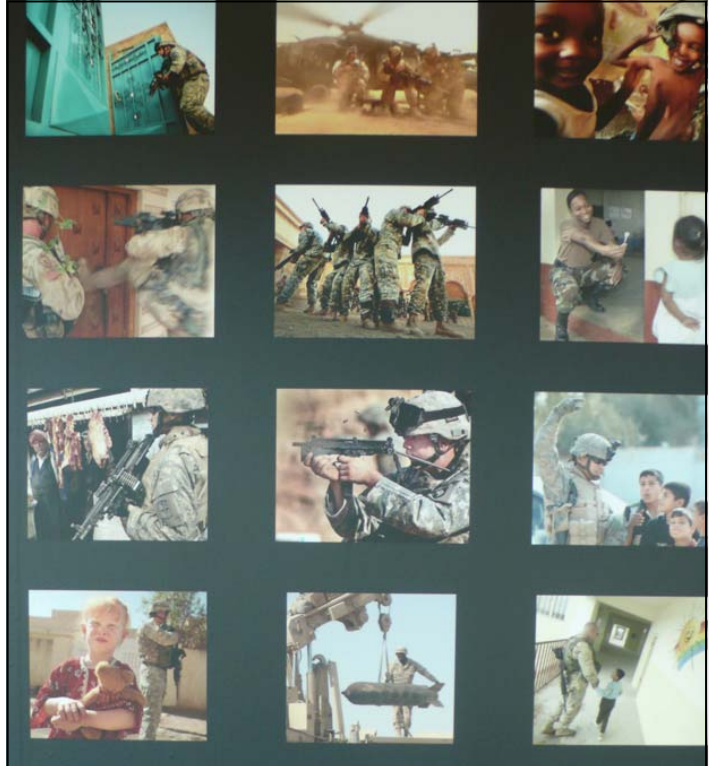


یادمان والای رستاخیز آتش:

انگاره‌های جنگ و جنگِ انگاره‌ها



مرد جوانی را می‌بینیم که در کنار ماشین خیره‌کننده‌اش ژست گرفته است؛ توده‌های دودی که بر فراز ساختمان‌ها بلند می‌شوند؛ یک جشن عروسی برپاست؛ سیم‌های درهم‌تافته‌ی برق و یک ژنراتور؛ سه تن از پنجره‌ی ماشینی به بیرون می‌نگرند، دو مرد جوان آن سو شنا می‌کنند؛ دسته‌ای از جوانان سرگرم بازی دومینو هستند؛ اتاقی با یک پیانوی شکسته و دیوارهایی با گچکاری آشوری که به زغال بدل شده‌اند؛ یک پل معلق که درهم شکسته است، کودکی بر روی سقف ماشینی نشسته و می‌خندد؛ مردم در شهر بازی سرگرم تفریح‌اند؛ اینجا راه‌بندان است، آنجا جنازه‌ای وسط راه افتاده است، خانواده‌ای مسلمان کریسمس را جشن می‌گیرند؛ یک مسابقه‌ی والیبال در میان نخل‌ها برپاست، اسکلت انسانی در آبراهه افتاده که استخوان قلم پایش از آن جدا شده است؛ مردان شهر عید را جشن می‌گیرند؛ همه جا بدنه‌ی ماشین‌های سوخته به چشم می‌خورد، همه جا پر از زباله است؛ دو مرد آب‌جو می‌نوشند، در جایی دیگر یک بشقاب غذا کشیده‌اند؛ سگی در آفتاب باغ لمیده، و به‌رغم همه‌ی این‌ها مردی مشغول کاشتن نهالی است. خبر وضعیت بحرانی شمار زیادی از پناهندگان را می‌شنویم؛ خبر مردی با دو کارت شناسایی - یکی شیعه و دیگری سنی - و در مواردی خبر از هم پاشیدن دوستی‌ها و خویشاوندی‌ها، برخی در تبعیداند و برخی به خاطر مهاجرت غیرقانونی در بازداشت به سر می‌برند؛ شماری نیز رزیده و یا کشته شده‌اند، اما هنوز هم از رفاقت‌ها و امید به آینده خبرهایی می‌رسد.

پروژه‌ی عکس‌های دیجیتالی گِیرت وَن کسترن - با عنوان «فریاد بغداد»- از عکس‌هایی تشکیل شده است که مردم عراق با تلفن همراه گرفته و گفت‌وگوهایی که با آوارگان انجام داده‌اند، تصویری پُرانر و منحصر به فرد از زندگی روزمره‌ی مردم در شرایط اشغال نظامی این کشور پیش رو می‌گذارد.

«فریاد بغداد» بخشی از نمایشگاه دوسالانه‌ی عکاسی برایتون (۲۰۰۸) - «خاطره‌ی آتش: تصاویر جنگ و جنگِ تصاویر» - است که توسط جولین استالابراس از **New Left Review** سرپرستی می‌شود. مدیریت این دوسالانه که در ده نگارخانه‌ی جداگانه در نه مکان در جنوب انگلیس برگزار گردیده است، بی‌تردید، هم‌تی بلند می‌طلبید. موضوع «عکاسی جنگ» سبب یک پارچگی این دوسالانه گردیده و در رویدادهایی که بارها زیر عنوان‌های هزار بیشه‌ای چون «رویاها و هم-ستیزی‌ها: دیکتاتوری تماشاگر» و یا «بهشت» به نمایش درآمده‌اند، جایی برای سنجش‌گری باز گذاشته است. استالابراس در راهنمای کوتاه این دوسالانه شرح می‌دهد که نیروهای اشغالگر عراق «روش‌های

گزارشی از دوسالانه‌ی عکاسی برایتون، ۲۰۰۸ -

به سرپرستی جولین استالابراس

این گزارش را رفیق استیو ادواردز ویژه‌ی «سامان نو» تهیه کرده است.

نویسنده: استیو ادواردز

برگردان: محسن کاس نژاد

ویراستار: علی اشرافی

وحشیانه و استبدادی " چون " تاکتیک‌های نازی‌ها" را در این کشور به کار بسته‌اند. او می‌گوید که اگر پُرسش‌ترین جنگ تاریخ چین بحث همگانی ناچیزی را برانگیخته و از انگیختن این ضدیتِ روشن در دنیای غرب ناتوان مانده است، تنها می‌توان به این نتیجه رسید که: «یک جای دموکراسی ما می‌لنگد». این نمایشگاه و عکس‌های به نمایش گذاشته شده در آن به چنین موضوع‌هایی پرداخته است: عکس‌هایی تکان‌دهنده از صحنه‌های شکنجه، جنازه‌های متلاشی شده، و جامعه‌ای از پای‌بست ویران. این دوسالانه در پاره‌ای نقاط بیانگر توانمندی دموکراتیکِ حرفه‌ای عکاسی و دگرسانی حرفه‌ای عکس‌نامه‌گری (photojournalism) است، و در نقاطی دیگر تماشاگر را با وحشتِ مطلقِ جنگِ امپریالیستیِ اخیر رویارو می‌کند. و بی‌تردید، این کارکردی بسیار به‌جا، ارزنده و ضروری‌ست. استالابراس نمایشگاه بزرگی را برگزار کرده است که در پیِ واداشتنِ عموم مردم به گفت‌وگو درباره‌ی مسئله و واکنش جدی در برابر جنگ و حضور (یا غیاب) آن در رسانه‌های گروهی‌ست. چه بسا این دوسالانه و مسایلی که ناگزیر برمی‌انگیزد، هیچ‌گونه نمودی در رسانه‌های رسمی نیافته و این تلاش برای زمینه‌سازیِ بحثِ همگانی در باره‌ی جنگ و مسایل جانبی‌اش به شکست بینجامد، اما بی‌تردید، علتِ این شکستِ ضعفِ این تلاشِ ارزشمند نخواهد بود.

مدت‌هاست که جای خالی بحث‌های جدیِ مستند و عکس‌نامه‌گرانه در جامعه احساس می‌شود، و رای غالب - که بر پایه‌ی چیرگیِ [آرای] پسادرنیسم در دانشگاه‌ها استوار است - به شدت نسبت به ادعاهای مدرک‌گرایانه‌ی روش مستند ناپاور گردیده است. در عوض، همه‌ی نگاه‌ها متوجه تصاویر ساختگی‌ای‌ست که ذهنیت و هویتِ افراد جامعه را هدف گرفته‌اند. در طول سی سال گذشته، سنجش‌گری‌های ارزنده - ای درباره‌ی نقش ایدئولوژیکِ عکاسیِ مستند انجام شده که دارای اهمیت بسزایی است، اما این سنجش‌گری‌ها خود نقش کوچکی را در بازسازی شکل روشنفکرانه‌ی متمایل به نوابستگی طعنه‌آمیز سیاسی - بازی کرده‌اند. در این روش، نشانه‌های مهمی در پاسخ به یورش نولیبرال‌ها دال بر این‌که این هم‌رایی اینک رو به اضمحلال است، وجود دارد. کتاب «بدون شرح: عکس‌های شمالی، فرهنگ عمومی و دموکراسی لیبرال» اثر رابرت هریمن و جان لوسیاتس شرحی گیرا از نقش حرفه‌ای عکس‌نامه‌گری در دموکراسی لیبرال به دست می‌دهد. تردیدی نیست که هواداری نویسندگان این کتاب از فردباوری و آزادی‌های بازار به این کتاب آسیب‌هایی رسانده است، اما پشتیبانی دوآتشی آن‌ها از حرفه‌ای عکاسی که بر فرهنگ دموکراتیک متمرکز است، بی‌گمان آن‌را به کوششی ارزشمند بدل می‌سازد. کتاب

«پیمان مدّتی عکاسی» نوشته‌ی آریلا آزولای نیز تصویری نیرومند از عکاسی به عنوان شاهدی مدّتی بر زخم‌ها و جدا افتادگی مردم فلسطین در سرزمین‌های اشغالی به دست می‌دهد. «خاطره‌ی آتش» نیز سهم بزرگی در این نگاه سنجش‌گرانه‌ی نوین داشته و از ما می‌خواهد تا به طور جدی درباره‌ی عکاسی جنگ و مسئولیتِ سنگین رسانه‌ها در دنیای امروز بیندیشیم. چنین کارهایی نیازمند پذیرش جدی نقش اجتماعی عکاسی مستند و حرفه‌ای عکس‌نامه‌گری است؛ نه تنها به عنوان عنصری ایدئولوژیک که نیازمند نقاب زدایی‌ست، بلکه به مثابه کاربستی که چگونگی کارکردهای قدرت را با مثال‌های پرشمار به ما نشان می‌دهد. در هر حال، مدرک‌گرایی حرفه‌ای عکاسی به صورت طرح‌هایی نمود می‌یابد که به منزله‌ی نقطه‌ی آغازی برای واکنش همگانی نسبت به مفاهیم و ارزش‌های دموکراسی‌ست.

عراق و افغانستان در دل «خاطره‌ی آتش» جای دارند، اما تصاویر جنگ‌های امپریالیستی اخیر به همراه پنج نمایشگاه دیگر همه‌ی ما را فرا می‌خوانند تا درباره‌ی عکاسی جنگ به عنوان یک ژانر یا سنت بیندیشیم. این دوسالانه با هم‌آمیزی تصاویری از جنگ‌های اخیر با موضوع‌های تاریخی، تماشاگران را به واکنش در برابر «جنگِ تصاویر» و همچنین «تصاویر جنگ» و می‌دارد. نمایشگاه «عراق از عدسی دوربین ویتنام» در نگارخانه‌ی دانشگاه برایتون به مقایسه‌ی حرفه‌ای عکس‌نامه‌گری از جنگ ویتنام تا جنگ عراق می‌پردازد. نمایشگاه «طرح‌هایی برای همبستگی» در سرسرای همان نگارخانه، و به سرپرستی کاترین موریاتی میزبان نسخه‌هایی از مجله‌ی **Tricontinental** و پوسترهایی از ویتنام و کوبا در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ است. نگارخانه‌ی **Fabrica** در برایتون میزبان نمایشگاه «پرچم سنجش ناپذیر»؛ کاری از تامس هرشهورن، و دربردارنده‌ی عکس‌هایی مونتاژ شده از جنایات‌های عراق (برگرفته از مطبوعات) است که بر روی یک پرچم بزرگ سفید چاپ شده است؛ نگارخانه‌ی فانوس دریایی **Lighthouse** در برایتون نیز میزبان دو پروژه‌ی «چرا آقا، چرا؟» و «فریادِ بغداد» از ون کسترن است که از جنجالی‌ترین عکس‌نامه‌گران غربی فعال در جنگ عراق به شمار می‌آید. نسخه‌هایی از کتاب «پرتقال کوکی» اثر فیلیپ جونز گریفیث در نگارخانه‌ی پلانته‌هاوس واقع در چیچستر به نمایش درآمده است. در مجموعه‌ی شگفت‌انگیز «عکاسی و انقلاب: ردگیری خاطرات حزب چپ آمریکای لاتین» که با عکس‌هایی از تینا مدّتی، سوزان میسلاس، و عکس‌هایی نا‌آشنا از سیاست‌یو سالگادو در نگارخانه‌ی وینچستر **Winchester** به نمایش درآمده، موقعیت عراق و افغانستان با وضع آمریکای لاتین در زمان انقلاب مکزیکی مقایسه شده است. «عکاسی از





پیشرفت‌های آنان را پس از سرنگونی این حکومت به تصویر کشیده است. عکس‌های پراثری از بیداد حاکم بر زنان افغان و متن‌هایی که در کنار این عکس‌ها گذاشته شده و موسیقی افغانستانی‌ای که فضا را آکنده است، تماشاگر را با حال و هوای آن دوران آشنا می‌سازد، ولی این نمایشگاه آن قدر دقیق نیست تا از کمک‌رسانی به هواداران لیبرال دخالت‌های امپریالیستی بپرهیزد.

اما نقطه‌ی کانونی این دوسالانه، نمایشگاه «عراق از عدسی دوربین ویتنام» است. در این نمایشگاه عکس‌های خبری جنگ ویتنام در کنار عکس‌هایی از جنگ و اشغال عراق چیده شده‌اند. این دو جنگ به وسیله‌ی این عکس‌ها چنان در هم تنیده‌اند که گویی بازتابی از یکدیگر هستند. در نخستین اتاق عکس‌های سیاه و سفیدی چیده شده که کمابیش بر روی جنگ ویتنام متمرکزاند. در اینجا عکس‌های ران هابرل (Ron Haerberle) از قتل عام **My Lai**، و عکس نیک آت (Nick Ut) از فان تای کیم فوک (**Phan Thi Kim Phuc**) جوان که در اثر اصابت بمب ناپالم دچار سوختگی شده است دیده می‌شود. عکس‌های کلاسیکی نیز از تیم پیج (**Tim Page**)، لری باروز (**Larry Burrows**)، فیلیپ جونز گریفیث و دان مک کالین (**Don McCullin**) در همین نگارخانه به نمایش درآمده‌اند. اما در

جنگ اول جهانی» در **Charleston Farm House** دربردارنده-ی آثاری از فرانک هرلی عکاس جنگ استرالیایی ست. «تصویر اعلای ویرانی» در **De La Warr Pavilion** دربردارنده‌ی چهارده عکس در قطع بزرگ از برومبرگ و چنرین، سایمون نورفولک و پال سی رایت است.

نمایشگاه «یادمان جنگ» در نگارخانه‌ی اسپکس **Aspex** در پورتسموث، کار جولین جرمین است که از آلبوم‌ها و عکس‌های سربازان از جنگ جهانی اول به این سو تهیه و مونتاژ شده است. این مجموعه بسیار گیراست و به گونه‌ای به چگونگی رویارویی با تصویر جنگ در شهرهای جنگ زده می‌پردازد. گرچه عکس‌ها بسیار گیرا هستند، اما سرهم‌بندی‌شان فاجعه‌بار است. عکس‌ها به شکل صلیب عیسویان و یادبود کشته‌شدگان جنگ در کنار هم مونتاژ شده‌اند. هر چند گزینش نماد صلیب در اینجا خود به اندازه‌ی کافی اشتباه است، اما نزدیکی عکس‌ها به کف نگارخانه نیز هیچ راه‌چاره‌ای برای تماشاگران باقی نمی‌گذارد جز آن‌که برای دیدن آن‌ها روی زمین زانو بزنند. مجموعه‌ی «بی‌حجاب: صدای زنان افغان» اثر هرینت لوگان در نگارخانه‌ی عکاسان ناوابسته، مبارزه‌ی زنان افغان را برای حفظ سربلندی، خودمختاری و سوادآموزی در دوران حکومت طالبان و



در اتاق دوم، اومانیسیم سیاه و سفید به وهم‌زدایی تمام‌رنگی پیوند می‌خورد؛ بسیاری از این عکس‌ها ساختگی و متظاهرانه به نظر می‌رسند. در اینجا آثار عکس‌نامه‌گران کارگزار (که با واحد‌های نظامی غرب همکاری می‌کنند) در کنار آثاری از **یکراستیایان** (که بدون وابستگی به پشتیبانی نظامی کار می‌کنند) قرار گرفته‌اند؛ عکس‌هایی از زندان ابوقریب، و یک مونی‌تور کامپیوتری که آمیزه و یا دوره-ای از این عکس‌ها را به نمایش می‌گذارد؛ شماری از این عکس‌ها از وب سایت **Albasrah.Net** برداشته شده‌اند؛ در کنار این تصاویر، عکس‌هایی از عکاسان ارتش آمریکا به چشم می‌خورد که سربازان آمریکایی را در حال آب‌نبات چوبی دادن به کودکان جنگ زده، و یا در کنار جنگ‌افزارهای خویش و خیره به آینده نشان می‌دهند. و این سایه‌ی جَهلی‌ست که رسانه‌های کاپیتالیستی بر روی واقعیت‌های جنگ می‌افکنند. یکی از دیوارها نیز به عکس بسیار بزرگی از یکی از تکان‌دهنده‌ترین بمباران‌های شهر بغداد اختصاص یافته است.

شماری از عکس‌های این نگارخانه در قاب قرار گرفته‌اند، حال آن‌که بخشی دیگر که بیشتر عکس‌های بدکیفیت هستند به سادگی بر روی دیوار چسبانده شده‌اند، چرا که بسیاری از عکس‌های قابدار نسخه‌های

کنار آثار این مشاهیر عکس‌نامه‌گری، آثاری از عکاسان کمتر شناخته شده‌ی ویتنام شمالی نیز به چشم می‌خورد که در دوران هوشی مین (**Ho Chi Min**) کار کرده‌اند. چهار آلبوم گیرا هم از عکس‌های سربازان ارتش ویتنام شمالی به همراه دست‌نوشته‌هایی از آن‌ها برگرفته از آرشیو ستیز مدرن **Modern Conflict** در این نگارخانه به نمایش درآمده‌اند. بسیاری از این عکس‌ها در زمانه‌ی خود در مطبوعات و رسانه‌های غربی موجود بوده اما تنها بخشی از آن‌ها به چاپ رسیده‌اند. از این رو، همه‌ی ما به خاطر گردآوری و چاپ این عکس‌ها بسیار به تیم پیچ مدیونیم. در این عکس‌ها چیزهای ناخوشایند زیادی دیده نمی‌شود، تنها در بخش کوچکی از آن‌ها تصاویری از قربانیان جنگ وجود دارد. این اتاق با دو عکس رنگی چندش‌آور پایان می‌یابد: یک سرباز سیاه‌پوست آمریکایی به گردن‌بند طلای خود یک صلیب شکسته و یک نقش برجسته‌ی آفریقایی آویخته، و نظامی دیگری نیز استخوان بازوی یک سرباز ویتنام شمالی را زیر بینی‌اش گرفته است، که هر دو با لبخند و یا نیش‌خندی به عکاس/تماشاگر خویش نگاه می‌کنند. به جشن آدم‌خواران خوش آمدید!

مدرن فایل‌های دیجیتالی و خوش کیفیت هستند. بی تردید، سیاست‌های این دوسالانه در گزینش عکس‌های این مجموعه نقش مهمی داشته و استالابراس راه خود را برای کسب درآمد نیز نبسته است. عکس‌های بدکیفیت این مجموعه که به وسیله‌ی دوربین‌های دیجیتال معمولی و یا تلفن‌های همراه گرفته شده‌اند، در نهایت در برخی وب-سایت‌ها منتشر شده‌اند، اما بسیاری از عکس‌های قابدار در روزنامه‌ها و نشریات نیز به چاپ رسیده‌اند. تصمیم‌گیری برای بزرگ کردن برخی عکس‌های خاص برای این نگارخانه حتا پرسش برانگیزتر است. چنین تصمیم‌گیری‌هایی از سوی سرپرست نمایشگاه این احساس را در بیننده برمی‌انگیزد که ارزش «جنگ تصاویر» تا حد یک «تبلیغات» تک بُعدی کاهش یافته است؛ که در این صورت معادله‌ی دوسالانه به هم می‌ریزد.

به هر روی، می‌باید تز کانونی نمایشگاه، یعنی: «عراق از عدسی دوربین ویتنام» را جدی بگیریم. استالابراس از تماشاگر خود می‌خواهد تا به عکس‌ها بنگرد و به رویدادهایی که ثبت شده است بیندیشد، و افزون بر این، در برابر دگرگونی ناگهانی حرفه‌ی عکس-نامه‌گری نیز واکنش نشان دهد. چه گونه است که تصاویری از یک جنگ [منظور جنگ ویتنام است] چنان نقش اساسی و محوری را در برانگیختن ضدیت توده‌های مردم با جنگ بازی می‌کند، حال آنکه عکس‌های مربوط به جنگ‌های زمانه‌ی ما چنین تاثیر ناچیزی می‌گذارند؟ به راستی، چه بر سر رسانه‌های گروهی آمده است؟ چرا جبهه‌ی آزادی‌بخش ملی ویتنام به خبرنگاران بها می‌داد و از آنان پشتیبانی می‌کرد، اما مبارزان اسلام‌گرای امروزی آن‌ها را هدف قرار می‌دهند؟ چنین پرسش‌هایی ریسک دریافت پاسخ‌های پست مدرن و خودپسندانه را افزایش می‌دهند - حالا همه با هم در عکس هستیم - اما نکته این‌جاست که در جنگ عراق بیش از دوپست خبرنگار جان خود را از دست داده‌اند. ما در ساختار احساسی خود نیازمند بازخواست هستیم: گویی احساس همبستگی و انسان‌باورانه‌ی ما به تصاویر مرده و بی‌جان صفحه‌های رایانه‌ایمان بدل گشته است.

اینجا باید به عواملی چند اشاره کرد: بحران سیاست‌های سوسیالیستی سازمان یافته؛ خط‌کشی‌های تحمیلی دولتی برای گزارش‌های خبری؛ بی میلی اسلام‌گرایان به همبستگی با غربیان؛ و تاثیر تئوریک اومانيسم ستیزی سبب شده است تا کوشش‌های جدی ناچیزی برای به تصویر کشیدن جنگ‌های خونین اخیر به انجام برسد. این دگرگونی‌های اجتماعی می‌باید به همراه دگرگونی در ساختار خود رسانه‌ها انجام گیرد. حرفه‌ی عکس‌نامه‌گری دست کم از دهه‌ی ۱۹۵۰



به ورطه‌ی سقوط افتاده است. نشریات و عکس‌نامه‌هایی که روزگاری از حرفه‌ی عکاسی خبری حمایت بنیادی می‌کردند، با گسترش روزافزون فرهنگ مصرفی در اقتصاد کشورهای غربی آسیب جدی دیدند؛ تلویزیون آنگاه به جایگاه محوری اخبار و اطلاعات بدل گردید و نشریاتی چون **Life**، **Picture Post** و غیره رفته‌رفته جای خود را به ضمیمه‌های نشریه‌های روز یکشنبه که بیش تر بر روی تبلیغات متمرکز هستند، دادند. با این حال، هنوز هم پروژه‌های مهمی در این گونه نشریات به چاپ می‌رسد: کار لوگان بر روی وضعیت زنان افغان نخستین بار در مجله‌ی ساندی تایمز **Sunday Times** به چاپ رسید. تکنولوژی دیجیتال به این سقوط سرعت بخشیده است: بهره‌گیری از عکس‌های آماتوری دیجیتال بسیار ارزانتر از استخدام خبرنگاران حرفه‌ای تمام می‌شود و عکاسان حرفه‌ای رفته‌رفته چاره‌ای جز کار کردن در نگارخانه‌ها و یا انتشار کتاب ندارند. این نوعی قطعه-برداری از عکاسی جنگ توسط انبوه رسانه‌های جمعی است که در کتاب «مدیوساافت» اثر نویسنده‌ی مارکسیست آلمانی ا.ک. ورکمایستر به نقد و بحث کشیده شده است. ورکمایستر در کتاب خود وضعیت فرهنگ دیداری وحشیانه‌ی رو به گسترش ی را به نقد می‌کشد که بسادگی خشونت تهوع‌آور فیلم‌های جنگی و ژانر وحشت را در خود جای می‌دهد اما، از بیان صحیح جنگ‌ها و بلایای واقعی می‌پرهیزد. راهبردهای رسانه‌های دیداری (**visual strategies**) آمریکا برای بازآفرینی شورش‌ها و جنگ‌های شهری - از فیلم‌های سینمایی و تلویزیونی گرفته تا بازی‌های رایانه‌ای همواره فضایی خالی از سکنه را به تصویر می‌کشد که توسط یاغیان و نیروهای اشغالگر مورد تهاجم و تهدید واقع شده است. دانلد رامسفلد (**Donald Rumsfeld**) در پاسخ به این اتهام ادعا کرده است که: مرگ، تصویری افسرده کننده از جنگ ارائه می‌کند و رسانه‌های گروهی وظیفه دارند تا با پرهیز از انتشار اخبار واقعی جنگ روحیه‌ی مردم را



نشریات و عکس‌نامه‌هایی که روزگاری از حرفه‌ی عکاسی خبری حمایت بنیادی می‌کردند، با گسترش روزافزون فرهنگ مصرفی در اقتصاد کشورهای غربی آسیب جدی دیدند؛ تلویزیون آنگاه به جایگاه محوری اخبار و اطلاعات بدل گردید و نشریاتی چون Picture Life، Post و غیره رفته‌رفته جای خود را به ضمیمه‌های نشریه‌های روز یکشنبه که بیش‌تر بر روی تبلیغات متمرکز هستند، دادند.

شاداب نگه دارند. از نظر ورکمایستر، خیال واهی سرکوب خشونت‌های اجتماعی در تصویر گزاره‌گویانه‌ی مرگ و وحشتی که در فیلم‌ها، کمیک [استریپ]ها و بازی‌های رایانه‌ای وجود دارد نقش برآب می‌گردد. «مدبوسا-افکت» از رابطه‌ی میان تکنولوژی‌های تصویری و فرهنگ‌دیداری جامعه‌ای سخن می‌گوید که در خدمت پوشاندن چهره‌ی راستین ترس‌های موجود در دنیای واقعی‌ست. عکس‌های کلاسیک گروه **Magnum** از واقعیت‌های جنگ ویتنام نقشی کلیدی را در ساخته‌شدن فیلم‌های شاخص هالیوودی، همچون: «اینک آخرالزمان»، «جوخه» و «نجات سرباز رایان» بازی کرده‌اند. عکس «لری باروز» از یک سرباز زخمی آمریکایی که می‌کوشد خود را به یکی از هم‌زمان‌اش - که در گل‌ولای جان سپرده است - برساند نمونه‌ی بسیار خوبی‌ست. رفته‌رفته ریسک‌های حرفه‌ی عکس‌نامه‌گری در حال بدل شدن به یک سبک سینمایی‌ست. هرچند جونز گریفیث و باروز در دوران حرفه‌ای خویش دچار سختی‌ها و گرفتاری‌های زیادی بودند، اما دست‌کم با مشکل کارکردن در بافتار فرهنگ رسانه‌ای پس از جنگ ویتنام دست به گریبان نبودند. به‌رغم این واقعیت که پاره‌ای از عکس‌های ماندگار شمایی (سمبلیک) به شیوه‌ی رنگی گرفته شده‌اند، اما عکاسی سیاه‌وسفید هم‌چنان در حسرت جدی بودن سیستم رسانه‌ای پیشین است هیچ یک از این عوامل نمی‌باید ما را به سقوط در چاله‌ی سرشکن کردن و گذاشتن عکاسی جنگ در رده‌بندی‌های گوناگون و بی‌دروپیکر «infotainment» و یا گودال اخلاق پیشنهادی بودریلار (**Baudrillard**) در کتاب نخستین جنگ خلیج [فارس] وادارد. با این‌همه، هنوز هم پروژه‌های عکاسی پراثرکسانی



چون قائد عبدالاحد (**Ghaith Abdul-Ahad**)، کائیل الفورد (**Kael Alford**)، اشلی گیلبرتسن (**Ashley Gilbertson**)، ون کسترن و دیگران ارائه می‌شود؛ اما آنچه روشن است، عکاسی مستند انسان‌باور و خشمگین دوران [جنگ] ویتنام اینک پژمرده شده و جای خود را به چشم‌اندازهای حرفه‌ای و حوزه‌هایی چندپاره داده است. امروزه عکاسان خود را ناگزیر از رقابت با یکدیگر در تاثیرپذیری از سبک فیلم‌های اکشن می‌بینند [این در حالی‌ست که، چنان که پیشتر نیز در این مقاله اشاره شد، بسیاری از فیلم‌های اثرگذار سینمای جنگ خود تحت تاثیر عکس‌های شمایی و سمبلیک به‌جای مانده از جنگ ویتنام هستند]. سارا جیمز در راهنمای نمایشگاه می‌نویسد: آن جهان-روایی‌ای (**universalism**) که در گذشته پشتوانه‌ی عکاسی جنگ بود، اینک به یک موج چندفرهنگی (**multiculturalism**) پُست-مدرن بدل گردیده است. او بر این باور است که به هر ترتیب، عکاسی دیروز مسئولیت‌پذیرتر از عکاسی امروز بوده است. با این همه، اومانیسیم چپ‌گرا از این سنجش و مقایسه چندان بد نمایان نشده است، و بی‌گمان هنوز ارزش‌های جهانی برای عدالت‌خواهی و یک-پارچگی در عراق ضروری به نظر می‌رسد.

استالابراس در دفترچه‌ی نمایشگاه، عکاسی پیامدی را زیرمجموعه‌ای از دسته‌بندی کانت در «اندازه‌ی دست نیافتنی» (**ungraspable magnitude**) و «نیروی دست نیافتنی» (**ungraspable force**) برشمرده و آن را به عنوان «نمونه‌ی برین نظامی» (**military sublime**) توصیف می‌کند. از نظر بورک (**Burke**)، این نمونه‌ی برین روش زیبایی‌شناسانه‌ای‌ست که بزرگی‌اش برآمده از احساساتی چون شگفتی، مرگ و قدرت است. همه‌ی این ویژگی‌ها را می‌توان در عکس‌های این مجموعه یافت. اما تفاوت





هجدهم نشانگر چالش اخلاقی فرمانروایان ویگ (Whig) و معماران امپراتوری بوده، و از فاجعه و سرنوشتی شوم بیم می‌دادند - نقاشی «باز کردن مهر ششم» اثر فرانسیس دانبی را به یاد آورید که برای هم‌عصران ما منبع الهامی برای ایده‌ی انقلاب بوده است. این روش خوبی برای بررسی عکس‌های این نمایشگاه به مثابه علت شناسی اخلاق کاپیتالیستی و فروپاشی اجتماعی است.

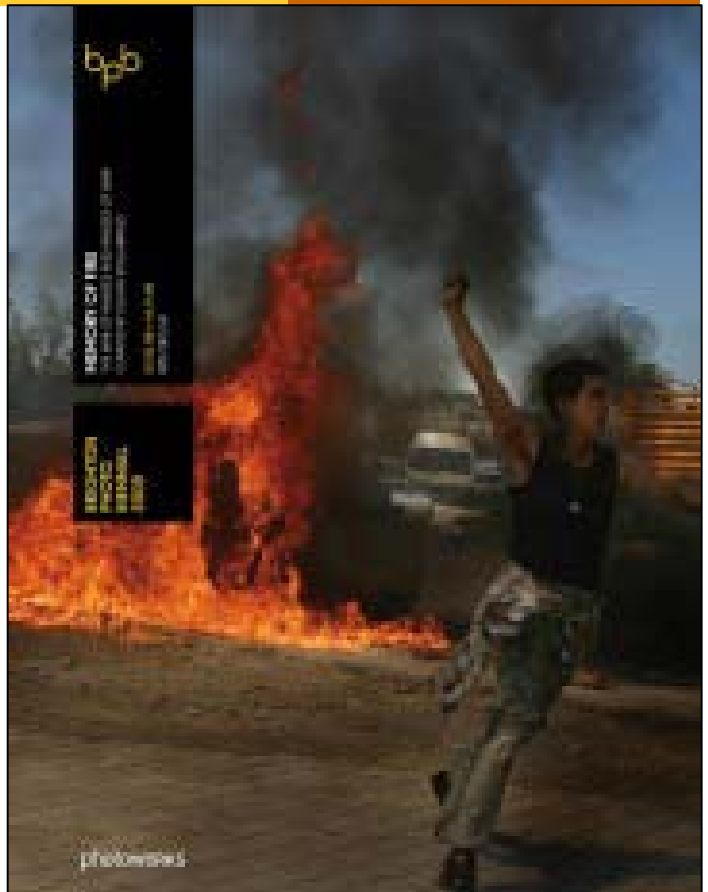
استالابراس در شرح خود در «قدرت و ناتوانی تصاویر» از زبان عکس-نامه‌گری به نام مایکل کمبر (Michael Kember) چنین می‌آورد که:

«امروز چیزهای زیادی در عراق هست که نمی‌توان از آن‌ها عکس-برداری کرد. بمب‌گذاری در ماشین‌ها و حمله‌های انتحاری اینک به خطوط قرمز بدل شده‌اند، در واقع، عکس‌برداری از چنین صحنه‌هایی غیرقانونی‌ست. ما نمی‌توانیم بدون اجازه‌ی سربازان مجروح از آن‌ها عکس بگیریم. نمی‌توانیم از جنازه‌ی سربازان، تابوت آن‌ها، و ... عکاسی کنیم. نمی‌توانیم از وسایل نقلیه‌ی منهدم شده در جنگ عکس بگیریم. بیمارستان‌ها و سردخانه‌ها نیز به خطوط قرمز پیوسته‌اند. بنابراین، بخش عمده‌ای از مدارکی که نشان می‌دهد جنگی برپاست قابل عکس‌برداری نیست.»

اگر خطر محض کارکردن در شرایط جنگی عراق را نیز به مجموعه

محوری در آن است که از نظر بورک قدرت‌مندترین علت‌های این برتری در طبیعت نهفته است. سارا جیمز در راهنمای دوسالانه نگرانی خود را از زیبایی‌شناسی ویرانی و جنگ بیان می‌کند و آن را روندی فریبکارانه می‌شمارد که زیبایی ناب را به ورطه‌ی وحشت و خشونت کشانده است. تئودور آدورنو (Theodor Adorno) برای سارا جیمز حکم یک شخصیت کلیدی را دارد، اما او از زیبایی‌شناسی به جامعه‌شناسی اشکال نقب‌زده و استدلال می‌کند که نمی‌توان «نمونه‌ی برین ژرف اندیشانه» (contemplative sublime) را در قالب «گوشت، پیکره، و یا خود» گنجانند. از دوره‌ی کانت و بورک این نمونه‌ی برین به عنوان روش زیبایی‌شناسانه‌ای شناخته می‌شود که خطر را به شکل موضوعی مجسم برای تماشاگر به تصویر می‌کشد. جیمز به درستی استدلال می‌کند که نمونه‌ی برین ژان-فرانسوا لیوتار (Jean-François Lyotard) به «مخفی‌گاهی برای پست‌مدرنیست‌ها» بدل گردیده است. اما زیبایی‌شناسی تعریف-ناپذیر لیوتار تنها راه اندیشیدن به «نمونه‌ی برین» نیست. گرچه نمونه‌ی برین در نظر بورک یک زیبایی‌شناسی واپس‌گراست، اما تمامی روش‌های زیبایی‌شناسانه محل زدوخورد و دگرشکلی در بستر آشوب-های اجتماعی هستند. بهتر است که ما در اینجا از دسته‌بندی مورتن پیلی؛ یعنی «نمونه‌ی برین رستاخیزی» برای عکاسی امروز بهره‌جوییم. پیلی می‌گوید که چشم اندازه‌های نمونه‌ی برین در سده‌ی

نظامی و سیاسی در نظر گرفت. این عکس تعداد زیادی پوسته‌ی خالی صدف را نشان می‌دهد که در یکی از درّه‌های افغانستان بر روی خاک ریخته شده‌اند. عکس نزدیک به تک رنگ وی نشان‌دهنده‌ی دشواری یا بی‌هودگی شرکت در یک «جنگ ناقرینه» است، اما او در این اثر آشکارا از عکس «درّه‌ی سایه‌های مرگ» اثر سال ۱۸۵۵ راجر فنتون بهره می‌جوید. عکس فنتون از شبه جزیره‌ی کریمه است که یکی از نخستین عکس‌های جنگی به شمار می‌آید. او به خاطر تنگناهای تکنیکی دستگاه عکاسی‌اش از یکسو، و جلوگیری نظامیان از عکاسی از مردگان و زخمیان، روش کنایه‌آمیز را برگزید: او نگاهش را بر گلوله‌های توپ پرتاب شده در یک درّه متمرکز کرد. بدین ترتیب، عکسی فراموش‌ناشدنی گرفت که در آن، بتواره‌پرستانه، مهمات جنگی را جایگزین جنازه‌های متلاشی‌شده کرد و با به‌کار بستن پیامدهای جنگ به هدف خود رسید. سی‌رایت نیز در مجموعه‌ی «عراق از عدسی دوربین ویتنام» از دریچه‌ی دوربینی دیگر جنگی را به ما نشان می‌دهد. در این راستا، عکاسی اومانستی به عنوان کاربستی دوره‌ای در میان این دو مقطع از کوری اخلاقی مطرح می‌گردد. عکس‌های دقیق و خوش‌ساخت هرلی از جنگ اول جهانی را می‌توان به عنوان کوششی برای ثبت صورتی از شکوه و تاثیر نقاشی‌های تاریخی جنگ مورد ملاحظه قرار داد. هر یک از این عکس‌های شگفت‌انگیز که از رویدادهای جنگ و زندگی جاری در سنگرها و خندق‌ها برداشته شده، برآیند مونتاز چندین نگاتیو از صحنه‌های گونه‌گون است. در همان زمان بحث‌هایی بر سر تقلبی بودن این عکس‌ها در گرفت، اما این عکس‌ها افزون بر آنچه آمد، ضعف‌های تکنیکی جنگ‌افزارهای مدرن را نیز به تصویر کشیده بودند؛ گلوله‌های توپ هرگز آن‌جا که نیاز به عکاسی بود منفجر نمی‌شدند! گنج‌اندین این مجموعه در «خاطره‌ی آتش» فرصتی را فراهم ساخت تا دودمان عکاسی مدرن نیز در کنار عکس‌های امروزی انعکاس یابد. اما کار جونز گریفیث در این میان بسیار متفاوت است. عکس‌های او به گونه‌ای قیاس‌ناپذیر ما را به تماشای آسیب‌های ژنتیکی ناشی از بکارگیری مواد شیمیایی برگ‌کش در آمریکا فرامی‌خواند. در حالی که بسیاری از عکاسان پیامدی امروز تنها تصویری زیبایی‌شناسانه از ویرانی و زنده‌ترین بقایای جنازه‌های متلاشی‌شده را ارائه می‌کنند، او با تصویر کشته‌شدگان، در پی نشان دادن پیامدهای شوم جنگ است (اشلی گیلبرتسن نیز در تنگنای موجود، با عکاسی و مطالعه بر روی خوابگاه‌های سربازان آمریکایی که در عراق کشته شده و یا در اثر تجربه‌های ناگوار دست به خودکشی زده‌اند، راهی برای ارائه‌ی تصویری کارآمد از جنگ یافته است). جونز گریفیث کانون توجه خود را آسیب‌های دهشتناک جنگ



عوامل بالا بیفزایید درمی‌یابید که چرا وَن کسترن در سخنرانی افتتاحیه‌ی دوسالانه این ایده را مطرح کرد که در چهارسال گذشته هیچ خبرنگار ناوابسته‌ای در عراق کار نکرده است. از این رو، شاید بتوان عکس سال ۲۰۰۴ تورن اندرسن: «گزیده‌ای از ویرانه‌های نجف» را تصویری شمایی و ماندگار از پوشش خبری این جنگ مدرن دانست که تصویر چند مرد را در شیشه‌ی جلوی متلاشی‌شده‌ی یک ماشین نشان می‌دهد. چه گونه می‌توان آنچه نشان‌دانی نیست را به تصویر کشید؟ راه حل وَن کسترن دست کشیدن از عکس‌نامه‌گری و بهره‌گیری از عکس‌هایی است که خود مردم عراق به وسیله‌ی تلفن‌های همراه خویش از رویدادهای واقعی گرفته‌اند (مجموعه‌ی «فریاد بغداد»).

اما عکاسان پیامدی (aftermath) راهبرد دیگری را در پیش گرفته‌اند: کار آن‌ها کمابیش گسترده‌تر از راهبرد رسانه‌های فرادست است. بدین معنا که آن‌ها کمی دیرتر از زمان وقوع حادثه به محل می‌روند؛ یعنی پس از انتقال اجساد، اما کانون توجه این دسته از عکاسان، ردّ پای رویدادهاست - ساختمان‌های ویران شده، لگه‌های خون، سخت-افزارهای جنگی رها شده و یا در حال زنگ‌زدن. عکس «درّه» اثر پال سی‌رایت را می‌توان به عنوان مانیفستی تصویری برای هزینه‌های

به منظور یافتن راه‌هایی برای نشان دادن تلاش‌های امپریالیستی برای ابرسودبری، ژئوپلیتیک نفت، صنعت اسلحه‌سازی، و خودفروشی ننگین رسانه‌ها به خواسته‌های سیاسی، نیازمند نمایش دادن تصویری از خود جنگ نیز هستیم.

بر روی کودکان قرار داده، و انسان‌هایی را به تصویر کشیده است که با نقص عضوهای شدید، به شکوه‌مندترین شکل ممکن زندگی می‌کنند. این مجموعه از بسیاری جهات نمونه‌ای برین و اومانستی به شمار می‌آید: عکس‌هایی سیاه‌وسفید و نمای نزدیک از قربانیان بی‌گناه جنگ. این تصاویر حتا در نور کم تاریک‌خانه و برای کسانی که با این کار آشنایی کامل دارند نیز بسیار آزاردهنده‌اند (استالابراس در شرح دیواری این عکس یادآوری می‌کند که آمریکا برای وارد کردن ویتنام به سازمان تجارت نولیرال، این شرط را گذاشت که: ویتنام باید هزینه‌ی تمامی تسلیحات بکار رفته در جنگ را به عنوان غرامت به دولت آمریکا بپردازد. نخست، تحمیل جنگ، سپس پرداخت تاوان، و دست آخر، نولیرالیسم - نتیجه اینکه، ویتنام برای ایستادگی در برابر امپریالیسم ناچار به پرداخت سه تاوان گردید). سکوت فروتنانه‌ی تماشاگران در این نمایشگاه را می‌توان با دردهای سر بسته‌ی عکس‌های نمایشگاه پورتسموث مقایسه کرد. به هر حال، کسی نمی‌گوید که عکس‌های جونز گریفیث از زیبایی بی‌بهره‌اند، و به عقیده‌ی من، زیبایی‌شناسی این عکس‌ها چیزی از آثار نورفولک یا سی رایت کم ندارد. تفاوت واقعی این آثار تنها در کوچکی یا بزرگی دوربین‌ها، سیاه‌وسفید یا رنگی بودن عکس‌ها، نمای بسته یا مدیوم یا فاصله‌ی دور پرسپکتیوها، و حضور یا غیبت جنازه‌ی انسان‌ها در آن‌هاست. افزون بر دیدگاه پُراثر والتر بنیامین ((Walter Benjamin پیرامون زیبایی‌شناسی سیاسی فاشیسم، این عکس‌ها نیز بیش از آنکه اپوزیسیونی میان نگره‌ی زیبایی‌شناسانه و نگره‌ی سیاسی (و یا یک برخورد بی‌واسطه) باشند، گزینه‌ی دیگری برای ارائه‌ی تعریفی دقیق از سیاست هستند.

«پرچم سنجش‌ناپذیر» هر شهرون درست در مقابل عکس‌های پیامدی قرار گرفته است. این اثر که به دیوار تکیه داده شده است، وحشت مطلق خود را به تمامی بر ما می‌افکند. پرچم هر شهرون داغ است،



حال آن‌که، عکس‌های پیامدی نگارخانه‌ی بکسپیل سرد به‌نظر می‌آیند. هولناکی این اثر در عکس‌هایی از سرهای بی‌بدن و بدن‌های بی‌سر است؛ گوشت‌های تکه‌پاره و مغزهای بیرون پاشیده؛ در یکی از عکس‌ها مردی را می‌بینیم که قلب‌اش را از سینه‌اش بیرون کشیده‌اند؛ یا در عکسی دیگر، سر انسانی را داخل یک سطل گذاشته و چیزی را که شبیه پوست سفید تن انسان است از دیواری آویخته‌اند. تصاویری از این دست که در جای‌جای این اثر گنجانده شده، نشان بی‌رحمی و جنایت بی‌حد و حصر است. این اثر پیوسته در حال گوشزد کردن پیامدهای «دخالت بشر دوستانه» است. اگرچه روشن است که این عکس‌ها به سادگی می‌توانند از روی فیلم‌های ترسناک برداشته شده باشند، ولی ما به حکم غریزه درمی‌یابیم که این‌طور نیست. اما در اینجا پرسش‌های مهمی پیرامون این دیدگاه مطرح می‌شود که جنگ بیش از اندازه در رسانه‌ها مجال یافته است. انتقاد متداولی که به اثر هر شهرون وارد است، باور ساده‌دلانه‌اش به تاثیرگذار بودن صحنه‌های وحشت و خشونت است. اما چنان که آژولای در جای دیگری اشاره

برشت در سال ۱۹۳۰ پس از دیدن یک سری عکس‌های هنری - تبلیغاتی می‌گوید: «بازتاب واقعیت تقریباً چیزی از خود واقعیت را نشان نمی‌دهد. هیچ یک از عکس‌هایی که از کارهای Krupp و یا AEG ارائه می‌شود، تقریباً هیچ اطلاعاتی از خود این شرکت‌ها در اختیار بیننده نمی‌گذارند. حقیقت محض به قلمرو عملی انتقال یافته است. جسمیت بخشیدن به روابط انسانی - برای مثال، ایجاد کارخانه‌ها - بازتاب‌دهنده‌ی روح آن روابط نیست. در واقع، این یک چیز «ساختگی» است، چیزی «مصنوعی» و «جعلی». از این روست که در واقع نیاز به هنر احساس می‌شود.»

خصوصی، قرارداد آموزش و جاسوسی، کار ساختمانی، و تحقیق و تولید تکنولوژی بازی‌های جنگی ویدئویی. پاره‌ای از این موارد که در عکس‌های برومبرگ و چترین به تصویر کشیده شده‌اند ما را به مناطق آموزشی IDF می‌برند، و سیاست‌های نفتی نیز در یکی از این عکس‌ها به شکل دیوارنویسی نشان داده شده است. شاید عکس‌هایی از این دست هم اینک در انتظار چاپ شدن در نسخه‌های عکس‌نامه‌های هستند اما، لازم است که آن‌ها نیز برای بازدید عموم در نمایشگاه قرار گیرند. ما برای دستیابی به این هدف، نیازمند چیزی بیش از عکس‌های شمایی هستیم؛ مجموعه‌های روایی و کتاب‌عکس‌ها که نمونه‌های از این دست توسط کریس مارکر (Chris Marker) و آلن سکولا (Allan Sekula) به اجرا درآمده است. در سالن‌های نمایش‌گاه «خاطره‌ی آتش» نمونه‌های گوناگونی از این تجربه‌ها به نمایش گذاشته شده‌اند و پروژه‌ی «دلتا نیجریه» اثر جرج آسودی نیز از آن جمله است. کتاب «چرا آقا، چرا؟» اثر ون کسترن، رژیم صدام حسین و اشغالگران عراق را هدف قرار می‌دهد. در این کتاب عکس‌های بسیار چشمگیری از وضعیت موجود در عراق به چشم می‌خورد. «خاطره‌ی آتش» در همان حال که ما را به سوی جنگ تصاویر هدایت می‌کند،

می‌کند، امروزه نقدهای بسیار متناقضی از نمایش صحنه‌های فجایع صورت می‌گیرد. گفته می‌شود که چنین عکس‌هایی سرانجام بی اثر می‌شوند، زیرا رسانه‌های گروهی گسترده‌ی سترون بینایی را جاودانه کرده است، و هنگامی که دیدن چنین تصاویری برای تماشاگران عادی شود، باید گفت که آن‌ها کور و یا بی‌حس شده‌اند. از این رو هرشهون را می‌توان همزمان یک نمایشگر ساده‌اندیش و بی‌شرم توصیف کرد. مردود شمردن این چالش جزئی در پوشش خبری جنگ کار بسیار ساده‌ای است. اما از نظر من مشکل در جای دیگری نهفته است؛ «پرچم سنجش‌ناپذیر» بازگفت‌روان زخمی‌ست که به وسیله‌ی عکاسی بروز یافته و توسط رولان بارت (Roland Barthes) طرح-ریزی شده است: برآیند شناخت معروف و شاید بسیار پیچیده‌ی او، سکوت هستی‌شناسیک و فقدان معنای فرهنگی‌ست. پافشاری رُک هرشهون بر رویارو شدن با تاثیر ویرانگر جنگ‌افزارهای مدرن بر پیکر انسان، دیگر بار به نمونه‌ی برین می‌انجامد. استالابراس گوشزد می‌کند که مشکل نمایشگری، فرم، و نمونه‌ی برین در دل عکاسی جنگ جای دارد، اما در «خاطره‌ی آتش» جنگ تصاویر پیوسته جای خود را به تصاویر جنگ می‌دهد.

مشکل نمایش جنگ در عکس و یا رسانه‌های دیگر تنها بخشی از موضوع تکنیکی مربوط به خط کشی‌های نظامی‌ست؛ این، در درجه‌ی نخست، مشکل معنایی و در ارتباط با فرم‌دهی به عکس‌ها و نمایش-گاه‌هاست. منظوم این نیست که در دام روش نمونه‌ی برین (چه روش‌های پیشرفته‌ی لیوتار و پیلی، و چه روش‌های دیگر) گرفتار بمانیم، و نمی‌خواهم پیرامون این مسئله نیز بحث کنم که برین بودن جنگ هم‌تراز با امر حقیقی لاکانی‌ست (Lacanian 'Real'). به نظر می‌رسد که «خاطره‌ی آتش» میان دو گزینه‌ی دشوار گرفتار آمده است: استالابراس به منظور افزایش آشکارگی جنگ‌های افغانستان و عراق، و در نتیجه، فراهم ساختن فضایی برای بحث و گفتمان، بیشترین اهمیت را به عکس‌هایی داده است که نشان‌دهنده‌ی آثار مستقیم دخالت و اشغال نظامی هستند. این مجموعه، یک دست‌آورد انتقادی برجسته است، ولی به نمایش گذاردن این دو جنگ نیازمند مواد اولیه‌ای بیش از آثار مستقیم نظامی‌گری‌ست. از این گذشته، به منظور یافتن راه‌هایی برای نشان‌دادن تلاش‌های امپریالیستی برای ابرسودبری، ژئوپلیتیک نفت، صنعت اسلحه‌سازی، و خودفروشی ننگین رسانه‌ها به خواسته‌های سیاسی، نیازمند نمایش-دادن تصویری از خود جنگ نیز هستیم. این امر نیازمند توجه به راهبردهای نولیبرال بازکردن فضای جنگ برای هرگونه احتمال انباشت سرمایه است: بهره‌گیری از نظامیان و پیمانکاران امنیتی



بر روی تجربه‌ی بی‌واسطه‌ی این هم‌سستی‌ها نیز متمرکز است، و چه بسا که باید همین‌گونه باشد؛ نمایش هرچه بیشتر چنین عکس‌هایی در شرایط کنونی امری سرنوشت‌ساز به نظر می‌رسد. برانگیختن افکار عمومی از اهداف این دوسالانه است، اما جنگِ تصاویر هم‌چون تصاویر جنگ نیازمند قابی بزرگتر است که تنها از دستِ عکاسان جنگ برآید. در اینجا، به منظور به‌دست دادن کلیدی برای این مشکل، بحثِ خود را با نقل قولی از برتولت برشت (**Bertolt Brecht**) پی می‌گیریم. وی در سال ۱۹۳۰ پس از دیدن یک سری عکس‌های هنری- تبلیغاتی می‌گوید:

«بازتاب واقعیت تقریباً چیزی از خودِ واقعیت را نشان نمی‌دهد. هیچ یک از عکس‌هایی که از کارهای **Krupp** و یا **AEG** ارائه می‌شود، تقریباً هیچ اطلاعاتی از خودِ این شرکت‌ها در اختیار بیننده نمی‌گذارند. حقیقتِ محض به قلمرو عملی انتقال یافته است. جسمیت بخشیدن به روابط انسانی – برای مثال، ایجاد کارخانه‌ها – بازتاب‌دهنده‌ی روح آن روابط نیست. در واقع، این یک چیز “ساختگی” است، چیزی “مصنوعی” و “جعلی”. از این روست که در واقع نیاز به هنر احساس می‌شود.»

شاید رسیدن به این دیدگاه کار آسانی به نظر برسد، اما با این حال، هنوز چیزهای زیادی برای اندیشیدن و گفتن درباره‌ی این دیدگاه برشت وجود دارد. از همه مهمتر این‌که، نظر او در تضاد با ایده‌ی بنیامین درباره‌ی زیبایی‌شناسی سیاست است – “در واقع، نیاز به هنر احساس می‌شود.” این دیدگاه برشت را می‌توان به جنگ‌های اخیر نیز تعمیم داد، آنجا که می‌گوید “چیزی ساختگی” و “هنر”، گویی جمله‌های خود را برای تولیدکنندگان تسلیحات نظامی نوشته است، و ما درمی‌یابیم که نمی‌باید روش مستندسازی را به مثابه روندی فعال برای شناخت و آگاهی‌رسانی مردود بشماریم. روایت تصویری جنگ‌های امپریالیستی جاری، هم‌تراز و متضاد با مفهوم “چرخش فرهنگی” در تفکر نظامی آمریکا است.

پی نوشت ها:

1. Brighton Photo Biennial, 2008 – Curated by Julian Stallabrass
2. Steve Edwards
3. Geert van Kesteren - *Baghdad Calling*
4. *Memory of Fire: War of Images and Images of War*
5. “Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer”
6. “Heaven”

7. Julian Stallabrass, ‘The Power and Impotence of Images’, *Memory of Fire: War of Images and Images of War* Brighton Photo Biennial, 2008, p.60

8. Robert Hariman and John Luciatas, *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture and Liberal Democracy*, Chicago: Chicago University Press, 2007; Ariella Azoulay, *The Civic Contract of Photography*, trans. Rela Mazali and Ruvik Danieli, New York: Zone Books, 2008

9. Ariella Azoulay - *The Civic Contract of Photography*

10. *Iraq Through the Lens of Vietnam*

11. *Designs for Solidarity* – Curated by Catherine Moriaty

12. Thomas Hirschhorn - *The Incommensurable Banner*

13. Geert van Kesteren - *Why Mister, Why?*

14. Philip Jones Griffith - *Agent Orange*

15. Tina Modotti, Susan Mieselas and Sebastião Salgado - *Photography & Revolution: Memory Trails Through the Latin American Left*

16. Frank Hurley - *Photographing the First World Wars*

17. Broomberg and Chanerin, Simon Norfolk, and Paul Seawright - *The Sublime Image of Destruction*

18. Julian Germain - *War Memorial*

19. Harriet Logan - *Unveiled: Voices of Women in Afghanistan*

20. Independent Photographers Gallery

21. For a fascinating account of the shift from this sanitised vision to the ‘cultural turn in US strategy see: Derek Gregory, “‘The Rush to the Intimate’”: Counterinsurgency and the cultural turn’, *Radical Philosophy*, 150, July/August, 2008, pp.8-23

22. Otto Karl Werckmeister, *Der Medusa-Effekt: Politische Bildstrategien seit dem 11. September 2001*, Berlin: form + zweck: 2005, p.16. I would like to thank Andrew Hemingway for making his translation of this material available and for his detailed comments on my essay.

23. iconic photographs

24. Stallabrass interviewed by Rohan Jayasekera, ‘The Sublime Image of Destruction’, *Bexhill on Sea: De La Warr Pavilion*, 2008

25. Sarah James, ‘Making an Ugly World Beautiful? Morality and Aesthetics in the Aftermath’, *Memory of Fire*, p.13

26. Morton D. Paley, *The Apocalyptic Sublime*, New Haven: Yale UP, 1986

27. Francis Danby - *Opening of the Sixth Seal*

28. quoted Stallabrass, ‘The Power and Impotence of Images’

29. Thorne Anderson - *Picking through the wreckage of Najaf*

30. Paul Seawright - *Valley*

31. Roger Fenton - *The Valley of the Shadow of Death*

32. Azoulay, *The Civic Contract of Photography*, pp.190-1

33. George Osodi - *Delta Nigeria*

34. Bertolt Brecht, *On Film and Radio*, Marc Silberman ed. and trans., London: Methuen, pp.164-6; cf p.144. Brecht’s took this point, which Benjamin cited approvingly, from Fritz Sternberg;

