تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۴/۰۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۹/۰۱

ریحانه تقی یاری[۱]، حسین اردلانی[۲]، ابوالفضل داودی رکن آبادی[۳]

تبیین چگونگی جایگزینی سوژه و ابژه در عکاسی از منظر ژان بودریار (مطالعه موردی: مجموعه عکس "پارادوکس نهایی" اثر ژان بودریار)

چکیده

بودریار، در مقام فیلسوف-عکاس، عکاسی را دارای شگفتی فراوان می‌داند، زیرا دنیا در درون تصویر عکاسی غیب می‌شود و عکس، به‌جای نشان دادن واقعیت، غیاب آن را ترسیم می‌کند. به‌واسطه‌ی این غیاب و فقدان ابژکتیویته‌ی جهان، عکاسی دارای رابطه‌ی دوسویه، بین ابژه و سوژه می‌باشد. تحلیل این جابه‌جایی ابژه و سوژه در عکاسی، از دغدغه های بودریار است که از نظر تئوری بسیار به آن پرداخته است. از آنجا که دیدگاه‌های فلسفی بودریار در آثار عکاسی وی مشهود است و عکس‌هایش پیوندی مستقیم با آرا فلسفی‌اش دارد، موضوع بسیاری از عکس‌های او نمایش غیاب ابژه است. به گمان وی هدف عکاسی، به‌هم پیوستن سوژه و ابژه و یکی شدن عکاس با موضوع نمایش داده شده در عکس می‌باشد. این پژوهش به تبیین تئوریک نظریه حاد واقعیت و سپس تشریح شواهد تجربی در مجموعه عکس"پارادوکس نهایی"[۱] بودریار می‌پردازد، تا به این سوالات پاسخ دهد که چگونه در عکاسی، جابه‌جایی ابژه و سوژه رخ می‌دهد و این جابه‌جایی، چگونه عکس را دارای شگفتی می‌کند؟ با شیوه‌ی توصیفی - تحلیلی و روش گردآوری مطالب به‌صورت منابع معتبرکتابخانه‌ای من‌جمله مقالات و کتب، به بررسی جزییات عکس‌های موردنظر پرداخته می‌شود و سپس روند تئوریک جایگزینی ابژه و سوژه در عکاسی از منظر بودریار را، شرح می‌دهد. هدف اصلی این پژوهش، خوانش نظریه حادواقعیت و تحلیل چگونگی جایگزینی سوژه و ابژه در عکاسی، از منظر بودریار می‌باشد. نتایج حاصله از این پژوهش نشان می‌دهد که تمرکز اصلی بودریار، به‌عنوان خالق عکس‌های موردنظر، ثبت همین جایگزینی در عکس، به‌منظور ثبت دنیایی است که به اعتقاد او، در برابر حقیقت، در حال اضمحلال است و اصولا عکاسی، از دید بودریار، آن زمان دارای توانایی عجیبی از نمایش می‌شود که بتواند از قید زیبایی‌شناسی رایج رها شود و بیننده را وادار به نگریستن به دنیا با شیوه‌ی جدید کند.

کلید واژه‌ها: عکاسی، ژان بودریار، حادواقعیت [۲]، ابژه‌ی عکاسی، سوژه‌ی عکاسی، پارادوکس نهایی.

[۱] دانشجوی دکتری رشته فلسفه هنر. دانشکده هنر و معماری. واحد تهران مرکز، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

[۲] دانشیار گروه فلسفه هنر، دانشکده هنر و معماری، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران (نویسنده مسئول).

Email: h.ardalani@yahoo.com

[۳] استاد گروه طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنر و معماری، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران.

[۴] این مقاله اقتباسی از رساله ی دکتری نویسنده ی اول با عنوان " خوانش فلسفی از عکاسی صحنه‌آرایی شده با تمرکز بر مفهوم فراواقعیت و وانموده از منظر ژان بودریار " می باشد. آقای دکتر حسین اردلانی، استاد راهنمای رساله و آقای دکتر ابوالفضل داودی رکن آبادی، استاد مشاور رساله ی مذکور می‌باشند.

مقدمه

تفکرات ژان بودریار سهم زیادی در مطالعات مرتبط با امور بصری دارند و تحلیل نظریات وی، می‌تواند راهگشای مناسبی در فهم تصویر باشد. بودریار در پی نمایش حقیقت نهفته در تصاویر نیست، بلکه او بیشتر به دنبال شناساندن سلسله مراتبی است که دریافت و برداشت ما را از تصاویر دنیای پیرامون رهبری می‌کند، سلسله مراتبی که به تدریج، با فاصله گرفتن از واقعیت، به حادواقعیت رسیده است و نوشته‌هایش به منظور تفهیم همان حادواقعیت اطرافمان است که البته به اشتباه، آن‌را واقعی محسوب می‌کنیم. بودریار در موضع‌گیری‌های خود در باب هنر به دنبال تمایز میان هنر بد از خوب و همچنین تفکیک عکس بد از خوب نیست، فراتر از آن، حتا اعتقادی به وجود معنای حقیقی و نیت خاص در ورای تصاویر ندارد، بلکه گمان می‌کند تصاویر با پنهان کردن اصل حقیقت، آن‌را به حادواقعیت بدل کرده‌اند.

پژوهش حاضر، در ابتدا به تبیین نظریه حادواقعیت از منظر بودریار می‌پردازد و سپس مفهوم غیاب واقعیت در تصاویر امروزی را شرح می دهد و همچنین در ذیل آن، به توضیح چگونگی ایجاد رابطه‌ی دو سویه، بین ابژه و سوژه در عکاسی می‌پردازد و برای روشن‌ترشدن موضوع، از تعدادی از عکس‌های مجموعه عکس "پارادوکس نهایی" بودریار، استفاده و آنها را تحلیل می‌کند: این مجموعه متشکل از بیست فریم از معروف‌ترین عکس‌های گرفته‌شده توسط بودریار است که سال‌ها در گالری‌های مختلف دنیا در معرض دید قرارگرفته‌است که به‌دلیل اهمیت زیاد، نماینده‌ی مناسبی از کل آثار عکاسی بودریار است. از اهداف اصلی این پژوهش، تحلیل و بازخوانی نظریه حادواقعیت در آثار عکاسی منتخب در این نوشتار است تا در آخر بتوانیم به این پرسش، پاسخ دهیم که از منظر بودریار، چگونه واقعیت از تصاویر عکاسی محو می‌شود و این روند جایگزینی ابژه بر سوژه، چگونه درعکس اتفاق می‌افتد؟

در این پژوهش واژه‌ی "حادواقعیت"، به‌عنوان معادل فارسی برای اصطلاح Hyper-real در نظر گرفته شده‌است.

روش پژوهش

نگارش این پژوهش بر مبنای روش توصیفی- تحلیلی می‌باشد: بدین ترتیب که در ابتدا با روش کتابخانه‌ای به تحقیق و مطالعه در منابع نوشتاری از قبیل کتاب‌ها و مقالات و پایان نامه‌ها و رساله‌های دانشگاهی نگارش‌شده به زبان فارسی و انگلیسی پرداخته شده‌است و پس از جمع‌آوری اطلاعات کافی، به تحلیل فلسفه‌ی مورد نظر پرداخته و برای روشن‌تر شدن بحث، نظریه حادواقعیت در تعدادی از عکس‌های منتخب بودریار، بازخوانش شده‌اند. و در نهایت، نتایج به‌دست‌آمده، به‌عنوان نتیجه‌گیری نهایی پژوهش، مطرح شده‌است.

پیشینه پژوهش

در رابطه با تحلیل چگونگی تاثیر شگرف و منحصربه‌فرد عکاسی بر مخاطب از منظر بودریار، تعدادی مقاله و تحقیق به زبان انگلیسی یافت شد، ازجمله: مقاله‌ای مرتبط با بحث، از دکتر رکس باتلر[۱] (۲۰۰۵)، با عنوان[۲] "Baudrillard,s light writing or photographic thought" موجوداست که در آن، به مطالعه‌ی بر روی مباحث نظری بودریار در باب عکاسی، پرداخته‌است. همچنین مقاله‌ی دیگری از بودریار در باب عکاسی

موجوداست که در کتابی در سال ۱۹۸۳ م چاپ شده‌است. این کتاب شامل عکس‌ها و نوشته‌های سوفی کال[۳] و ژان بودریار با عنوان [۴]«Suite Venitienne» است که توسط انتشارات «[۵]cahiers du cinema» در ۱۹۸۷ م در پاریس، به زبان فرانسوی منتشر شد. ترجمه انگلیسی متن بودریار، به وسیله دنی باراش و دنی هات‌فیلد، به وسیله نشریه «بی‌پرس» در سیاتل منتشر شد. در همین زمینه، جولیان هالادین[۶] (۲۰۰۶)، در مقاله‌ای با عنوان "Baudrillard's Photography: A Hyperreal Disappearance Into The Object?" [۷]موضوع رایج در عکس‌های بودریار را، نمایش غیب شدن سوژه‌ی انسانی می‌داند. ادوارد شیر[۸] (۲۰۰۶)، در مقاله‌ی "The most delicate of operations": Baudrillard's Photographic Abreactions[۹] معتقد است که عکس‌های بودریار، حول رابطه‌ی بین اشیا و تصاویر است و بیان می‌کند که عکس‌های این فیلسوف پست‌مدرن، در سبک پست‌مدرن نیست. الگا اسمیت [۱۰](۲۰۲۱) در مقاله‌ی [۱۱]"Jean Baudrillard and the Challenge of Photography" رابطه‌ی بودریار با عکاسی را مبهم، متناقض و ماندگار می‌داند و بیان می‌کند، بودریار متفکری است که به امکان واقعیت، آنهم درست در زمانی که همه چیز وانموده شده‌است، می‌اندیشد.

همچنین در راستای نظریات بودریار و مفهوم حادواقعیت، مقالات و پایان نامه‌هایی به زبان فارسی نگاشته شده‌است: اسکندری و پارسانیا (۱۳۹۷) در "روش شناسی بنیادین و بررسی انتقادی اندیشه‌های بودریار"، مسالهء اصلی بودریار را واقعیت، در جهان مدرن بیان کرده‌اند و اینکه این واقعیت، دیگر اصیل و حقیقی نیست و اکنون حادواقعیت، بر زندگی انسان سیطره یافته است. (گیلاسیان، ۱۳۸۶) در "ژان بودریار از واقعیت بیرون افتاد"، معتقد است که ژان بودریار، در حال انکار واقعیت، از واقعیت حقیقی جهان دور شده‌است. کزازی (۱۳۸۷) در "قلمرو حادواقعیت"، به نقل از بودریار بیان می‌کند: دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم، تنها دنیایی رونوشت شده به شمار می‌رود که در آن یگانه هدف انسان، یافتن انگیزه‌های تهییج شده است. (خدادادی مترجم زاده، ۱۳۹۵) در "عکس: چالش دلالت عینی و مفهوم ضمنی"، با استفاده از نظریات بودریار چنین نتیجه می‌گیرد که هرچند عکاس نمی‌تواند معنای مورد هدفش را به مخاطب القا کند، اما نیت و هدف او در لایه‌های بیانی مختلف عکس مستتر است و پیشنهاد می‌کند که عبارات دلالت اصلی و دلالت فرعی را برای خلق و سپس خوانش عکس، بکار ببریم. (آذری ازغندی و پورمند، ۱۳۹۳) در "ارزش شناختی در عکاسی"، به منظور پاسخ به این پرسش که آیا می‌توانیم از عکاسی به‌عنوان منبعی موثق برای شناخت استفاده کنیم یا نه، به شرح تمایز میان تصاویرعکاسی با دیگر اشکال بازنمایی تصویری می‌پردازد.

حادواقعیت

بودریار که به واسطه‌ی ایده‌هایی همچون "وانموده"[۱۲]و"حادواقعیت" شهرت یافته است، جهان پسامدرن را جهان وانموده می‌داند، که مرز واقعیت و بازنمایی، در آن از بین رفته‌است، به اعتقاد او، "وانمایی از چنان نیرویی در پست مدرنیته برخوردار است که در عمل بر "واقعیت" غلبه می‌کند؛ حضور همه جایی امر فرا واقعی، اکنون چنان‌است که هرگونه تمایزی میان واقعی و فراواقعی کاملاً توهم است" (بنت، ۱۳۸۶ :۶۳). مساله‌ی اصلی بودریار، واقعیت در جهان امروز است، واقعیتی که دیگر اصیل و حقیقی نیست، چراکه اکنون حادواقعیت، بر زندگی انسان سیطره پیدا کرده است. از دید او، انسان امروزی در مسیر خود، واقعیت اصیل را به دست فراموشی سپرده و به چیز دیگری خود را مشغول ساخته است که همانا حادواقعیت (واقعیت برساخته‌ی انسان)، است.

"از نظر بودریار جهان مدرن، در نسبت با واقعیت چند مرحله را طی کرده است و در هر مرحله، واقعیت، از واقعیت اصیل فاصله گرفته،کم کم به برساخت تبدیل شده، جای واقعیت اصیل را گرفته و به جایی رسیده است که زندگی انسان مدرن را راه می برد" (ساراپ، ۱۳۸۲ : ۲۱۸). حادواقعیت به آهستگی، واقعی‌تر از امر واقعی شده و در صورتی به‌جای آن می‌نشیند که هیچ ربطی به آن ندارد و بهیچ‌وجه رونوشتی از آن نیست، چرا که حادواقعیت، اصولا امری خودبنیان است که به چیزی ورای خود (واقعیت)، ارجاع نمی‌یابد. بودریارمراتبی را برای رسیدن تصویر به حادواقعیت بیان می‌دارد:

- "مرحله‌ای که در آن تصویر، به بازتاب واقعیت ابتدایی می‌پردازد.
- مرحله ای که تصویر، واقعیت اولیه را می‌پوشاند و به‌گونه‌ای آن را تحریف می‌کند.
- مرحله ای که تصویر، غیاب واقعیت ابتدایی را پنهان می‌کند.
- مرحله‌ی نهایی، که تصویر کاملا خودارجاع است و هیچگونه نسبتی با هیچ واقعیتی ندارد" (وانموده‌ها و وانمود،۸۹۳۱: ۶۱). در این مرحله، تصویر به نظامی از نشانه ها تعلق دارد که به جای آنکه چیزی را بازنمایی و یا حتا پنهان کنند، "هیچ" را پنهان می‌کنند وبا ورود به عصر وانموده‌ها، به فضایی وارد می‌شوند که در آن نشانه‌ها می‌توانند با تکیه بر یکدیگر و مستقل از واقعیات، به حیات خود ادامه دهند. پس در نهایت، این حادواقعیت است که به جای واقعیت، حضور دارد.

به گمان بودریار، ما اکنون در نقطهء حادواقعیت هستیم و "دانش و درک ما از دنیا، عمدتا ناشی از نشانه‌هایی است که جای واقعیت را گرفته‌اند"(Baudrillard, 1994:2). در این زمان، تصاویر هرگونه ارتباطی را با دنیای واقعی قطع کرده‌اند و صرفاً می‌توانند با توجه به ارتباط با یکدیگر معنا دهند. در مرحله‌ی سوم، تغییر اساسی در شیوه‌ی نگریستن به دنیا ایجاد می‌شود. در اول، همچنان میان ابژه و تصویر آن هنوز چیزهایی منفک، باقی می‌ماند ولی در مرحله‌ی سوم، تصاویر، نه فقط هیچ فرقی با واقعیت ندارند بلکه حتی در برداشت ما از واقعیت تفاوت ایجاد می‌کنند و به نوعی مجبورمان می‌کنند که چیزهای خارج از قاب تصویر را واقعی فرض کنیم. و البته هدف اصلی این فرایند، پنهان‌کردن آن است که هیچ واقعیت اصیلی وجود ندارد و فقط وانمایی واقعیت وجود دارد، " وانموده چیزی نیست که حقیقت را پنهان کند، بلکه چیزی است که غیاب حقیقت را پنهان می‌کند" (Baudrillard, 2005:32). و در مرحله‌ی چهارم نیز، تصویر به‌شدت از کارکرد اصلی خود دور شده‌است، آنقدر دور که حتی دیگر نمی‌تواند به مثابه تصویری عمل‌کند.

مهدی‌زاده (۱۳۸۹:۲۹)، به نقل از زیگمونت باومن در کتاب اشارت‌های پست‌مدرنیته (۱۳۸۴:۵)، در بحث جهان از چشم ژان بودریار می‌نویسد: "بودریار درباره چیزی می‌نویسد که حاضر نیست: چیزی که ازدست‌رفته است و دیگر وجود ندارد، چیزی که خمیرمایه، شالوده یا بنیان خود را از دست داده‌است". گراندبرگ (۱۳۹۲ :۲۶۲)، معتقد است، مفهوم وانموده‌ی بودریار بیش‌از هر چیز، بر وفور بیش‌ازحد تصاویر عکاسانه در فرهنگ غرب مبتنی است و این معنا را می‌توان در تعابیر بودریار از عکس مشاهده‌کرد، "بودریار عکس را نه صرفاً صحنه‌هایی برگرفته از جهان، بلکه به‌عنوان بازنمودهای فرهنگی محسوب می‌کند" .

تحمیل حضور ابژه بر سوژه در عکاسی

ما عادت داریم فرض کنیم که سوژه/عکاس، با انتخاب ابژه/موضوع و عکاسی از او، تصمیم می‌گیرد که چه چیزی در قالب ابژه در عکس ظاهر شود، ولی بودریار، این رابطه را معکوس می‌داند و بیان می‌کند که در واقع این ابژه است که با تحمیل حضور خود بر سوژه، سوژه را کشف می‌کند، ابژه‌ی عکاسی

میل به تبدیل شدن به تصویر دارد و در لحظه‌ی انتخاب کادر و موضوع، این میل را به عکاس تحمیل می‌کند تا عکاس این میل و گرایش را در عکس ثبت کند و در این بین، عکاسی (سوژه‌ای) موفق است که این تمایل را درک کند و آگاهانه وارد این بازی شود: "سوژه‌ی عکاسی تنها در صورتی به خوبی عمل می‌کند که به این بازی جابه‌جایی بپیوندد و نگاه و قضاوت شخصی خود را از بین ببرد و حتی از این حذف کردن خود به‌عنوان سوژه، خوشحال باشد" (Scheer, 2006:57). به اعتقاد بودریار هدف غایی در عکاسی، همین همراهی سوژه (عکاس) با گرایش نهفته در موضوعات عکاسی(ابژه)، برای ورودشان به قاب تصویر است: "انگیزه نهانی که ساختار کلی بودریار را به پیش می‌راند، تلاش در جهت همراه کردن سوژه و ابژه است" (Butler, 2005: 247) . از دید بودریار، نه تنها شی(ابژه)، امکان تصاحب جایگاه عکاس(سوژه) را دارد، بلکه فراتر از آن، شی فقط زمانی می‌تواند هویت یابد، که جایگاه سوژه را بگیرد، و بدان بیاندیشد. بودریار معتقد است که نه تنها عکس، بر یکی شدن سوژه و ابژه گواهی می‌دهد، بلکه خود عکاسی نیز، به موضوع ادغام سوژه و ابژه مربوط می‌شود. او بر این اساس هدف عکاسی را همان به هم پیوستن سوژه و ابژه و در واقع یکی شدن عکاس با موضوع نمایش داده شده در عکس، می‌داند. در غیراین‌صورت تصویر عکاسی شده، از آن گیرایی بصری لازم برخوردار نخواهد بود و به بازنمایی و مستندنگاری، تقلیل می‌یابد.

بودریار در مقاله «لطفاً مرا دنبال کن»[۱۳]، به آثار هنرمند مفهومی فرانسوی "سوفی کال" نگاه می‌کند، که در قطعه‌ای به نام "سوئیت ونیزی"[۱۴]، مردی را در اطراف ونیز دنبال می‌کند. کال (عکاس) بصورت مخفیانه به دنبال مرد سفر می‌کند و بدون اینکه او بداند از هرجایی که او می‌رود، دزدکی عکس می‌گیرد. بودریار می‌پرسد نتیجه‌ی انجام این کار چیست؟

بودریار گمان نمی‌کند که کال در این تعقیب و گریز به دنبال کشف رازهای مرد باشد، بلکه معتقد است این دنبال کردن مرد توسط عکاس، خود باعث ایجاد رمز و راز در زندگی مرد می‌شود: " این که مثل سایه، کسی که زندگی دوگانه‌ای دارد را دنبال می‌کند، غیر ازینکه حس کنجکاوی را افزایش دهد، هیچ هدفی دیگری ندارد. بلکه این خود سایه است که، درزندگی دوگانه‌ی دیگری است" (Ibid). و در واقع عکاس، نوعی زندگی دوم مهیج برای مردی که در حال عکاسی از اوست، می‌آفریند: زیرا "سایه‌بودن برای شخصی دیگر، درواقع دادن یک زندگی دوم به اوست. یک وجود موازی. هر وجود عادی می‌تواند به چیز دیگری تبدیل شود (بدون آگاهی شخص)، و هر وجود استثنائی می‌تواند عادی شود. و همین تاثیر دوگانه‌سازی است که ابژه را، غیرواقعی (سورئال) می‌سازد " (Baudrillard ,1987:85). و به نظر توفولتی[۱۵] (۱۳۹۶ : ۱۰۷)، "این غیاب واقعیت در عکس های کال، در تعقیب سایه به سایه‌ی مرد است که کنجکاوی بودریار را برمی‌انگیزد، زیرا در قلمرو مهلک اغوا و بازی عمل می‌کند". وقتی کال از این مرد عکاسی می‌کند: " عکاس، نشان و رد مرد را از او می‌گیرد، از او عکس می‌گیرد، پشت سرهم و به شکلی پیوسته از او عکس می‌گیرد... عکس خیلی ساده می‌گوید: اینجا، در مکان و زمانی مشخص، تحت یک نور مشخص، کسی بوده ... اینها عکس یادگاری‌های یک حضور نیستند، بلکه عکس‌هایی از یک غیاب هستند، از همان کسی که تعقیب می‌شده، از همان که تعقیب می‌کرده، از غیابشان از چشم یکدیگر" (Baudrillard,1987:104).

همین مطلب را در مقاله‌ای که بودریار در مورد عکاس" لوک دلاهه[۱۶]" نوشته است، می بینیم که عکس‌هایی از افرادی می‌گیرد که روبروی او در قطار نشسته اند: عکاسی در وضعیتی شبیه به دوربین مخفی انجام می شود. در ابتدا به نظر می‌رسد، عکاس موفق می شود افراد را به تصرف خود دراورد و به‌صورت مخفیانه

از آنها عکاسی کند. اما ماجرا به این سادگی نیست و این بی‌تفاوتی افراد مقابل دوربین - مانند سوئیت ونیزی - خیلی زود با چیز دیگری جایگزین می‌شود. در خوانش اولیه، عکاس بصورت پنهانی و مخفیانه از افراد روبرو عکس می‌گیرد اما در خوانش دوم اثر، همه چیز تغییر می‌کند و این چهره‌ها دیگر در انفعال و ناآگاهی‌شان در مقابل ما نیستند، بلکه کاملاً جلوی نگاه ما آشکار می‌شوند، به نظر می‌آید این، افراد مقابل دوربین هستند که چیزی را پنهان می‌کنند، رازی را در جایی در خود دارند. و بدین صورت تغییری در موقعیت ها رخ می‌دهد. گویی افراد ناشناس هستند که عکاس را مخفیانه ترغیب به گرفتن عکس می کنند. گویی عکاس در موضعی منفعل قرار می گیرد و این تحمیل عکس گرفتن ، از طرف افراد بر عکاس اعمال می‌شود و خواست خود را بر عکاس غلبه می‌کنند: "بنابراین مانند مورد سوئیت ونیزی، موضوع صرفاً فرافکنی سوژه بر ابژه نیست، بلکه موضوع، غلبهء ابژه بر سوژه است" (Butler, 2005:246).

بودریار این روند را به نوعی قتل تشبیه می‌کند، او بیان می‌کند که در عکاسی نوعی قتل نمادین اتفاق می‌افتد که بخشی از کنش عکاسیک است و در طی آن نه تنها ابژه به قتل می‌رسد، که حتا سوژه نیز وادار به غایب شدن می‌شود و در طی این فرایند غیب کردن دوسویه، ما همچنین شاهد فرایند تبدیل ابژه به سوژه و برعکس هم هستیم. در نتیجه‌ی این فرایند است که می‌توان شاهد به‌وجود آمدن جهانی غیرابژکتیو در عکس بود، که از منظر بودریار، از شگفتی‌های عکاسی است، "تصاویر خود، بیانگر جنبه‌ی محوری دیگری از عکاسی‌اند، جنبه‌ای که خودش را از سایر بازنمود ها متمایز می‌کند. این همان چیزی است که بودریار از آن به‌عنوان غرابت و شگفتی رویداد عکاسی یاد می‌کند- لحظه‌ای که دنیا یا ابژه به درون تصویر غیب می‌شود " .(Zurbrugg, 1997:30)تصور عموم بر این است که عکس‌ها می‌توانند حقیقت ابژه عکاسی شده را آشکار کنند، اما بر خلاف این تصور، بودریار گمان می‌کند عکس، واقعیت را به ما نشان نمی‌دهد. بلکه غیاب واقعیت را ترسیم می‌کند،"هر ابژه عکاسی شده صرفاً نشان و ردی است که با ناپدید شدن چیزهای دیگر به‌جا مانده‌است" (Baudrillard, 1997a:28). بودریار دوربین عکاسی را ابزاری جادویی می‌داند که این توانایی را دارد که تفسیر ما را از واقعیت تغییر دهد.

تحلیل مجموعه عکس "پارادوکس نهایی" بودریار

علاقه بودریار به عکاسی، از اوایل دهه شصت شکل گرفت اما تولیدات خود او در زمینه عکاسی، از اواسط دهه ۸۰ آغاز می‌شود و تا مرگ او ادامه دارد. عکس‌هایش، در طول زمان به طور گسترده به نمایش گذاشته شده‌است. مجموعه عکس "پارادوکس نهایی" از بیست فریم عکس تشکیل شده که در ۲۰۰۳-۱۹۸۵ عکاسی شده است و شامل مهمترین عکس های بودریار است. بودریار در جریان سفرهای خود به نقاط مختلف این عکس ها را تهیه کرده است و از نام همان شهر و کشور، برای عنوان عکس استفاده کرده‌است. عکس‌ها سرشار از بازتاب های غیرمعمول و نماهای معیوبی است که در عکس‌ها تکرار می‌شود که بنابر تفسیر مفسران، نماینده‌ی دغدغه‌ی اصلی بودریار، "واقعیت" است.

هر عکس ثبت یک غیبت ظاهری است: فقدان سوژه، فقدان معنا. «تفاوت نازک بین توهم و واقعیت» (Baudrillard,1997b). "بودریار بسیار هوشمندانه تفکرات خود را در این آثار، از طریق لایه های توهم‌آمیزی که روی یکدیگر قرار می‌گیرند، بیان می‌کند. بودریار عکاسی را نه به دلیل ادعای نادرست آن مبنی بر بازتولید آنچه در جهان می‌بیند، انتخاب کرد، بلکه دقیقا به این علت انتخاب کرد که عکس‌ها از نظر

او "هیچ چیز روی زمین" را نمایش می‌دهند" (Baudrillard,2001). رویکرد کلی بودریار در عکس‌هایش فقدان سوژه و جایگزینی ابژه به‌جای آن است.

مجموعه عکس «پارادوکس نهایی»، سرشار از رنگ‌های غنی و اشباع‌شده، است. فرم‌ها و رنگ‌های ه در عکس‌ها، مجموعه‌ای خوش‌ذوق و هماهنگ با عنوان شهری که عکس در آن گرفته‌شده را بوجود آورده‌است که از نظر بصری بسیار خوشایند است، اما نمایش این فرم و رنگ در عکس‌ها، تمام ماجرا نیست: بودریار در مجموعه "توطئه هنر" (۱۹۹۷) معتقد است که ما اکنون از "بدبختی تصویر پیچیده" رنج می‌بریم. او با تمثیل از پوشش خبری شبکه" سی ان ان" از جنگ خلیج فارس، بیان می‌کند که رسانه‌ها ما را با تصاویر سه بعدی و چهار بعدی‌ای اشباع کرده‌اند که واقعیت را بر لایه‌ی دیگری از واقعیت، لایه بندی می‌کند و با ایجاد لایه‌های مختلف و آمیخته‌شده با یکدیگر، تصویری مبهم از واقعیت ایجاد می‌کند. توهمی که رسانه ها، با برهم‌انباشتن لایه ها ی مختلف واقعیت ایجاد می‌کنند، چنان از لحاظ بصری سنگین است که حتما ضعف تخیل، از سمت بیننده را بهمراه خواهدداشت و باعث ایجاد گیجی و سردرگمی در او می‌شود.

در عکس "ریو[۱۷]" (۱۹۹۵) (تصویر۱) چند لایه بودن واقعیت موجود، در عکس دیده می‌شود. در این عکس، تصویری از یک ساختمان دو طبقه در پس‌زمینه، یک چراغ راهنمایی و گیاه سبز در پیش‌زمینه دیده می‌شود که به دلیل اینکه گویی تصویر از انباشت چند لایه‌ی رویهم ساخته‌شده، دارای حس مبهمی از واقعیت است. دو عکس دیگر در این مجموعه وجود دارد، "بروژ[۱۸]" (۱۹۹۷) و "سنت کلمنت[۱۹]" (۱۹۸۷) که محتوای اصلی آن، خودرویی غرق در زیر آب است. در این دو عکس لایه‌های مختلفی شامل: خوردوی غرق شده، سطح آب به‌همراه مقداری انعکاس تصاویر مبهم در آن، مقداری خزه‌ی سبز رنگ روی سطح آب و انعکاس مبهمی از خیابان و نمای شهری دیده می‌شود. در تصویر دیگری از این مجموعه به نام "تورنتو[۲۰]" (۱۹۹۴) که نمایی از شهر تورنتو با ساختمان‌های آن را شاهدیم، انعکاس آسمان در بخش زیادی از نمای شیشه‌ای ساختمان، به ایجاد لایه و حس ابهام منجر شده‌است. در تمامی این نمونه‌ها، بودریار از تکنیک چندلایه‌سازی عکس، بمنظور ایجاد ابهام در واقعیت استفاده کرده‌است، زیرا هدف او از عکاسی بازنمایی تصاویر نیست. به اعتقاد بودریار "عکاسی، راهی برای درک جهان، از طریق نادیده‌گرفتن جهان است" (Baudrillard,1999).

تصویر۱- ریو ۱۹۹۵- عکاس: ژآن بودریار- منبع عکس:www.atlasofplaces.com

در عکس دیگری از این مجموعه به نام "سنت بو[۲۱]"(۱۹۸۷) (تصویر۲)، یک صندلی خالی را می‌بینیم که پارچه قرمز و ضخیمی روی آن پهن شده‌است، طرز خاص قرارگیری پارچه و چین های روی آن تلویحاً به این اشاره می‌کند که کسی تازه از روی آن بلند شده و بودریار این لحظه گذرا را ثبت کرده‌است. جزییات ریز، مثل یک‌طرف پارچه که از روی صندلی به‌طرف پایین سر خورده، از قاپیدن و تصرف لحظه‌ی خاصی حکایت می‌کنند که یک‌بار بیشتر اتفاق نمی‌افتد. و ما هرگز نخواهیم دانست که چه کسی زمانی روی آن نشسته بوده‌است. این حقیقت که این صندلی به بودریار تعلق دارد، تنها از طریق تحقیقات تکمیلی، خواندن متون و مصاحبه هایش که درآنها از صندلی صحبت کرده، مشخص می‌شود. اولین بار، مصاحبه‌کننده‌ای متوجه شد این صندلی به خود بودریار تعلق دارد، هنگامی‌که بودریار در مصاحبه‌ای، در رابطه با این عکس بیان‌کرد که، آن صندلی الان شکسته‌است و در اتاق دیگری است.

تصویر۲- سنت بو۱۹۸۷- عکاس: ژآن بودریار- منبع عکس:www.atlasofplaces.com

در درجه‌ی اول، رنگ قرمز غلیظ پتوی روی صندلی، جذابیت بصری زیادی به‌وجود می‌آورد. احساس دوگانه‌ای برای بیننده بوجود می‌آید: گویی صندلی از طریق عملیات فنی دوربین ظاهر می‌شود ولی همزمان، در نتیجه‌ی سبکی بصری و جلوه‌ی خاصی که ابژه به خود می‌گیرد، ناپدید می‌شود. به گونه‌ای که گویی صندلی، نمایشی از شکل توخالی غیاب بودریار است.

به نظر می‌رسد، عمل ناپدید شدن بودریار که در ردیابی حالات صندلی در این تصویر، قابل مشاهده است، به‌طورمستقیم ایده‌آل ذهنی او برای تبدیل شدنش به ابژه‌ای، در ارتباط مستقیم است و امکانات فناورانه‌ی عکاسی، این امکان را برایش به‌وجود می‌آورد. نه تنها ناپدید شدن خود را در تصویر جعل می‌کند، بلکه این

ناپدید شدن را به عنوان سندی فراواقعی نیز ارایه می‌کند. همان‌طور که او در مصاحبه‌ای بیان می‌کند: "در یک لحظه معین، من نوری را عکاسی می‌کنم، همان رنگی که با بقیه جهان ارتباط خود را قطع کرده‌است. من خودم فقط در آن غایب هستم" (Baudrillard, 2005:72). با در نظر گرفتن این تصویر، به عنوان یک سلف پرتره ابرواقعی از ناپدید شدن ذهنی بودریار، می‌توان چنین ادعا کرد که رسانه عکاسی نمایانگر یک دید ابرآرمانی از سوژه بودریار است که در ابژهء تصویر خود، ناپدید می‌شود. در این فرآیند نه تنها ابژه جایگزین سوژه می‌شود، بلکه سوژه، به ابژه‌ی فراواقعی ارایه شده، تبدیل می‌شود. رابطه بین صندلی (شیء) و بودریار (سوژه) معکوس شده است. در تصویر، صندلی، شخص بودریار را بازنمایی می‌کند و این بازنمایی، بسیار موثرتر از نمایش خود چهرهء بودریار است. پس بدین ترتیب، در این تصویر که در ظاهر، تصویری ساده از یک صندلی است، موضوع اصلی، تجسم عینی خود بودریار است، که سوژه‌ای است که درون ابژه وجود دارد و محصول وجودی فراواقعی است.

"ما در جهانی زندگی می‌کنیم که بالاترین کارکرد یک نشانه، ناپدید کردن خود و در عین حال پوشاندن این ناپدید شدن است" (Baudrillard, 1997c: 26). در این عکس، بودریار در تلاش است تا واقعیت را دستکاری و بازسازی کند و غیبت خود را به عنوان یک ناپدید شدن ذهنی، که تنها از طریق ردپای عکاسی ابژه (در این مورد صندلی او) قابل درک است، ارائه کند. بودریار از این سوژه‌ی فراواقعی (تصویر عکاسی) استفاده می‌کند که بر خلاف یک سوژه تجسم یافته واقعی (جسم حقیقی بودریار)، قادر به تکثیر بی‌نهایت از طریق چاپ، در قالب عکس است. این فرآیند تبدیل عکاسی، به کمک دستگاه تکنولوژیکی دوربین، به بودریار این امکان را می‌دهد تا خود را در قالبی ابرواقعی در جهان ثبت کند.

بودریار از طریق عکاسی، خود را از یک سوژه به یک ابژه تبدیل می‌کند. این ابژه، صندلی نیست، بلکه خود عکاس است. بودریار در اجسامی که از آنها عکس می‌گیرد، ناپدید می‌شود و سپس خود را از طریق ظرفیت جدیدش برای بازی بصری با واقعیت خود، بازسازی می‌کند. غیبت بودریار به عنوان سوژه نامرئی عکس، از طریق ردپای حضور او بر روی شی (صندلی)، ثبت شده است. در تصاویر دیگری از این مجموعه نیز، شاهد غیبت سوژه‌ی مرئی هستیم: در عکس دیگری به نام "پاریس[۲۲]" (۱۹۸۵) (تصویر۳)، فرورفتگی بالش و چین‌هایی که روی سطح آن ایجاد شده، نشان از حضوری در گذشته و فقدان حضور سوژه در زمان حال دارد، به‌نظر می‌رسد تا لحظه‌ای قبل، سوژه بر روی آن لمیده بوده و هنوز فرورفتگی ناشی از فشار سر او بر روی بالش نمایان است. همچنین در عکس "کوربییر[۲۳]" (۱۹۹۹) شاهد چهره‌ی بودریار که بدون پیراهن در مقابل آینه تمام قد ایستاده است و توسط دوربینش پوشانده شده است، هستیم. در این عکس که به نوعی خودنگاره‌ی هنرمند به حساب می‌آید، بنظر می‌رسد تردیدی برای بیرون آمدن کامل از سایه، وجود دارد، تردیدی که ریشه در اعتراض بودریار به درهم‌آمیختگی هنر و واقعیت دارد که به گمان او در نتیجه‌ی این ادغام، حادواقعیت به‌وجود آمده‌است: " اکنون واقعیت پیش پا افتاده زیبایی‌شناسی شده است، همه‌ی واقعیت‌ها فرازیبایی‌شناختی شده‌اند، و مشکل اصلی همین است. هنر یک فرم بود، و بعد بیشتر و بیشتر شد نه یک فرم، بلکه یک ارزش، یک ارزش زیباشناختی، و بنابراین از هنر به زیبایی‌شناسی می‌رسیم... و همانطور که هنر زیبایی‌شناسی می‌شود، به واقعیت می‌پیوندد، به پیش پاافتادگی واقعیت می‌پیوندد. از آنجا که تمام واقعیت‌ها نیز زیبایی شناختی می شوند، پس این یک خلط کامل بین هنر و واقعیت است و نتیجه این سردرگمی، فراواقعیت است" (Baudrillard, 2005).

تصویر۳- پاریس ۱۹۸۵ - عکاس: ژآن بودریار- منبع عکس:www.atlasofplaces.com

اسمیت (۲۰۰۸) به نقل از سرل[۲۴]، در تحلیل عکس‌های بودریار، می‌گوید: "بودریار ممکن است از هنر نامیدن عکس‌های خود، پرهیز کند، اما در واقع بودریار، حس بسیار قوی و فرمالی از ترکیب بندی عکس دارد: ترکیب‌بندی‌های متقارن، استفاده محکم از مورب‌ها - پایه‌های اسکله پوشیده شده با چوب، شیب پله‌های فرار از آتش - همه‌ی اینها کمک می‌کند تا بودریار چیزی فراتر از یک عکاس آماتور عکس‌های فوری شود" (Searle, 1998: 27) و در ادامه، با بیان اینکه عکس‌های بودریار پیوندی با فلسفه‌ی وی دارد، می‌گوید: "زیبایی‌شناسی بودریار، مانند نظریه‌ی او، یکی از ناشناخته ها است" (G.Smith, 2018:275). سرل اهمیت ناپدید شدن را، به عنوان عنصری زیبایی شناختی در عکس‌های بودریار دریافت می‌کند: "عکس‌های بودریار غم انگیز، مرثیه‌آمیز و به طرز عجیبی دلخراش هستند. آنها مانند عکس‌های فیلم، از لحظات نادیده، گرفته می‌شوند. حضور انسان وجود دارد، حتی در غیاب آن. در عکس‌ها، هیچ اتفاق خاصی نمی‌افتد، اما با این حال، جهان به بقای خود ادامه می دهد. مردی از دریا دور می‌شود، زن و شوهری زیر آفتاب، کنار دیوار می‌نشینند. در واقع، سرل خاطرنشان می‌کند که در عکس‌های بودریار «علاقه‌ای به جهان وجود دارد، که تقریباً در تضاد با اندیشه های اوست" (Searle, 1998: 27).

" در عکس دیگری با عنوان "امتیاز نهایی[۲۵]" (۱۹۹۷) (تصویر۴) ، سایه خود بودریار را روی یک دیوار آجری می‌بینیم که نور زردرنگی روی آن افتاده و برق می‌زند. دیوار/ابژه بودریار را به‌مثابه یک عکاس/سوژه آشکار می‌کند. آیا نمی‌توان گفت که سایه، نشانه‌ای از سوژه درحال ناپدید شدن است؟" (توفولتی ،۱۳۹۶ :۱۰۵). گاهی بودریار درتصاویر خود با مفهومی افلاطونی، در قالب سایه ها پنهان می‌شود. تصاویر در عکس‌های او صرفاً سایه‌هایی ابرواقعی است که بر دیوار غار بودریار افکنده شده است. این تصویر که به نوعی سلف پرتره‌ی افلاطونی بودریار است، در حقیقت مجموعه‌ای از سایه‌های تکرارپذیر "بودریار" را بدون امکان وجود نسخه اصلی، ارائه می‌دهد. به نظر می‌رسد بودریار از طریق این فرآیند، در حال فرمول‌بندی رابطه‌ای بین سوژه (در غیاب) و ابژه (در حضور) است که می‌تواند به عنوان شکلی از دگرگونی یا استحاله بین سوژه و ابژه تلقی شود.

تصویر۴- امتیاز نهایی ۱۹۹۷- عکاس: ژآن بودریار- منبع عکس:www.atlasofplaces.com

بودریار در نقدی بر عکس‌های خود، با عنوان "The writing of the shadows"[۲۶]، با طلایی نامیدن حیات بشر، در قبل از پیدایش بحران حادواقعیت، و تعلق عناصر موجود در عکس‌های خود، به آن دوران طلایی، می‌گوید: "همه‌ی این تصاویر تئاترگونه، مانند انعکاس دنیای قبلی است، دنیایی که ما هنوز در آن سایه‌های محض بودیم، عصر طلایی که در آن بشر هنوز خود را به سوی نور وحشیانه دنیای واقعی ، به سوی این صحرای معاصر که در آن همه سایه‌ها، تسلیم نور مصنوعی و واقعیت مجازی می‌شوند، پرتاب نکرده بود. " (Baudrillard, 2006:16). در واقع بودریار با صراحت بیان می کند که عکاسی او، در مورد عکاسی از ابر واقعیت نیست. استفاده از سایه، در عکس دیگری به نام "کارتیه[۲۷]" (۱۹۹۸) نیز دیده می‌شود، در این عکس، سایه و انعکاس چند نفر مشاهده می‌شود . به تعبیر بودریار، سایه در عکس، نمادی از امتداد انسان است ولی با عملکردی فراتر از خواست و ارادهء انسان. به تعبیر او، عکس مانند سایه است، یعنی مستقل از ارادهء ماست:

"من می‌خواهم از منظری تقریباً انسان‌شناختی، سایه و تصویر عکاسی را به هم پیوند دهم. سایه نیز امتداد نمادین انسان است که به اراده او بستگی ندارد. درست همانطور که سایه، فرافکنی مستقل از اراده و خواست ماست، بدیع ترین و دلخراش ترین تصاویرنیز، فرافکنی های شبح‌وار هستند، نزدیک‌ترین حس به این صحنه بدوی و دورترین از مداخله و ارادهی انسان" (Baudrillard, 2006: 16).

نتیجه‌گیری

به اعتقاد بودریار در عکس جابجایی بین ابژه(موضوع عکاسی) و سوژه(عکاس) صورت می‌گیرد که این جابه‌جایی موجب قدرت گرفتن ابژه می‌شود. این قدرت نمایی ابژه، وجه تمایز عکس‌های بودریار است.

در عکس های بودریار، ابژه برای قدرت گرفتن مراحلی را طی می‌کند: بدینگونه که در ابتدا ابژه، جهان واقعی را می‌سازد، در مرحله‌ی بعد، جهان واقعی را به پرده‌ی غیاب می‌کشاند، و در مرحله‌ی آخر، در یک مکانیزم جابجایی، ابژه به جای سوژه می‌نشیند و با تحمیل حضور خود بر سوژه، منجر به غیاب آن می‌شود. پس دیگر این سوژه نیست که تصمیم می‌گیرد تا چه ابژه‌ای را در کادر خود جای دهد، بلکه ابژه به جای سوژه، تصمیم می‌گیرد و دست به انتخاب می‌زند. در عکس‌های مورد بحث، موضوعات برای آنکه درکادر عکس بودریار قرار بگیرند، خود را بر ذهن عکاس تحمیل‌کرده‌اند. بودریار از این جابجایی ابژه و سوژه در عکس، برای نمایش نوعی غیاب و فقدان استفاده کرده است. این غیاب را با نشان دادن ردی از سوژه‌ای که در لحظاتی قبل بوده و حالا نیست بر روی مبل و بالش، و یا نمایش سایه و انعکاس او روی دیوار و شیشه‌ی پنجره، به مخاطب عرضه کرده‌است. بودریار با هدف کنار هم قرار دادن ابژه و سوژه، در عکس‌هایش از عناصری استفاده کرده که آشکارا نشان می‌دهد سعی داشته از ذهنیت خود، ترجیحات زیبایی‌شناسی و حتی انتخاب شخصی خود، خارج شود. تمرکز بر نمایش تنه‌های درخت در بعضی از عکس‌های این مجموعه و یا انعکاس دنیای وارونه در یک گیلاس: عکس "باستیل[۲۸]" (۱۹۹۸) مثال‌هایی برای این ادعا است.

او اصراری به نمایش دنیاهای نامرئی ندارد، بلکه در آثارش فقط علاقه به دنیای عجیب ظاهر و ناپدید شدن، دیده می‌شود. در عکس‌هایش پیوندی بین سایه و تصویر عکاسی ایجاد می‌شود که به ایجاد ابهام و پنهان ماندن واقعیت کمک می‌کند: در خودنگاره‌ی "کوربیرس[۲۹]" لکه‌های نورانی، گرایش به انفجار نور و روشن کردن کل کادر دارند ولی با نوعی لجاجت، همچنان در حد لکه باقی می‌مانند و ابهام ناشی از مستورماندن چهره و حتی تاریکی بخش‌های زیادی از اندام، همچنان به روشن نشدن واقعیت دامن می‌زند . بودریار بهیچ‌وجه برای خلق عکس در سبک انتزاعی و دستیابی به رویای ناممکن عکاسی بدون واسطه از ابژه، تلاشی نمی‌کند. او از تکنولوژی عکاسی استفاده کرده‌است تا موجودات سوبژکتیو را ، به اشکال ابژکتیو تبدیل کند. به اعتقاد بودریار ابژه‌ها در عکس به دنبال راهی هستند تا خودشان را از طریق ناظر مرئی کنند و او این تلاش را با استفاده از کادربندی های غریب، سطوح اغلب خالی و بی اثر و غیبت نسبی آنها از انسان، ایجاد لایه‌های مختلف در عکس و ایجاد ابهام واقعیت، به مخاطب عرضه می‌کند. عکس های بودریار، به عنوان تکنیکی برای دادن توهم واقعیت، به ما می گوید که نمی توانیم به طور کامل، دنیایی را که در آن زندگی می کنیم، درک کنیم. در واقع بودریار بحث‌های تئوری خود در باب عکاسی را، با بیان غیرعینی بودن عکاسی شروع می‌کند و سپس از طریق پارادوکس عکاسی (عینی‌ترین رسانه‌ای که در عین حال غیرعینی است)، ما را در معرض این واقعیت قرار می‌دهد که علاوه بر غیرعینی بودن رسانه‌ی عکاسی، جهان ما نیز غیرعینی است. بنابراین مهم است که عکس‌های بودریار را صرفاً تصاویری ساده از اشیایی که از طریق قاب‌بندی او، در داخل کادر قرارگرفته‌اند، ندانیم. عکس‌هایش، اشکال حادواقعی‌ای هستند که از یک سوبژکتیویته‌ی بی‌جسم(ذهن عکاس)، در تصاویر عینی(چین پتو، سایهء روی دیوار، انعکاس روی شیشه) تجسم یافته‌اند. در حقیقت، بودریار در این عکس‌ها، دنیایی را تصورمی‌کند که واقعی‌تر از واقعی است. بودریار به دنبال بازی با واقعیت (یعنی بازنمایی، ارائه و خلق حادواقعیت) است و حتا می‌توان گفت، این میل او در عکس هایش موفق‌تر از نوشته‌هایش بوده‌است. به اعتقاد بودریار دنیا در حال محوشدن در برابر واقعیتی یکپارچه است، واقعیتی فراگیر که می‌خواهد بیش از هر چیز معنای برساخته‌ی خود را بر جهان تحمیل‌کند(حادواقعیت). بودریار از رسانه‌ی عکاسی برای نمایش این دنیای در حال اضمحلال و ایجاد مدلی عینی، برای بازتولید هستی برساخته‌ی خود، استفاده کرده‌است.

پی نوشت‌ها

1. Ultimate Paradox
2. Hyper reality
3. Rex Butler

۴. تفکرات بودیار در مورد طراحی با نور یا عکاسی

5. Sophie Calle

۶. سوئیت ونیزی
۷. دفترچه های سینما

8. Julian Haladyn

۹. عکاسی بودریار: ناپدید شدن فراواقعیت به درون شی؟

10. Edward Scheer

۱۱. ظریف‌ترین عملیات: تخلیهء هیجانی عکاسانهء بودریار

12. Olga Smith

۱۳. ژان بودریار و چالش عکاسی

14. simulation
15. Please follow me
16. Suite Venise

۱۷. Kim Toffoletti) مدرس ارشد جامعه شناسی دانشگاه دیکین استرالیا
۱۸. عکاس معاصر فرانسوی

19. Rio
20. Brugges
21. Saint Clement
22. Toronto
23. Sainte Beuve
24. Paris
25. Corbieres

۲۶. جان راجرز سرل (John Searle) فلسفه دان معاصر و استاد دانشگاه برکلی

27. Punto-Final
28. The parade of shadow
29. Cartier
30. Bastille
31. Corbiè res

پی‌نوشت‌ها

- آذری ازغندی ، هادی و پورمند، حسنعلی (۱۳۹۵). «ارزش شناختی در عکاسی». نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی. دوره ۲۱ (شماره۲)، صفحات ۵۴-۴۷.
- اسکندری، عیسی و پارسانیا،حمید (۱۳۹۷). «روش شناسی بنیادین و بررسی انتقادی اندیشه های بودریار». حکمت اسرا، دوره ۱۰ (شماره ۳۱)، صفحات ۱۵۱-۱۲۳.
- باومن، زیگمونت (۱۳۸٤). اشارت های پست مدرنیته . ترجمه حسن چاوشیان. تهران: نشر ققنوس.
- بنت، اندی (۱۳۸٦). فرهنگ و زندگی روزمره .ترجمه لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان. تهران: نشر اختران.

- توفولتی، کیم (1396). بودریار در قابی دیگر. ترجمه وحیدالله موسوی. تهران: موسسه تالیف ترجمه و نشر آثار هنری متن.
- **خدادادی مترجم زاده، محمد (۱۳۹۵).«عکس:چالش دلالت عینی و مفهوم ضمنی». نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، سال ۲۱ (شماره۶۷)، صفحات ۷۴-۶۵.**
- ساراپ، مادن (۱۳۸۲). راهنمایی مقدماتی بر پساساختارگرایی و پسامدرنیسم. ترجمه محمدرضا تاجیک. تهران: نشر نی.
- کزازی، آناهیت (۱۳۸۷). قلمرو فراواقعیت. دی ماه ۱۳۹۹ https://www.hamshahrionline.ir/news/76191/%D9%82%D9%84%D9%85%D8%B1%D9%88-%D9%81%D8%B1%D8%A7-%D9%88%D8%A7%D9%82%D8%B9%DB%8C%D8%AA
- گراندبرگ، اندی (۱۳۹۲). بحران واقعیت در باب عکاسی معاصر. ترجمه مسعود ابراهیمی و مریم لدنی. تهران: فرهنگستان هنر.
- گیلاسیان، روزبه (۱۳۸۶).«ژان بودریار از واقعیت بیرون افتاد». گفتگو، سال ۱۵ (شماره ۴۸)، صفحات ۱۵۸-۱۵۱.
- مهدی زاده، سید محمد (۱۳۸۹). نظریه های رسانه اندیشه های رایج و دیدگاه های انتقادی.تهران: نشرهمشهری.

- Baudrillard,Jean. (1987), "Please Follow Me" in Art & Text 23/4, March-April 1987:108.
- ----------. (1994), "Simulacra and Simulation", Michigan, MI: University of Michigan Press.
- 1997).----------a), "Objects, Images, and the Possibilities of Aesthetic Illusion". In Art and Artifact. Nicholas Zurbrugg (Editor). London: Sage Publications, 1997:12.
- 1997) .----------b), Fragments: Cool Memories III, 1991-95 Paperback - November 17, 1997.
- ----------. (1997c), "The Art of Disappearance", in Nicholas Zurbrugg(ed) Jean Baudrillard: Art and artifact, London, Thousand Oaks, CA, New Delhi: Sage publications.
- 1999) .----------), *Photographies 1985 - 1998*. Peter Weibel (Ed.), Hatje-Cantz and Neue Gallery, Graz.
- ----------. (2001), *Impossible Exchange*, December 17, 2001 by Verso.
- ----------. (2005), the Intelligence of Evil or the Lucidity Pact, oxford and New York: Berg.
- ----------. (2006) 'The writing of the shadows', C International Photo Magazine, Number 2, pp. 14-16
- Butler, Rex. (2005), "Baudrillard's Light Writing Or Photographic Thought", Victoria Grace, Heather Worth and Laurence Simmons. Baudrillard: West of the Dateline. Palmerston North, New Zealand: Dunmore Press, 2003:245-258.
- G.Smith, Richard. (2018), "Baudrillard's Photographic Theory", Museum of Contemporary Art of Rome (MACRO), November 21st
- Searle A. (1998) 'Pictures of hyperreality', The Guardian, February 13th, 26-27
- Scheer, Edward. (2006), "The most delicate of operations": Baudrillard's Photographic Abreactions, Volume 3, Number 1 (January 2006) .
- Zurbrugg, 1997Nicholas. (1997), "Jean Baudrillard: Art and artifact", London, Thousand Oaks, CA, New Delhi: Sage publications.

Received: 2023/06/23
Accepted: 2023/11/22

Explaining how to replace subject and object in photography from Baudrillard's point of view (Case Study: Jean Baudrillard's photo collection; "Ultimate paradox")

Reyhaneh Taghiyari, PhD student in Philosophy of Art.Faculty of Art, central Tehran Branch, Islamic Azad Univercity, Tehran, Iran.

Hossein Ardalani, Associate Professor, Department of Philosophy of Art, Faculty of Art and Architecture, Hamadan Branch, Islamic Azad University, Hamadan, Iran

Abolfazl Davoodi Rokanabadi, Professor, Department of Textile and Clothing Design, Faculty of Art and Architecture, Yazd Branch, Islamic Azad University, Yazd, Iran

Abstract

Baudrillard believes that photography has many amazements as the world can fully vanish in a photo. Hence, an image does not reveal reality to us, rather depicts the absence of the world. Likewise, due to this absence and lack of objectivity in photography, one could witness the mutual relationship between the object and the subject and hence acknowledge the astonishing impact of the image.

Baudrillard's main problem is the reality in today's world, a reality that is no longer original and real, since hyperreality has now dominated human life.

From his view, the contemporary human has forgotten the original reality, and has engaged with something else, which is ultra reality (man-made reality).

From his perspective, the image goes from the stage of a reflecting reality to a stage of concealing reality, and then to the stage of concealing the absence of reality, and in the third stage, has no relationships with reality. In the fourth stage, it reaches the integral reality, a sort of ultra reality that terminates all reality, as well as illusion. Baudrillard's philosophical views have been shown in his artworks, and his photos have a direct relationship with his philosophy. Baudrillard does not seek the truth that is hidden in the image, rather seeks to introduce the hierarchies that guide our perception of the images of the surrounding world, and his writings are meant to elucidate the unreality around us, which is indeed mistakenly considered to be real. We have the tendency to assume that the subject, referring to the photographer, by choosing the object/issue and photographing him, decides what will appear in the form of the object in the photograph, however, Baudrillard reverses this relationship and describes that it is actually the object that discovers the subject by imposing its presence on the subject, and according to Baudrillard's view, the photographic object has a desire to become an image and at the moment of choosing the frame and the subject, the photographic object passes this desire to the photographer so that he could replicate this desire in his photography. Therefore, in this research along with a discovery on his philosophy and explaining the ultra reality from his viewpoint, a number of his photo collection "Ultimate paradox",have been exhibited and presented in the 80s and 90s. The main objective and goal of this research is the analysis and examination of ultra reality photography from Baudrillard's perspectives. In order to do so, in parallel to a wider recognition of his viewpoints, in regard to photography as art, we aim to raise the question as to how reality can disappear and become invisible in photos. The methodology in practice is a descriptive analytic one, which uses literature of Baudrillard's viewpoints as the main source of research. By doing so, one arrives at such a conclusion that photography can achieve extraordinary qualities once freed from the known aesthetic factor, opening a new perspective to the observer. Simultaneously, analyzing the formation of the bilateral relationship between the object and the subject in photography.

Keywords: Photography , Baudrillard, hyper reality, Photography object, Photography subject, Ultimat paradox.