صفحات ۵ - ۱۲ (علمی-پژوهشی)
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۵، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۹

بررسی ناپدیدی هنر در عصر فراواقعیت از منظر بودریار با تأکید بر آثار ریچارد پرینس به مثابه مصادیق آن اندیشه

حسین فرح بخش‌پور[۱]، نادر شایگان‌فر[۲]**

[۱] دانش آموخته کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
[۲] استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۵/۲۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۹/۵)

چکیده

از دهه ۱۹۶۰ با رشد فزاینده شمار تصاویری که در زندگی روزمره رسوخ می‌کردند، مفهوم وانموده به مرور وارد مباحث نقد هنری گردید. فناوری سایبرنتیک در عصر پسامدرن، به شبیه‌سازی‌های تصویری منجر شده است. از نظر بودریار در این دوره، وانموده‌ها بر همه وجوه زندگی بشر سلطه یافته‌اند و به هیچ روی قابل تشخیص از امر واقعی نیستند. ایماژها در عصر پسامدرن نه تنها ادعای نمایش واقعیت را ندارند بلکه خود را به جای آن معرفی می‌کنند. افزون بر این نقشی که عکاسی در دوره پسامدرن ایفا می‌کند، بسیار تحت تأثیر اندیشه‌های بودریار است. عکاسان پسامدرن بر اتمام جهان تصویری تأکید می‌کنند و معتقدند تنها حقیقتی که اکنون در اختیار ماست، جهان عکاسی‌شده است. متفکران پسامدرن و از جمله بودریار نیز بر این اندیشه‌اند که بازنمایی همه آن چیزی است که هست و می‌تواند باشد. ریچارد پرینس از جمله هنرمندان پسامدرنی است که با ازآنِ خودسازی تصاویر دیگر هنرمندان، تمایز میان اصل و کپی را مخدوش می‌کند. این پژوهش می‌کوشد ضمن تحلیل چرایی آرای بودریار درباره ناپدیدی هنر معاصر، به تبیین آثار پرینس به مثابه مصادیق آن اندیشه بپردازد و به روش توصیفی و تحلیلی نشان دهد که وی از ماهیت تصویر به عنوان وانموده بهره گرفته است.

واژه‌های کلیدی

پسامدرنیسم، وانمودگی، فراواقعیت، ژان بودریار، ریچارد پرینس.

*مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «بررسی مفهوم وانمودگی و فراواقعیت در عکاسی پُست‌مدرن براساس اندیشه‌های ژان بودریار(مطالعه موردی: شری لواین، ریچارد پرینس و باربارا کروگر)» که به راهنمایی نگارنده دوم ارائه گردیده است.

**نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۷۹۰۱۲۸۹، نمابر: ۳۶۲۶۹۱۶۸-۰۳۱، E-mail: n.shayganfar@aui.ac.ir.

مقدمه

پسامدرنیسم اصطلاحی است که برای توصیف نظریه‌پردازی درباره زیبایی‌شناسی معاصر به‌کار می‌رود. لیوتار[۱] پسامدرنیسم را یک وضعیت اجتماعی می‌داند؛ لیندا هاچن[۲] نظریه‌پرداز کانادایی آن را مجموعه‌ای از جنبش‌های هنری می‌داند که از هجو برای بازنمایی استفاده می‌کنند؛ بودریار نیز پسامدرنیسم را دوره اتمام تاریخ می‌داند (Malpas, 2005, 6). در فرهنگ پسامدرن تصویر عضو کانونی به شمار می‌رود و از اولویت هستی‌شناختی نسبت به امر واقع برخوردار است. افزون بر این هنر همواره رابطه گسست‌ناپذیری با پارادایم‌های عصر خود دارد؛ اگر تقلید ریشه در جهان سنتی دارد، سرچشمه وانمودگی[۳] را هم باید در جهان کنونی جست. به تعبیر بودریار وقتی وانمودگی در یک جامعه سلطه یابد، جهان شبیه‌سازی شده حاصل از آن به مخاطبانش صرفاً پوچی ارائه می‌کند. علاوه‌بر این عکاسان پسامدرن تحت تأثیر آرای بودریار مبنی براشباع جوامع امروزی از تصاویر قرار گرفتند. آنها با تأکید بر سرشت بازتولیدپذیر تصویرعکاسی بیان می‌کنند که همه چیز قبلا دیده شده است و چیزی جز بازنمایی دیگر وجود ندارد. اگر عصر پسامدرن توسط نشانه‌هایی که می‌توان آنها را وانموده دانست معرفی می‌شود، یک عکاس چگونه می‌تواند این شرایط جدید را از طریق تصاویرش نمایش دهد؟ با توجه به اینکه امروزه مفاهیم وانمایی و فراواقعیت[۴] به شالوده بیشتر پژوهش‌ها درباره بودریار و امر بصری، به ویژه در حوزه‌های تولید فرهنگی و نقد هنری تبدیل شده است، مقاله حاضر تلاش دارد تا تأثیرات نظریه‌های پساساختارگرایی، مخصوصاً اندیشه‌های بودریار درباره وانمودگی و فراواقعیت را در عصر پسامدرن بر رسانه عکاسی و با تأکید بر آثار ریچارد پرینس[۵] مورد مداقه قرار دهد.

مراتب وانموده

بودریار در کتاب وانموده‌ها و وانمایی[۶] که شاید معروف‌ترین کتاب او در زمینه فرهنگ بصری باشد، اثبات می‌کند که تصاویر در طول تاریخ کارکردهای متفاوتی داشته‌اند. وی مراتب سه‌گانه وانموده‌ها را برای توصیف شیوه‌های مختلف تولید، گردش و کاربرد تصاویر و رابطه ما با آنها مطرح کرد. در مرحله اول وانموده که از دوره رنسانس آغاز می‌شود، یک نوع تشابه بین اصل و بدل وجود دارد(تصویر تفسیری از دنیاست)، در حالی که در مرتبه دوم که شروع آن با انقلاب صنعتی است، آنها هم‌ترازند(تصویر در پی هم‌ترازی است با آنچه نشان می‌دهد). در مرتبه سوم وانموده‌ها، تصاویر واقعیت ما هستند و رمزگان همان صورت‌بندی عملیاتی جدید تولید تصویر است. هدف از این راهبرد پنهان‌کردن این نکته است که هیچ واقعیت حقیقی یا اصیلی وجود ندارد، فقط وانمایی واقعیت وجود دارد و بس (Baudrillard, 2005 b, 32) این مراتب را می‌توان به صورت جدول زیر خلاصه کرد:

«بعدها بودریار نظمی دیگر را اضافه کرد؛ مرتبه چهارم مرحله واقعیت مکمل است. بودریار این لحظه را نوعی فراواقعیت که به واقعیت و توهم خاتمه می‌دهد، توصیف کرده است. در این مرحله، تصویر دیگر آنقدر از کارکرد اصلی‌اش دور شده که حتی دیگر نمی‌تواند به مثابه یک تصویر عمل کند. بودریار متوجه شده که فرهنگ کنونی ما به این دام افتاده که همه چیزها را مرئی، شفاف، قابل حدس و بی‌درنگ قابل دسترس کند. وی با استناد به همین غرق شدن در امر بصری معتقد است که ما نمی‌توانیم به گونه‌ای درباره بازنمودها سخن بگوییم‌که گویی آنها بازتابی از، یا واکنشی به دنیا هستند؛ آنها خود دنیا هستند (Baudrillard, 2001, 45). شبیه‌سازی‌ها امروزه هرگونه وجه افتراق میان ایماژ و واقعیت را از بین می‌برند. آنها از یک طرف از قید ارجاع به واقعیت رها می‌شوند و از طرف دیگر در زندگی ما ریشه دوانده‌اند. این همان مساله‌ای است که ادبیات تصویری آثار ریچارد پرینس را شکل داده است. پرینس متأثر از اندیشه‌های بودریار، با ارائه تصاویر فراواقعی، در پی بازتولید کنایه‌آمیز وانمودگی برآمده است.

جدول ۱- مراتب سه‌گانه وانمودگی از منظر بودریار. مأخذ: (Laughey, 2007, 149)

مراتب وانمودگی		
مرحلهٔ (مرتبهٔ) وانمایی	نوع	توصیف
۱. مرحله اول	دلالت (نشانه‌هایی که شبیه چیزهای واقعی است)	واقعیت از طریق بازنمایی ساخته می‌شود مانند نقشه‌ها و نقاشی‌ها
۲. مرحله دوم	بازتولید (نشانه‌ها به نشانه‌هایی که شبیه چیزهای واقعی است، اشاره می‌کنند)	بازنمایی واقعیت (مرحله اول) به وسیلهٔ تکنولوژی‌های مکانیکی بازتولید می‌شود مانند عکاسی و فیلم
۳. مرحله سوم	وانمایی (نشانه‌ها چیزهای واقعی را بازنمایی نمی‌کنند، بلکه به مثابهٔ ماسک غیبتِ واقعیت عمل می‌کنند)	بین واقعیت و بازنمایی ارتباط وجود ندارد. در عوض، ما با فراواقعیت سروکار داریم

وانمودگی در عکاسی پسامدرن

بودریار به دنبال آشکارسازی معنای اثر هنری یا ارزیابی نحوه تفسیر یا داوری آن نیست. وی همراه با سایر متفکران پسامدرن و پساساختارگرا، تایید می‌کند که با افول کلان روایت‌ها این آگاهی حاصل می‌شود که "همه چیز یک نقل قول است: همه چیز در گذشته بافتارمند[۷] شده، همه چیز همیشه پیشاپیش وجود داشته است" به تعبیر وی "دنیای‌هنر دیگر اعتقاد عمیقی به تقدیر هنر ندارد" (Baudrillard, 2005a, 56). به تعبیر وی در گذشته امضای هنرمند شاخص اصالت اثر هنری بود اما اکنون ارزش اثر به عوض آنکه به کیفیت اثر متکی باشد، به گردش محض نشانه‌ها تبدیل شده است. امروزه هرگونه ادعای داشتن توانایی تفسیر بازنمایی‌ها از طریق ارجاع به یک سطح معنایی ژرف‌تر توهم انگاشته

می‌شود.

از آن خودسازی، التقاط هنری و نقل قول از آثار سایر هنرمندان، به تمام جنبه‌های فرهنگ پسامدرن تسری یافته است. پسامدرنیسم با نگرشی کثرت‌گرا توجه خود را به گذشته معطوف کرد؛ سبک‌ها و روش‌های گذشته بازتکرار می‌شدند و هنرمندان به نوعی به آثار همدیگر ارجاع می‌دادند. این هنرمندان از مفهوم هنرمند نابغه کانتی ساخت شکنی کرده، مفهوم اصالت را زیر پا می‌گذاشتند و از سایر متون آشکارا تأثیر می‌پذیرفتند. آنها احساس می‌کردند که هنر در سیر ترقی خود به انتها رسیده و همه کارهای ممکن در گذشته صورت گرفت است، بنابراین چاره‌ای جز تقلید از آثار گذشتگان نمی‌دیدند. از این رو است که هنر بیش از پیش بازیگوشانه و سرگرم‌کننده شد. هنر کیچ پسامدرن با از آن خودسازی آثار هنری متعالی، فرهنگ اصیل را تهدید می‌کند. امروزه هنر پسامدرن صرفاً نوعی شبیه‌سازی آوانگارد را ارائه می‌کند.

بودریار در پی ارائه پاسخی یا تفسیری از تصاویری که با آن مواجه می‌شویم نیست، بلکه ما را بر می‌انگیزد تا به شکلی متفاوت به دنیا و تصاویر بیندیشیم. به تعبیر وی ما با آینده‌ای شگفت رو به رو هستیم؛ یعنی دیگر انتظار به پایان رسیده، زیرا همه چیز تمام شده و بنابراین هر چیزی که فکر کنید محکوم به تکرار است. امروزه سلطه رسانه عکاسی بر همه جا فراگیر شده است. تصویر همه زندگی انسان‌ها را در بر گرفته است حتی اگر وانموده‌ای از اصل باشند. در همین راستا عکاسان پسامدرن معتقدند این تصور که هنوز منابع دست‌نخورده‌ای در جهان بیرون وجود دارند که منتظر عکاسی شدن هستند، تصور اشتباهی است. این راهبرد هنرمندانی است که در دوره‌ای مملو از تصاویر رشد کرده‌اند و واقعیت زندگی آنها را تصاویر تشکیل داده است. تصاویر پرینس تمام ویژگی‌های هنر مدرنیستی از جمله اصالت، مولف و اثر یکه را واسازی کرده است. به تعبیر وی یک عکاس می‌تواند از تصاویری که تاکنون در رسانه‌های مختلف ارائه شده است، عکاسی کند و آنها را از آن خود کند، بدون آنکه زحمت خلق تصاویر جدیدی را به خود بدهد؛ چراکه جهان تصویری به انتها رسیده است و دیگر چیزی جز بازنمایی واقعیت وجود ندارد. وی با بازعکاسی از تصاویر آگهی‌ها و رسانه‌های اجتماعی، عکاسی صریح و مدرنیستی را به سخره می‌گیرد. اینها همه نتیجه جامعه پسامدرنی هستند که به وسیله تکنولوژی دیجیتالی توانسته است که تصاویر را به صورت انبوه تکثیر کند.

در خلال دهه ۱۹۸۰ پرینس آثاری خلق کرد که به شدت متأثر از آرای بودریار بود. یکی از اولین آثار وی عکاسی از تصویر تبلیغاتی سیگار مارلبرو بود که بدون هیچ گونه تغییری آن را از آن خودسازی کرده بود. تا پیش از تصاحب کاری پرینس شاید کسی به عکس سم‌ابل[۸] (عکاس اصلی مارلبرو من)(تصویر ۱) توجهی نمی‌کرد. عملکرد پرینس باعث شد تا این تصویر در مجامع هنری دیده شود. در واقع شبیه‌سازی پرینس از نسخه اصلی آن اهمیت بیشتری پیدا کرد و به قیمت صدها هزار دلار به فروش رفت. چنانکه بودریار می‌گوید وانموده چیزی است به غایت شبیه واقعیت که البته جانشین واقعیت می‌شود و بازنمایی را نیز مقدم بر واقعیت می‌داند. بودریار معتقد است که وقتی امر به ظاهر واقعی منشائی در واقعیت نداشته باشد، دیگر تفاوتی بین اشیا و بازنمایی وجود ندارد؛ این همان وضعیتی است که وی آن را فوق واقعیت می‌نامد. پس فوق نشان می‌دهد که در پست مدرنیسم، تصاویر وانموده مدعی هستند که اهمیتی به مراتب بیش از خود واقعیت دارند.

ثبت غیاب واقعیت

امروزه تصاویر عکاسی محیط دیداری ما را آنچنان اشباع کرده‌اند که تولید هرگونه تصویر جدید به نظر بیهوده می‌رسد. عکاسان پسامدرن نیز هرگونه تماس مستقیم و طبیعی با جهان را نفی می‌کنند. بودریار هیچ تمایزی بین فرم‌های متعدد هنری قائل نیست و همگی را مورد نقد قرار می‌دهد. هرچند او به دلیل نوشته‌هایش درباره ابژه، محوشدگی و توهم، علاقه ویژه‌ای به رسانه عکاسی نشان می‌دهد. دلیل کندوکاوهای او در عکاسی قدرت این رسانه برای ظاهر ساختن و ناپدیدکردن ابژه‌ها و سوژه‌هاست و نه به خاطر نقشی که شاید عکاسی بتواند در ثبت دنیا بر روی نگاتیو بازی کند. بودریار مانند موضعش

تصویر ۱- تصاحب عکس تبلیغاتی سیگار مارلبرو اثر سم ابل. مأخذ: (www.pinterest.com)

درباره هنر، از تفسیرکردن تصویر عکاسی براساس قالب زیباشناختی یا معنای اجتماعی و سیاسی خودداری می‌کند. برخلاف برداشت عموم از کارکرد عکس، او اعتقاد ندارد که عکس هویت شخص یا صورت ظاهری چیز تصویر شده را ثبت می‌کند. وی معتقد است که هدف عکس، ثبت‌کردن رویداد نیست و آن را یک روند سوبژکتیو مبتنی‌برتفسیر یا احساس عکاس نیز نباید دانست (Baudrillard, 2005c, 13). بودریار عکاسی را حوزه بصری منحصربه‌فردی می‌داند که می‌توانیم در آن شاهد این رابطه دوسویه و دوگانه بین سوژه و ابژه باشیم.

به‌طور کلی ما فکر می‌کنیم که عکس‌ها می‌توانند جوهره یا حقیقت ابژه عکاسی شده را آشکار کنند. عکس را مدرکی دال بر وجود کسی یا وقوع رخدادی در نظر می‌گیرند. از جمله در فتوژورنالیسم، پرتره‌های حرفه‌ای یا عکس‌های فوری از تعطیلات آخر هفته. اما بودریار این فرضیه را تغییر می‌دهد تا خلاف این قضیه را ثابت کند. از نظر او عکس واقعیت را به ما نشان نمی‌دهد، بلکه غیاب واقعیت را ترسیم می‌کند. عکس فقط نشان‌ها و رد پاها را ثبت می‌کند. هر ابژه عکاسی‌شده صرفاً نشان و ردی است که با ناپدیدشدن چیزهای دیگر به جای مانده است (Baudrillard, 1997, 28). بودریار ادعا می‌کند که ماهیت لحظه‌ای و غیرقابل بازگشت عکس، همان کیفیت نامتعارف و وسواسی عکاسی است که آن را از رویه‌هایی مانند نقاشی و عکاسی دیجیتال، که تصاویر را می‌توان تا بی‌نهایت دستکاری کرد، متمایز می‌کند.

امروزه سوژه پسامدرن نمی‌تواند بداند که ناواقعیت (تصنع) کجا تمام می‌شود و واقعیت کجا آغاز می‌گردد. به تعبیر بودریار تصنع همانا جان مایه واقعیت است. او این وضعیت را انفجار تصویر به درون واقعیت یا ادغام آن با واقعیت می‌نامد. به قول بودریار: "فروریختن واقعیت به درون فوق واقعیت مستلزم کپی‌برداری جز به جز از امر واقع است، کپی‌برداری‌ای که ترجیحاً می‌بایست بر مبنای واسطه بازتولیدکننده دیگری مانند آگهی‌های تجاری، عکاسی و غیره صورت بگیرد" (Baudrillard, 1983, 141). درست کردن نسخه بدل واقعیت (فوق واقعیت) با استفاده از تصویر و آگهی و شبیه‌سازی‌رایانه‌ای، نتیجتا خود واقعیت را مخدوش می‌کند. با امحاء ارتباط بین نشانه‌ها و واقعیت، انسان معاصر دیگر نمی‌تواند جهان را به‌طور بی‌واسطه تجربه کند.

بودریار تفکر رایج در مورد ترتیب منطقی واقعیت و بازتولید آن را وارونه می‌کند، در نتیجه تصاویر نه تنها با امر واقعی تلاقی می‌کنند، بلکه از آن پیشی می‌گیرند و آن را پیش‌بینی و جذب و تولید می‌کنند. بودریار در سفرنامه‌ی خود به نام آمریکا[9] این نکته را چنین توضیح می‌دهد: تقدیر آن است که همه چیز به صورت شبیه‌سازی دوباره ظاهر شود. شبیه‌سازی چشم انداز و زن و اندیشه به ترتیب عکاسی و سناریوی جنسی و نوشتار است. شبیه‌سازی تروریسم هم مد و رسانه‌هاست. گویی چیزها صرفاً به واسطه‌ی همین تقدیر غریب هستی می‌یابند. شاید بپرسید که آیا خود این جهان، نسخه بدل تبلیغاتی دنیای دیگری نیست (بودریار، ۱۳۹۵، ۳۲).

ناپدیدی هنر

به تعبیر بودریار انفجار تصاویر در عصر پسامدرن و در مرتبه سوم وانموده، نسبت مستقیمی با فقدان مبادله نمادین دارد که مشخصه جوامع فئودال و مناسک‌وار است و همچنین نسبت مستقیمی با ظهور متعاقب یک مرتبه نشانه‌ای ارزش دارد که براساس آن کارکرد تصاویر و نشانه‌ها همگن‌سازی و ساماندهی به جنبه‌های منحصربه‌فرد و اتفاقی و فردی دنیای طبیعی است. طبق نظر وی وقتی تصویر جایگاه مردم‌شناختی خود را از دست می‌دهد و به چیزی زیباشناختی بدل می‌شود، باید به شیوه‌ای دیگر ارزش کسب کند؛ یعنی از طریق تظاهر به اینکه محدود به این جهان است (Baudrillard, 1993, 51). بودریار تلاش همه‌جانبه برای در معرض تماشا قراردادن همه چیز و برای رسیدن به حقیقت یا معرفتی عمیق‌تر از طریق تصویر را نوعی استثمار تصویر تلقی می‌کند. زمانی تصویر چکیده‌ای از جهان دو بعدی بود اما امروزه تصاویر بیش‌ازپیش کاملاً مجازی شده‌اند و برای مقاصد اطلاعاتی، ارتباطی یا تبلیغاتی به‌کار می‌روند. بودریار بیان می‌کند که: "ما مجبوریم به این تکثر تصاویر تن بدهیم، به دنیا که دارد از طریق صفحه‌ها و پرده‌ها به تصویر تبدیل می‌شود، به جهان که دارد به تصویر تبدیل می‌شود، به تبدیل‌شدن همه چیز به تصاویر. اما آنجا که همه چیز به تصویر بدل شده است، دیگر چیزی وجود ندارد" (Baudrillard, 2001, 67). وی منتشرشدن زیباشناسی در فرهنگ و زندگی روزمره را با واژه ترازیباشناسی[10] مشخص می‌کند و زیباشناختی‌شدن همه ابژه‌ها و فرم‌ها را نیز درجه زیراکس فرهنگ[11] می‌نامد (Baudrillard, 1992, 10). بودریار خاطرنشان می‌کند که هنر کارکرد نقادانه خود را از دست داده است و با تحقق آن در زندگی روزمره، عملکرد هنر به عنوان پدیده‌های متعالی از بین رفته است و جذابیت‌های زیباشناسانه اکنون همه جا حضور دارد و فضایی از تقلید کنایی، همه چیز را در برگرفته است.

از منظر بودریار ناپدیدشدن ابژه هنری با اعلام بی‌اعتباری و تضعیف مقوله هنر مقارن می‌شود. هنر ناپدید می‌شود چون بیش از حد و اندازه وجود دارد و افراط‌گری هنر تلویحاً به این معناست که به محض جذب‌شدن آن در چیزهای دیگر، کارکردش به عنوان یک رسانه هنری متوقف می‌شود.

در گذشته تصاویر به ما یادآوری می‌کردند که چیزهای دیگری هم بیرون از آنها وجود دارد؛ آنها با برانگیختن ما به تأمل درباره واقعیت، به پرسش‌گرفتن توهم و نگریستن از دریچه متفاوتی به دنیا نقش بازی می‌کردند. انتظار می‌رفت که مواجهه و برخوردی بین بازنمود و واقعیت، و بین بیننده و تصویر به وجود بیاید، تا فضایی برای تأمل و حیرت امکان‌پذیر شود. بودریار درباره این تغییر جهت این‌گونه سخن می‌گوید: "به اعتقاد من تصاویر بی‌واسطه و فوری ما را تحت

تأثیر قرارمی‌دهند، بسیار زودتر از آنچه فکر می‌کنیم، در سطحی مادون بازنمود، دستکم در سطح شهود یا دریافت. از این حیث، تصویر همیشه کاملاً غافل‌گیرکننده است، یا دستکم می‌تواند باشد. متأسفانه به همین‌دلیل می‌توانیم بگوییم که تصاویر کمیاب شده‌اند. در بیشتر مواقع از طریق تمام چیزهایی که دوست داریم تصاویر به نمایندگی از ما بگویندموجب می‌شویم قدرت تصاویر زایل، منحرف و در میانه راه متوقف‌شود" (Baudrillard, 2005c, 13).

پرینس هنرمندی است که خود را به شدت با مباحث فلسفه پسامدرن درگیر کرده است. وی درنمایشگاه اخیر خود با نام پرتره‌های جدید[۱۲]به دلیل تصاحب تصاویر اینستاگرام جنجال آفرین شده است. او نشان داد که همچنان تحت تأثیر جلوه‌های تازه اشباع تصویری در جامعه معاصر است. پرینس در این مجموعه، اسکرین شات‌هایی از عکس‌های اینستاگرام افراد مختلف گرفته و آنها را درنمایشگاه بر بوم‌های بزرگ ارائه کرده است. جالب این است که این تصاویر به قیمت ده‌ها هزار دلار به فروش رفته‌اند و اعتراض صاحبان عکس‌ها را نیز در پی‌داشته‌اند. این از شاخص‌های پسامدرنیسم است که از جستجوی امر واقعی دست می‌کشد و چیزهای موقتی و ظاهری را ترجیح می‌دهد. در نبود امر واقعی، تنها امر بیش واقعی وجود خواهد داشت؛ امر بیش‌واقعی تکثیر دوباره و وسواس‌آمیزی است که همه نشانه‌های وضعیت جعل خود را از میان می‌برد.

در شیوه فکری متعارف، تصاویر و دیگر شکل‌های بازنمایی رابطه‌ای سست با واقعیت دارند؛ به عبارت دیگر آنها نسبت به واقعیت اهمیت کم‌تری دارند. اولویت با واقعیت است و این واقعیت است که زمام امور را در دست دارد. واقعیت این است که به نحوی، شبیه‌سازی خود را تعیین و تولید می‌کند. اما در شیوه فکری بودریار، واقعیت رابطه‌ای سست با تصاویر و دیگر شکل‌های بازنمایی دارد. واقعیت است که نسبت به بازنمایی اهمیت کم‌تری دارد. اولویت با بازنمایی است و بازنمایی زمام امور را در دست می‌گیرد؛ و شبیه‌سازی است که واقعیت را تعیین و تولید می‌کند(وارد، ۱۳۹۳، ۱۰۹). به عقیده بودریار گرچه وانموده نسخه بدلی است که اصلی ندارد و به عبارتی بدون خاستگاه و منشا است، اما میتوان گفت که نسخه بدلی استوار به خود است؛ یعنی خودش اکنون تبدیل به نسخه اصل شده است. بنابراین در پسامدرنیسم چه بسا که عکس‌ها هیچ مصداقی در جهان بیرون نداشته باشند و برحسب زیبایی‌شناختی درونی خود درک شوند؛ یعنی اثری مستقل باشند.

نوشتار خودکار نور

طبق نظر بودریار گویاترین نمونه‌محوشدن نظام‌مند یک واقعیت، سرنوشت امروزی تصویر است و ناپدیدشدن آن با تبدیل‌شدن عکاسی آنالوگ به دیجیتال. در واقع عکس دیجیتالی‌شده هم از نگاتیو رهایی پیدا کرده و هم از دنیای واقعی؛ این تصویر در میان انبوه تمام تصاویر دیگری که از صفحه‌ها بیرون می‌آیند غرق و گم می‌شود. بودریار تصویر دیجیتال را نهایت خشونتی می‌داند که در حق تصویر اعمال شده است زیرا پدیداری از هیچ است، از محاسبات عدد و رقمی و از رایانه. در زمان رایانه‌ها دیگر از مصداق و مرجع عکس خبری نیست و حتی امر واقعی هم هیچ جایی برای رخ‌دادن ندارد. بنابراین وقتی در امر مجازی مصداق ناپدید می‌شود، دیگر هیچگونه بازنمایی ممکن نخواهد بود.

بودریار عکاسی را به مثابه نوعی نوشتن خودکار صورت‌بندی می‌کند، از آن جهت که ابژه عکاسی شده حضورش را تحمیل می‌کند و نه عکاس یا سوژه‌ای که تصمیم می‌گیرد عکس بگیرد. بودریار این مساله را این‌گونه شرح می‌دهد: "شاید بشود گفت عکاسی به نوشتار خودکار نور می‌ماند که نه در معرض ساحت واقعی قرار می‌گیرد و نه در معرض تصور آن و به واسطه همین خصوصیت خودکاری‌اش، نمونه کاملی است از سرراست‌بودن دنیا، بی آنکه انسان دستی در آن برده باشد. دنیایی که خودش را به منزله وهم بنیادین و رد و نشانی محض عرضه می‌کند، بی‌آنکه وانموده‌ای در میان باشد و انسان دخالتی کند و از همه مهم‌تر، بدون اینکه دنیا به منزله حقیقت پنداشته شود، چون اگر ذهن انسان فقط یک محصول برتر داشته باشد آن چیزی نیست جز حقیقت و واقعیت عینی"(بودریار، ۱۳۹۴، ۵۸).

مفهوم بازتولید مکانیکی بنیامین امروزه و در عصر الکترونیک رنگ و بوی جدیدی به خود گرفته است. تکثیر الکترونیکی آنچنان پیشرفت کرده که دیگر مفهوم اصالت هیچ معنایی ندارد. اینک اصل شبیه‌سازی است که کل زندگی اجتماعی را کنترل و اداره می‌کند و نه اصل واقعیت. بودریار معتقد است که: "عدم قطعیت ایجاد شده توسط تولید و تکثیر وانموده‌ها و رمزگان جدید در این سیر و در فضایی بی‌خاستگاه، راه تشخیص درست از نادرست و خوب از بد را ناممکن می‌سازد. به همین سبب است که شاهد یکی‌شدن و از بین‌رفتن تقابل بین زشت و زیبا در هنر، پدیدهای مانند مد چپ و راست در سیاست، مفید و غیر مفید در اشیا و خوب و بد در اخلاق و هر سطحی از مفاهیم طبیعت و فرهنگ هستیم" (Baudrillard, 2001, 128). به تعبیر وی دیگر هیچ هنر حقیقی یا اصیلی نمی‌تواند وجود داشته باشد. قیمت‌های کاذب هنری نشانه‌ای است دال بر اینکه هنر دارد به یک حادکالا تبدیل می‌شود. در بازار جهانی هنر، بهای یک اثر هنری الزاماً با ارزش مبادله یا زیباشناختی‌اش همبسته نیست، زیرا هیجان و جنون حراجی‌های هنر که به خودی خود ارزش ایجاد می‌کنند، این شاخص‌ها را کنار زده‌اند.

تبانی هنر با واقعیت

بودریار تأکید می‌کند که هنر معاصر برای همیشه محکوم به پیشِ‌پاافتادگی است؛ چراکه فقط می‌تواند همواره در رابطه با سایر نشانه‌ها به گردش در آید. در نتیجه هنر نمی‌تواند بر چیزی دلالت کند؛ زیرا تنها واقعیت آن، طرز عملش در زمان واقعی و خلط‌شدنش با این واقعیت است. همین شناخت از روال کار هنر است که هر

امکان رمزوارگی یا آئورا را در بطن خفه می‌کند، و بودریار را وا می‌دارد تا تأسف بخورد که آیا روزگاری خواهد آمد که هنر بار دیگر آوانگارد شود. هنر معاصر به جایی رسیده که فقط می‌تواند خودش را وانمایی کند. نکته تناقض‌آمیز اینجاست که هر چه هنر از چیزهای دیگر غیرقابل تشخیص‌تر می‌شود، ظاهرا وجود محسوس‌تری پیدا می‌کند. هنر همه جا هست و تقریباً به هر چیزی می‌توان بر چسب هنر زد. در توجه به ابژه‌های غیر قابل توضیح و عجیب‌وغریبی که فقط به خودشان ارجاع دارند و به ایده هنر، یک نوع همدستی ننگین به صورت ارتباطی خاموش بین خالقان و مصرف‌گران وجود دارد. هر چند توطئه واقعی در همدستی هنر با خودش نهفته است، در تبانی‌اش با واقعیت (Baudrillard, 2005a, 89) این خالقان و مصرف‌گران نقش‌هایشان را وانمایی می‌کنند و این نقش‌ها را به شکلی بازی می‌کنند که از تقلید صرف فراتر می‌روند. آنها آنچنان تنگاتنگ و منسجم طرز عمل یا بازی هنرمندها و مصرف‌گران را تصاحب می‌کنند که طرز آفرینش و نگریستن به هنر، به واقعیت ما تبدیل می‌شود. هنر مصرفی شامل ایستادن مناسک‌وار درجلوی یک اثر هنری و تکان دادن سر به نشانه تحسین است، حتی اگر نظاره‌گر اصلا چیزی از آن سردر نیاورد. بودریار نقش هنرمند را این‌گونه توضیح می‌دهد:

"حتی عمل خلاقانه هم خودش را عیناً بازسازی می‌کند تا چیزی جز نشانه‌ای از طرز عمل خاص خودش نباشد. سوژه حقیقی نقاش دیگر آنچه می‌کشد نیست بلکه همین واقعیت محض است که او نقاشی می‌کند. نقاش واقعیت نقاشی‌کردن خودش را می‌کشد. به این شکل، دستکم، ایده هنر نجات پیدا می‌کند." و درباره نقش بیننده در توطئه هنر می‌گوید: "بیننده به معنای واقعی کلمه واقعیت نفهمیدن اثر را مصرف می‌کند و اینکه فقط کافی است اثر براساس ضرورتی فرهنگی به مدار یکپارچه و نظام یافته فرهنگ تعلق داشته باشد. مصرف‌کننده فقط اثر را ورانداز می‌کند تا پیام لذت‌نبردن خود را مخابره کند" (Ibid, 91).

پرینس در یکی دیگر از اشارات تصویری خود به اندیشه‌های بودریار، در نمایشگاهی به نام منطقه کانال[۱۳] (تصویر ۳)، عکس‌های پاتریک کاریو[۱۴]، عکاس نشنال جئوگرافیک، را ازآنِ‌خودسازی کرد. مجموعه تصاویر کاریو با نام بله راستا[۱۵] که در مدت چندین سال و در میان مردمان راستافارین و مناظر جامائیکا گرفته شده بود، با اندکی تغییر توسط پرینس دوباره ارائه شدند. پرینس با این کار بار دیگر بحث در مورد ازآنِ‌خودسازی و نقض قانون کپی‌رایت را مطرح کرد.

وی ادعا کرد که در خلق این مجموعه علاقه‌ای به مفهوم اولیه عکس‌ها نداشته و از عکس‌های کاریو به عنوان ماده خام آثارش بهره گرفته است. می‌توان گفت از بین‌رفتن مفهوم خلاقیت و آفرینندگی در عصر پسامدرن، اکنون به جایی رسیده که هر چیزی رونوشتی از روی چیز دیگری است و مفهوم کپی‌کردن دیگر بار منفی قبل را ندارد.

هنرمندان پسامدرن این جهان بصری را بسته و قراردادی می‌دانند و شاید بتوان گفت که عکاسان پسامدرن به گونه‌ای تحقیرآمیز این پیام را مدنظر داشته باشند که عکاسی به تنزل سنت ایجاد تصویر کمک کرده است. آنها بر این نکته تأکید می‌کنند که تولید تصاویر جدید به بن بست رسیده است و اصالت نیز به انتهای راه. پرینس در نظر داشت تا با معرفی عکاسی دوباره به مثابه یک هنر، نسل جدید مخاطبان را به بازتفسیر تصاویر فرهنگی دهه‌های گذشته فراخواند و به این طریق از منظری تازه به زمانه خود نظر بیافکند. تصاویر ازآنِ‌خودسازی‌شده او، به نوعی بر بت وارگی کالایی تأکید می‌کنند؛ در واقع عکس هاله تقدسی را به دست می‌آورد اما این امر نه ناشی از حضور، بلکه حاصل غیاب بوده و از اصل، خالق و اصالت خود بریده است. شبیه‌سازی برای انسان عصر پسامدرن می‌تواند به اندازه خود واقعیت فریبنده و لذت‌بخش باشد، چراکه غیاب واقعیت دیگر خاطر

تصویر ۲- ازآنِ‌خودسازی عکس‌های کاریو. مأخذ: (www.pinterest.com)

جدول ۲- تطبیق آرای بودریار و عملکرد پرینس.

مفاهیم	اولویت بازنمایی و سیطره ایماژها	تاکید بر سرشت بازتولیدپذیر عکاسی	دشوار شدن تمایز میان اصل و کپی	اتمام جهان تصویری و واسازی اصالت	جایگزین شدن وانموده به جای واقعیت
ژان بودریار	✓	✓	✓	✓	✓
ریچارد پرینس	✓	✓	✓	✓	✓

وی را آشفته نمی‌کند و تفاوتی واقعی بین هنر و تبلیغات وجود ندارد.

به تعبیر بودریار، کارکرد هنر فراچنگ‌آوردن جهان است و راهی برای جان دوباره‌دادن به دیدن. هنر پاپ و نقاشان فراواقع‌گرا، راهی را مجسم می‌سازند که در آن وانموده‌ها، نسخه عین به عین و رونوشتی از واقعیت‌اند و از این طریق به شکل فزایندهای مرز میان وانموده و واقعیت را از میان می‌برند (Baudrillard, 1981,107).

نتیجه

براساس یافته‌های این پژوهش می‌توان گفت عکاسان پسامدرن بیش از همه متفکران این حوزه، متأثر از آرای ژان بودریار هستند. جایگاه بودریار در حوزه هنرهای بصری و فرهنگ، مدیون نظریه وانمودگی وی است؛ این نظریه اشاره می‌کند به از بین‌رفتن مرز میان امر واقعی و ایماژ. نظریه‌پردازان پسامدرن معتقد هستندکه امروزه واقعیت صرفاً به ایماژها تقلیل یافته است. از نظر بودریار تصویر برابر است با همه چیز و نشانه‌ها به همه چیز سلطه دارند؛ هنر نیز صرفاً به نمایش رسانه‌ای تقلیل یافته است. بودریار معتقد است که فرهنگ ترا زیباشناختی شده، هنر بی‌اعتبار شده و ما با توطئه دنیای هنر رو به رو هستیم. تفسیرهای وی ما را مجبور می‌کند تا در شیوه‌های پذیرفته‌شده ادراک تصاویر بازنگری کنیم. به تعبیر وی همه چیز فراواقعیت است و نشانه ها، تصاویر و روایت ها، چیزی جز آنچه نمایش می‌دهند نیستند. از آنجایی که بودریار معتقد است که در عصر پسامدرن تشخیص واقعیت از وانموده دشوار است، شاید مثالی بهتر از عکاسان پسامدرن نتوان یافت که این چنین بر گفته بودریار صحه بگذارند. ریچارد پرینس با عکاسی دوباره از تصاویر تبلیغاتی و آثار عکاسان دیگر، در واقع بر اتمام جهان تصویری تأکید میکند. آثار وی را می‌توان تصاویرِ تصاویرِ تصاویر دانست. این آثار وانموده‌هایی هستند که جانشین اصل میشوند و ارزشی به مراتب بالاتر از تصاویر اصل آنها دارند؛ همچنانکه بودریار معتقد است که در عصر پسامدرن این وانموده‌ها هستند که جهان ما را می‌سازند و نه خود واقعیت. در واقع می‌توان گفت که به عقیده بودریار، واقعیت دیگر رابطه‌ای با تصاویر ندارد. واقعیت است که نسبت به بازنمایی اهمیت کم‌تری دارد و چیزی که ما به ارث برده‌ایم برهوتی از واقعیت است. بودریار یک بار دیگر معنای اصالت را مانند همه متفکران پسامدرن به پرسش می‌گیرد و آثار پرینس نیز یکی از بهترین مصادیق این تفکر است.

پی‌نوشت‌ها

1. Jean Francois Lyotard.
2. Linda Hutcheon.
3. Simulation.
4. Hyper Reality.
5. Richard Prince.
6. Simulacra and Simulation.
7. Textualized.
8. Sam Abell.
9. America.
10. Trans Aesthetic.
11. Xerox Degree of Culture.
12. New Portraits.
13. Canal Zone.
14. Patrick Cariou.
15. Yes Rasta.

فهرست منابع

بودریار، ژان (۱۳۹۴)، *چرا همه چیز تاکنون ناپدید نشده؟*، حرفه نویسنده، تهران.

بودریار، ژان (۱۳۹۵)، *آمریکا*، *عرفان ثابتی*، ققنوس، تهران.

وارد، گلن (۱۳۹۳)، *پست‌مدرنیسم*، قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، ماهی، تهران.

Baudrillard, Jean. (1981), *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, St. Louis: Telos Press.

Baudrillard, Jean. (1983), *Simulations, trans*. Paul Foss, Paul Patten and Philip Beitchman. New York: Semiotext.

Baudrillard, Jean. (1992), *Trans Politics, Trans Sexuality, Trans Aesthetics*, in William Stearns and William Chaloupka (eds) Jean Baudrillard: The disappearance of art and Politics, New York: St Martin Press.

Baudrillard, Jean. (1993), *Symbolic exchange and death,*

Baudrillard, Jean. (1997), *The Art of Disappearance*, in Nicholas Zurbrugg (ed.) Jean Baudrillard: Art and artefact, London, Thousand Oaks.

Baudrillard, Jean. (2001), *Fragments, trans*. Chris Turner, London and New York: Routledge.

Baudrillard, Jean. (2005a), *The Conspiracy of Art*, New York and Los Angeles: Semiotext(e).

Baudrillard, Jean. (2005b), *The Intelligence of Evil or the Lucidity Pact*, Oxford and New York: Berg.

Baudrillard, Jean. (2005c), Violence of the virtual and integral reality, *International Journal of Baudrillard Studies*, vol. 2. No. 2.

Malpas, Simon. (2005), *The Postmodern*. London: Routledge.

Laughey, D. (2007), *Key Themes in Media Theory*, McGraw Hill Publications.

trans. Iain Hamilton grant, London, Thousands Oaks, CA, New Delhi: Saga Publications.

Disappearance of Art in Hyperreal Era in Baudrillard's Perspective with the Emphasiso on Richard Prince's Works as the Examples of those Ideas*

Hossein Farahbakhshpour[1], Nader Shayganfar[**2]**
[1]Graduated Master in Research on Art, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.
[2] Assistant Professor, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.
(Received 18 Aug 2018, Accepted 17 Dec 2018)

Since 1960s, with the incremental growth of images which were penetrating in daily life of human being, the concept of "simulation" gradually entered the artistic critique topics. In Baudrillard's idea, simulations in postmodern culture have dominated on every aspects of human life and cannot be recognized from the real thing in any way. In addition, the role of photography in postmodern era is under the influence of Baudrillard's thoughts. The postmodern photographers insist on the completion of imaging world and believe that the only truth under our authority is the photographed world. Postmodern philosophers including Baudrillard have this idea that "representation" is the entire thing that exists and can exist. Richard Prince is among those postmodern artists who, with seizing the images of other artists, distorts the distinction between the original and the copy. In the postmodern culture, the image of the focal member is considered to be an ontological priority to the real. In addition, art always has an invariable relationship with the paradigms of its age; if imitation is rooted in the traditional world, the origin of the imagination should be in the current world. According to Baudrillard, when the simulations dominates in a society, the virtual world resulting from it gives its audience nothing but absurdity. In addition, postmodern photographers were impressed by Baudrillard's thoughts of saturation of contemporary societies. They emphasize the reproducible nature of the photographic image, all of which has already been seen, and there is nothing more than a representation. If the postmodern world is known by signs that are more than representative, how can an artist transfer this situation through his work? Is it possible that he would represent a simulation? Jean Baudrillard believes that postmodern culture is the only domination of simulacra and hyperreal field creation. In Baudrillard's interpretation, images do not represent reality anymore, but also, they themselves become reality and create the simulated reality. Today, images appear more real than real. He is one of the thinkers who questions this dual status between reality and simulation in his ideas and tries to explain a new status: a status in which two components- image and signs' play- control the social life of human being. Postmodern photographers were affected by Baudrillard's ideas about saturation of today's societies by images. Richard Prince is one of them who emphasizes the reproducible nature of photography and believes that everything has been already seen. Today, the concepts of simulation and acute reality have become to the foundation of most researches about Baudrillard and the visual thing, especially in cultural production and artistic critique. This research is trying to analyze the causes of Baudrillard's ideas about discredit of contemporary art and its adjustment with postmodern photography. As well, it is trying to answer this question in a descriptive and analytical method that how these artists utilize the nature of image as simulacrum. The achievements of adjustment of the present example and Baudrillard's ideas show that Prince wanted to reproduce the simulacra in a sarcastic manner by presenting the hyperreal images

Keywords
Postmodernism, Simulation, Hyperreal, Jean Baudrillard, Richard Prince.

*This article is extracted from the first author's master thesis, titled: "A review of concepts of simulation and hyper reality in postmodern photography based on Jean Baudrillard's thoughts (Case study: Sherrie Levine, Richard Prince and Barbara Kruger)" under supervision of second author.

**Corresponding Author: Tel: (+98-912) 3626918, Fax: (+98-31) 36269168, E-mail: n.shayganfar@aui.ac.ir