نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۷، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۱
DOI: 10.22059/JFAVA.2022.338546.666868 شناسه دیجیتال

تحلیل روان‌کاوانه فضای خالی در عکاسی انتزاعی مبتنی بر فضای بالقوه؛ مورد مطالعاتی: اوتا بارت*

الهام پاکدل[۱]، جواد امین خندقی[۲]**، مرتضی صدیقی فرد[۳]**

[۱] کارشناسی ارشد پژوهش هنر، گروه هنر اسلامی و پژوهش هنر، دانشکده هنر، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.
[۲] استادیار گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.
[۳] کارشناس ارشد عکاسی، گروه عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۱۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۱/۱۶)

چکیده

هنر انتزاعی، به‌عنوان بخش مهمی از هنر مدرن شکوفا شد و تأثیر زیادی بر آثار هنرمندان در رشته‌های مختلف گذاشت و سبب پیدایش آثار متنوعی گردید. انتزاع به‌عنوان یکی از مفاهیم هنر، در هنرهای تصویری، همان‌طور که انتظار می‌رود، اثری بصری دارد، اما در آثار عکاسی به‌واسطهٔ دوربین وجوه نمایه‌ای و شمایلی، با چالش روبه‌رو است. این مقاله با بهره‌گیری از روش گردآوری اسنادی و تحلیل کیفی، به‌دنبال معنای فضای خالی در تصاویر عکاسی مبتنی بر مفهوم روان‌کاوانه فضای بالقوه است. برای توضیح مفاهیم روان‌کاوانه، مدل‌های مختلفی از انتزاع در تصاویر بررسی می‌شود. در نهایت، یافته‌های بخش نظری در آثار عکاس معاصر آلمانی، اوتا بارت به‌دقت مورد بررسی قرار گرفت. این پژوهش نشان می‌دهد که فضا در آثار بارت همان مناظر شهری و دداخلی است که بر وی تأثیر روانی دارند، از این‌رو، با آن‌ها روبه‌رو می‌شود و در آن‌ها فانتزی‌ها و خواسته‌های ناخودآگاه خود را نشان می‌دهد و با درونی‌کردن آن‌ها در قالب تجسم‌بخشی وارد شده و برای رسیدن به حالت یکپارچگی با آن‌ها، تلاش می‌کند. می‌توان گفت که کار بارت همانند آن‌چه وینیکات مطرح کرده، بازی با واقعیت است. این کار از اجرای شخصی او با فضای اطرافش، یعنی دنیای واقعی شروع می‌شود و به بازی بین جنبه‌های شمایلی و نمایه‌ای عکاسی تبدیل می‌گردد.

واژه‌های کلیدی
عکاسی انتزاعی، فضای خالی، فضای بالقوه، تحلیل روان‌کاوانه، اوتا بارت.

* مقاله حاضر مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول، با عنوان «تحلیل روان‌کاوانه فضای خالی در عکاسی انتزاعی با تأکید بر مفهوم فضای بالقوه؛ موردپژوهی آثار اوتا بارت» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم در مؤسسه آموزش عالی فردوس ارائه شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۸۵۳۵۵۳۴، نمابر: ۳۷۲۶۴۱۳۴-۰۵۱، E-mail: j.amin@ferdowsmashhad.ac.ir.

مقدمه

هنر انتزاعی با استفاده از فرم‌های ساده و تولید اثر به‌وسیلهٔ عناصر ناشبیه‌ساز و حتی نابه‌جا، با گذر از چارچوب‌های شکل‌یافتهٔ هنر در طول تاریخ، به هنرمند این اجازه را داد تا از سطح هنر عبور کرده و به دنیای هیجانات ناخودآگاهش وارد شود. هنر انتزاعی، به‌عنوان بخش مهمی از هنر مدرن شکوفا شد و تأثیر زیادی بر آثار هنرمندان در رشته‌های مختلف گذاشت و سبب پیدایش آثار متنوعی گردید. اگرچه این آثار در رسانه‌های مختلف، از نظر ظاهری تفاوت‌هایی دارند، با این حال، ویژگی‌های زیباشناختی هنر انتزاعی در همهٔ آن‌ها قابل مشاهده است. اما در ابتدا، رابطهٔ میان عکاسی و انتزاع، پارادوکسیکال بود؛ چراکه عکس به‌عنوان نمایشی از جهان واقع، همواره ارجاعی به مابه‌ازای مادی داشت. با پیدایش مدرنیسم در عکاسی، انتزاع در عکاسی به‌شکل ویژه‌ای وارد هنر شد. انتزاع در عکاسی، خود را در فرم‌های انتزاعی نمایش داد و در دهه‌های نخست مدرنیسم عکاسی، به شکوفایی خیره‌کننده‌ای رسید. اما از سویی، کیفیت انتزاع، علاوه بر فرم اثر هنری، در مفهوم باطنی آن نیز پدیدار می‌شود؛ بنابراین جهت واکاوی صحیح انتزاع، لازم است فراتر از خلاصه‌کردن عناصر فرمی عمل کرد و آن را در مواردی همچون درونیت هنرمند جست‌وجو کرد.این مقاله جهت تحلیل عکاسی انتزاعی، توجه خود را به فضای خالی در این تصاویر معطوف خواهد داشت. برای رسیدن به این منظور، منظر مورد مطالعه، واکاوی روان‌کاوانه موضوع می‌باشد. روان‌کاوی در مقام یکی از روش‌های نقد در تاریخ هنر، بحث‌برانگیز است و با ناخودآگاه مرتبط است (ماینر، ۱۳۹۰، ۹۷-۳۴۲). در این تحقیق، به جنبه‌های روان‌شناختی تصاویر انتزاعی پرداخته می‌شود و در این بستر، رابطهٔ عکاسی انتزاعی با دنیای درون هنرمند مشخص خواهد شد. برای تشریح این رابطه، مفاهیم زیادی همچون فضای خالی و بالقوه، انتزاع در عکاسی و به‌ویژه فضای خالی در تصویر نیاز به توضیح دارند. در ادامه، با استفاده از مفهوم روان‌کاوانهٔ فضای بالقوه، به‌سوی بررسی روان‌کاوانه از عکاسی انتزاعی خواهد رفت تا یک مدل برای خوانش تصاویر انتزاعی ارایه شود. در نهایت، این متن با استفاده از برقراری ارتباط بین انتزاع، روان‌کاوی و عکاسی، به دنبال رسیدن به مفهوم فضای خالی در عکاسی انتزاعی، با خوانشی روان‌کاوانه است. آثار اوتا بارت[۱]،[۲] عکاس معاصر آلمانی به‌عنوان نمونه پژوهشی، مورد بررسی قرار خواهد گرفت. تمرکز و مطالعهٔ بارت جهت ترجمهٔ ادراک عکاسانه به ادراک انسانی می‌باشد. بارت غالباً موضوعات خاص و نامعلوم را برای عکاسی انتخاب می‌کند که اندکی با جهان واقعی شباهت دارند؛ مانند تغییر شکل پرده‌های سفید در پرتوهای نور خورشید یا تصویر نگاتیوی از چیزها. این موضوعات در آثار وی به شکلی انتزاعی و تحریف‌شده درمی‌آیند. بر این اساس، انتخاب این عکاس به‌عنوان مورد پژوهشی، به بررسی مفهوم فضای خالی در عکاسی انتزاعی از دیدگاهی روان‌کاوانه کمک خواهد کرد.

روش پژوهش

ماهیت این پژوهش، توصیفی-تحلیلی است. روش جمع‌آوری اطلاعات، کتابخانه‌ای و در تحلیل، کیفی است. همچنین جهت‌دست‌یابی به مبانی نظری با استناد به نظریات روان‌شناسی، به تبیین یک نظام خوانش روان‌کاوانه از تصویر رسیده و در ادامه، چارچوب نظری به‌عنوان قالب تحلیل برای مورد پژوهشی استفاده شده و آثار بارت به‌عنوان نمونه، مورد تحلیل قرار می‌گیرند.

پیشینه پژوهش

جست‌وجوی منابع مرتبط با عکاسی انتزاعی و تحلیل فضای خالی در آن، بیان‌گر این امر است که این مقاله پیشینهٔ مستقیم ندارد و تنها منابع کلی وجود دارد که به‌طورکلی می‌تواند پیشینهٔ پژوهشی عام برای این نوشتار به‌شمار آید.

مبانی نظری پژوهش

عکاسی انتزاعی

هر عکس، نتیجهٔ اثر فیزیکی بازتابش‌های نور بر سطحی حساس‌است. بنابراین عکس نوعی شمایل یا همانندی بصری است که رابطه‌ای نمایه‌ای با موضوع‌اش برقرار می‌سازد. جدایی آن از شمایل‌های واقعی از طریق مطلق بودن باعث پیدایش فیزیکی احساس می‌شود؛ چیزی که به‌نظر می‌رسد مانع روندهای مشابه طرح‌واره‌بندی یا مداخلهٔ نمادین در نمایش‌های گرافیکی اکثر نقاشی‌ها می‌شود (Krauss, 1986, 203 and Bergstein, 1995, 123). انتزاع به‌عنوان یک ایده، در هر عمل هنری قابل تجسم است و قسمتی اساسی از هر اثر هنری میباشد. این همان چیزی است که گوگن[۳] می‌گوید «همهٔ هنرْ انتزاع است» (Olivares, 2004, 20). انتزاع «شکلی است که با نقاشی به محض تعیف خود تعریف می‌شود» (Benjamin, 1996, 16). اولین‌باری که اصطلاح انتزاع در رابطه با عکاسی ظاهر شد، در مقاله آلوین لنگدون کوبورن[۴] در سال ۱۹۱۶ با عنوان «آینده عکاسی پیکتوریال»[۵] در کتاب سال *فتوگرام‌های سال ۱۹۱۶* بود. وی در این مقاله، وضعیت عکاسی را با نقاشی مدرن مقایسه کرد و استدلال کرد که عکاسی باید فراتر از حوزه بازنمایی تقلیدی و نمادی پیش رود و اشکال جدیدی از خلاقیت‌های عکاسانه را کشف نماید. او پیشنهاد داد نمایشگاهی با عنوان عکاسی انتزاعی برگزار شود که در آن، فقط عکس‌هایی پذیرفته شوند که خلاقیتْ بیش از موضوع اهمیت داشته باشد. اگرچه نمایشگاه پیشنهاد کوبورن محقق نشد، اما او در همان سال در تولید ورتوگراف‌هایی[۶] با استفاده از دستگاهی به نام ورتوسکوپ[۷]، قدمی جدی در وادی خلاقیت عکاسانه برداشت (Andrews, 2005) (تصویر ۱). ورتوگراف‌ها نوعی ترکیب‌بندی خالص بصری به‌شمار می‌روند که کیفیت زیباشناسی خاص خود را دارند و تقلیدی از نقاشی نیستند (Jäger, 2003, 172). در ادامهٔ فرایند شکل‌گیری عکاسی انتزاعی، برخی از عکاسان از تکه‌های پارچه و کاغذ استفاده می‌کردند که در ترکیب‌بندی‌های انتزاعی، روی کاغذ حساس به نور و در معرض نور قرار گرفته بودند (Danto, 2003). عکاس از «ابزارهای فرمالیستی و ترکیب‌بندی برای ارائه تصویر» از سوژه خود و همچنین «تعامل انتزاع عینی و مطابق طرح» در تکنیک‌های برداشت خود استفاده می‌کرد تا با تأکید بر ظهور امکانات فرمی آن، «جذابیت خاص» آن را افزایش دهد (Jansen, 1997, 184). در ادامهٔ این فرایند، اوتو اشتاینرت[۸] جنبش عکاسی

سوبژکتیو در دهه ۱۹۵۰ را گسترش داده (تصویر ۲) و سوبژکتیویته را با استفاده از تصاویر به دست آمده از فرآیندهای خاص ایجاد عکس، نظیر فتوگرام‌های انتزاعی، ارتقا داد (Rice, 1998, 669). استفاده از عکاسی بدون دوربین، «خلاقیت عکاسی والا» را رقم زد (Krauss, 2005, 70). در واقع، آن‌ها «یک زبان عکاسی جدید و متضاد عینی ارائه دادند که از قیدهای واقع‌گرایی و نمادگرایی آزاد شده است» (Jäger, 2005, 25). عکاسی انتزاعی با عکاسی ذهنی تفاوت دارد. انتزاع، یک شی را به انگاره یا به چیزی ذهنی تبدیل می‌کند، اما عکاسی ذهنی می‌تواند به ایده جسمیت ببخشد. بنابراین، انتزاع در عکاسی به انگاره‌سازی یک شی مربوط است، در حالی که عکاسی ذهنی در مورد جسمیت یافتن یک انگاره است (Jäger, 2005, 19). عکس انتزاعی نه یک نشانه بی‌معنی است و نه یک دال تهی است. باید در نظر داشت که این یک نشانه ارجاع‌دهنده نیست، بلکه یک نشانه خود ارجاع است؛ نشانه‌ای که مرجع خود را در شبکه‌ای از ارجاعات داخلی به اشکال، بازتاب‌ها و سایه‌روشن‌ها در درون خود دارد. این سیستم مراجع داخلی است که عکس انتزاعی را به یک ترکیب‌بندی خالص بصری تبدیل می‌نماید(Nöth, 2002, 28). اما آیا یک عکس انتزاعی همیشه یک عکس خود ارجاع است؟ درجه نمایش نشانه عکاسانه بین «شفافیت» و «مات‌بودن» یا بین «روایت» و «اختصار» در کشمکش است (Horak, 2003, 8). اگر فرم هنری به‌صورت انتزاع مرتبط شود، فرم هنری به‌عنوان مفهوم انتزاع در می‌آید در حالی که فرم غیرمادی به بازنمایی واقعی یا نشانه عکاسانه خود ارجاع می‌شود(Krauss, 2005). نمودِ نشانه از جهات خاصی به مفهوم موضوعی آن شبیه است؛ بدین صورت که ممکن است برخی از خصوصیات آن شی را به اشتراک بگذارد، یا ممکن است برداشتی از اصولی باشد که براساس آن موضوع سازمان می‌یابد (Silverman, 1984, 19).

فضای خالی

در ادامه، پیرامون چارچوب درک فضای خالی، نظراتی در مورد آثار انتزاعی خاص مورد بررسی قرار می‌گیرند. آن‌چه نظرات آنان را برای این پژوهش با اهمیت می‌کند، این است که در این تجزیه و تحلیل، آن‌ها مفهوم انتزاع را به‌عنوان فضای خالی مطرح می‌کنند. در مخالفت با نقاشی ناتکین[۹]، که فضای تصویری را به‌عنوان فضایی ارائه می‌دهد که با دنیای واقعی ارتباط برقرار می‌کند، فولر همچنین بحث تُهی‌بودگی در نقاشی‌های مارک روتکو[۱۰] را مطرح می‌کند. او از نظرات ملانی کلاین[۱۱] در مورد مقالهٔ «فضای خالی» توسط کارین مایکلیس استفاده می‌کند. کلاین توضیح می‌دهد که مایکلیس[۱۲] از پیشرفت دوست نقاش خود روت کاجار[۱۳] می‌نویسد:

> *فقط یک نقطهٔ تاریک در زندگی او وجود داشت. در میان خوشبختی که برای او طبیعی بود، چنان آشفته به‌نظر می‌رسید که ناگهان در عمیق‌ترین مالیخولیا فرو می‌رفت. مالیخولیایی که به خودکشی شبیه بود. اگر او سعی می‌کرد این مسئله را تشریح کند، چیزی به این منظور می‌گفت که یک فضای خالی در من وجود دارد که هرگز نمی‌توانم آن را پر کنم.* (Klein, 1973, 232)

فولر با تکیه بر متن کلاین، پرونده روت کاجار را با آخرین نقاشی‌های مارک روتکو از فضاهای سیاه مقایسه می‌کند؛ جایی که چیزی به جز یک فضای سیاه خالی به تصویر کشیده نشده است. وی اظهار داشت که کاجار «با حرکت از فضای خالی به سمت بازسازی مادر از طریق هنر» موفق شد که بر افسردگی خود غلبه کند؛ در حالی‌که روتکو یک «جهت عکس از تصویر مادر خود را به سمت تهی‌بودگی مطلق دنبال می‌کند» (Fuller, 1980, 224).

فولر به نقش روان‌کاوی در فرآیند خلاقیت که طی آن هنرمند، اثر هنری خود را به‌عنوان یک شی خارجی که از دنیای باطنی اشیا درونی‌اش بیرون می‌آید و همچنین تجربه زیبایی‌شناختی بیننده هنگام رویارویی با اثر هنری علاقه‌مند است. از نوشته‌های وی، آشکار می‌شود که ماهیت و خاستگاه خلاقیت و تجربه زیبایی‌شناختی، اگرچه با شرایط اجتماعی، فرهنگی، ایدئولوژیک آگاه و پوشیده شده است، اما ریشه در بنیادی عمیق‌تر و بدوی‌تری دارد. این امر به‌ویژه در تجزیه و تحلیل او از نقاشی‌های مارک روتکو، که فضای بالقوه خالی را به تصویر می‌کشد، به‌عنوان بازتاب مبارزات بین اشیا داخلی و خارجی او، آشکار است.

برایني فر همان داستان فضای خالی درونی روت کاجار را در تحلیل خود دربارهٔ آثار اوا هسه به‌کار می‌برد که مربوط به مینیمالیسم است (تصاویر ۳ و ۴). چیزی که فر آن را جالب می‌داند، این است که «چگونه آثار هسه می‌تواند نشانه‌های بدن را داشته باشد، یا دارای مفاهیم بدنی باشد، بدون

تصویر ۱- ورتوگراف، آلوین لنگدون کوبورن، ۱۹۱۶-۱۹۱۷. مأخذ: (MoMA)

تصویر ۲- لامپ‌های میدان کونکورد، اتو اشتاینرت، ۱۹۵۲. مأخذ: (Artnet.com)

اینکه از بدن و نمادهایی به معنای اشکال منفرد باشد که برای قسمت‌هایی از بدن ایستاده‌اند (Fer, 1997, 109).

در تلاش برای ارتباط‌دادن «خود غیر منطقی» و موقعیت هسه به‌عنوان یک زن هنرمند، فر به توضیح ملانی کلاین در مورد «فضای خالی» در مورد روت کاجار متوسل می‌شود. به گفته فر، کلاین از فضای خالی به‌عنوان استعاره استفاده می‌کند که نماد فضای روانی درونی قبل از ورود به زبان است. روت کاجار از طریق هنر قادر به رسیدن به وحدت و یک‌رنگی با جهان و غلبه بر آسیب از دست دادن و عواقب سادیستی آن بود. نیاز و اضطراب او برای جبران این ضرر به او برای غلبه بر موضع افسرده و پرکردن فضای خالی درونش کمک کرد. فر برای درک کار هسه، تمرکزش را بر استعاره‌هایی گذاشت که کلاین در توصیف وضعیت مالیخولیایی کاجار به‌کار برد. همان‌طور که فر اشاره می‌کند، کلاین سعی می‌کند مالیخولیا به‌وسیلهٔ اصطلاح «فضای خالی» بیان کند. ملانی کلاین، «فضای خالی» را استعاره‌ای می‌داند که هم نامرئی‌ست و هم فقدان را نشان می‌دهد (Fer, 1997, 121). اهمیت استعاره «فضای خالی» در کارهای هسه بر اساس روالی است که وی برای تخلیه فضا دنبال می‌کند. فاصله در این‌جا، به وجود یک شکاف در بدن یا یک فضای خالی ترجمه می‌شود. فر انتقاد خود از کار اوا هسه را این‌گونه بیان می‌کند:

> *مرکزیت این مجموعه از استعاره‌ها که مقاله کلاین برجسته کرده است، به‌عنوان استعاره‌هایی که همچنان گفتمان مدرنیسم را فرا گرفته است: بین فضای خالی و لکه، بین نور و تاریکی، بین افقی و عمودی، بین دید و ناپیدایی، بین صعود و هبوط و همان‌طور که فضای خالی کلاین انگیزه‌های سادیستی را تصور می‌کرد، بنابراین سطوح ظاهراً مهار شده می‌توانند خیالاتی از آرزو و تخریب را در دل خود جای دهند.*
> (Fer, 1997, 130)

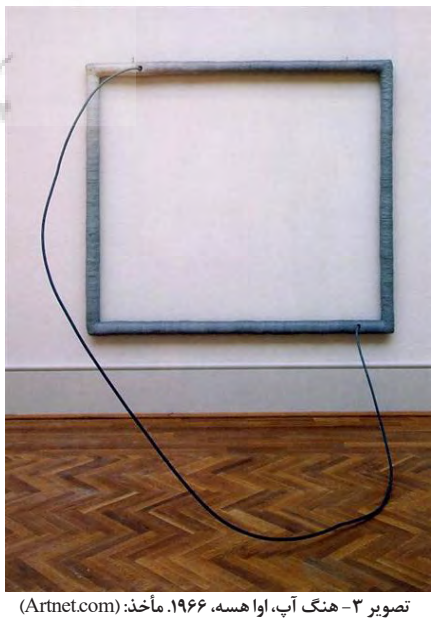
فضای بالقوه

مفهوم «فضای بالقوه» توسط روان‌شناس انگلیسی دونالد وینیکات[۱۴]، برای توصیف «منطقهٔ سوم زندگی بشر» که نه در درون فرد و نه بیرونِ او، یعنی دنیای مشترک انسانی است، پیشنهاد شد. بنابر تعریف، فضای بالقوه ناحیه‌ای از تجربهٔ سوژه است که در طی نوزادی او، فعالیت‌های غریزی به نام «ابژه انتقالی» در آن انجام می‌شود که به‌عنوان نمونه، می‌توان به مکیدن انگشت شست یا در دست داشتن پتو، بالش یا هر چیز نرم دیگری اشاره کرد (وینیکات، ۱۳۹۸، ۶). همچنین فضای بالقوه را «ناحیه‌ای بینابینی» می‌دانند که میان خلاقیت اولیه و درک عینی قرار دارد (وینیکات، ۱۳۹۸، ۱۱۶). پدیده‌های انتقالی در این منطقه، یک فضای توهم بین مادر و کودک را بازنمایی می‌کند. تصور می‌شود که پستان مادر بخشی از نوزاد است. به این معنا، سینه مادر به‌عنوان یک پدیده انتقالی، با معنابخشیدن به رابطه کودک و ابژه انتقالی قرار دارد. این منطقه بینابینی، درک موضوع را آسان کرده و به سازگاری کودک با یک انسان بالغ کمک می‌کند. این مسئله رابطهٔ بین آنچه به‌طور عینی ادراک می‌شود و آنچه از نظر ذهنی تصور می‌شود را حل می‌کند. وینیکات با ایجاد چارچوبی از ایده‌ها در عملکرد فضای بالقوه به‌عنوان ناحیه زندگی بینابینی، به اهمیت ایدهٔ بازی می‌پردازد. او پیشنهاد می‌کند که «بازی دارای فاصله زمانی است» و این فضا و زمان در منطقه فضای بالقوه اتفاق می‌افتد (وینیکات، ۱۳۹۸، ۴۶). بنابراین این موضوع قابل درک است که فضای بالقوه، یک منطقه انتقالی از تجربه است که رشد موضوع را از حالت آمیزش با سینه مادر به حالت تبدیل شدن به یک فرد کامل و خودمختار تسهیل می‌کند. این انتقال مبتنی بر آزمایش واقعیت با بازی خلاقانه با دنیای واقعی و کسب تجارب فرهنگی است. کتاب روان‌کاوانه وینیکات در مورد «بازی‌کردن و واقعیت» در منطقه بینابینی «فضای بالقوه» مجموعه‌ای از مفاهیم را فراهم می‌سازد و این مقاله آن‌ها را برای درک رابطه تصویر عکاسی انتزاعی با دنیای درون و به‌ویژه فضای خالی، مورد استفاده قرار خواهد داد و با استفاده از این مفاهیم، به چارچوبی جدید در فضای گفتاری انتزاع در عکاسی می‌رسد.

مدل روان‌شناختی انتزاع

ماینور وایت[۱۵] با پیروی از سلوک آلفرد استیگلیتز و با توجه به علاقهٔ شدیدی که به روان‌شناسی داشت، مفهوم «عکاسی بیان‌گر»[۱۶] و «خوانش عکس» را معرفی کرد (Bunnell, 1998, 664). عکس‌های او هم‌زمان بازنمایانه و دارای ترکیب‌بندی انتزاعی هستند و این استراتژی را نشان می‌دهند که به‌وسیلهٔ آن دوربین می‌تواند «آشکارکنندهٔ احساس شخصی فردی باشد که توسط اشیا، در دنیای واقعی نمادین شده‌اند» (Bunnell, 1998, 664) (تصویر ۵).

برای تشریح مدل روان‌شناختی انتزاع، از استدلال ویلم ورینگر[۱۷] استفاده



تصویر ۳- هنگ آپ، اوا هسه، ۱۹۶۶. مأخذ: (Artnet.com)

تصویر ۴- بی‌نظمی مترونومی ۲، اوا هسه، ۱۹۶۶. مأخذ: (Artnet.com)

خواهد شد(Worringer, 1953)؛ استدلالی که از اوایل قرن بیستم تأثیرات عمیقی بر نوشته‌های منتقدان هنری نظیر دونالد کاسپیت[۱۸] و آنتون ارنزویگ[۱۹] و همچنین بر نگرش اندیشمندانی چون ژیل دلوز[۲۰] گذاشته است (Boundas, 2005, 268; Goodchild, 1996, 124) اگرچه مواضع کاسپیت و ارنزویگ بسیار متفاوت بودند، اما شناخت آن‌ها از مسئله انتزاع همانند صرف نظرکردن از دنیای بیرون، چارچوبی را برای تشریح رویکرد روان‌تحلیلی اثر هنری انتزاعی با استفاده از منظر وینیکات ارائه می‌دهد. این رویکرد روان‌تحلیلی که بر اساس نظریات روابط شی و پدیده‌های انتقالی که به ترتیب توسط ملانی کلاین و دونالد وینیکات مطرح شده‌اند، واژگان جدیدی برای تجزیه و تحلیل و نظریه‌پردازی آثار انتزاعی را در اختیار منتقدان هنری گذاشته که در ادامه به تحلیل پیتر فولر[۲۱] و براینی فِر[۲۲] از نقاشی‌های روتکو و مجسمه‌های اوا هسه[۲۳]، که مفهوم تهی‌بودن را به‌عنوان یک مسئله صوری برجسته ارائه می‌دهند، اشاره خواهد شد. اما پیش از این نیاز است به انتزاع به مثابه صرف نظرکردن پرداخت و معنای آن را تشریح نمود. در این مدل، باید توجه داشت که این یک توهم است که یکپارچگی فرمی سبب سقوط اثر هنری می‌شود، زیرا ما از نظر زیبایی‌شناسی به سراغ هنر می‌رویم تا خود را از زندگی حذف کنیم (Kuspit, 1993, 337). کاسپیت تلاش کرد تا بینشی در مورد دلایل روان‌شناختی را بسط دهد که باعث می‌شود هنرمندان مدرن با چرخش محوری به انتزاع به‌عنوان یک حرکت در هنر، خود را نشان دهند (Kuspit, 1993, 329). وینیکات نیز بیان می‌کند که ممکن است ارتباط برقرارکردن با یک ابژه ذهنی باشد، اما استفاده از آن تلویحاً به معنای آن است که ابژه بخشی از واقعیت بیرونی است. بر این اساس، اضافه می‌کند که: «این توالی را می‌توان این‌گونه مشاهده کرد: (۱) سوژه با ابژه ارتباط می‌گیرد، (۲) ابژه به‌جای آن‌که توسط سوژه در جهان پدیدار شود، در آن استقرار یابد؛ (۳) سوژه ابژه را تخریب می‌کند، (۴) ابژه در برابر تخریب‌شدن زنده می‌ماند، (۵) سوژه می‌تواند از ابژه استفاده کند. ابژه همیشه در حال تخریب شدن است. این نابودی، تبدیل به پس‌زمینه‌ای ناخودآگاه برای عشق به یک ابژه واقعی می‌شود؛ به این معنا که یک ابژه در خارج از محدوده کنترل همه، کارتوانی سوژه باشد» (وینیکات، ۱۳۹۸، ۱۰۲).

تصویر ۵- برف روی در گاراژ، ماینور وایت، نیویورک، ۱۹۶۰.
مأخذ: (Howard Greenberg Gallery)

استوکس در مدل زیبایی‌شناختی خود، سنت‌های «کنده‌کاری» و «مدل‌سازی» را با دو موضع پیشنهادی ملانی کلاین، یعنی موضع پارانوئید-اسکیزوئید و موضع افسرده، مرتبط می‌سازد. او معتقد است که هنرمندِ منبت‌کار، درگیر آشکارکردن چهره فرمی است که از قبل وجود دارد، در حالی که مدل‌ساز چیزها را می‌سازد و چیز از پیش موجودی را هویدا نمی‌سازد(Stokes, 1972b, 47-48). وی اظهار داشت که «هیچ فاصله‌ای بین رابطه‌ای که منجر به پوشاندن شی می‌شود و رابطه‌ای که یک شی مستقل و جدا از هم را حفظ می‌کند، وجود ندارد» (Stokes, 1978, 161). «هنرمند مجبور است با اصلاحاتی بر اوهام افسرده‌کننده غلبه کند ... اصلاحیه‌ای که یک موجودیت فیزیکی همه جانبه را با جدایی جسمانی و بازسازی اشیا درونی شده بیان می‌کند. اگرچه محتوا و موضوع اصلی، ممکن است استفاده نشود، اما جادوی فرمی باید بر فشارهای فرهنگ حاکم باشد» (Stokes, 1972a, 118). بنابراین، انتزاع به بیان خالص و مطلق وضعیت ذهنی سوژه در ارزیابی زیبایی و لذت‌بردن از اثر هنری تبدیل می‌شود. به‌عبارت دیگر، انتزاع آخرین روش تجسم جهان در یک فرم واحد است، بنابراین نیازهای فرد برای تأیید خود را برآورده می‌سازد.

تعدادی از منتقدان و نظریه‌پردازان هنری وجود دارند که از واژگان کلاین و وینیکات برای تجزیه‌وتحلیل و بحث در مورد انتزاع در آثار هنری خاص استفاده کرده‌اند. در ادامه پیرامون چارچوب درک انتزاع، نظرات پیتر فولر و براینی فر در مورد آثار انتزاعی خاص، هم به مثابه صرف نظرکردن و هم تعامل عینی با جهان خارج، مورد بررسی قرار می‌گیرند. فولر سعی کرد عمیقاً به ماهیت آن هسته نسبتاً ثابت نفوذ کند، بنابراین اولاً با در نظرگرفتن این ساختار خاص احساس، اثر زیبایی‌شناختی نقاشی در بافت تاریخی آن، و ثانیاً با همبستگی آن با پیشرفت‌های خاص در روان‌کاوی همراه شد (Fuller, 1980, 186-187). به‌طور خلاصه، این مدل به جدا شدن نشانهٔ عکاسی از مستندات واقعی و تبدیل آن به یک عنصر فرمی اشاره دارد. وضعیت تصویر بین فضای دید عکاسی به‌عنوان تفسیر واقعی و فضای خالص بصری که به‌سمت یک نقاشی انتزاعی یا یک شی عکاسی مجسمه‌وار یکه متمایل است، در نوسان می‌باشد. علاوه بر این، انتزاع در شکل نهایی خود، عینیت بخشیدن به امکانات تصویری و خلق یک شی جدید است که فقط به خود ارجاع می‌دهد. دلوز و گاتاری[۲۴] در این باره الگوی کاملاً متفاوتی را ارائه داده‌اند که حس دیگری از انتزاع را نشان می‌دهد که فراتر از منفی‌بودن ناشی از مدل روان‌کاوی صرف نظرکردن است (تا آن‌جا که انتزاع را صرفاً به‌منزلهٔ صرف نظرکردن خالص می‌داند)، یا نفی مدرنیست از شکل و عدم وجود ارجاعات به جهان ملموس. برعکس، مدل آن‌ها از این ایده پشتیبانی می‌کند که انتزاع مربوط به دنیای واقعی است و صرفاً به چشم‌پوشی از آن معطوف نمی‌شود. این یک روش جایگزین برای خواندن انتزاع ارائه می‌دهد و چشم را از معادله بین انتزاعی و غیربازنمایی رها می‌کند. این به‌جای «نه» یک «و» را پیشنهاد می‌کند، همان‌گونه که جان راشمن[۲۵] در مقاله خود از «نگاهی دیگر به انتزاع» صحبت می‌کند (Rajehman, 1995). همان‌طور که دلوز و گاتاری توضیح می‌دهند، هیچ مشاهده‌گر خارجی ثابت با یک مدل تصویری خاص برای نقاط مرجع وجود ندارد. برعکس، آن‌ها پیشنهاد می‌کنند تعدادی ناظر وجود داشته باشد که آن‌ها را «بدویان» می‌نامند و روابط بساوشی بین خود را تجربه می‌کنند، زیرا «کل و اجزا چشمی که می‌بینند، کارکردی دارند که بیش از آن‌که بصری باشند، لمسی است»

(Deleuze and Guattari, 1988, 494). دلوز و گاتاری معتقدند که حرکت مداوم و متغیر خط انتزاعی، یک نیروی درونی، یا یک قدرت درونی زندگی را آزاد می‌کند. آن‌ها سطح معنوی بالاتری از وجود را نشان می‌دهند که از سطح شهودی سرچشمه می‌گیرد؛ سطح غیرمادی عمیق‌تری از وجود که در ماده به‌عنوان صفت مادی بیان خط انتزاعی شکل می‌گیرد (Deleuze and Guattari, 1988, 498-499).انتزاع در اینجا به معنای جست‌وجو و هدف قرار دادن دنیای واقعی خارجی با کار از درون برای تولید واقعیت‌های جدید در خارج است. فضای بالقوه را می‌توان به‌عنوان فضای تولید امور کشف نشدهٔ انتزاعی، یا به‌عنوان منبعی مولد درنظر گرفت که انتزاع از آن‌جا سرچشمه می‌گیرد. این فضا است که شرایطی را ایجاد می‌کند که حرکت انتزاع به‌سمت جهان خارج را تسهیل می‌سازد. فضای بالقوه تجربهٔ زیبایی‌شناسی به‌عنوان فضای ادامه‌دهندهٔ فضای بالقوه فرآیند خلاق، فضای روانی ایجاد کشف نشده‌های انتزاعی جدید است. این فضایی است که عملکرد خاص آن منجر به ایجاد فضاهای جدید، جهان‌های جدید احتمالی در جهان ما به‌عنوان دیدگاه‌های متفاوت از واقعیت و نه انتزاع از آن می‌شود. این فضا است که انتزاع را از صرف نظرکردن از جهان خارج به یک جمع‌بندی جدید از واقعیت تبدیل می‌کند. درمورد انضمام‌بخشیدن به انتزاع در ارتباط با اثر هنری می‌توان گفت هنگامی که فرایند صرف نظرکردن انتزاعی در طی فرآیند خلاقیت با کسب موقعیت یک کل عینی و خودمختار عینی که به‌گونه‌ای متصور است، به‌عنوان یک شکل انتزاعی انضمامی در دنیای واقعی ظهور می‌کند، به‌معنای سازگاری با دنیای واقعی کل اشیا است.

فضای بالقوه و انتزاع عکاسانه

انتزاع رابطهٔ مستقیمی با دنیای واقعی دارد و مربوط به این جهان است. هیچ بحثی در مورد انتزاع را نمی‌توان به‌طور کامل و بدون اشاره و پیوستن آن به واقعیت، به دنیای خارجی اشیا واقعی درک کرد. حضور اشیا احساس فضایی را ایجاد می‌کند و انتزاع تجلی عدم حضور آن‌ها در سطح دیگری از حضور در این جهان و نه در یک حالت کاملاً منفرد و متعالی است. اگر اشیا نبودند، انتزاع دلیلی ندارد که از نظر مفهومی به‌عنوان صرف نظرکردن از دنیای واقعیت اشیا ظاهر شود.

تا آن‌جا که به عکاسی مربوط می‌شود، می‌توان پیشنهاد کرد که بیش از هر رسانه دیگری به درک انسان از چگونگی انتزاع از واقعیت کمک می‌کند. یک دلیل واضح برای این امر از ویژگی مشخص آن در انتزاع قطعات واقعیت با انتقال آن‌ها به صفحه دو بعدی عکس ناشی می‌شود. یک دلیل عمیق‌تر در وجود تعداد بی‌نهایت توانایی پنهان در این ویژگی ذاتی عکاسی نهفته است. آن کشف‌نشده‌های انتزاعی پنهان یا انتزاعات جدید، در صفحه دوبُعدی عکس به‌عنوان فضایی که در آن سازمان یافته و به‌شکل جدیدی ظهور می‌کنند، در انتظار تحقق آن‌ها هستند. حتی اگر انتزاع به‌معنای تقلیل در سطح بازنمایی و محدودکردن میدان دید با فشرده‌سازی همه منابع باشد، باز هم تفسیر دیگری از واقعیت است که از آن ناشی می‌شود، زیرا مرجع شی هنوز هم وجود دارد (Fried, 1998, 166). واقعیت خارجی که بازنمایی آن به‌صورت انتزاعی ثبت شده است، هنوز در خارج وجود دارد. ممکن است اصل ابژه پنهان باشد، اما هنوز وجود دارد. اکنون شکل بالقوه متفاوتی از شکل اصلی وجود دارد.

مبتنی بر مواردی که بیان شد، انتزاع در عکاسی همچنین می‌تواند انتقال از طریق فرآیند خروج از دنیای مادی ارجاع به نیروهای درونی عناصر فرمی در فضای تصویری سطح عکاسی تلقی شود. این صرف نظرکردن در فضای بالقوه بین جهان درونی و بیرونی صورت می‌گیرد. یک عکس انتزاعی از میل به کنترل واقعیت، کاوش عبارات بالقوه‌اش و رسیدن به ماهیت آن ناشی می‌شود. این امر منجر به ایجاد انتزاع در درجه بالاتر می‌شود که به نوبه خود منجر به تولید تحقق جدیدی از بالقوگی‌های محیط عکاسی می‌شود. در نتیجه، یک شی جدید، موجودیتی جدید دارد که بر اساس اشیا مادی این جهان ایجاد شده است. این موجودیت جدید یک شی خودمختار است که دانش انسان را در مورد این جهان از اشیا گسترش می‌دهد. این نتیجه سفر در فضای بالقوه از دنیای اجسام جزئی به دنیای کلی اشیا است. از آن‌جایی که این مقوله همیشه یک تناقض را در درون خود دارد، به‌همین دلیل درک یک عکس انتزاعی بسیار دشوار است. دلبستگی و جداشدن آن از دنیای واقعی، ابهام عمیقی ایجاد می‌کند. سؤالی که اکنون مطرح می‌شود این است که چگونه ایده‌های کاوش شده در اینجا می‌توانند به درک فضای خالی و نحوه درگیری با آن در عکاسی انتزاعی معاصر کمک کنند. برای این منظور، در بخش بعد به جست‌وجوی این مفاهیم در عکاسی بارت به‌عنوان مورد پژوهشی، پرداخته خواهد شد.

اوتا بارت

اوتا بارت در سال ۱۹۵۸ در برلین به دنیا آمد و در نوجوانی به ایالات متحده نقل مکان کرد. تحصیل در رشته هنر مسیر زندگی او را مشخص کرد و نهایتاً از دانشگاه کالیفرنیا، لس‌آنجلس نایل به فوق لیسانس هنرهای زیبا شد. وی که بیشترین تمرکزش بر واکاوی تصاویر انتزاعی عکاسی است، در سال ۲۰۰۴ کمک هزینهٔ گوگنهایم و در سال ۲۰۱۲ کمک‌هزینهٔ مؤسسهٔ مک آرتور را برای توسعهٔ تصاویر انتزاعی‌اش دریافت نمود. وجود آثار بارت در موزهٔ هنر مدرن نیویورک، انستیتوی هنر شیکاگو، مرکز هنر واکر در ایالت مینه‌سوتا، گالری تیت لندن و موزهٔ هنر لس‌آنجلس، نشان از اهمیت او در تاریخ معاصر عکاسی دارد. او در حال حاضر ساکن کالیفرنیا است و از سال ۲۰۱۲ به‌عنوان استاد مدعو، در دانشگاه کالیفرنیا، لس‌آنجلس مشغول تدریس است. تمرکز و مطالعهٔ بارت بر مقولهٔ ترجمانِ ادراک عکاسانه به ادراک انسانی است. بارت غالباً موضوعات خاص و نامعلوم را برای عکاسی برمی‌گزیند که همانندیِ اندکی با جهان واقعی دارند؛ نظیر تغییر شکل پرده‌های سفید در پرتوهای نور خوررشید یا تصویری نگاتیو از چیزها. این موضوعات در آثار وی به شکلی انتزاعی و تحریف‌شده در می‌آیند.

تحلیل عکاسی بارت

در آثار بارت نوع خاصی از رابطهٔ سوژه و اشیاء تجربه می‌شود که حائز اهمیت است. علی‌رغم همه مسائل روان‌شناختی که تصاویر او به‌ذهن متبادر می‌کند، او به‌طور مداوم آن‌ها را انکار می‌نماید و با وجود انتقادات نظریه‌پردازانی که به‌طور نسبی عکس‌های او را روان‌کاوانه می‌خوانند، بارت معتقد است فضای خالی انتزاع در آثارش به‌هیچ چارچوب روان‌شناختی اشاره نمی‌کند. کارهای بارت نشان‌دهندهٔ علاقه به قراردادهای ساخت تصویر است، بنابراین او، آن‌طور که اظهار داشته بیش از این‌که به ساختن عکسی که از جهانی که در آن زندگی می‌کند، بیشتر به آن‌چه که تصاویر (از جهان) است، علاقه‌مند است. در این زمینه، او از عکاسی به‌عنوان وسیله‌ای برای سؤال‌کردن از نحوه نگاه انسان به مسائل و چگونگی درک‌اش از جهان

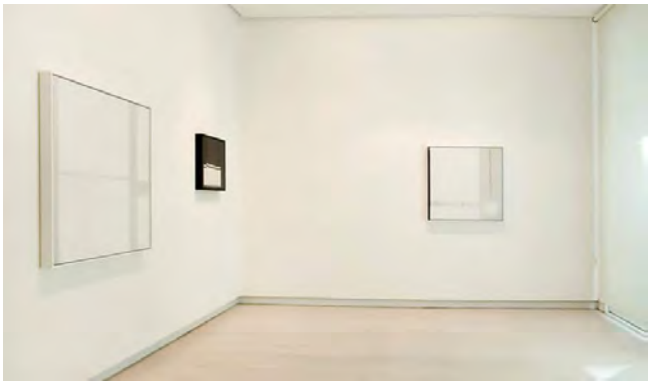
استفاده می‌نماید. تصاویر او ابزاری هستند که به تماشاگران کمک می‌کنند تا در مورد ماهیت و روند درک آن‌ها آگاه‌تر شوند. مارک بولاند[۲۶] در رابطه با آثار بارت بیان می‌کند که «سوژه‌های اصلی تصاویر او نور، ادراک و ذهنی‌بودن دید است» (Bolland, 2006, 50). با وجود خصوصیات پدیدارشناختی کارهای بارت، عکس‌های او، بین بازنمایی و انتزاع و تنش و اضطراب در حال نوسان است و بیننده‌ای را که می‌خواهد بفهمد تصاویرش واقعاً چیست، درگیر می‌کند (Barth, 2004a, 19). ابهام ایجاد شده توسط بازی بین مرجع قابل شناسایی و ارائه انتزاعی آن در یک فرم بصری، که اغلب به‌طور نامفهوم به‌عنوان اثر «نقاشانه» یا «تصویرگرایانه» مورد بحث قرار می‌گیرد، توسط بارت به‌خوبی کنترل می‌شود که به‌شکل هدفمند، تماشاگران خود را به تجربه «سردرگمی در چندین سطح» دعوت می‌کند تا بفهمند که «معنا در فرآیند مرتب‌سازی چیزها ایجاد می‌شود» (Barth, 2004b, 123). این عبارت به‌خوبی بیان می‌کند که چگونه فضای خالی موجود در تصاویرش، چه به‌صورت ضمنی و چه مستقیماً در شکل تصویری آشکار می‌شود و خود را به‌عنوان فضایی پر از معنا تثبیت می‌نماید. این معانی در فرآیند تعامل با اشیا جهان، در یک حالت بسیار خاص از دست‌کاری‌های مکانی به‌واسطهٔ قاب‌بندی، شیوه‌های ارائه و تکنیک‌های ترکیب‌بندی ایجاد می‌شود. به‌طور مشخص، در مجموعه عکس «زمینه» از بارت (تصویر ۶ و ۷)، تصاویر یک تاری دید را به‌تصویر می‌کشند. این تصویر تار در واقع پس‌زمینهٔ یک عکس معمولی از سوژه‌ای بوده که در آن قرار داشته، اما پیش از آن‌که عکاس بخواهد عکس را بگیرد، سوژه از قاب خارج شده و فقط پس‌زمینه باقی مانده

تصویر ۶- زمینه شماره ۴۴، اوتا بارت، ۱۹۹۴. مأخذ: (Uta Barth)

تصویر ۷- زمینه شماره ۴۶، اوتا بارت، ۱۹۹۴. مأخذ: (Uta Barth)

است. بارت می‌گوید که عکس‌ها «نوعی ظرف خالی» را نشان می‌دهند که مردم آن‌ها را پر می‌کنند. در اینجا، فضای خالی نقش یک بینابینیتی را میان تصویر و تماشاگری دارد و از او دعوت کند تا جای سوژه گم‌شده در عکس پرتره ادعا شده را جایگزین نماید (Barth, 2004b, 123). جورج استالز[۲۷] در گفت‌وگویی که با بارت انجام داده به بررسی عکس‌هایی که بر دیوار گالری اِلویرا گونزالس مادرید آویخته اشاره می‌کند (تصویر ۸) و آن را دقیقاً هم‌سو و هم‌خوانِ با عکس‌هایی می‌داند که به‌طور هم‌زمان در کتابی با عنوان طراحی با نور در سال ۲۱۰۲ منتشر شده است. او از بارت می‌پرسد که نظرش در مورد رابطهٔ میان نمایشگاه‌کردن و چاپ‌کردن عکس و همچنین ارتباطِ دیوارها و صفحه‌ها چیست؟ برای بارت برپایی این نمایشگاه تلاش زیادی به‌همراه داشت و آن‌طور که خودش می‌گوید آن‌ها را از سایر شیوه‌های رایج نمایش عکس متمایز ساخته است:

> *سطح عکس‌هایم، برخلاف تلألو و درخشش کاغذهای عکاسی، همیشه مات است. به این سطح مات نیاز دارم؛ چراکه موجد ابهام است و جایی است که نگاه در آن می‌نشیند و آفرینندهٔ گونه‌ای عمق است. بیننده می‌تواند به‌دقت تصویر را بررسی کند، امری که در مورد سطح براق رایج امکان‌پذیر نیست. برای هر مجموعه عکس، از قاب‌های مختلفی استفاده کرده‌ام. برخی با قاب‌های سفید بسیار نازک و بدون شیشه ارائه شده‌اند، به‌گونه‌ای که سطح اثر را احاطه کرده‌اند و بقیه با قاب‌های جعبه‌ای آویزان به‌نمایش گذاشته شده‌اند، تا به وضوح لبهٔ کار مشخص گردد و نیز آن‌ها ارجاعی به قاب نقاشی‌های موندریان[۲۸] هستند. در مجموع هیچ یک از عکس‌ها لبهٔ برجسته و محسوسی ندارند. تمام این تدابیر در پیوند با وجود پدیدارشناختی این آثار در هنگام نصب و چیدمان‌شان است. افزون بر این موارد، اندازهٔ عکس‌ها نیز آگاهانه انتخاب شده‌اند و برای هر مجموعه اندازه‌هایی هدفمند و معنادار تعیین شده است؛ حتی برای برخی از عکس‌های یک مجموعه این تفاوت اندازه با بقیه دیده می‌شود. اندازه، ادراک چیزها را تغییر می‌دهد. اندازهٔ کوچک ایجادکنندهٔ احساس نزدیکی است و از طرفی بیننده در رویارویی با آثار بزرگ‌تر از خودش، احساس می‌کند توسط اثر احاطه شده است. در این نمایشگاه، عکس‌هایی که از دستم گرفته شده (که پرده و نور را لمس کرده)، در اندازهٔ طبیعی انسان چاپ شده است.* (بارت و استالز، ۱۳۹۷)



تصویر ۸- عکسی از نمایشگاه اوتا بارت در گالری اِلویرا گونزالس، مادرید، اسپانیا، ۲۰۱۲. مأخذ: (بارت و استالز، ۱۳۹۷)

همان‌طور که از این اظهارنظر بارت مشخص است، سطوح نمایشی و ذهنی در آثارش در کنار یکدیگر و هم‌پای یکدیگر عمل می‌کنند. قاب تصویر و لبه‌ها، زمان و وضوح تصویر، همه در راستای سطح ذهنی تصویر عمل می‌کنند. بارت معتقد است زندگی در زمانه‌ای که می‌توان نمایشگاه‌ها را در اینترنت دید و این‌گونه تصور کرد که آن‌چه دیده‌ایم را درست فهمیده‌ایم و تجربه کرده‌ایم، توهمی اشتباه را ایجاد نموده است. میان فهم و درک تصاویر موجود در یک کتاب یا وب با ایستادن روبه‌روی یک اثر هنری و امکان مشاهدهٔ تمامی ویژگی‌های پیچیده و ظریفش، که عادت‌های دیداری‌مان را به بازی می‌گیرد و به تجربهٔ اثر منجر می‌گردد. هیچ مناسبت و شباهتی وجود ندارد. نظر به اینکه اساساً عکاسی بارت دربارهٔ ادراک دیداری است، از تدابیر مختلفی برای جلب توجه بیننده بهره می‌جوید تا بر ظرافت‌های دیداری تصاویر تمرکز کند. از سوی دیگر، گرچه کتاب چنین امکاناتی را از بیننده سلب می‌کند ولی شامل مزیت‌های دیگری است. بارت هرگز تک‌عکس کار نمی‌کند و فقط به عکاسیِ پروژه‌ای فکر می‌کند؛ به مجموعه‌هایی یکپارچه و کامل.

کمپوزیسیون‌های نور بر سطوح سفید (۲۰۱۱) پروژه‌ای است که در آن رد و نقشِ نور آفتاب بر اشیاء اتاق خواب مثل کمد و کشوها را بازنمایی می‌کند. بارت این پروژه را در اتاق خواب خود که حریم درونی اوست، انجام داده است. در چند روز هر سال، نور پنجرهٔ اتاق، به‌شکل مستقیم بر اشکال سادهٔ کمد و کشوها می‌تابد و بدین طریق، این امکان برایش مهیا است تا از طریق بالا و پایین‌زدن پردهٔ پنجره و کنترل دقیق شکل نور، عکس‌های انتزاعیِ هندسی شبیه نقاشی‌های پیت موندریان بگیرد. در همهٔ عکس‌های این مجموعه، تکه‌ها یا باریکه‌هایی از فضاها و سطوح دیده می‌شوند. مثلاً بخش باریکی از یک راهرو در سمت چپ برخی از عکس‌ها یا خطوط عمودی حاشیهٔ کشوها در سمت راست درهای مسطح. این تمهیدات دیداری بدین منظور در نظر گرفته شده‌اند که عکس‌ها از یک تصور اولیه از فضای دوبُعدی به سمت تحقق و ادراک یک صحنهٔ سه‌بُعدی، در نوسان باشند. به بیانی دیگر اینگونه به‌نظر می‌آیند که از بازنمایی خطوطی انتزاعی در استحاله به عکاسی، فضایی ژرف و عمیق می‌یابند.

کمپوزیسیون شمارهٔ ۱۰ (تصاویر ۹ و ۱۰)، به نحوی کراپ شده که هیچ نشانه‌ای از فضای سه‌بُعدی در آن دیده نمی‌شود. این عکس می‌تواند یک فتوگرام باشد یا یک طراحی یا یک نقاشی و همان‌طور که مشاهده می‌شود در آن اشکال مستطیل‌شکلی که حاصل نور و رنگ خاکستری‌اند، وجود دارد. امکان دارد دو خط مرئیِ ناچیز، موجد حس عمق باشد، اما اگر در جریان زمینهٔ مجموعه نباشید و بقیهٔ عکس‌ها را ندیده باشید، یقیناً این دو خط چنین حسی را متبادر نخواهندکرد. این همان سادگی است که بارت به دنبال آن است. از یک سو، تصویر به ساده‌ترین فرمش و به مینمال‌ترین عناصر تقلیل پیدا کرده و از سوی دیگر، متشکل از هیچ است بجز نور نشسته بر سطحی سفید. فهم اینکه با عکسی مواجه‌ایم که در اتاق گرفته شده دقت و توجه زیادی از جانب مخاطب می‌طلبد. استالز در مصاحبه‌اش با بارت از او می‌پرسد که «آیا در روند ساخت انتزاع‌های هندسی‌تان از آثار موندریان به‌عنوان مرجع استفاده می‌کنید؟» بارت در جواب علاوه بر تأیید این موضوع می‌گوید:

> *وقتی بازی هندسی و تصویری نور را در اتاقم دیدم، نقاشی‌های موندریان به ذهنم آمد. او به شایستگی بهترین و نمادین‌ترین چهرهٔ تاریخ هنر است که فعالیت هنری‌اش را صرف این نوع نابازنمایی کرده است. همان‌طور که پیش‌تر گفتم، تفکرم به شدت متأثر از رسانه‌های دیگر در قیاس با عکاسی است، اما وقتی می‌بینم عکسم را مانند نقاشی توصیف می‌کنند، خیلی ناراحت می‌شوم... به خوبی از ظرفیت‌های مدیوم عکاسی آگاهم و با علم به این موضوع، عکس می‌گیرم، اما از طرفی، گسترش تصورات و انتظارات‌مان از آن‌چه یک عکس می‌تواند باشد، دلیل عکاسی من است... می‌خواهم پرسش‌های متفاوتی را در باب این مدیوم ارائه کنم، نه آن‌چه تاریخش مطرح ساخته است... رابطهٔ عکس با امر واقعی شدیداً با رابطهٔ نقاشی با آن، فرق دارد.* (بارت و استالز، ۱۳۹۷)

اما برای درک چگونگی این تفاوت باید در نظر داشت که برای بارت، عکس همواره تصویری نمایه‌ای از چیزی در جهان است. عکس حاصل اثرگذاری بازتاب نورِ سطوح، بر فیلم یا سنسور است. عکس، نقش و نشان است؛ درست همانند اثر انگشت جهان مادی. گرچه عکس‌ها سوبژکتیو نیز هستند، اما همهٔ آن‌ها ثمرهٔ ارتباط واقعی با جهان‌اند؛ این درحالی است که

تصویر ۹ - کمپوزیسیون شمارهٔ ۱۰، اوتا بارت، ۲۰۱۱. مأخذ: (Uta Barth)

تصویر ۱۰- کمپوزیسیون شمارهٔ ۱۰، اوتا بارت، ۲۰۱۱. مأخذ: (Uta Barth)

نقاشی‌ها همگی ساختگی‌اند.

بارت سعی می‌کند روش‌هایی را اتتخاذ کند که به میانجی آن‌ها توجه بیننده را معطوف به کنش و احساس دیدن کند و نه به آن‌چه که می‌بیند. برای دستیابی به این کار بسیار دشوار، دوربین را به چندین جهت نشانه می‌گیرد. برای اینکه بتوان افکار را در خصوص آن‌چه در اثر به نمایش درآمده مشغول سازد، استراتژی‌های متنوعی ابداع کرده است. در مجموعه‌های زمینه و عرصه، با امتناع از قراردادن موضوع در وسط تصویر به این مهم رسیده است. در این دو مجموعه، لنز روی نقطه‌ای خالی در فضا فوکوس شده، روی نقطه‌ای از فضای یک اتاق یا فضاهای منفی یک صحنه و ما به‌واسطهٔ لایهٔ باقی‌ماندهٔ رنگ با کار مواجه می‌شویم. پس از آن‌ها، پروژه‌ای را آغاز کرد که دربارهٔ دید پیرامونی بود. پروژه متشکل از تصاویر دو لته‌ای بود که در پی بازنمایی دیدنِ چیزهای «خارج از گوشهٔ چشم‌مان» و تکرر در نگاه‌کردن بود. بدین‌سان، هر عکسِ این آثارِ دو لته یا سه لته، نمایی از یک چیز با اندکی تغییر موضع دوربین است. مسئله‌ای که از طریق حرکت دوربین و عکاسی مجدد از یک موضوع حاصل شد. بارت در سال ۱۹۹۹ مجموعه‌ای کار کرد که نویسنده‌ای آن را «انتخابِ بدون انتخاب» نامید. به این نتیجه رسیده بود که چون کارش دربارهٔ دیدن و دربارهٔ خود تجربهٔ دیدمانی است، تکرار شیوهٔ کار سایر عکاسان چندان برایش سودمند نخواهد بود، یعنی همان «بیرون رفتن برای عکاسی». بنابراین از آن زمان تا کنون عکس‌هایش را جایی گرفته که خوب می‌شناسد و زمان زیادی را در آن سپری کرده است؛ یعنی خانه‌اش؛ چراکه با این محیط آشنا است. خانه محوطه‌ای خنثی برای عکاسی است. با این حال، باید در نظر داشت که تصاویر دربارهٔ خانه یا خانگی نیستند؛ آن‌ها به‌هیچ عنوان اتوبیوگرافی نیستند بلکه صرفاً نمایان‌گر تجربهٔ دیداریِ روزمره هستند.

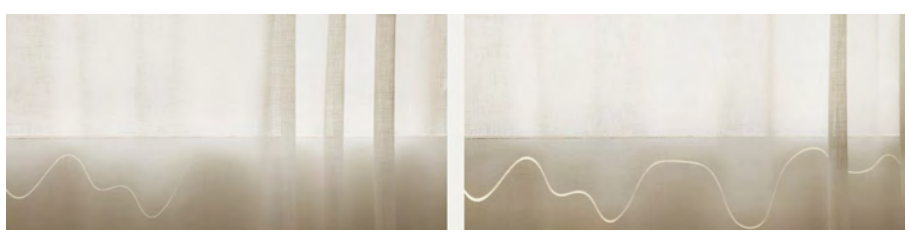
استراتژی دیگر بارت برای «تهی‌سازی عکس از موضوعش»، نوعی انباشتگی است. تصور او این بود که اگر صد عکس از نمای بیرونیِ یک پنجره داشته باشد، بیننده نسبت به این حقیقت که منظور چیزی غیر از بازنمود صحنه است، آگاه خواهد شد. تصویر اول همه چیز را نشان خواهد داد اما با تکرارش، چیز دیگری می‌بایست در جریان باشد. آن چیز دیگر تغییر نور و گذر زمان است. دو عنصری که به‌سختی به‌وسیلهٔ یک تک عکس توجه را جلب می‌کند. بنابراین، تکرار، داده‌های یک تصویر را کنار می‌زد و امکان برملاسازی چیزهای ناملموس را فراهم می‌آورد. تکرار چیزی به اندازهٔ کافی، آن چیز را از میان بر می‌دارد و درها را بر گونه‌های دیگر تعمق و تفکر می‌گشاید. بارت از لبه‌های منفعل در آثارش استفاده می‌کند. او معتقد است:

> *نقاشی عملی افزودنی است. نقاش کارش را با بومی سفید آغاز می‌کند و نقشی بر آن می‌گذارد. در مقابل عکاسی امری کاهشی است. عکاس کل جهان را در اختیار دارد و از آن تکه‌ای مستطیل یا مربع‌شکل برمی‌گزیند. کمپوزیسیون و فرمالیسم با لبهٔ یک تصویر معنا پیدا می‌کنند ... من از لبه‌ای به شدت منفعل استفاده می‌کنم که در قالب تصاویر چندتایی به نمایش درمی‌آید. آن‌ها سینمایی هستند، تقریباً شبیه فیلم استریپ. چشم، بایستی آزادانه از یک تصویر به تصویری دیگر حرکت کند.* (بارت و استالز، ۱۳۹۷)

بارت مجموعهٔ طراحی خط سفید روشن با نور را متأثر از عکسِ مشهور رابرت فرانک[۲۹] از مجموعهٔ امریکایی‌ها (عکسِ چشم‌انداز شهر از پنجره‌ای که اندکی با پرده پوشیده شده است) کار کرده و به‌خصوص از پرده‌ها به‌عنوان طرح و موتیفی مهم در کارهایش استفاده می‌کند. در این باره می‌گوید:

> *از پرده‌ها و پنجره‌ها به کرات عکاسی کرده‌ام. در عکس‌هایم، پنجره شباهت زیادی به لنز پیدا می‌کند و مانند دیافراگم به نور اجازهٔ ورود می‌دهد. پنجره قاب تصویر را تعیین می‌کند تا بدین‌سان بشود به آن سوی آن نگریست. پنجره چارچوبی برای جهان می‌سازد همانند لبه که نقاشی را محصور و کران‌مند می‌سازد. به میانجی پنجره‌ها از درون به بیرون نگاه می‌کنیم. پنجرهٔ عکسِ رابرت فرانک نیز چنین کارکردی دارد. آن‌ها بیننده را به تماشای صحنهٔ بیرونی دعوت می‌کنند. در پروژهٔ عظیم نزدیک جائی دور، ۹۹۹۱ صدها عکس از چشم‌انداز پنجرهٔ اتاقم، تقریباً طی یک سال، گرفتم.* (بارت و استالز، ۱۳۹۷)

حضور پرده در عکس‌های مجموعهٔ طراحی خط سفیدِ روشن با نور برای ورود نور یا آشکارسازی چشم‌انداز نیست (تصویر ۱۱). در این مجموعه، پرده در حکم سطحی برای نمایاندن خط نور است. دربارهٔ انجام این پروژه، بارت می‌گوید که بر حسب اتفاق آغاز شد. پرده موضوع جدیدی برای بارت بود؛ «روزی در حال عبور از اتاق نشیمن بودم که با گوشهٔ چشمم ردّ خط باریک و برندهٔ نور را بر پرده دیدم؛ انگار سر قاتلی بریده شده بود! ایستادم و به بازی نور در اتاق خیره شدم تا اینکه فهمیدم شکل این نور، نتیجهٔ برخورد آن به طاقچهٔ پنجره هست که بر پرده و اتاق نقش بسته است. پرده همچون بوم نقاشی شده بود یا همانند پارچهٔ نازکی بود که باریکهٔ متغیر نور را تصویر می‌کرد. حقیقتاً قصد عکاسی از این پرده را نداشتم تا اینکه ناگهان دریافتم که پرده ابزاری برای واقعیت‌بخشی به نور است، آن‌گاه پرده را کشیدم و تکان دادم تا در موقعیت‌های مختلفی قرار بگیرد؛ طوری‌که نقش نور بر آن تغییر می‌کرد. چنان‌که در عنوان مجموعه نیز اشاره شده، هدفم طراحی پرده و نور و خلق تصویری با دستکاری نور بود» (بارت و استالز، ۱۳۹۷). همچنین تأثیرات هنر مینیمالیستی در آثار بارت به وضوح به چشم می‌آید، زیرا همان‌طور که لی اظهار می‌دارد، «این از طریق مراقبه حاد مینیمالیسم است که بیننده فضا را از طریق ساخت فعال آن درک می‌کند.» وی همچنین بیان می‌کند که با وجود شباهت‌های مورفولوژیکی آثار بارت با نقاشی، آن‌ها فراتر از نقاشی بوده و شاید بتوان گفت با نقاشی



تصویر ۱۱- بدون عنوان، از مجموعهٔ طراحی خط سفید روشن با نور، اوتا بارت، ۲۰۱۱. مأخذ: (Uta Barth)

در تعامل است به‌عنوان رسانه‌ای که هم از نظر ساختاری و هم با تاریخ عکاسی در تداخل می‌باشد. علاوه بر این، او در مورد سرشت انتزاعی فضا در این مجموعه‌ها که ترکیبی است از چینش حداقلی اشیا و عینیت شی در نقاشی‌های مدرنیستی چنین می‌نویسد که:

> *فضای آثار بارت کم‌عمق است و به تخت‌بودگی نزدیک می‌شود و حداقل انقطاع در اشیای گوشه عکس، بیننده را ناگزیر به چگونگی قاب‌بندی اثر می‌کشاند. با این حال، مجموعه «زمینه» قاب‌بندی نشده است، زیرا از تصاویر سنتی ساخته شده‌اند، اما بر روی تکیه‌گاه‌های ضخیمی نصب شده‌اند که دارای کیفیت مشخصی مانند شی هستند. عبور ضمنی از صفحه تصویری دوبُعدی به مجسمه سه‌بُعدی، نه فقط بازنمایی فضای موجود در تصویر را، بلکه درگیری بارت با واقعیت فضای محسوس نسبت به عکس‌ها را نشان می‌دهد.*
>
> (Lee, 2004, 26-56)

انتزاع در این مورد در استراتژی بارت، برای ایجاد یک دستگاه ادراکی با استفاده از یک فضای عکاسانه تصویری خالی، به‌نظر می‌رسد با کیفیت شیءمانند است که برای انجام رابطه بین تصویر و بیننده در یک فرآیند تقریباً خودکار جست‌وجو برای مرجع عکس را از دست داد. نتیجه این اجرا، بازیابی عنصر گم‌شده (موضوع عکس ادعایی پرتره در مجموعه زمینه) در حضور تماشاگری است که به‌نظر می‌رسد روند مشاهده عکس را کامل می‌کند. به این ترتیب است که فضای خالی در مجموعه «زمینه» پر می‌شود و نشان می‌دهد که فضای بالقوه به‌عنوان مولد انتزاع، به انتقال از رابطه داخلی بین قراردادهای ایجاد تصویر به رابطه خارجی بین تصاویر و اینکه چگونه اینها در نهایت توسط مخاطبین درک می‌شوند، وابسته است (Rog-ers, 1997).

همچنین نمایش مشابهی که مستلزم مشارکت فعال مخاطبین در عمل نگاه‌کردن به عکس‌های بارت است، در مجموعه عکس‌های دیگر او مانند در میان مکان‌ها، مجموعه‌های بدون عنوان ۹۴-۱۹۹۱، عرصه، هیچ‌کجا (۱۹۹۹) و ... از زمان (۲۰۰۰)، سفید کور (قرمز روشن) (۲۰۰۲) دیده می‌شود. همهٔ این‌ها دارای عناصر ساختاری اساسی هستند که مهم‌ترین آن‌ها بحث در مورد فضای خالی انتزاعی است. این مجموعه‌ها، پانل‌هایی از تصاویر را تشکیل می‌دهند و چیدمانشان به گونه‌ای است که شکاف جداکننده یک عکس از عکس دیگر، برای خوانش آن‌ها بسیار مهم است (تصویر ۱۲).

وجود فاصله در نمایش عکس‌های بارت، همزمان بر دو چیز دلالت دارد. در ابتدا با جلب توجه مخاطب به دیوار، به فضایی دلالت دارد که اثر در بافتار آن به‌مثابهٔ جسم در نظر گرفته می‌شود. علاوه بر این، مدت زمانی را جهت یکباره تأمل به‌صورت مکانی و نامنظم ارائه می‌دهد. انقباض دقیقه‌ای فضا، می‌تواند بیانگر زمان از دست‌رفته در مقابل مدت زمان گذشته باشد، نامشخص و نه به‌راحتی قابل محاسبه. این شکاف همچنین لحظه‌ای را ایجاد می‌کند که در آن فرد از دنیای تصاویر اول و دوم خارج می‌شود تا دوباره در عکس آخر به آن وارد شود (Gilbert-Rolfe, 2004, 102-103). این شکاف که نشان‌دهندهٔ خلا زمانی و مکانی است، می‌تواند به‌عنوان فضای خالی دیده شود که از یک طرف، تصاویر را جدا می‌کند و از سوی دیگر، انتقال ادراکی از یک تصویر به‌تصویر دیگر را تسهیل می‌نماید تا منجر به درک پانل به‌عنوان یک کل، یا به‌عبارتی قطعه کامل شود. از این نظر، گویی عکس‌های منفرد به‌عنوان اجزای داخلی عمل می‌کنند که می‌خواهند به کل قطعه خارجی که خود به خود ایستا است، مبدل شوند. شکاف دیوار را می‌توان به‌عنوان نقش خلا در فضای بالقوه تجربه زیبایی‌شناختی دانست که نیاز به جبران این امکان را فراهم می‌کند تا این شکاف با معنی پر شود. معنای حاصل از ادراک سه قسمت به‌عنوان یک واحد. این حضور عکس‌ها در اینجا به‌عنوان اشیا است که واقعیت عینی را در رابطه با روند انتزاع تشکیل می‌دهد. فضای خالی هم به‌عنوان یک فضای مکانی و زمانی برای خروج از آن واقعیت و هم آستانه‌ای عمل می‌کند که با دست‌یابی به تکمیل فرآیند ادراک، بازگشت به واقعیت را امکان‌پذیر می‌سازد (تصویر ۱۳).

این شکاف که نشان‌دهندهٔ خلأ زمانی و مکانی است، می‌تواند به‌عنوان فضای خالی دیده شود که از یک طرف تصاویر را جدا می‌کند و از سوی دیگر، انتقال ادراکی از یک تصویر به تصویر دیگر را تسهیل می‌نماید؛ تا منجر به درک پانل به‌عنوان یک کل، یا به عبارتی قطعه کامل شود. از این نظر، گویی عکس‌های منفرد به‌عنوان اجزای داخلی عمل می‌کنند که می‌خواهند

تصویر ۱۲- ... و زمان، اوتا بارت، ۲۰۰۰. مأخذ: (Uta Barth)

تصویر ۱۳- بدون عنوان (۹۸.۵)، اوتا بارت، ۱۹۹۸. مأخذ: (Uta Barth)

به کل قطعه خارجی که خود به خود ایستا است، مبدل شوند. شکاف دیوار را می‌توان به‌عنوان نقش خلأ در فضای بالقوه تجربهٔ زیبایی‌شناختی دانست که نیاز به جبران این امکان را فراهم می‌کند تا این شکاف با معنی پر شود. حضور عکس‌ها در اینجا به‌عنوان اشیا است که واقعیت عینی را در رابطه با روند انتزاع تشکیل می‌دهد. فضای خالی هم به‌عنوان یک فضای مکانی و زمانی برای خروج از آن واقعیت و هم آستانه‌ای عمل می‌کند که با دستیابی به تکمیل فرآیند ادراک، بازگشت به واقعیت را امکان‌پذیر می‌سازد.

با استفاده از مدلی از فضای بالقوه برای توضیح انتزاع فرمی و ادراکی در آثار بارت، می‌توان بازی او با واقعیت را به‌مثابهٔ یک بازی با واقعیت عکاسانه درک نمود. بدین‌معنا که دنیای عکس‌ها، اشیائی هستند که در روند آشنایی و آگاهی از مکانیک ساختاری بینایی که در اجسام فیزیکی ما تجسم یافته است. آثار بارت عملاً فضای میان مخاطب و دیوار را فعال می‌کند و ماهیت کاملاً مجسم ادراک بصری را فرامی‌خواند؛ این واقعیت را به ما یادآوری می‌کند که این بدن ما است که به اندازه چشم ما می‌بیند و این اراده‌ای که موجب اعمال توجه بصری می‌شود، نگاه خودآگاه، در تجربه ذهنی بنا شده است (Lee, 2004, 42). فضای خالی بارت همراه با هرگونه ارتباط روان‌کاوی ضمنی است. این‌طور به‌نظر می‌رسد که بازتعریف رسانه عکاسی است که به‌عنوان یک مسئله اصلی در میان کارهای بارت، به‌عنوان یک عکاس معاصر مطرح می‌شود. او با ابداع روش‌های جدید برای دستکاری فضای تصویری عکاسانه، بحث را پیرامون مشکلات ناشی از انتزاع در عکاسی به سمت درک عمیق‌تری که ابزارهای عملی و نظری جدیدی را برای تعامل با تصاویر عکاسی انتزاعی فراهم می‌کند، گسترش می‌دهد.

نتیجه

این مقاله نشان می‌دهد که فضای خالی در عکاس‌های انتزاعی بارت، متأثر از چه عوامل روان‌شناختی به‌وجود آمده‌اند. در نتیجه، نقش فضای خالی به‌مثابهٔ فضای بازی تأثیرگذار می‌باشد. بارت به مدد ویژگی‌های ذاتی رسانهٔ عکاسی، نظیر ترکیب‌بندی و عمق میدان در کنار مضامین مفهومی، انتزاع را به‌عنوان عاملی دوگانه در آثارش وارد می‌کند. عاملی که در ابتدا بر ماهیت شی بودگی اثر صحه می‌گذارد و در وهله دوم، مخاطب را به یک تعلیق مکانی زمانی سوق می‌دهد.

نتیجهٔ ابهام میانِ شفافیت و تقلیلِ نشانهٔ عکاسانه به‌عنوان موضوع غالب در خوانش خالی‌بودن فضای عکاسی انتزاعی است. این مقاله برای حل مشکل خود، تعریفی از انتزاع در عکاسی را ارائه داد تا به‌وسیلهٔ آن راه‌حلی نهایی برای پاسخ‌گویی به مسائل را پیدا کند. استفاده از مفهوم فضای بالقوه به‌عنوان یک مدل زیباشناختی برای درک مبهم‌بودگی فضای خالی تصویر انتزاعی، سهم اصلی در بحث پیرامون انتزاع در عکاسی را بر عهده دارد. این درک از فضای بالقوه، بستر نظری جدیدی از مفاهیم را در اختیار قرار می‌دهد که به درک رابطهٔ تصویر انتزاعی با جهان درونی کمک می‌کند. به‌طور خاص، مفید بودن چنین چارچوبی از مفاهیم شامل بازتعریف فضای انتزاع عکاسی به‌عنوان یک فضای خالی از تنش بین جنبه‌های نشانه است که در آن رابطه بین واقعیت درونی و بیرونی را می‌توان یافت و می‌تواند به فضایی از عمل و مداخله تبدیل شود.

یکی از نتایج مهم این تحقیق، این است که به‌کارگیری مفاهیم روان‌کاوی وینیکات و کلاین از مکتب روان‌کاوی بریتانیا، برخلاف مفاهیم غالب فرویدی و لاکانی، به گشودن فضایی در اطراف نظریه‌های عکاسی کمک می‌کند که این موضوع قبلاً در این زمینه استفاده نشده بود. این همان چیزی است که زیبایی عجیب و چندوجهی رسانه‌ای مانند عکاسی را نشان می‌دهد. این رسانه مملو از پتانسیل‌های پنهان است که در انتظار به‌کارگیری ابزارهای نظری و عملی مناسب می‌باشد. استفاده از نظریه روان‌کاوی پدیده‌های انتقالی در این مقاله، به‌منظور توسعه زیبایی‌شناسی رسانه و درک مکانیسم‌های داخلی آن است. باید در نظر داشت که این موضوع به‌عنوان یک روش درمانی استفاده نمی‌شود تا به‌وسیلهٔ آن از انتزاع عکاسی برای درمان آسیب‌های خاص زندگی شخصی استفاده شود. همچنین از آن، برای تفسیر نمادین فرم‌های خاص در تصاویر انتزاعی استفاده نمی‌شود. برعکس، با بازی خلاقانه با مفاهیم روان‌کاوی مدل‌های وینیکاتی و کلینی، این‌ها در فضای عکاسی به‌عنوان وسیله‌ای برای تولید یک واقعیت عکاسی جدید با سرمایه‌گذاری بر بُعد روانی که به درک انتزاع از دیدگاه دیگر کمک می‌کند، مطرح شد.

آنچه بارت در تولید آثار انتزاعی‌اش دارد، طی سه مرحله مختلف کاوش عکاسانه توسعه می‌یابد. فرایند خلاقانه‌ساختن اثر بر اساس ایجاد فضای انتزاعی عکس به‌عنوان فضایی دارای بعد روانی، که با نظریه روان‌کاوی وینیکات دربارهٔ پدیده‌های انتقالی و نظریهٔ روابط شیء کلاین، بهتر درک می‌شود. وینیکات پدیده‌های انتقالی را در یک حوزه بینابینی تجربهٔ میان واقعیت داخلی و خارجی قرار می‌دهد. در این ناحیه که همان فضای بالقوه است، خلاقیت به‌عنوان منطقه‌ای از بازی‌های تخیلی و یادگیری آزاد سرچشمه می‌گیرد که گذارِ سوژه را از «آن‌چه به‌طور ذهنی تصور می‌شود» به «آن‌چه به‌طور عینی درک می‌شود»، تسهیل می‌کند. با تکیه بر این نظریه‌ها، می‌توان از مفاهیم و اصطلاحات خاصی برای درک فضای انتزاعی بارت در تمام مراحل کاوش عکاسانه‌اش استفاده کرد. مفاهیمی نظیر ارتباط با شیء، بازی با واقعیت، شیء خوب یا بد، جز یا کلِ شیء، شیء داخلی یا خارجی، خیالات ناخودآگاه، فضای خالی، فضای بالقوه، ناحیه بینابینی تجربه، یکپارچگی و شیء انتقالی، واژگانی هستند که ساختار خلاقیت بارت را در تولید آثار انتزاعی‌اش تشکیل می‌دهند.

مفهوم فضا در آثار بارت نقش اساسی را ایفا می‌کند، زیرا این فضا است که جهان واقعیت اشیا را تشکیل می‌دهد و در طول تعامل او با آن، به‌عنوان یک شیء کل خارجی به‌معنای وسیع‌تر مورد توجه قرار می‌گیرد. فرایند خلاقیت بارت، همان گذاری است برای جست‌وجوی تلفیقی از فضاها با چشم‌اندازهای خاص در فضا که طی آن، نحوه برخورد و تعامل با فضای اطراف بر اساس درک وی از آن فضا به‌عنوان مکانی برای اکتشاف، تنظیم و توسعه موضوع است و آثار هنری تولید شدهٔ او محصول برون‌ریزی و درون‌نگاری بخشی از خود هستند.

فضا در آثار بارت همان مناظر شهری و داخلی است که بر وی تأثیر روانی دارند، بنابراین با آن‌ها روبه‌رو می‌شود و در آن‌ها فانتزی‌ها و خواسته‌های ناخودآگاه خود را نشان می‌دهد و با درونی کردن آن‌ها در قالب تجسم‌بخشی وارد شده و برای رسیدن به حالت یکپارچگی با آن‌ها تلاش می‌کند. در نهایت، می‌توان گفت که کار بارت همانند آن‌چه وینیکات مطرح کرده بازی با واقعیت است. این کار از اجرای شخصی او با فضای اطرافش، یعنی دنیای

واقعی شروع می‌شود و به بازی بین جنبه‌های شمایلی و نمایه‌ای عکاسی تبدیل می‌شود. این بازی در فضای بینابینی فضای بالقوه، به‌عنوان مولد انتزاع در تصاویر بارت روی می‌دهد و پلی بین وجه بازنمایانه و تصویرگرایانه عکس ایجاد می‌کند. ابهام بین شمایل و نمایه با حرکات رفت و برگشت در این فضای بینابینی ایجاد می‌شود. بازی بین نمایه و شمایل به بُعد روانی بازی ارجاع دارد که در فضای بالقوه میان دنیای داخلی و خارجی هنرمند اتفاق می‌افتد. بنابراین می‌توان چنین نتیجه گرفت که فضای خالی داخلی آثار بارت به این بعد روانی ارجاع دارد. در نهایت، می‌توان گفت که این فضای خالی عکس‌های او، همان‌طور که به‌طور گسترده توضیح داده شد، یک فضای تهی نیست، بلکه فضایی مملو از مفاهیم روان‌شناختی است.

پی‌نوشت‌ها

۱. در برخی از منابع فارسی اسم به‌صورت «یوتا بارت» آمده است.

2. Uta Barth.
3. Paul Gauguin.
4. Alvin Langdon Coburn.
5. The Future of Pictorial Photography.
6. Vortographs.
7. Vortoscope.
8. Otto Steinert.
9. Robert Natkin.
10. Mark Rothko.
11. Melanie Klein.
12. Karin Michaelis.
13. Ruth Kjaer.
14. Donald Winnicott.
15. Minor White.
16. Expressive Photography.
17. Wilhelm Worringer.
18. Donald Kuspit.
19. Anton Ehrenzweig.
20. Gilles Deleuze.
21. Peter Fuller.
22. Eva Hesse.
23. Briony Fer.
24. Félix Guattari.
25. John Rajchman.
26. Mark Bolland.
27. George Stolz.
28. Piet Mondrian.
29. Robert Frank.

فهرست منابع

بارت، اوتا و استالز، جورج (۱۳۹۷)، گفت‌وگوی جورج استالز با اوتا بارت- بخش نخست (مصاحبه)، ترجمه امید امیدواری، *عکاسی*، https://www.akkasee.com، ۱۴۰۰/۱۱/۱۴.

ماینر، ورنون هاید (۱۳۹۰)، *تاریخ تاریخ هنر: سیری در تاریخ تکوین نظریه هنر*، ترجمه مسعود قاسمیان، تهران: سمت.

وینیکات، دونالد وودز (۱۳۹۸)، *بازی‌کردن و واقعیت*، ترجمه بهار سامانی و دیگران، تهران: ساوالان.

Andrews, Verity (2005), A. L. Coburn and E. O Hoppe, Photographs of artists 1912-1923, *University of Reading*, https://collections.reading.ac.uk/wp-content/uploads/sites/9/2020/01/Featured-Item_Coburn-photographs-1912-to-1923.pdf, 6/4/2021.

Artnet (2022), http://www.artnet.com, 2/2/2022.

Barth, Uta (2004a), Artist's Writings: Uta Barth interview with Sheryl Conkelton, 1996, *Uta Barth*, eds. Matthew Higgs, Jeremy Gilbert-Rolfe and Pamela M. Lee, Phaidon Press, London.

Barth, Uta (2004b), Matthew Higgs in conversation with Uta Barth, *Uta Barth*, eds. Matthew Higgs, Jeremy Gilbert-Rolfe and Pamela M. Lee, Phaidon Press, London.

Benjamin, Andrew (1996), *What is abstraction?*, Academy Editions, London.

Bergstein, Mary (1995), Evidences' Again: Aaron Siskind and the Modernist Documentation of Art, *Visual Resources*, 11, 121-134.

Bolland, Mark (2006), Subject-less Photography, *Source*, 47, 50.

Boundas, Constantin V. (2005), Subjectivity, *The Deleuze Dictionary*, ed. Adrian Parr, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Bunnell, Peter C. (1998), Minor White and photographic education, *The New History of Photography*, ed. Michel Frizot, Könemann, Köln.

Danto, Arthur C. (2003), Sex and the City, *The Nation*, https://www.thenation.com /article/archive/sex-and-city, 22/5/2021.

Deleuze, Gilles and Guattari, Felix (1988), *A Thousand Plateaus*: *Capitalism and Schizophrenia*, The Athlone Press, London.

Fer, Briony (1997), Bordering on Blank: Eva Hesse and Minimalism, *Abstract Art*, Yale University Press, New Haven.

Fried, Michael (1998), *Art and Objecthood*, University of Chicago, London.

Fuller, Peter (1980), *Abstraction and the Potential Space*, Writers and Readers Co-Operative, London.

Gilbert-Rolfe, Jeremy (2004), Focus: Jeremy Gilbert-Rolfe Untitled (98.5), *Uta Barth*, eds. Matthew Higgs, Jeremy Gilbert-Rolfe and Pamela M. Lee, Phaidon Press, London, 10-103.

Goodchild, Philip (1996), *Deleuze and Guattari*, *An Introduction to the Politics of Desire*, Thousand Oaks, London.

Horak, Ruth (2003), Preface, *Rethinking Photography* 1+11: *Narration and New Reduction in Photography*, ed. Ruth Horak, Fotohof edition, Austria.

Howard Greenberg Gallery (2022), https://www howardgreenberg.com, 2/2/2022.

Jäger, Gottfried (2003), Abstract Photography, *Rethinking Photography* 1+11: *Narration and New Reduction in Photography*, ed. Ruth Horak, Fotohof edition, Austria.

Jäger, Gottfried (2005), Concrete Photography, *Concrete Photography*/*Konkrete Fotografie*, eds. Rolf H. Krauss, Gottfried Jäger and Beate Reese, Kerber Verlag, Bielefeld.

Jansen, Thomas (1997), Albert Renger-Patzsch's Early Work: Object and Abstraction, *History of Photography*, 21, 182-186.

Klein, Melanie (1973), Infantile Anxiety Situations Reflected In A Work Of Art And In The Creative Impulse, Contributions to Psycho Analysis 1921-1945, *The International Psycho-Analytical Library*, The Hogarth Press and The Institute of Psychoanalysis, London.

Krauss, Rolf H. (2005), A Small History of Concrete Photography, *Fotografie*, *Concrete Photography*/*Konkrete*, eds. Rolf H. Krauss and Beate Reese Gottfried Jäger, Kerber Verlag, Bielefeld, 70-71.

Krauss, Rosalind (1986), *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge.

and Site, ed. Ann Bremner, Wexner Center for the Arts, Ohio. 69-89.

Silverman, Kaja (1984), *The Subject of Semiotics*, Oxford University Press, Oxford.

Stokes, Adrian (1972a), Art and the Body, *The Image in Form*: *Selected Writings of Adrian Stokes*, ed. Richard Wollheim, Penguin Books, London.

Stokes, Adrian (1972b), Carving and Modelling, *The Image in Form*: *Selected Writings of Adrian Stokes*, ed. Richard Wollheim, Penguin Books, London.

Stokes, Adrian (1978), Some Connexions and differences between Visionary and Aesthetic Experience, *The Critical Writings of Adrian Stokes III* (1955-67), ed. Lawrence Gowing, Thames and Hudson, London.

Uta Barth (2022), https://utabarth.net, 2/2/2022.

Worringer, Wilhelm (1953), *Abstraction and Empathy*: *A Contribution to the Psychology of Style*, International Universities Press, New York.

Kuspit, Donald (1993), *Signs of Psyche in Modern and Post-modern Art*, Cambridge University Press, London.

Lee, Pamela M. (2004), Survey: Uta Barth and the Medium of Perception, *Uta Barth*, eds. Matthew Higgs, Jeremy Gilbert-Rolfe and Pamela M. Lee, Phaidon Press, London.

MoMA: *The Museum of Modern Art* (2022), https://www.moma.org, 2/2/2022.

Nöth, Winfried (2002), Photography Between Reference and Self-reference, *Rethinking Photography* 1+11: *Narration and New Reduction in Photography*, ed. Ruth Horak, Fotohof edition, Austria.

Olivares, Rosa (2004), The enigma of abstraction, *EXIT*, 14, 20.

Rajehman, John (1995), Another View of Abstraction, *JPVA* (*Journal of Philosophy and the Visual Arts*), 5, 16-24.

Rice, Shelley (1998), Beyond Reality: The subjective vision, *The New History of Photography*, ed. Michel Frizot, Könemann, Köln.

Rogers, Sarah J. (1997), Site Seeing, *Evidence*: *Photography*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Research Article
Vol. 27, No. 4, Winter 2023
DOI: 10.22059/JFAVA.2022.338546.666868

Psychoanalytic Analysis of Empty Space inAbstract Photography Based on Potential Space; Case Study: Uta Barth*

Elham Pakdel[1], Javad Amin Khandaghi[2], Morteza Sedighifard[3]**

[1]Master Student of Art Research, Department of Islamic Art and Research Art, Faculty of Art, Ferdows Higher Education Institute, Mashhad, Iran.
[2]Assistant Professor, Department of Dramatic Literature, Faculty of Art, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.
[3]Master of Photography, Department of Photography, Faculty of Visual Arts, University of Art, Tehran, Iran.

(Received: 4 Feb 2022; Accepted: 5 Apr 2022)

Abstract art flourished as an essential part of modern art and significantly impacted artists' works in various fields, leading to the emergence of multiple pieces. Although these works differ in appearance in different media, the aesthetic features of abstract art can be seen in all of them. But at first, the relationship between photography and abstraction was paradoxical. Because the photograph, as a representation of the real world, always had a reference to material value. With the advent of modernism in photography, abstraction especially entered art. Abstraction in photography manifested itself in abstract forms, and it flourished in the first decades of photographic modernism. This research will focus on the empty epace in abstract photography. A psychoanalytic perspective is adopted to achieve the goal. Accordingly, the relationship between abstract photography and the world within the artist will be explored. To explain this relationship, many concepts such as empty space and potential space are supposed to be explained. Next, the research will use the psychoanalytic concept of potential space to provide a model for reading abstract images. Finally, the research uses the connection between abstraction, psychoanalysis, and photography to seek the concept of empty space in abstract photography within a psychoanalytic approach. The work of the contemporary German photographer Uta Barth will be examined as case study. Uta Barth's focus is on translating photographic perception into human perception. Barth often chooses specific and unknown subjects for photography that bear little resemblance to the real world; Such as the deformation of white curtains in the rays of sunlight or a negative image of things. These themes are abstract and distorted in his works. The present research is descriptive-analytical, and data collection is is desk-based, and a qualitative approach is used. This study shows that the space in Uta Barth's works is the same urban and interior landscapes that have a psychological effect on her; therefore, she encounters them. In them, she expresses her subconscious fantasies and desires by internalizing them; she enters them in the form of visualization. And strives to achieve integration with them. It can be said that Barth's work is an actual play. It starts with her performance with the space around her, the real world, and turns into a game between the iconic aspects and the photographic index.

Keywords
Abstract Photography, Empty Space, Potential Space, Psychoanalytic Analysis, Uta Barth.

*This article is extracted fromthe first author's master thesis, entitled: "Psychoanalytic analysis of empty space in abstract photography based on potential space (Case study: Uta Barth)" under the supervision of second author and the advisery of third author in the Ferdows institute of higher education.

**Corresponding Author: Tel: (+98-912) 8535534, Fax:(+98-51) 37264134, E-mail: j.amin@ferdowsmashhad.ac.ir