاریخ در آنجا تغییر کرده است یا شاید دوباره هم تغییر کند و این تغییرات گاهی برای ما آشکار می‌شوند. برای کلوگ، این لحظات در زمان‌هایی پدیدار می‌شوند که شیطان در خواب به سر می‌برد و درب را باز می‌گذارد، اگر نگوییم به روی مسیح (چنانچه بنیامین امید داشت)، دست‌کم به روی امکان تغییرکردن. کوستر می‌خواهد اثرش به این شکل نیز تأثیرگذار باشد؛ به‌عنوان «صحنه‌ای برای داستان‌های احتمالی که می‌توانند در جهان حقیقی رخ دهند». با این وجود، در کار کوستر نیز همچون کلوگ، این نقاط کور همچنان در بند شیطان هستند و به این ترتیب، هر تغییری هم که ممکن باشد برای ما اتفاق بیفتد، لزوما به سمت بهبود نیست.

همچون دین (Dean) و کوستر، سام دورانت از انواع و اقسام شیوه‌ها، از جمله طراحی، عکاسی، کلاژهای زیراکس[۵۲]، مجسمه‌سازی، کارهای چیدمانی، صوتی و ویدئویی بهره می‌گیرد، اما در جایی که دین (Dean) و کوستر دربارهٔ رسانه‌های خود صریح و قاطع هستند، دورانت از فضای

[51] Alexander Kluge
[52] Xerox

Tajrishcircle.org

بی‌نظم میان فُرم‌هایش استفاده می‌کند. از آن گذشته، در جایی که دین (Dean) و کوستر در انتخاب منابع خود دقیق و موشکافانه عمل می‌کنند، دورانت نمونه‌هایش را با دستِ باز از منابع گوناگون انتخاب می‌کند؛ از طراحی‌های اواسط قرن گرفته تا کنش‌گرایی سیاسی سال‌های ۱۹۶۰ و تاریخچهٔ موسیقی راک‌اندرول تا فرهنگ امروزی «خودت‌انجام‌بده»[۵۳].

دورانت آرشیو خود را به صورت یک ناخودآگاه سیال می‌سازد که در آن، تاریخچه‌های سرپوش‌گذاشته‌شده، حتی در میان روش‌های مختلف که با بی‌نظمی در هم ترکیب می‌شوند، به شکلی ساختارشکن باز می‌گردند. او به‌طور خاص مجذوب دو نقطه در فرهنگِ پس از جنگ آمریکا است: طراحی‌های مدرنیست و واپسینِ سال‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰، نظیر طراحی‌های چارلز و ری اِیمِس[۵۴]، و هنر پسامدرنیست و تازهٔ سال‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، نظیر کارهای رابرت اسمیتسون[۵۵] (که بعدا نیز به او اشاره خواهد شد). نقطهٔ اول امروز خیلی دور به نظر می‌آید و تا همین الان به شکل‌های مختلف بازیابی و تغییر داده شده است و دورانت در مورد هر دو، هم نسخهٔ اصلی و هم نسخه‌های کپی، یک دیدگاه انتقادی ارائه می‌دهد. نقطهٔ دوم در آستانهٔ پیوستن به تاریخ است و شامل «بحث‌هایی می‌شود که دیگر به ما تعلق ندارند»، همان طور که میشل فوکو[۵۶] زمانی نوشته است. بر این اساس، نقطهٔ دوم شاید به «شکاف‌هایی» در تفکر معاصر اشاره بکند؛ شکاف‌هایی که شاید به‌نوبهٔ خود به سرآغاز چیزهایی دیگر بدل شوند. «بسیاری مواقع، من جذب چیزهایی می‌شوم که در همان دهه‌ای به وجود آمده‌اند که خودم به دنیا آمدم»؛ این سخنِ دین (Dean) است (متولد سال ۱۹۶۵) که در مورد دورانت و دیگر افراد این نسل نیز صدق می‌کند. اما آثار آرشیوی او ناپایدارتر از آثار هم‌عصرانش به نظر می‌رسند و همان‌قدر که محکوم به فروپاشی هستند، مورد بازیابی نیز قرار می‌گیرند.

دورانت که در لس‌آنجلس اقامت داشت، لحظهٔ نخست خود را بواسطهٔ طراحی‌های اصیلِ مرتبط با کالیفرنیای جنوبی به خاطر می‌آوَرد که در آن‌ها، به فرمالیسم محدودکننده‌ای که در آنجا می‌دید، شدیدا واکنش نشان داده بود. دورانت که زمانی نجار بوده، یک درگیری طبقاتی میان ظریف‌کاری‌های متاخرِ معماری مدرنیست (زمانی که این سبک، هم به‌صورت سازمانی [corporate] و هم به‌صورت حومه‌ای [suburban] در آمده بود) و حسرت‌های طبقهٔ کارگر (که حذف‌شدن آن‌ها از این دوره از قبل کاملا مشخص شده بود) را به تصویر می‌کشد. به این ترتیب، او عکس‌هایی رنگی تولید کرده است که کولاژها و بریده‌هایی تحسین‌شده از آن زمان را نشان می‌دهد، نظیر صندلی صدفی Eames، ناراحت بر روی زمین افتاده و آماده برای تحقیر و تمسخر. او همچنین مجسمه‌ها و کولاژهایی را نشان داده است که از تندیس‌های برنامهٔ Case

[53] do-it-yourself
[54] Charles and Ray Eames
[55] Robert Smithson
[56] Michel Foucault

Tajrishcircle.org

Study Houses که توسط ریچارد نیوترا[۵۷]، پیِر کوینیگ[۵۸]، کریگ اِلوود[۵۹] و دیگران در سال‌های بین ۱۹۴۵ تا ۱۹۶۶ م. طراحی شده بود، سوءاستفاده می‌کنند. در حیطهٔ مجسمه‌سازی، مدل‌های تقریبی از خانه‌ها که از جنس فوُم‌بنیاد(foamcore)، مقوا، تخته‌چوب و شیشه‌پلکسی ساخته شده‌اند، سوزانده می‌شوند، سوراخ می‌شوند و روی آن‌ها گرافیتی زده می‌شود. در یک برآشفتگی طبقاتی دیگر، برخی مدل‌ها حتی با سیم به تلویزیون‌های مینیاتوری متصل شده‌اند و این تلویزیون‌ها در حال پخشِ سریال‌ها یا گفتگوهای به‌دردنخور هستند. کولاژهای او تصویری از فوران‌های شدید نفرت طبقاتی را نیز ترسیم می‌کنند. در یکی از تصاویر، دو مِی‌خوارهٔ آبجوبه‌دست در عکسی از خانهٔ کوینیگ کاملا به سبک کلاسیک ژولیوس شولمن[۶۰]، ظاهر می‌شوند، به‌طوری که حتی رؤیای حس خوب متعالی آن را از خیال می‌گذرانند. در تصویری دیگر، یک دختر فرودست در حال رقص به شکلی نمایان شده است که هر گونه تظاهری از دنیایی فرهیخته‌تر، حسی فراتر از هم‌خوابگی را از بین می‌برد. در قطعه‌های دیگر، دورانت توالت‌های مینیاتوری و نمودار لوله‌کشی را در مجاورت صندلی‌های Eames، قفسه‌های IKEA و جعبه‌های مینیمالیست قرار می‌دهد: یک بار دیگر، او به صورت تقریبا عینی، «طراحی خوب» را لوله‌کشی می‌کند و تجسم‌های پاکیزه آن را به اجسامی سرکش مرتبط می‌سازد، انگار که بخواهد گرفتگی‌های فرهنگی آن را بر طرف کند. در عمل، دورانت رؤیاهای انتقام از ایدهٔ قدیمی «ماشین‌ها، به کمک زندگی»، هم در قدیم، هم در زمانِ حال را به صحنه می‌آورد.

سام دورانت، *Abandoned House* شماره ۴، ۱۹۹۵.

[57] Richard Neutra
[58] Pierre Koening
[59] Craig Elwood
[60] Julius Shulman

Tajrishcircle.org

دومین نقطهٔ آرشیوی وی که گسترده‌تر از آرشیو اولِ اوست، هنر پیشرفته، فرهنگ راک و مشکلات حقوق مدنی اواخر سال‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ را در بر می‌گیرد، و دورانت اغلب نشانه‌هایِ آن‌ها را با هم ترکیب می‌کند. در این پژوهش آرشیوی، اسمیتسون یک فرد ممتاز و برجسته است؛ همچون دین (Dean) و کوستر. دورانت نیز او را، هم به‌عنوان یکی از نخستین نمونه‌های هنرمند آرشیوی و هم به‌عنوان نامی مهم در هنر آرشیوی این دوره تلقی می‌کند. در اثر *Landscape Art (Emory Douglas)* (۲۰۰۲)، دورانت ارجاع به یک آلبوم عکس درخت‌های وارونه از اسمیتسون را با تلمیحی به ایموری داگلاس ترکیب می‌کند. ایموری داگلاس یک طراح گرافیک است که به‌عنوان وزیر فرهنگ حزب پلنگ سیاه انگلیس[۶۱] خدمت می‌کرد. در قطعه‌های دیگر، دورانت از Partially Buried Woodshed نام می‌برد که توسط اسمیتسون در ایالت کنت در ژانویهٔ سال ۱۹۷۰ تولید شده بود. در اینجا، مدلی از یک اثر هنریِ رادیکال با خاطرهٔ نیروی پلیس سرکوب‌گر ترکیب می‌شود؛ ماجرای کشته‌شدن چهار دانش‌آموز توسط افراد گارد ملی در همان دانشکده و تنها چند ماه پس از نصب‌شدن هیمه‌دان. تلمیحاتی به رویدادهای آرمان‌گرایانه و غیرآرمان‌گرایانه در فرهنگ راک نیز در حالی که نسخه‌هایی از کنسرت‌های Woodstock و Altamont از بلندگوهایی مدفون‌شده در تپه‌های خاکی پخش می‌شود، به چشم می‌خورد. این نشانه‌های ناهمسان در این فضای آرشیوی بروز می‌یابند، اما در آنجا نیز در هم فرو رفته‌اند: جایگاه‌های متضاد که در یک پس‌رفت/نزول تجربی در هنر ونگارد[۶۲]، موسیقی ضدفرهنگ و قدرت حکومتی کم‌رنگ می‌شوند. دورانت به این شکل، نه‌تنها یک آرشیو فرهنگی‌سیاسی از دورهٔ حقوق مدنی و جنگ ویتنام خلق می‌کند، بلکه به لغزش بی‌نظم آن به سمت آمیختگی رسانه‌ها نیز اشاره می‌کند.

[61] the Black Panthers
[62] vanguard

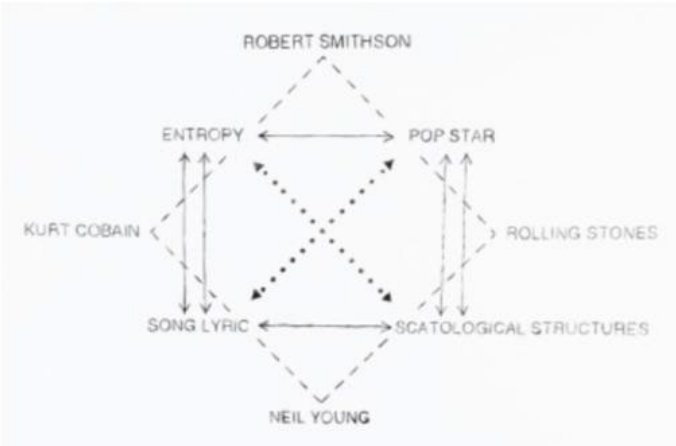
Tajrishcircle.org

سام دورانت، *Landscape Art (Emory Douglas)*، ۲۰۰۲، c-print، 60 × 50 inches،
عکس از جاش وایت.

دورانت به‌میانجیِ اسمیتسون به بی‌نظمی می‌رسد، که این بیان آشنا از اصول آن را در مقالهٔ ۱۹۶۷ خود با عنوان «A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey» مطرح می‌کند:

> *در چشم ذهن خود، یک جعبهٔ شنی را تصور کنید که به دو سمت تقسیم شده است و در یک سمت شن‌های سیاه و در سمت دیگر شن‌های سفید قرار دارد. ما یک کودک را در جعبه می‌گذاریم تا صدها بار در جهت عقربه ساعت درون جعبه بچرخد تا زمانی که شن‌ها مخلوط شوند و شروع به خاکستری شدن کنند؛ سپس، ما او را در جهت خلاف عقربه ساعت می‌چرخانیم، اما نتیجه این کار، بازگرداندن همان تقسیم اولیه نیست، بلکه درجه‌ای قوی‌تر از رنگ خاکستری و افزایش بی‌نظمی است.*

در میان سایر نقش‌هایش، بی‌نظمی به عنوان آخرین استدلال لازم، هم برای تمایزهای فرمالیستی در هنر و هم برای جهت‌گیری‌های متافیزیکی در فلسفه، به اسمیتسون کمک کرد. دورانت نیز در جایگاه خود، اثر تخریبیِ آن را به زمینهٔ تاریخیِ رویکردهای فرهنگی نیز می‌کشاند که پای اسمیتسون را نیز وسط می‌کشد. تأثیری که جعبهٔ شنی برای اسمیتسون داشت، همان چیزی است که *Partially Buried Woodshed* برای دورانت داشت: این اثر نه‌تنها بی‌نظمی را به مرکز بحث می‌آورد، بلکه آن را عینا به واقعیت تبدیل می‌کند، و این کار را هم در ابعاد کوچکِ اثر انجام می‌دهد، هیزم‌دان در سال ۱۹۷۰ تا نیمه مدفون شد، در سال ۱۹۷۵ تا قسمتی سوزانده شد و در سال ۱۹۸۴ کاملا حذف گردید، و هم ابعاد بزرگ اثر، هیزم‌دان به یک آرشیو نمادین از هنر و سیاست اخیر تبدیل می‌شود که «تا قسمتی مدفون شده است». دورانت دربارهٔ *Partially Buried Woodshed* می‌گوید: «من آن را همچون یک قبرستان می‌بینم». اما اگر برای او یک قبر است، برای اثر چونان بذر است.



Tajrishcircle.org

سام دورانت، *Quatenary Field/Associative Diagram*، ۱۹۹۸، دست‌خط روی کاغذ. 22 × 29.5 inches

دورانت اغلب «یک منطق غلط مطرح می‌کند که جواب نمی‌دهد یا خودش را نقض می‌کند». در یک قطعه،او نقشهٔ ساختارمند «مجسمه‌های واقع در محوطهٔ وسیع» را که بیش از سی سال قبل توسط روزالیند کراوس[۶۳] پیشنهاد شده بود، ویرایش می‌کند و در آن، نشانگرهای فرهنگ پاپ نظیر «متن آهنگ» و «ستارهٔ پاپ» را بجای دسته‌بندی‌های انضباطیِ کراوس نظیر «منظره» و «معماری» جایگزین می‌کند. این تقلید مضحکانه نکته‌ای به همراه دارد؛ آن هم فروپاشی تدریجی فضای ساختاریافتهٔ هنر پسامدرنیست است (می‌توان نمودار او را «چیدمانی در میدانِ ازدرون‌منفجرشده» یا «رویکرد هنری در عصر مطالعات فرهنگی» نام‌گذاری کرد). شاید منظور دورانت این است که منطق از همان لحظهٔ نخستِ پسامدرنیته، در ابعاد بزرگ، نه‌فقط در هنرِ پیشرفته، بلکه در تمام تاریخ فرهنگی تزلزل یافته است، و این که ما امروز در باتلاقِ یک نسبی‌گرایی[۶۴] ازحرکت‌ایستاده گیر افتاده‌ایم. شاید او از این معضل لذت می‌بَرَد. با این حال، این تنها معنای هنر آرشیویِ او نیست: «ترکیب‌های ناموزونِ» او همچنین «فضایی برای تفسیر تداعی‌گرایانه[۶۵] فراهم می‌کنند» و این ترکیب‌های ناموزون می‌گویند که حتی در شرایط آشکارِ یک فروپاشی بی‌نظم، می‌توان ارتباط‌هایی تازه ساخت.

تصمیم به «مرتبط‌ساختن آنچه نمی‌توان به هم ارتباط داد»؛ این جمله از هیرش‌هورن برای دیگر افراد مطرح در هنر آرشیوی که در اینجا نام برده شدند نیز مناسب است. با این حال، مهم‌تر این است که این رَویه، یک اجبار به تعمیم‌دادن نیست؛ بلکه صرفا تمایل به ارتباط‌دادن است؛ بررسیِ یک گذشتهٔ نابه‌جا، تطبیق‌دادن برخی از ردپاهای آن، مشخص‌کردن آنچه برای امروز باقی می‌مانَد. باز هم، این تمایل (که در نوشتهٔ من نیز جاری است) در موضوع و راهبرد فرق می‌کند؛ هیرش‌هورن و دورانت روی تلاقی‌های آوانگارد[۶۶] و کیچ[۶۷] تأکید می‌کنند، در حالی که دین (Dean) و کوستر به سمت شخصیت‌هایی کشیده می‌شوند که خارج از این عوالم قرار می‌گیرند. ارتباط‌هایی که در کارهای هیرش‌هورش و دورانت دیده می‌شوند، اغلب اجباری هستند و در کارهای دین (Dean) و کوستر اغلب شکننده. علیرغم آن، تصمیم به مرتبط‌ساختن کافی است تا بتوان این جنبش آرشیوی را از «جنبش تمثیلی» که کریگ اُونز[۶۸] بیش از سه دههٔ گذشته به

[63] Rosalind Krauss
[64] relativism
[65] associative interpretation
[66] avant-guard
[67] Kitsch
[68] Craig Owens

Tajrishcircle.org

هنر پسامدرنیست نسبت داده است، تمایز داد (او در نظر داشت از تصاویر بِجا (appropriated) از راشنبرگ[۶۹] تا شری لوین[۷۰] استفاده نماید). در نظر او، تمثیل‌گرایی یک حالت چندپاره است که در مقابل نمادگرایی قرار می‌گیرد، و هدفش یکپارچه‌سازی است (این یک جهت‌گیری سنتی است). با دانستن این مطلب، خودمختاری هنری، آن‌طور که کانت می‌گوید، به نفع نمادگرایی است، همان طور که «نقاشی مدرنیست» از نظر کلمنت گرین‌برگ[۷۱] چنین است. مشاجره با از این دست نگاه‌های تمامیت‌گرای نمادگرا برای هنرمندان آرشیوی مهم نیست، چرا که حالت چندپارگی برای آن‌ها یک شرطِ پذیرفته‌شده است. بر همین منوال، جنبش آرشیوی بر اساس تفسیر بنیامین بوش‌لو[۷۲] از *Atlas* جرارد ریچر[۷۳] و در این قالب، «بی‌اصول» (anomic) نیز نیست. از نظر او، این خلاصهٔ عظیم از تصاویر مرجع که ریچر اغلب برای نقاشی‌هایش به سراغ آن رفته است، هر قانون و منطقی را نقض می‌کند (anomic از واژه یونانی *anomia* به معنای «بدون قانون» می‌آید). این نیز میدان مبارزهٔ هنرمندان آرشیوی نیست؛ همچون ویژگی چندپارگی، بی‌اصولی نیز به‌عنوان یک شرط مفروض است، شرطی که هر جا ممکن است باید برآورده شود. برای این منظور، آن‌ها گاهی اوقات ترتیب‌های جدیدی برای پیونددهی عاطفی پیشنهاد می‌دهند، هر چقدر هم طرفدارانه و مشروط باشند؛ حتی خودِ آن‌ها نیز به دشواری، و گاهی اوقات عجیب‌بودن این کار اعتراف می‌کنند.

به همین دلیل است که هنر آرشیوی می‌تواند جانب‌دارانه و حتی وارونه به نظر برسد. در حقیقت، قصد آن برای مرتبط‌ساختن می‌تواند حاکی از کمی پارانویا باشد؛ چرا که پارانویا چیزی نیست جز ایجاد ارتباطات اجباری، از آرشیو خصوصی خودم، و از یادداشت‌های خودم از دنیای زیرزمینی که به نمایش گذاشته شده است. از یک سو، این آرشیوهای خصوصی، آرشیوهای عمومی را زیر سؤال می‌برند: می‌توان آن‌ها را همچون طرح‌های لگام‌گسیخته‌ای دید که (حتی هر چند اندک) نظم نمادین در ابعاد بزرگ را مختل می‌کند. از سوی دیگر، آن‌ها همچنین به یک بحران احتمالی در این نظم، یا به یک تغییر مهم در نحوهٔ کارکردِ آن اشاره می‌کنند. از منظرِ فروید، یک فرد پارانویدی دقیقا به این دلیل احساساتش را به دنیا نسبت می‌دهد که دنیا به شکل نحسی خالی از هر نوع معنا و مفهوم به نظر می‌رسد (به اعتقاد او، فیلسوفان به‌شکلِ نظام‌مند و ساختاری نزدیک‌ترین افراد به پارانویا هستند). آیا ممکن است هنر آرشیوی نیز از یک نوع شکست‌خوردگی مشابه در حافظهٔ فرهنگی، و از یک پیش‌فرض در سنت‌های تولیدی

---

[69] Rauschenberg
[70] Sherrie Levine
[71] Clement Greenberg
[72] Benjamin Buchloh
[73] Gerhard Ritcher

Tajrishcircle.org

منشأ بگیرد؟ مگر دلیل دیگری برای مرتبط‌ساختن چیزها وجود دارد، غیر از این که خودشان در وهلهٔ اول نامرتبط به نظر می‌رسیدند؟

شاید بُعد پارانویدی هنر آرشیوی، سمت دیگر بلندپروازی آرمان‌گرایانه است؛ تمایل آن برای تغییردادن توقف و عقب‌افتادگی به نفع تحریک و پویایی، برای جبران‌کردن رؤیاهای شکست‌خورده در هنر، ادبیات، فلسفه و زندگی با سناریوهای احتمالی برای انواع دیگری از روابط اجتماعی، برای تبدیل‌کردن هیچ‌کجا در آرشیو به مکانی تازه برای آرمان‌گرایی. این بازیابیِ نسبی از یک تقاضای آرمان‌گرایانه، غیرمنتظره است؛ چرا که در گذشتهٔ نه چندان دوری، همین امر به عنوان منفورترین جنبهٔ پروژه‌های مدرنیست به شمار می‌آمد که از سوی راست‌گراها همچون اردوگاه کار اجباری استبدادی و از سوی چپ‌گراها نیز چون لوح سفید سرمایه‌داری دیده می‌شد. تلاش هنر آرشیوی برای تبدیل‌کردن «محل‌های حفاری» به «محل‌های ساخت‌وساز» از جهتی دیگر نیز مثبت است؛ زیرا حکایت از دورشدن از یک فرهنگ مالیخولیایی دارد که جنبه‌های تاریخی را کمی برتر از حوادث دلخراش می‌بینند.

- مطلبی که از نظر گذشت، ترجمهٔ متنی بود با عنوانِ «The Archival» نوشتهٔ هال فاستر، که فصل دومِ کتابی است که تک‌تکِ فصولش قابلیتِ مطالعه و خوانش مجزا دارد:

Bad new days: art, criticism, emergency, hal foster, verso pub: london & newyork, 2015, 1st ed.

فاستر متولد ۱۳ اوتِ ۱۹۵۵ (آمریکا) است و از منتقدان شهیرِ هنری، که به تاریخ‌نگاری هنر و کارگردانی نیز می‌پردازد. تمرکز اصلیِ او بر هنر آوانگارد با درونمایهٔ پست‌مدرن و آرشیونگاری/ پژوهی است. فاستر دشوار می‌نویسد، نثرش ایجاز دارد و تخیل، و ارجاعات فرامتنیِ زیاد.