Archive of SID

تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۴/۱۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۶/۲۳

محمد خدادادی مترجم‌زاده[۱]، سید وحید طباطبایی[۲]

بررسی تقابل عکاسانه با ارزش‌های فرهنگی طبقه‌ی متوسط در آثار دایان آربوس

چکیده

مقاله پیش‌رو نگاه خود را به سمت یکی از تعیین‌کننده‌ترین برهه‌های تاریخ آمریکا گرفته است؛ دهه انقلابی ۶۰. در میان هنرمندانی که نامشان با این دهه گره‌خورده شاید این دایان آربوس است که مبهم‌ترین رابطه را با فضای سیاسی پیرامونش دارد. او هرگز دوربینش را به سمت اعتراضات این سال‌ها نگرفت و در عوض خود را وقف عکاسی از افرادی ساخت که به‌واسطهٔ ویژگی‌های جسمی و روانی به حواشی جامعه رانده‌شده بودند. همین وضعیت گنگ رابطه میان آثار آربوس و دهه ۶۰ و تلاش برای زدودن ابهام آن اصلی‌ترین هدف این نوشتار است که در مسیر تحقق آن، یافته‌های کتابخانه‌ای دربارهٔ آثار آربوس و فضای سیاسی سالیان ۶۰ با روشی توصیفی-تحلیلی و با بهره از رویکردی انتقادی بررسی می‌شود. درنهایت آنچه حاصل آمد این نکته بود که آثار آربوس که تقریباً همیشه از دایرهٔ نگاه‌های سیاسی خارج مانده‌اند، یکی از قابل‌توجه‌ترین نمودهای فرازوفرودهای سیاسی دهه ۶۰ هستند. باوجود هماهنگی آربوس با اعتراضات دهه ۶۰ در این نکته که هر دو در اعتراض به جامعهٔ مسلط به مطرودین از آن روی آوردند، اما برخلاف انقلابیون دهه ۶۰ که این گرایش را نقطه‌ای برای ایجاد تحول می‌یافتند، برای آربوس، بنا بر بررسی عکس‌هایش در متن پیش رو، حاصل این کار گونه‌ای تسلیم و حسی حاکی از ناکامی برای تغییر بود.

کلیدواژه‌ها: عکاسی، آمریکا، دیگری، طبقه‌ی متوسط

۱. دانشیار گروه عکاسی، دانشگاه هنر، تهران، ایران
Email: Mkh.motarjemzadeh@art.ac.ir

۲. کارشناس ارشد عکاسی دانشگاه هنر تهران
Email: vtabatabaii@gmail.com

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

بی‌تردید یکی از برهه‌های حیات آمریکا که آشـــکارا تاریخ این کشـــور را به بخش‌های پیش و پس از خود تقســـیم کرد، دههٔ ۶۰ میلادی بود. زمانه‌ای که در آن انقلاب جوانان که مبتنی بر یک شکاف نســـلی عمیق بود، آشـــکارا ارزش‌هایی را زیر ســـؤال می‌برد که در قالب گسترش چشمگیر سلطهٔ طبقهٔ متوســـط در دههٔ ۵۰، متأثر از فضای بســـتهٔ جنگ ســـرد و بهبود چشمگیر شرایط اقتصادی، خـــود را به‌عنـــوان راه‌حل‌های ابدی و جهانـــی معرفی می‌کردند. هنگامی‌که دههٔ ۶۰ به انتها رســـید آمریکا به شـــکلی بازگشت‌ناپذیر تغییر شـــکل یافته بود. نهادهایی همچون خانواده، مذهب و دولت هرچند کماکان اثرگذار بودند، اما متأثر از پادفرهنگ دههٔ ۶۰ اعتبار و موقعیت پیشینشان را از کف داده بودند؛ پادفرهنگی که خود نیز در تحقق‌بخشـــیدن به بسیاری از آرمان‌هایش ناکام مانده بود. شکســـت و تسلیم حسی فراگیر در آمریکای انتهای سالیان ۶۰ بود. جای تعجب نیست که در چنین بســـتری هنر به شکل عام و عکاسی به شـــکل خاص برای همیشه دگرگون شوند. هدف پیش‌روی این پژوهش ســـعی برای اثبات این ادعا اســـت که آثـــار دایان آربوس که بابت موضوعاتشـــان و زندگی داســـتان‌گون عکاسشـــان تقریباً همواره از دایرهٔ نگاه‌های سیاســـی خارج مانده‌اند، یکی از قابل‌توجه‌ترین نمودهای تحولات سیاسی دههٔ ۶۰ هستند. بنابراین، اساسی‌ترین مسئلهٔ این نوشتار، ســـعی برای اثبات وجود و به تصویر کشیدن سویه‌های سیاسی است که میان عکس‌های آربوس و فضای سیاســـی پیرامونشـــان پل می‌زند. در این مسیر سعی بر آن شـــده تا با بهره از آثاری از عرصه‌های گوناگون هنری، سرنخ‌های کافی از فضای فکری دههٔ ۶۰ ارائه و بر مبنای همین سرنخ‌ها ادعای اصلی این نوشتار اثبات شود.

پیشینه پژوهش

باوجود این‌که عکاسی ایالات‌متحدهٔ آمریکا یکی از موضوعات کم‌وبیش رایج در رسالات پژوهندگان عکاسی اســـت، ولی واقعیتی که در طی مطالعات کتابخانه‌ای مرتبط با موضوع این نوشتار آشکار شـــد، این بود که بررســـی عکاســـی دایان آربوس و به‌ویژه قرار دادن آن بر بستر دههٔ آشوب‌زدهٔ ۶۰، موضوع مغفول‌مانده‌ای در غالب متون پژوهش فارسی است که نگاه خود را به عکاسی آمریکا دوخته‌اند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از لحاظ ماهیت نوشتاری توصیفی-تحلیلی است که اطلاعات مورد نیاز آن به شیوهٔ کتابخانه‌ای گردآوردی شد و سپس داده‌های حاصل از این مرحله که طیف گوناگونی را از مباحث سیاسی تا هنری و ادبی در برمی‌گرفت، به روش کیفی و با رویکردی انتقادی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت.

چهارچوبی برای تعریف دیگری بر اساس ویژگی‌های طبقهٔ متوسط آمریکا در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ میلادی

برای رســـیدن به تصویری گویا از چگونگی تقابل عکاسانه با ارزش‌های فرهنگی طبقهٔ متوسط در آثار دایان آربوس، پیش از هر اقدامی ضروری است تا اشاره‌ای به همین ارزش‌های فرهنگی داشت. تفاوتی نمی‌کند که در تعریف مفهوم طبقه با پیروی از کارل مارکس آن را معطوف به حوزهٔ تولید،

www.SID.ir

Archive of SID

یا با تبعیت از ماکس وبر طبقه را مرتبط با عرصه‌ی مصرف و یا همچون آنتونی گیدنز یک پای آن را در تولیـد و دیگری را در مصرف بدانید (پیـن، ۱۳۸۹: ۳۹۲)، آنچه نمی‌توان نادیده‌اش گرفت این اسـت که باید «طبقه را در وهلهٔ نخسـت [...] یک گروه اقتصادی دانست» (ادگار و سج‌ویک، ۱۳۸۷: ۱۸۴). باوجود این‌که ساختار طبقاتی کار خود را برای لایه‌بندی افراد از اقتصاد می‌آغازد اما با فرا رفتن از آن، ویژگی‌های فرهنگی هر طبقه را نیز متمایز می‌سازد و به خود فرهنگ خصوصیتی لایه‌بندی‌شـده می‌دهد؛ «فرهنگ [...] اساساً بر پایه‌ی نابرابری‌های طبقاتی شکل می‌گیرد» (همان: ۱۸۵). بنابراین هنگامی‌که در این نوشتار از طبقه‌ی متوسط آمریکایی در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ میلادی سخن می‌رود، منظور گروهی است که در ابتدا بر اساس موقعیت اقتصادیش (برای مثال در قرائت مارکس بنا بر مالکیت ابزار تولید) از سـایر گروه‌ها متمایز می‌شـود، اما با محدود نماندن به این تمایزات اقتصـادی، در عرصه‌ی فرهنگی نیز ویژگی‌های خاص خـود را پدید می‌آورد. در آمریکای پس از جنگ دوم جهانی و متأثر از بهبود چشمگیر شرایط اقتصادی کارگران، اکنون این طبقه می‌توانست که در عرصه‌ی فرهنگی با طبقهٔ متوسـط همراهی کند (هابسبام، ۱۳۸۸: ۳۴۷). فرهنگ طبقهٔ متوسط در حـال چیرگـی بر دیگر بخش‌های جامعهٔ آمریکا بود و به نیرویـی پیش برنده در زندگی تک‌تک آمریکایی‌ها بدل می‌شد، نکته‌ای که الین تایلر می[1] در اثر معروفش در مورد طبقهٔ متوسط آمریکای این عصر، به‌سـوی خانه، بر آن تأکید می‌کند که «این ارزش‌های طبقهٔ متوسط سفیدپوست بود که نهادهای غالبی [...] را شکل می‌داد که بر تمامی آمریکایی‌ها اثر داشتند» (Tyler May, 2008: 15).

از دیگر سـو، نیروی چیره بر آمریکای این دوران، طبقهٔ متوسـط، کشور را درگیر مبارزه‌ای گسترده با شوروی در قالب جنگ سرد می‌دید و بر همین اساس مجبور به تعریف قاطع ویژگی‌های خود بود تا بر مبنایشـان بتواند در فضایی که تمایل به جدا ساختن دوست از دشمن دارد، خودی را از دیگری تشـخیص دهد. تایلر می خصوصیات موردتایید اکثریت طبقه‌ی متوسـط شهرنشین را این‌گونه برمی‌شـمارد: باور عمیق اغلب اعضای این طبقه به مسـیحیت، تأکید بر پذیرش نقش خانه‌داری توسـط زنان، باور به ماهیت نجات‌بخش خانوادهٔ سنتی، محدود ماندن رابطهٔ جنسی به دگرجنس‌گرایی و تمایز آشـکار در پوشـش زنان و مردان، بسط مردسـالاری از خانه تا دولت و بی‌میلـی به تجربه ورزی‌های فردی و انتقادی (همـان: ۱۹۷، ۹۴، ۹۲، ۸۸، ۸۵، ۲۹). همراهی این دو وضعیت، بسـط ارزش‌های فرهنگی طبقهٔ متوسط به‌کل آمریکا و تأکید قاطعانه بر آن‌ها در فضای جنگ سـرد، دو نتیجهٔ منطقی به همراه داشـت: نخست آن‌که طبقهٔ متوسطِ راضی از وضع موجود و در عین‌حال رویارو با دشـمن به‌شدت شکلی همگن و یکدست می‌یافت. دوم این‌که در مقابل این طبقهٔ یکپارچه و حاکم بر کشـور، مرز میان خودی و دیگری و مبنای تعریفشـان، میزان تبعیتشان از ارزش‌های فرهنگی این طبقه بود «آنانی که از این ارزش‌های پیروی نمی‌کردند، به حاشیه رانده، بدنـام و مورد تبعیض واقع می‌شـدند» (همان: ۱۵). به‌این‌ترتیـب، در دهه‌های ۵۰ و ۶۰، در مقابل مرکز تحت چیرگی مرد سفیدپوست طبقه‌ی متوسط، سیاه‌پوستان و زنان معترض، هم‌جنس‌گرایان، روشنفکران منتقد و باقی حاضرین در حواشی جامعه، بدل به دیگری شدند.

پژوهش حاضر با مبنا قرار دادن همین سـنجه‌های ارائه‌شـده توسط تایلر می، سعی می‌کند تا نشان دهد چگونه آربوس با به تصویر کشیدن همان دیگری‌های پشت کرده به ارزش‌های فرهنگی طبقه‌ی متوسط به تقابل با این گروه حاکم بر آمریکای معاصرش می‌پردازد. همچنین این سنجه‌ها این امکان را فراهم می‌آورند تا بتوانیم پاسـخی برای این پرسـش بیابیـم که آربوس در مقابله با ارزش‌های فرهنگی طبقه‌ی متوسط بر کدام مؤلفه‌ها تمرکز کرده و دیگری‌های پیش‌روی دوربینش

www.SID.ir

Archive of SID

را چگونه در رابطه با ایــن مؤلفه‌ها تصویر کرده است؟

تصویر۱. غول یهودی در خانه با والدینش، برانکس، نیویورک، ۱۹۷۰. **ماخذ:** آربوس، ۱۹۷۲، ۴۴

موقعیت سیاسی دیگری عجیب‌وغریب و بهره‌برداری هنری از آن

برای آن دسته از نیویورکی‌هایی که شبیه به دایان آربوس شــیفتهٔ ملاقات با عجیب‌وغریب‌ها بودند، احتمالاً واپسین سال دههٔ ۶۰ بنا بر دلیلی بخصوص تلخ می‌نمــود؛ ۱۹۶۹م آخرین ســال فعالیت موزهٔ هوبرت[۲] بود. این مکان مرموز، بهترین میزبان برای عجیب‌ترین انسان‌ها از گوشه‌وکنار جهان بود. در واپسین سال‌های فعالیت آن می‌شد استلین، بلعندهٔ شمشیر، شاهزاده ساهلو، جادوگر رقصنده با مار، ســوزی، دختری با پوســت فیل‌سان و تعداد پرشماری انســان‌های حیرت‌آور را ملاقات کرد و به تماشــای ادی کارمل نشســت، موضوع یکی از معروف‌ترین تصویرهای تاریخ عکاسی (عکس ۱)، که آربوس نخســتین بار او را در همین موزه ملاقات و از ۱۹۶۰م شــروع به عکاسی از او کرد، یک یهودی ۸ فوتــی که باوجود این‌که کارکنان موزه با عنوان پرطمطــراق «بزرگ‌ترین کابوی جهان» وی را به بازدیدکنندگان معرفی می‌کردند، آربوس او را همیشه در «لحظه‌ی مرگ» می‌دید (Cotkin, 2016: 271).

این شــیفتگی برای ملاقات عجیب‌ها آربوس و بســیاری از هنرمندان معاصرش را به هم و به نســل انقلابی این ســال‌ها پیوند می‌دهد. این گرایش نه‌فقط از گونــه‌ای ضدیت صرف با بهنجاری طبقه‌ی متوسط بلکه از این واقعیت برمی‌آمد که برای مخالفان جریان حاکم، در مقابل طبقهٔ متوسطی که تهی از حقیقت می‌یافتند، عجیب‌وغریب‌ها در مقام «نمایندگان حقیقت» قرار می‌گرفتند (Rubinfien, 2005: 70). این‌که جوانان خود خواهان آن بودند که «عجیب‌وغریب» خوانده شوند، ناشی از این بود که در رقابت با مرکز تحت سلطه‌ی طبقهٔ متوسط این حواشی و مرزهای جامعه بود که می‌توانست محل دگرگونی اجتماعی واقع شــوند «حاشــیهٔ اجتماعی در دههٔ ۶۰ فضای انتخاب و نوآوری بود. اهمیــت «خرده‌فرهنگ‌های نمایشــی»...بیان آن‌ها از محتوای به لحــاظ اجتماعی ممنوع _«آگاهی از طبقه، آگاهی از تفاوت»- در شــکل‌های اجتماعی ممنوع- «زیر پا نهادن رمزگان پوشــش و رفتار، قانون-شکنی»- و... «بیان‌های حرمت‌شکنانه»...است» (Monteith, 2008: 4). همراهی عکاسی مستند آمریکا با این جریان نتیجه‌ی منطقی‌اش را در تغییر چشــمگیر دایره‌ی موضوعات عکاسی در دههٔ ۶۰ یافت؛ آمریکایی که عکاسی مستند دههٔ ۶۰ به تصویر کشید یک نمایش عجیب‌الخلقه‌های تمام‌عیار بود با نقش‌آفرینی معتاد، دیوانه، دوجنسه، زندانی، بیمار و باقی دیگری‌های آمریکای طبقهٔ متوسط. علی‌رغم وجود سنتی قدیمی در هنر عامه‌پسند برای نمایش عجیب‌وغریب‌ها، آنچه تلاش‌های غالب عکاســان مستند دههٔ ۶۰ را متمایز می‌ســاخت، این بود که آنان حاشــیه‌های جامعه را نه به‌قصد فراهم آوردن گونه‌ای سرگرمی و نه برای ایجاد بستری برای انتقاد و یا ترحم ورزی نسبت به این موضوعات به تصویر کشیدند، بلکه، هدفشــان ارائه‌ی این دیگری‌ها به‌عنوان الگوهایی برای ایجاد گونه‌ای ســبک زندگی متضاد با ارزش‌های طبقه‌ی متوســط بود (Green, 1984: 125). این نمایش-

www.SID.ir

Archive of SID

های عکاســـانه‌ای از گروه‌های نامتجانس نه‌فقط در ضدیتشـــان با ارزش‌های طبقه‌ی متوسط، بلکه حتی با در نظر تاریخ ســـرکوب این گروه‌ها توســـط حکومت‌های فاشیستی، به قابلیت‌های سیاسی به نمایش درآوردن آنان در آمریکا اهمیت کنایی دوچندان می‌بخشید؛ «در روسیهٔ زمان استالین و آلمان نازی دولت نمایش عجیب‌الخلقه‌ها را ممنوع کرد...[و آنان را به دست] اردوگاه‌هایی داد که به لحاظ اجتماعی به‌منظور اسکان خلاف‌آمدها طراحی‌شده بودند. در ایالات‌متحده، فرهنگ فردگرایانه درصدد آن بود که «نامتعارف‌های حقیقی» را نادیده بگیرد و جادوی اعجابشـــان را ســـرقت کند» (روسو، ۱۳۹۲: ۱۲۱). بیان ضرورت به نمایش درآوردن عجیب‌وغریب‌ها عملاً بدل به کنشی می‌شد که آمریکا و دشمنانش را مشابه یکدیگر نشان می‌داد.

برای جوانان معترض، حتی آن دسته از عجیب‌الخلقه‌های مادرزاد نیز دیگر نه همچون رویکردهای ســـنتی تبلور شـــر موجود در جهان به نظر می‌آمدند[۳] و نه شـــبیه به نقششان در علم پزشکی قرن بیســـتم، حاصل نقصان‌های ژنتیکی و اختلالات هورمونی. آنان اکنـــون در مقام پیام‌آوران جهانی حاشیه‌ای بودند که در آن هنجارهای فرهنگی و قواعد جسمانی طبقهٔ متوسط بی‌معنا می‌شد. درواقع نقش-آفرینی سیاسی عجیب‌وغریب‌ها برای معترضان چنان تعیین‌کننده می‌نمود که «وجه مشخصهٔ [...] تظاهرات دهه ۶۰ آمریکا شـــرح و تفصیلـــی جدید از گروه‌های اجتماعی نامتجانس بود» (همان: ۱۱۹).

حـــال می‌توان درک کرد که چرا هنرمندانی همچون آربوس از مشـــتریان ثابت موزه‌ی هوبرت بوده‌اند. آنان در این حضور در بین عجیب‌وغریب‌ها روح زمانهٔ خویش را بازتاب می‌دادند؛ ملاقات با دیگری نه‌فقط به‌عنوان راه گریزی از آمریکای طبقهٔ متوسط بلکه به امید یافتن راه‌حلی برای سؤال از ســـبک زندگی جایگزین. چگونگی و میزان تحقق این پاسخ یکی از اصلی‌ترین عوامل تعیین‌کنندهٔ هنر آربوس بود.

موضوع (دیگری عجیب‌وغریب) به‌عنوان ابزار عکاسانه در تقابل با ارزش‌های فرهنگی طبقهٔ متوسط

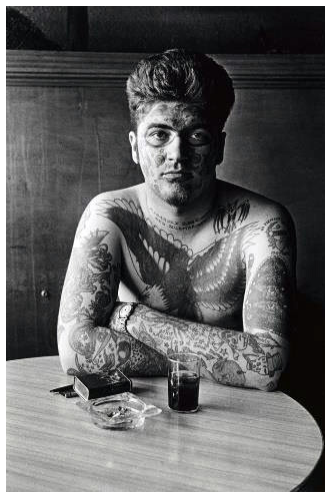
آربـــوس خود یک دیگری تمام‌عیار بود؛ زن، هنرمنـــد، برآمده از خانواده‌ای یهودی و ثروتمندتر از طبقهٔ متوســـط آمریکا. باوجود تمامی این ویژگی‌ها، عکاسی آربوس در دههٔ پنجاه هماهنگی کاملی با عکاســـی تجاری معاصرش داشت. عکس‌های آربوس در نیمهٔ دوم دههٔ ۵۰ فاصله‌ای بعید با آثار دههٔ ۶۰ او داشت؛ اما در همین سال‌ها بود که ملالِ فعالیت در این حوزه او را از عکاسی تجاری دور ســـاخت به سمت موضوعاتی جدید برد. آربوس هرچند تا به ابتدای دههٔ ۶۰ دوربین ۳۵ میلی‌متری را کنار نگذاشـــته بود اما توانســـت دایرهٔ موضوعاتی را بیابد که برای همیشـــه با عکاسی‌اش گره خورد، «عجیب‌وغریب‌ها یکی از چیزهایی بودند که من بســـیار عکاســـی کردم، آن‌ها یکی از اولین چیزهایی بودند که عکاســـی کردم [...] من آن‌ها را ســـتایش می‌کردم» (Arbus, 1972: 3). عکس‌های آربوس از جک دراکولا (عکس ۲)، یکی از اعضای موزه هوبرت، گویای تغییر در موضوع اما تداوم اســـتفادهٔ آربوس از دوربین ۳۵ میلی‌متری، در سالیان نخست دهه است. همین بهره‌گیری آربوس از قطع ۳۵ میلی‌متری باب میل عکاســـی مســـتند معاصرش و ناتوانیش بـــرای عبور از هنجارهای عکاسانهٔ مرتبط با آن بود که باعث می‌شد تصاویر او نه همچون بهترین آثارش در ادامهٔ سال‌های ۶۰ خود «تصاویری عجیب‌وغریب» باشـــند بلکه تنها در سطح «تصاویری از عجیب‌وغریب‌ها» باقی بمانند. تنها در ۱۹۶۲م بود که آربوس متأثر از اســـتادش، لیزت مادل۳، با کنار گذاشتن دوربین ۳۵

www.SID.ir

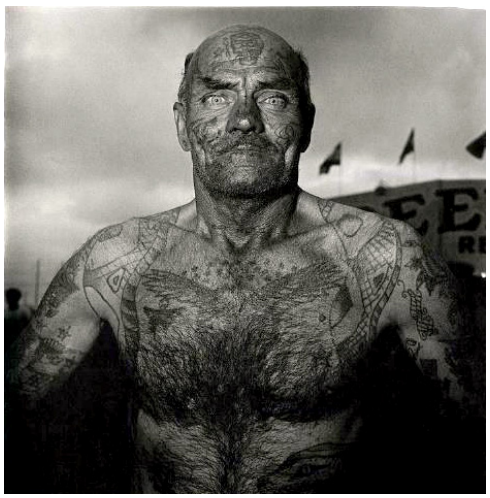
Archive of SID

میلی‌متری به دوربین قطع متوسط روی آورد؛ تصمیمی که در ادامهٔ مسیر کاریش توانست خوانش عکس‌های او از عجیب‌و-غریب‌ها را کاملاً دگرگون سازد.

عکاسی آربوس از عجیب‌وغریب‌ها در دههٔ ۶۰ فراتر از یک تلاش شخصی، سازوکاری پیچیده برای به چالش کشیدن ارزش‌های طبقهٔ متوسط و در ارتباط با تحولات دههٔ ۶۰ بود «هنگامی‌که این پرتره‌ها بر زمینهٔ عصری قرار گیرند که او از آن‌ها عکاسی کرد، کمتر به‌عنوان شیفتگی محض برای امر مبهم، بلکه در عوض واکنشی به دههٔ پرآشوب ۶۰ به نظر می‌آیند» (Maisano, 2005: ۲). عکاسی آربوس از عجیب‌وغریب‌ها با عبور از مسئله‌ای شخصی به تلاشی برای ایجاد اختلال در شیوهٔ زندگی مخاطبش و گشودن مسیری برای دستیابی به امکان‌های جدید حاصل از این مختل‌شدن بدل می‌شود. هنگامی‌که آربوس دوربین ۳۵ میلی‌متری را به نفع دوربین قطع متوسط کنار گذاشت، عکس‌های حاصل از این تغییر مسیر نشان‌گر آن بودند که او چگونه ظرفیت‌های بیانی رسانه‌اش را متوجه ایجاد همین اختلال ساخته است.



تصویر۲. جک دراکولا در بار، ۱۹۶۱.
ماخذ: پایگاه اینترنتی گالری تیت لندن



تصویر۳. مرد خالکوبی‌شده در یک کارناوال، ۱۹۷۰.
ماخذ: آربوس، ۱۹۷۲، ۱۱۶

مقایسهٔ تصاویر ۲ و ۳ که هر دو موضوعی مشابه دارند، اما اولی حاصل دوربین ۳۵ میلی‌متری و بعدی محصول دوربین قطع متوسط است به‌خوبی گویای چرایی تغییر شیوه‌ی عکاسی آربوس در دههٔ ۶۰ است. آربوس اغلب موضوع خود را در قاب‌هایی تنگ به تصویر می‌کشید تا این‌گونه نگاه مخاطب را ناچار از روبرو شدن با او کند و در همین جهت، وضوح‌بالای قطع متوسط را به کار بست تا با شکل دادن به‌گونه‌ای رابطهٔ بی‌واسطه میان موضوع و مخاطب، این مخاطب را ناتوان از دور شدن از عجیب‌وغریب‌های پیش‌روی دوربینش سازد. بر همین مبنا، برخلاف ادعای سوزان سونتاگ، آثار او نه‌تنها تهی از «تاریخ» و «سیاست» نیست (سونتاگ، ۱۳۸۹، ۷۴)، بلکه در هماهنگی کامل با میل دههٔ شصتی به دیگری است. اکنون آربوس در شیوه‌ی عکاسی خود راهی یافته بود برای ناچار کردن بیننده از روبرو شدن با این دیگری‌ها و شوک حاصل از آن: «این تحولی تعیین‌کننده بود که [...] به سراغش آمد، هنگامی‌که دوربین قطع مربع را در دست گرفت و آثارش را از آرایش‌ها، انحرافات، سایه‌های انگیزاننده و راه‌های گریز تهی ساخت. در عکس‌های جدیدش وی از

www.SID.ir

Archive of SID

یک فلاش پرنور بهره‌گرفت و اجازه داد تا پس‌زمینه آشوبناک شود. آن‌ها موضوعاتشان را همچون نمونه-های آزمایشـــی درون ظروف شیشـــه‌ای به نمایش درمی‌آورند و خود را بر تماشاگرانشان تحمیل می-کنند، به همان یکدندگیِ مزاحمی ناخوانده» (Rubinfien, 2005: 70).

این‌چنین، آربوس از ابتدای دهۀ ۶۰ به روش عکاسانۀ کم‌وبیش ثابتی برای احضار حذف‌شدگان از طبقه‌ی متوســـط دست‌یافته بود. این ثبات سبکی گویای مســـئله‌ی دیگری هم بود؛ این‌که با بدل شدن شکل عکاسی به مسئله‌ای ثابت، آنچه درنهایت نقش اصلی را در عکاسی آربوس ایفا می‌کرد نه سبک که در واقع خود موضوع بود. دون آربوس[۴]، در موخره‌اش بر کتاب بی‌عنوان[۵]، بر این نکته تأکید می‌کند که چگونه تأثیرگذاری عکس‌های مادرش بیش از هر چیز از آنچه پیش‌روی دوربینش بـــوده برمی‌خیزد: «او علاقه‌ای به خودبیانگری نداشـــت [...] برای او زیبایی تصاویر از خود چیزها پدید می‌آمد» (Arbus, 1990: 7).

یکی از مهم‌ترین رویدادهای عکاسیِ دهۀ ۶۰، نمایشگاه اسناد جدید[۶](۱۹۶۷م)، گویای این چیرگی موضوع بر سبک عکاسی در آثار آربوس و بازخوردها نسبت به این موضوعات است. این رخداد از آن حکایت می‌کرد که چگونه ۳ چهرۀ شـــاخص عکاســـی این دهه؛ گری وینوگراند، لی فریدلندر و دایـــان آربـــوس، بنا بر غلبه‌ی موضوع بر فرم و یا بالعکس در دو دســـته‌ی مجزا قرار می‌گیرند. باوجود تمامی تفاوت‌های وینوگراند و فریدلندر، عکاسی این دو در نکته‌ای اساسی در کنار هم قرار می-گیرد؛ آثار هر دو تن با بسط سازوکار شخصی‌سازیِ زیبایی‌شناسیِ عکاسی مستند و با پشت سرگذاشـــتن آرمان‌های اجتماعیِ این شاخه، تعادل میان ثبت[۷] و تفسیر[۸]با بیان[۹] را به نفع آخری بر هم زدند. به عبارت دقیق‌تر، آنچه برای آنان اهمیت داشـــت چگونگی به تصویر کشیدن موضوعات بود و نه نظریه‌پردازی سیاسی و اجتماعی در موردشان. در عکس‌های وینوگراند و فریدلندر با تهی شدن موضوعات از محتوای سیاسی، آنان به مواد خامِ کاملاً قابل تعویضی در دست عکاس تقلیل می‌یابند (Green, 1984: 111) تا از طریقشان او به بیانیِ شدیداً شخصی و غیرسیاسی برسد؛ برای این دو عکاس بیش و پیش از هر چیز «جنبه‌های فرمال رسانه اهمیت داشت» و آنان با چشم‌پوشی بر ویژگی‌های سیاســـی و اخلاقی جامعۀ معاصرشان، بر «سویه‌های آشکارا رویت‌پذیر» آمریکای دهۀ ۶۰ متمرکز شدند (Turner, 1985: 18). برای مثال، در عکس‌های فریدلندر، شهر با خالی شدن از درون‌مایه‌ی اجتماعی و سیاســـی، آن‌هم در دهۀ سیاسی ۶۰، به تصویر صرف فرو کاسته‌می‌شود: «برای فریدلندر، شـــهر محیطی است از قاب‌بندی پیوســـته که عکس را با ممزوج ساختن بی‌وقفه‌ی اشـــکال و افراد به درون قاب‌های مستطیلی تکثیر می‌کند...[عناصر شهری] برای عکاس مجموعه‌ای بی‌نهایت از پرتره‌های از-پیش-مهیا و قاب گرفته فراهم می‌آورند. ســـکنه‌ی شهر فریدلندر تصاویرِ تصاویرند» (Green, 1984: 109). این شاید مهم‌ترین و از معدود نقاطی باشد که فریدلندر و وینوگراند با سیاست‌های دهه‌ی ۶۰ پیوند می‌یابند. آنان دوربینشان را رو به جامعه‌ای می‌گرفتند که در آنچه موافقان جریان حاکم و چه معترضانش برای بیش‌تر دیده شـــدن و افزایش قدرت سیاســـی میل به بدل شـــدن به تصویر داشتند؛ تنها در دهۀ ۶۰ بود که شهر می‌توانست و می‌بایست به «مجموعه‌ای بی-نهایت از پرتره‌های از-پیش-مهیا» تبدیل شـــود. با ساده شـــدن حداکثری موضوعات در آثار این دو، عملاً تمام پیچیدگیِ عکاسی آنان متوجه روش عکاسی‌شان می‌شود؛ عکس‌های فریدلندر و وینوگراند تصاویری پیچیده از موضوعاتی ساده‌اند.

تفـــاوت فریدلنـــدر و وینوگراند با آربوس، حتی در نحوۀ چیدمان عکس‌ها در اســـناد جدید نیز مشخص اســـت؛ درحالی‌که عکس‌های دو نفر نخست در تالاری واحد به نمایش درآمد، بیم واکنش

www.SID.ir

Archive of SID

منفی مخاطبان به آثار آربوس، مسـئولان موما را مجبور به انتقال عکس‌های وی به فضایی مجزا ساخت. چنین واکنشی نشان می‌دهد که آربوس تا نیمه‌ی دوم دهۀ ۶۰ به شکلی از عکاسی دست‌یافته بود که می‌توانسـت خود را در تضاد با تجربۀ بصری آشـنا برای مخاطب آمریکایی تعریف کند. برای بسیاری از منتقدان آربوس سنت عکاسی مستند آمریکایی در آثار او مختل می‌شد: «سونتاگ آثار آربوس را در تضاد با سنت آمریکایی عکاسی قرار می‌داد که به طرق گوناگون جویای محقق سـاختن [...] هدف درخور عکاسـی بود – ازجمله بیرون کشـیدن زیبایی [...] یا ارزش از همه‌چیز، ازجمله از آنانی که بیش از همه اضافی و حتی زننده می‌نمایانند» (Davies, 2008: 216).

اما آنچه آشکارتر از همه بین آربوس و دو عکاس دیگر نمایشگاه اسناد جدید، فاصله می‌انداخت چیرگی آشـکار موضوع بر سبک عکاسی بود؛ شیوه‌ی تقریباً ثابت عکاسی آربوس در آثارش بدل به پل ارتباطی سرراسـتی شـده بود تا موضوعات عجیب‌وغریب‌اش بـا نهایت توان دیگری بودن و پیچیدگـی غیرقابل‌انکارشـان را در مقابل دیـدگان بیننده نهند؛ اگر کـه وینوگراند و فریدلندر از موضوعاتی سـاده پیچیده عکاسی می‌کردند، آربوس موضوعاتی پیچیده را ساده عکاسی می‌کرد. درست درجایی که پیچیدگی در ترکیب‌بندی بدل به شاخصۀ عکاسی وینوگراند و فریدلندر می‌شود، آربـوس بی‌علاقگی‌اش را به آن بیان می‌کنـد: «از ایدۀ ترکیب‌بندی متنفرم. من نمی‌دانم ترکیب‌بندی خوب چیسـت [...] گونه‌ای درسـتی و غلطی وجود دارد و گاه درسـتی و گاه غلط بودن را دوست دارم» (Arbus, 1972: 9).

بر همین مبناسـت که باوجود وجود گزندگی نقد طبقه‌ی متوسط در آثار عکاسان اسناد جدید، برای مخاطب دهۀ شصتی این نه «فرمالیسم جئومتریک، تحلیلیِ[۱۰]» فریدلندر، نه «فرمالیسم دشوار، پیچیـده[۱۱]» وینوگراند که «موضوع[۱۲]» آربوس بود(Turner, 1985: 18) که می‌توانسـت جنجال‌آمیز باشـد. نمایشگاه اسناد جدید نشـان داد که انتخاب موضوع آربوس در قیاس با شیوۀ عکاسی دو شرکت‌کنندۀ دیگر در به چالش کشیدن محافظه‌کاری طبقۀ متوسط بسیار کارآمدتر است.

اکنون می‌توان دوباره به تصویر نخست بازگشت. آربوس، کارمل را در انتهای سالیان پرآشوب ۶۰ دوبـاره در مقابـل دوربین قرارداد؛ اما این بار نه به‌تنهایـی و نه در هر مکانی. او، غول یهودی را در مقام یک فرزند و در کنار والدینش تصویر کرد. پس از پشـت سـر گذاشـتن هر آنچه در آن دهه گذشته بود، این عکس می‌توانست تصویری تمام‌نما از آمریکای انتهای دهۀ ۶۰ باشد؛ والدینی که نگاه ترسانشـان را به سمت موجود عجیب‌الخلقه‌ای که خود به دنیا آورده‌اند گرفته‌اند (آربوس: «می‌دانی که هر مادری هنگامی‌که باردار اسـت این کابوس‌ها را دارد که فرزندی که به دنیا خواهد آورد یک هیولا باشد؟ [...] فکر کنم این را در صورتِ مادر گرفته باشم» (Hume, 1991: 2) و فرزندی که باوجود ابعاد غول‌آسـایش، با عصایی که آخرین تکیه‌گاهش می‌نمایاند، لرزان و در آسـتانه‌ی «لحظۀ مرگ» به‌نظر می‌رسد. برای نسلی که ارزش‌هایش را زوال یافته می‌یافت و جوان–ترهایی که خود را ناکام، این عکس تمثیلی از شکست هر دو نسل متخاصم در دهه ۶۰ بود.

تقابل عکاسانه‌ی دایان آربوس با ارزش‌های فرهنگی طبقه‌ی متوسط

تصویر غول یهودی شکست دوجانبه‌ای را به نتیجۀ خود می‌رساند که تقریباً تمامی مسیر کاری آربوس گواه بر آن است و در ادامه‌ی به آن خواهیم پرداخت. عکس ۴ حضور و غیاب توأمانی را در خود دارد که ذهن مخاطب را به سمت موضوع خانوادۀ آمریکایی می‌کشاند.

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۴. درخت کریسمس در یک اتاق نشیمن در لویتون، ۱۹۶۳. **ماخذ**: آربوس، ۱۹۷۲، ۴۲

تصویر۵. قلعه‌ای در دیزنی‌لند، کالیفرنیا، ۱۹۶۲. **ماخذ**: آربوس، ۱۹۷۲، ۳۰

درخت کریسمس، هدایایی تدارک دیده‌شدهٔ اعضای خانواده و تأکید عنوان عکس بر اتاق نشیمن و لویتـــون، معروف‌ترین حومه‌نشـــین آمریکا، بیش از هر موردی بر غیـــاب خانواده در این عکس تأکید می‌کند. این تصویر گویای پیروزی شـــیء بر انسان اســـت؛ خانهٔ حومه‌ای، اصلی‌ترین پایگاه زندگیِ طبقه‌ی متوســـط (Cavallo, 1992: 22) نه مکان حضور انسان‌ها و برقراری روابط خانوادگی که تحت ســـیطرهٔ اشـــیاء تولید انبوه و پیش‌پاافتاده اســـت که حضور پرتعدادشان نیز ناتوان از پر کردن خلاء محیط اســـت. حتی خود خانه که مثل هر خانهٔ دیگری در لویتون از سرهم‌کردن قطعات پیش‌ساخته حاصل آمده، درست مثل اشیای درونش، خالی از روح به‌نظر می‌رسد؛ نکته‌ای که فضای کم کنتراســـت تصویر آن را تقویـــت می‌کند. درون خانهٔ حومه‌ای آربوس خانواده‌های ســـرخوش سریال‌های تلویزیونی این دوره‌ی آمریکا جای خود را به ساکنانی جدید داده‌اند؛ «گویی افرادی که در این خانه زندگی می‌کنند آدمک‌ها هستند و محیط داخلی صحنه‌ای است از تبلیغی مطبوعاتی برای مبلمان [...] فضایی که در آن همســـانی پیش‌پاافتاده‌ی خانه‌های پیش‌ساخته [...] و دکوراسیون‌های تولید انبوه ارزان‌قیمت به تسلطی حومه‌ای دست یافته‌اند» (Gross, 2012: 13-14).

در واقع در دهه ۶۰ برای بســـیاری از هنرمندان منتقد ارزش‌های طبقه متوســـط ایالات متحد، تاختن به فرهنگ حومه‌نشـــینی بدل به موضوعی رایج شـــده بود. برای آن‌ها میان ساختگی بودن فرهنگ طبقهٔ متوســـط و محل زندگی آنان، ارتباطی بی‌واســـطه شـــکل گرفته بود. در چنین بستری آربـــوس این منطق بی‌روح بودن محیط زندگی را به فضاهای عمومی نیز بســـط می‌دهد؛ عکس ۵، همـــان غیاب حاضر در عکس لویتـــون را این بار در مکانی عمومی به تصویر می‌کشـــد که انتظار می‌رود مملو از جمعیت باشد.

آربوس با خالی کردن قاب خود از انسان‌ها و پر کردن آن با اشیاء، بر چیرگی دومی بر اولی تأکید می‌کند و خودِ این اشیاء را که ظاهرشان سعی بر ارائه‌ی تاریخی ملموس برای بازدیدکنندگان دیزنی–لند دارد، همچون دیوارهای خانه‌ی لویتون بی‌اصالت و سرد به نمایش درمی‌آورد و از این طریق در قلعه‌ای در دیزنی‌لند رؤیای ارتباط با گذشته‌ی دسترس‌پذیر مختل شده است (همان: ۱۳). این تأکید بر ساختگی بودن و فقدان عمق، یکی از اصلی‌ترین نقاط تلاقی اعتراضات دههٔ ۶۰ و مسیر کاری آربوس است. شخصیت اصلیِ رمان نوجوانانهٔ معروف ناتور دشت بیش از هر مورد دیگری،

www.SID.ir

Archive of SID

فاصله‌ی میان خود و نسل والدینش را حاصل متظاهر بودنشان می‌دید «یکی از بزرگ‌ترین دلایلی که الکتون هیلز[۱۳] را ترک کردم به خاطر این بود که اطرافم را آدم‌های قلابی گرفته بودند» (Salinger, 1991: 8) آربوس، همچون نسل جوان معاصرش، همین حس را فراتر از اشیاء، در انسان‌ها نیز می‌یافت. زن حاضر در عکس ۶ درست همان‌قدر ساختگی و غیرواقعی به نظر می‌رسد که شخصیت‌های میان‌سال رمان سلینجر و یا اتاق نشیمن خانهٔ لویتون (Gross, 2012: 13).

تصویر۶. زن با یک رخ‌پوش در فیفث اونیو، نیویورک، ۱۹۶۸. **ماخذ:** آربوس، ۱۹۷۲، ۱۰۰

تصویر۷ مردی جوان با بیگودی در خانه در خیابان ۲۰م غربی، نیویورک، ۱۹۶۶. **ماخذ:** آربوس، ۱۹۷۲، ۱۸

تصویر۸. دو مرد رقصان در یک مجلس رقص مخالف‌پوشان، نیویورک، ۱۹۷۰. **ماخذ:** آربوس، ۱۹۷۲، ۵۰

آربوس در این عکس از ویژگی‌های رسانه و موضوعش به‌گونه‌ای استفاده می‌کند تا این موضوع را قلابی و محدود به‌ظاهر تصویر کند. عکاس با پر کردن قاب با چهره‌ی زن و بهره از عمق میدان وی را به تصویری تخت و فاقد عمق فرو می‌کاهد و از آرایش غلیظ و جواهرات زن بهره می‌برد تا چهره‌اش را به صورتکی بی‌ظرافت و در آستانه‌ی سقوط فرو کاهد. این تلاش برای کنار زدن ماسک، یکی از اصلی‌ترین دلایل آربوس و معترضین سال‌های ۶۰ برای گرایش یافتن به سمت عجیب‌وغریب‌ها بود. عجیب‌وغریب هر آنچه را که ماسک‌های طبقه‌ی متوسط در پی مخفی کردنش بود دوباره آشکار می‌ساخت و بنا بر همین ویژگی بود که «برای آربوس و برای یک مخاطب آمریکایی در انتهای دهه‌ی ۶۰[...] به‌نظر می‌رسید که رانده‌شده[۱۴] از جامعه گونه‌ای موقعیت قهرمانانه را تجسم می‌بخشد» (Maisano, 2005: 2).

در واقع یکی از آشکارترین ویژگی‌های عکاسی آربوس این است که بسیاری از موضوعات انتخابی‌اش آشکارترین تجسم‌های زیر سؤال بردن هنجارهای جنسی طبقهٔ متوسط (ازجمله دگرجنس‌گرایی و تمایز آشکار بین پوشش زنان و مردان)، بودند. برای مثال عکس‌های ۷ و ۸

www.SID.ir

Archive of SID

هر دو ناخوشـــایندترین کابوس‌های طبقهٔ متوســـط را به واضح‌تریـــن شـــکل در مقابل دیدگان وی قـــرار می‌داد؛ نکته‌ای که آربوس با تأکید همیشـــگی بـــر زمان و مکان عکاســـی که مخاطب خود را نزدیک بـــه آن‌ها می‌یافت، گریختن از آن را دشـــوارتر می‌ساخت «[در آثار آربوس] آنچه زمانی باور داشـــتیم قلمروی خاص خواب‌ها باشد درســـت در همســـایگی خودمان از کار درآمد» (Arbus, 1995: 3).

تصویر۹. مرد و زن بازنشسته در کمپ برهنه‌گرایان، ۱۹۶۵. **ماخذ:** آربوس، ۱۹۷۲، ۲۲

حضـــور چشـــمگیر چنیـــن دیگری‌هایـــی کـــه فاصله‌گیری‌شان از آمریکای طبقه‌ی متوسط نه به‌واسطهٔ موقعیت اقتصادی‌شـــان که در واقع بر اســـاس وضعیت جسمی و انتخاب‌های جنسی‌شان رخ داده است، آربوس را از جهت دیگری نیز هم‌مسیر پادفرهنگ دههٔ ۶۰ می‌سازد. همانند عرصهٔ سیاسی سالیان ۶۰، در آثار آربوس نیز تقسیم‌بندی‌های طبقه بنیاد قدیمـــی، ناکارآمد می‌نماینـــد «آربوس این را مطرح می‌کند که جامعـــهٔ آمریکایی از طریق واژگان تاریخ‌گذشـــته‌ای همچون ســـاختار طبقاتی قابل‌تحلیل نیســـت، بلکه به‌عنوان عرصه‌ای [قابل‌تجزیه اســـت] انباشته از مطرودینی که [...]در چشـــمان او گروتسک به نظر می‌رسد» (Kozloff, 1973: 62). به‌این‌ترتیب، عجیب‌وغریب‌ها در گفتمان سیاســـی دههٔ ۶۰ جایگاهی را تصاحب کردند که پیش‌ترها در اختیار طبقات کارگر و گروه‌های نژادی معترض بود (روسو، ۱۳۹۲: ۱۲۸).

گرایـــش آربـــوس به ملاقات طردشـــدگان و تجربه‌های ناشـــناخته، میان زندگی شـــخصی و عکاســـی‌اش رابطه‌ای اجتناب‌ناپذیر را شکل داد. بااینکه آربوس تا ۱۹۶۹م از همسرش طلاق نگرفت امـــا در ابتدای دههٔ ۶۰، کمی بعد از تغییر مســـیر زندگی کاریش، جـــدا از وی زندگی می‌کرد. به‌نظر زندگی شخصی آربوس، نه‌تنها جدا از هنرش نیست، بلکه بدل به عنصری در عکاسی وی می‌شود که به خودِ این عکاســـی امکان تحقق یافتن می‌دهد. نگاه آسوده‌خاطر دیگری‌های مطرود از فرهنگ طبقهٔ متوسط و حاضر در عکس آربوس تنها در این صورت محقق می‌شد که عکاس خود با پشت ســـر نهادن و بی‌اعتنایی به ارزش‌های طبقهٔ متوســـط امکان چنین نگاه آســـوده‌ای را فراهم آورد «سوژه‌هایش اغلب آدم‌هایی هستند که انتظار نمی‌رود با [...] صمیمیت خود را تسلیم دوربین کنند [...] این صراحت عکس‌های آربوس به‌روشـــنی نشان از همکاری متقابل میان سوژه و عکاس دارد. عکاس برای آن‌که آن‌ها را وادار به ژســـت گرفتن کند...باید با آن‌ها «دوســـت» می‌شـــد» (سونتاگ، ۱۳۸۹، ۸۶). در نمایـــش عجیب‌وغریب‌های آربوس معادلهٔ خودی/دیگری در حال واژگونی اســـت؛ دیگریِ آســـوده‌خیال آربوس تمایلی برای خروج از انزوا و اطرادش و بدل شـــدن به خودی ندارد. در واقع این واژگونی یکی از مهم‌ترین شـــاخصه‌های عکاســـی آربوس است که اغلب نادیده گرفته شده است. شهرت آربوس به‌عنوان عکاس عجیب‌وغریب‌ها باعث شده تا بسیاری از عکس‌هایش که موضوعی عجیبی ندارند از نظر دور بمانند. موضوع بســـیاری از آثار وی نه اشـــخاصی عجیب که افرادی بســـیار آشنا برای طبقهٔ متوسط، یعنی خود همین طبقه بود. آربوس از سال ۱۹۶۳م به بعد، سه بار برای عکاسی به کمپ برهنه‌گرایان سر زد، جایی که در آن می‌توانست به تصویری متفاوت از تصور رایج طبقه‌ی متوسط از خویش دست یابد. در عکس ۹، توفیق آربوس در این امر به خوبی مشـــخص است. آربوس، شبیه عکس لویتون، یک محیط آشنای خانوادگی، اتاق نشیمن با مرکزیت

www.SID.ir

Archive of SID

تلوزیون را برای تصویر کردن موضوعاتش انتخاب می‌کند.

اما چالش اصلی عکس درست از تضاد میان همین معمول بودن فضا و نامعمول بودن وضعیت زوج عریان نیرو می‌گیرد. آربوس همان محیط خانوادگی آشنای زیبایی‌شناسی عامه‌پسند را به کار می‌گیرد اما جای زوج‌های جوان سریال‌های تلویزیونی و عکس مقالات را به زن و مرد مسنی می‌دهد که برهنگی‌شان تنها بدن‌های از ریخت‌افتاده‌شان را در مقابل نگاه مخاطب قرار می‌دهد. زن و مرد بازنشسته، نقیضهٔ زوج‌های کلیشه‌وار زیبایی‌شناسی عامه‌پسند آمریکای این دوران است که بدن‌هایشان در خانواده‌های خارج از زمان هنر عامه‌پسند از پیر شدن در امان است؛ اما حتی خود زوج بازنشسته نیز خارج از زمان مخاطب به نظر می‌آیند. قاب بر دیوار و عکس‌های یادگاری روی تلویزیون که در کنار یک ساعت قرارگرفته‌اند، همگی تصویر بدنی عریان را در خود دارند؛ به نظر عریانی تن حقیقتی همیشگی برای آنان است، «چنانچه گویی [آنجا] راه بازگشت به باغ عدن پس از هبوط باشد» (Arbus, 1972: 5) اکنون کنایهٔ عکس آربوس به نهاد خانواده حتی عمیق‌تر به‌نظر می‌رسد.

واپسین عنصری که زن و مرد بازنشسته را برای مخاطب طبقهٔ متوسط نامعمول می‌سازد، این است که وی خود را رویاروی عکسی می‌یابد که در آن افرادی از بسیاری جهات شبیه به خودش، نه‌تنها در وضعیتی بسیار نامعمول تصویر شده‌اند که با این وضع عجیب خویش راحت به‌نظر می‌رسند. در لبخند مرد بازنشسته با آن بدن روبه‌زوال همان رضایت تناقض‌آمیزی آشکار است که در چهره‌ی کوتوله‌ی مکزیکی و بسیاری دیگر از عجیب‌وغریب‌های آثار آربوس. در عکاسی آربوس با بدل شدن خودی به دیگر و دیگری ماندن دیگری، هر دو سوی معادله‌ی خودی/دیگری در یک نقطه به هم می‌رسند. آربوس، عکاسِ حاضر در عصر آشفته شدن سلسه‌مراتب‌های قدیمی، تمامی موضوعات را در عجیب بودن هم‌تراز می‌سازد. بر مبنای همین نگاه هم‌تراز ساز، باوجود این‌که آربوس از عکاسانی مثل وینوگراند و فریدلندر بسیار ساده‌تر از دوربین استفاده می‌کرد، اما او نیز توانست آن را به ابزاری تبدیل کند برای بیان گونه‌ای جهان‌بینی خاص و از جهات بسیاری منطبق باروح زمانه‌اش.

برخلاف دوربین ۳۵ میلی‌متری، این دوربین قطع مربع بود که می‌توانست این نگاه آربوس را بازتاب دهد، درحالی‌که رواج بسیار بالای دوربین ۳۵ میلی‌متری، پیوند گسترده‌ی آن با فتوژورنالیسم و عکاسی مستند و آشنایی چشم مخاطب با تصاویر آن، به مسئله‌ی تکرار مداوم قطع در مقام ابزاری بیانی هرگز امکان مطرح‌شدن نمی‌داد؛ قطع کم‌تر آشنای مربع، این مسئله را بی‌وقفه به بیننده یادآوری می‌کرد که چگونه آربوس شکلی یکسان را برای عکاسی از هر موضوعی، از جک دراکولا تا زن و مرد بازنشسته، به کار می‌برد. این‌چنین است که آربوس موفق می‌شود تا معنایی سیاسی را در انتخابِ فرمی خویش ته‌نشین سازد. ناهمسانی گسترده موضوعات و یکسانی همیشگی سبک عکاسی، دوربین را در دستان آربوس بدل به ابزاری دموکراتیک و مخل تقسیم‌بندی‌های ارزشی طبقه‌ی متوسط می‌ساخت: «او [بازنمایی سلسله‌مراتب اجتماعی] را از طریق انتخاب‌های پرتره‌اش و فقدان یک سلسله‌مراتب سازمانی[۱۵] از بین می‌برد؛ دوجنسه در اتاق‌خواب رو به ویرانی‌اش در همان قطع مربعی گرفته شده است که عالی‌مقام در بودوار[۱۶] پر زرق‌وبرقش» (Gross, 2012: 16). در سطحی ضمنی‌تر، درحالی‌که دوربین ۳۵ میلی‌متری به وینوگراند و فریدلندر سیالیتی را می‌بخشد که حاصلش عکس‌هایی بود که در آن‌ها آشکارا عکاس با جریان مناسک زندگی روزمره‌ی طبقه‌ی متوسط همراه شده است؛ سکون حاضر در عکس‌های آربوس بدل به تصویری از قطع همین جریان

www.SID.ir

Archive of SID

در حاشـــیهٔ قاب‌های مربع شکل عکس می‌شود؛ موضوعات آربوس بی‌کنش، حاشیه‌نشین و بریده از جریان زندگی‌اند و دوربین عکاسی وسیلهٔ انتقال و بخشی از همین وضعیت ساکن و حاشیه‌ای.

در آثار آربوس، این تنها عجیب‌وغریب‌ها نیستند که به‌واسطهٔ موقعیت حاشیه‌ای‌شان جدا افتاده از اجتماع به‌نظر می‌رسند. در عکس ۱۰ زن و مرد حاضر در تصویر نه‌تنها به‌تمامی بریده از فضای عمومی پیرامونشان که از یکدیگر هم جدا به‌نظر می‌رسند و اگر چهره‌هایشان گویای حس مشترکی باشـــد، این حس جز ملال نیســـت. انســـان‌های حاضر در آثار آربوس مغروق در دنیای شخصی افکارشان و ناتوان برای خروج از آن به‌نظر می‌رسند.

تصویر۱۰. زوج مسن بر نیمکت پارک، نیویورک، ۱۹۶۹. **ماخذ:** آربوس، ۱۹۷۲، ۳۸

تصویر۱۱. خانواده‌ای در حیاط‌شان در یک‌شنبه در وینچستر، ۱۹۶۸. **ماخذ:** آربوس، ۱۹۷۲، ۲۶

آربـــوس در عکـــس [۱۱]، حتی تصویـــری آشـــکارتر از این فقـــدان ارتبـــاط در چهارچوب یک خانواده‌ی حومه‌نشین طبقهٔ متوسط ارائه می‌دهد. اعضای خانوادهٔ درون عکس که گویی از یکی از نمایش‌نامه‌های تنســـی ویلیامز خارج شـــده‌اند، از هر لحاظ دور از هم می‌نمایانند، هر سه ناتوان از برقراری ارتباط با محیط پیرامون و افراد حاضر در آن و بنا بر اشـــاره‌ی خود آربوس، گویی در تلاش‌اند تا آن‌ها را در تخیل خود بازیابند «در این تصویر، والدین در حال دیدن خواب فرزند به نظر می‌آیند و فرزند [...]در حال ابداع آنان» (Gross, 2012: 177). همین گریز به دنیای تخیلات فردی است که بی آن‌که هیچ‌یک از موضوعات حاضر در عکس ویژگی نامعمولی داشـــته باشـــند، به این عکس کیفیتی وهم‌آلود می‌بخشد.

همانند پادفرهنگ معاصرش، آربوس به ســـمت دیگری می‌رود چون آمریکای طبقهٔ متوسط را ناکارآمـــد می‌یابد، اما نکته‌ای که میـــان او و جوانان معترض هم‌عصرش فاصله می‌اندازد، نتیجه‌ای است که در انتهای این تغییر مسیر می‌یابد. هرچند آربوس برای دور شدن از فقدان حقیقت در طبقهٔ متوسط به سمت دیگری گرایش یافت، ولی آثارش در انتهای این جستجو نتیجهٔ اطمینان‌بخشی در خود ندارند. عکس‌های آربوس ناتوان از ارائه‌ی آلترناتیوی برای آنچه ناکارآمد می‌یابند هســـتند و درست در اینجاست که وی از آرمان‌گرایی دههٔ ۶۰ فاصله می‌گیرد و به نگرشی نومیدانه روی می‌آورد. برای آربوس هر دو ســـوی معادله‌ی خودی/دیگری عجیب‌وغریب‌اند و کنار زدن ماسک در هر دو سو راه به‌جایی نمی‌برد. آربوس خود را در همان فاصله‌ای از دوجنسه می‌یابد که از حامی جنگ و البته هر دو را منزوی و جدا افتاده از نهادهای اجتماعی.

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۱۲. دوجنسه در مجلس رقص، نیویورک، ۱۹۷۰. **ماخذ:** آربوس، ۱۹۷۲، ۱۰۶

تصویر۱۱. پسر با کلاه در انتظار برای راه‌پیمایی در یک رژه‌ی حامی جنگ، نیویورک، ۱۹۶۷. **ماخذ:** آربوس، ۱۹۷۲، ۳۶

اگر که اولی به‌واسطهٔ انتخاب‌های جنسی و بدن ازریخت‌افتاده‌اش عجیب می‌نمایاند، مرد جوان به این دلیل عجیب است که در عصر پیوند میان جوانی و اعتراض حامی جریان حاکم می‌باشد. عجیب است چون شباهتی به جوانان هیپی معاصرش ندارد. در نمایش آربوس از آمریکا در تمامی ماسک-هایی که افراد برای خود انتخاب می‌کنند دلیلی برای منزوی شدنشان در قاب‌های مربع شکل عکاس وجود دارد و کنار زدن این ماسک‌ها نیز به امکانی جدید راه نمی‌برد، میل دهه‌ی شصتی به حقیقت در آثار آربوس با شکست رویارو و این بدل به یکی از نقاط اصلی واگرایی آربوس از فضای سیاسی معاصرش می‌شود؛ «آربوس به شکلی چشمگیر راه خود را جدا می‌کند. هرچند که آثار وی خواهان صداقت‌اند، [این آثار] اطمینان ندارند که صداقت مشکلی را حل کند و یا حتی ممکن باشد. او هرگز مدعی نمی‌شود که آزادی در دسترس است» (Rubinfien, 2005: 71). حتی عجیب‌وغریب‌های انتخابی آربوس نیز در قیاس با دیگری‌های مورد نظر بسیاری از عکاسان هم‌عصرش متفاوت بودند، درحالی‌که موضوعات عکس‌های لیون و کلارک بر مبنای همراهی با سبک و ذهنیت انقلابی دههٔ ۶۰ تعریف می‌شدند، آنچه اغلبِ عجیب‌وغریب‌های آربوس را متمایز می‌ساخت انتخاب‌هایی بی‌بازگشت، مشکلاتی لاینحل و ویژگی‌هایی تغییرناپذیر بود. آنچه عجیب‌وغریب‌ها را برای آربوس بدل به موضوعی جالب‌توجه می‌ساخت این بود که بسیاری‌شان از ابتدا با نقصان پا به زندگی گذاشته بودند: «کیفیتی افسانه‌وار در مورد عجیب‌وغریب‌ها وجود دارد. شبیه به شخصی درون یک قصهٔ پریان که تو را متوقف می‌سازد و می‌خواهد که به یک چیستان پاسخ‌دهی. غالب افراد زندگی را با این دلهره سپری می‌کنند که آنان تجربه‌ای تروماتیک خواهند داشت. عجیب-وغریب‌ها با ترومایشان زاده شده‌اند. آنان پیشاپیش آزمونشان در زندگی را از سر گذرانده‌اند. آن‌ها اشراف‌اند» (Arbus, 1972: 3).

عکاسی دایان آربوس از دیگری عجیب‌وغریب و بازنمایی شکست سیاسی پادفرهنگ دهه‌ی ۶۰

شاید واضح‌ترین تبلور این نگاه آربوس به عجیب‌وغریب‌ها و اصلی‌ترین عامل فاصله یافتن او از پادفرهنگ دههٔ ۶۰ را بتوان در عکس‌های او از دیوانگان در حدفاصل سال‌های ۶۹ تا ۷۱، کمی پیش از خودکشی‌اش، یافت. مجموعه‌ای که بعدتر با تلاش دخترش بدل به کتاب بی‌عنوان شد. درست

www.SID.ir

Archive of SID

در عصری که فاصله گرفتن از ارزش‌های طبقه‌ی متوسط کنشی شجاعانه می‌نمود، دیوانگان که در هیچ نقش اجتماعی نمی‌گنجیدند، می‌توانستند همزمان تبدیل به منتهاالیه دیگری بودن و قهرمان نهایی پادفرهنگ شوند و درست بر همین مبنا بود که در دهه‌های ۵۰ و ۶۰، دیوانه بدل به شخصیت اصلی هنر معترض ایالات‌متحده شد (Rubinfien, 2005: 70). آنان برای مصرف، برای کار، برای ادای رسوم مذهبی و میهن‌پرستانه و تشکیل خانواده ناکارآمد بودند و بر اساس همین ناکارآمدی در عملی‌ساختن ارزش‌های طبقه‌ی متوسط بود که دیوانه به شکلی خاص می‌توانست بدل به دیگری آرمانی برای معترضین شود. گرایش آربوس به دیوانگان در واپسین سال‌های عکاسی و زندگی‌اش او را در کنار بسیاری از ادیبان معاصرش قرار می‌دهد؛ در کنار کن کسی که راوی رمان معروف خود پرواز بر فراز آشیانهٔ فاخته[۱۷] را یک دیگری تمام‌عیار، سرخپوستی محبوس در دیوانه‌خانه، قرار می‌دهد که ماجراهای مک‌مورفی، شخصیت اصلی داستان را نقل می‌کند که برای فرار از کار زندان، به دیوانگی پناه آورده است؛ و یا در کنار جوزف هلر که شخصیت اصلی رمانش، کچ-۲۲[۱۸] یوسارین خلبان یک بمب‌افکن در طی جنگ جهانی اول، منطق جنگ را به‌تمامی مضحک و مرگبار و گریختن به دیوانگی را تنها راه حفظ جانش می‌یابد.

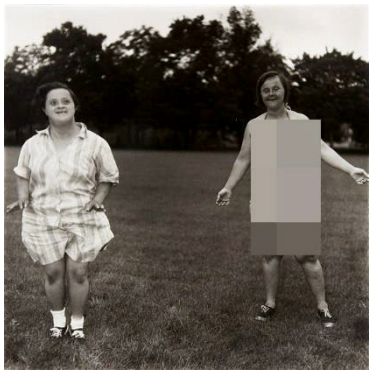
به‌نظر آربوس امیدوار بود که آنچه را که در کوتوله، دوجنسه، مخالف‌پوش، غول یهودی و جک دراکولا نیافته بود، در دیوانگان بیابد. او در نامه‌ای در نوامبر ۱۹۶۹، با اشتیاق از این نوشت که در آسایشگاه روانی «سرانجام چیزی را که به دنبالش بودم یافتم» (Gross, 2012: 177). تأکید آربوس بر واژه‌ی سرانجام را می‌توان این‌گونه خواند که ناکامی مداومش در رویارویی با دیگری-هایی که پیش‌تر عکاسی کرده بود، سرانجام او را به ملاقات دیگری نهایی، دیوانه، کشانده است. فراتر از عکاسی، آربوس بخشی از زندگی روزمره‌اش را به آسایشگاه روانی منتقل ساخته بود، او برای پیک‌نیک، هالووین و شرکت در مراسم رقص به آنجا می‌رفت و برخلاف بسیاری از موضوعات قبلی‌اش، دیوانگان را نه جدا از این مناسک که در حال مشارکت در آن‌ها عکاسی کرد. به نظر دیوانگی برای آربوس به مسئله‌ی سبک زندگی مرتبط شده بود. به شکلی جالب‌توجه، آربوس در اینجا بیش از آن‌که یادآور نویسندگانی همچون کسی و هلر باشد؛ شخصیت‌های خلق‌شدهٔ توسط آنان را به یاد می‌آورد که دیوانه‌خانه را پناهی برای گریختن از فضای ناکارآمد اطرافشان می‌یابند.

در غالب عکس‌های کتاب بی‌عنوان آربوس برای نخستین بار نه درون چهارچوب خفقان‌آور فضاهای خصوصی یا فضای دل‌مرده‌ی شهری که در فضایی با افقی گشوده و گاه غرق در نور از موضوعاتش عکاسی کرده است. اگر در آثار آربوس روزنه‌ای هرچند کوچک برای سرخوشی باشد، این روزنه در بعیدترین فاصله از زندگی طبقهٔ متوسط، رو به دیوانگی دارد (Ibid: 96). گرچه نباید انتظار داشت که در آثار آربوس رد رستگاری چیزی فراتر از کورسویی لرزان و رو به خاموشی باشد، بااین‌حال، دیوانگان عکس‌های آربوس، رقصان، لمیده بر چمن و اغلب دست در دست هم عمیقاً شاد به‌نظر می‌رسند و شادی‌شان در این عکس‌ها درست از حضور در نقطه‌ای نشات می‌گیرد که در آن فاصله از فرهنگ معاصر به حدی رسیده که افق گشوده‌ی این عکس‌ها خالی از هر نشانه-ای از آن به‌نظر می‌رسد.

در عکس‌های آربوس از دیوانگان، دیگری بودن به آخرین مرزهایش رسیده است، آنان نه‌فقط تهی از منطق و اخلاقیات طبقهٔ متوسط‌اند که در بدن خود نیز از الگوهای یک‌تن بهنجار و معمول فاصله‌دارند؛ آنان هم‌زمان دیوانه، از ریخت افتاده و به این واسطه طردشده و زندانی‌اند؛ و تناقض در همین‌جا شکل می‌گیرد که این وضعیت نه در خود موضوعات و نه در عکاسشان به

www.SID.ir

Archive of SID



تصویر۱۴. بی‌عنوان شماره‌ی ۲ ۱۹۷۰.
ماخذ: آربوس، ۱۹۷۲، ۱۳۲

نارضایتی و نیاز به تغییر راه نمی‌برد. آربوس از حضورش در یکی از رقص‌هـــای دیوانگان و رقصیدن با مردی دیوانه خاطره‌ای نقل می‌کند «او این جملهٔ شـــگفت‌آور را گفت...«من قبلاً نگران بـــودم در مورد»- خیلی کند بـــود- «من قبلاً در مورد این‌که شبیه به این باشم نگران بودم. بیش‌تر ندانستن؛ اما حالا»- و چشمانش درخشید- «حالا دیگر نگران نیستم» (Arbus, 1972: 7) مـــرد دیوانـــه، آگاه بر دیوانگی خود، دیگر دلیلی برای نگرانی نمی‌بیند. در همین تناقض اســـت که آثار آربوس مســـیر خود را از روح دههٔ ۶۰، با میل جنون‌وارش برای دگرگونی و آزادی، جدا می‌سازد. درحالی‌که در انتهای رمان پرواز بر فراز آشیانهٔ فاخته، دیوانه برعلیه نیرویی که او را محبوس ســـاخته دست به شـــورش می‌زند تا آمریکای خویش را بازیابد(Kesey, 1963: 325) شـــخصیت‌های آربوس وضعیتی کاملاً متفاوت را بروز می‌دهنـــد. عجیب‌وغریب‌های او و به‌ویژه دیوانگان بی‌عنوانش، محبوس و منزوی از جامعه به‌عنوان مطرود واپســـین آن، رویاروی مشکلی اساســـی‌اند و در عوض تلاش بـــرای چیرگی بر آن، با آن کنار آمده‌اند و از همین جهت اســـت که عجیب‌وغریب‌ها اشـــراف نمایش آربوس هستند، آنان مشکل خود و ناکامی در فائق آمدن بر آن را پذیرفته‌اند و این‌چنین قدمی از بقیه در پیش‌اند. در آثار آربوس چگونگی و میزانی که موضوعاتش سرنوشـــت خویش را به چالش می‌کشـــند بدل به شـــاخص میزان آزادی آن‌ها می‌شود و در غالب مواقع این میزان به ســـمت صفر میل می‌کند. برای آربوس شکست در تغییر یافتن گریزناپذیر است و پذیرش این شکســـت تنها انتخاب و اندک نشانهٔ آزادی. اکنون می‌توان درک کرد که چرا آربوس، می‌توانســـت هدف انتقادات سونتاگ واقع شـــود، نقد او بر آربوس نه به‌واسطهٔ عجیب‌وغریب بودن موضوعات «که بابت تقدیرگرایی‌شان است. سونتاگ بیش از آن نیازمند باور به این بود که انسان‌ها مؤلف خویش‌اند تا قادر به درک شـــوخ‌طبعی و تلخی و زیبایی عجیبی که آربوس در تســـلیم شدن یافت، شود»[۱۹] (Rubinfien, 2005: 75).

نتیجه‌گیری

همان‌گونه که به‌تفصیل بررســـی شـــد، شـــیفتگی دایان آربوس برای به تصویر کشیدن مطرودین از فرهنگ طبقهٔ متوســـط در آمریکای معاصرش، فراتر از گونه‌ای کنجکاوی شـــخصی و پدیده‌ای روان‌شـــناختی، تلاشـــی سیاســـی بود که او را با جریانات انقلابی دههٔ ۶۰ همراه می‌ساخت. طبقهٔ متوسط افرادی را که باارزش‌های فرهنگی آن زاویه داشتند از خود طرد می‌کرد و به حاشیه می‌راند و ناخواســـته با این کار حاشیه‌ها را بدل به محل نمایش نسخه‌های جایگزین برای ارزش‌های خود می-ساخت. عکاسی آربوس نشان داد که در این فضاهای حاشیه‌ای چگونه بسیاری از هنجارها و مؤلفه‌های جنسی، مذهبی، پوششی و خانوادگی طبقهٔ متوسط مختل شده‌اند. هم‌جنس‌گرایان گونه‌ی دیگری از رابطه‌ی جنســـی را در مقابل دگرجنس‌گرایی باب میل طبقه‌ی متوســـط و مسیحیان ارائه می-دانند، مردان و زنان مخالف‌پوش تمایز بین پوشش دو جنس را زیر سؤال می‌بردند و دیوانگان تهی از منطق و اخلاقیات طبقهٔ متوسط می‌نمودند. گرایش به دیگری برای انقلابیون دههٔ ۶۰ همچون یافتنِ گونه‌ای تکیه‌گاه برای به حرکت درآوردن اهرم دگرگونی بود و در همین نقطه است که عکاسی

www.SID.ir

Archive of SID

آربوس مسیر خود را از فضای سیاسی پیرامونش جدا می‌سازد. آنچه از بررسی عکس‌های او برمی‌آید این است که در آن‌ها، دیگری، این سرچشمهٔ اصلی امیدواری دهه ۶۰ برای دگرگونی، نه تکیه‌گاهی برای آغاز تحول که نقطهٔ نهایی گردن‌نهادن می‌نمایاند. موضوعات وی، همچون پادفرهنگ سالیان ۶۰ از ارزش‌های طبقهٔ متوسط فاصله گرفته‌اند، اما برخلاف این پادفرهنگ با پذیرش این وضع حاشیه‌ای، دیگر آن را سرچشمهٔ تغییر قرار نمی‌دهند. انزوای موضوعات آربوس نه چون وضعیتی موقتی و قدمی نخستین برای دگرگونی که همیشگی و همه‌جا حاضر است. دیگری خود نیز شکست می‌خورد، او میل و توانی برای تغییر ندارد. تجربهٔ این شکست در انتهای دهه ۶۰ و در دیوانگان آربوس همراه با تسلیم بود. آنچه آشکار به نظر می‌رسد این مسئله است که باوجود آن‌که آثار آربوس به‌ظاهر غیرسیاسی می‌نمایانند اما چه گرایش آربوس به سمت دیگری و چه ناکامی آربوس در این گرایش که در انتهای مسیر هنری وی خودنمایی می‌کند هر دو مرتبط با جو سیاسی این سال‌هایند. آربوس آخرین عکس‌هایش از دیوانگان را در برهه‌ای گرفت که روح زمانه در حال تغییر بود و در آن جای آرمان را تسلیم می‌گرفت. انقلابی شکست‌خورده در انتهای دههٔ ۶۰، درست شبیه به عجیب‌وغریب‌های آربوس، راهی جز کنار آمدن با مسئلهٔ چاره‌ناشدنیِ امکان‌ناپذیریِ تغییر نداشت؛ اکنون تسلیم شرط زندگی در جهانی بود با آرمان‌های از دست‌رفته. آربوس مدتی پس از حضور در جمع دیوانگان، در ۱۹۷۱م دست به خودکشی زد و شاید از این طریق آخرین مسئلهٔ لاینحل را مطرح ساخت: آیا مرگ واپسین قدم آربوس برای یافتن دیگری حتی فراتر از دیوانه بود؟

پی‌نوشت‌ها

۱. Tyler May Elaine: استاد مطالعات آمریکایی در دانشگاه مینِسوتا

۲. Hubert's Museum

۳. «از دوران‌های آغازین، مفاهیم سلامتی و...پرهیزگاری...به‌هم مرتبط بودند. و هم‌چنین بیماری و شر. باور بر این بود که سلامت جسمانی انسان و وضع معنویش به هم گره‌خورده‌اند...[مریضی] به ارواح بدخواه وابسته، یا به عنوان کار ساحرانی که از طریق وساطت‌گری موجودات شیطانی دست به عمل می‌زدند، در نظرگرفته‌می‌شد» (والکر، ۱۹۷۸، ۶۵).

۴. Lisette Model

۵. Doon Arbus

۶. Untitled

۷. New Documents

۸. Record

۹. Interpretation

۱۰. Expression

۱۱. Geometric, analytical formalism

۱۲. Convoluted , complex formalism

۱۳. Subject matter

۱۴. Elkton Hills

۱۵. Outcast

۱۶. Organizational hierarchy

۱۷. Boudoir: واژه‌ای فرانسوی برای اشاره به اتاق خصوصی زنان

۱۸. One Flew Over the Cuckoo's Nest

۱۹. Catch22 (1961 Joseph Heller)

۲۰. سونتاگ در متن «سی سال بعد...» همین روحیه‌ی تسلیم‌گرایی را بازتاب می‌داد؛ «به جای آن دوران آرمانی، ما در زمانه‌ای زندگی می‌کنیم که نقطه‌ی پایان هر ایده‌آلی است...درست پایان ایده‌آل‌هاست...

www.SID.ir

Archive of SID

دهه‌ی ۶۰ به انتها رسیده» (۱۳۹۴، ۷۵)

فهرست منابع

- ادگار، اندرو و سج‌ویک، پیتر (۱۳۸۷)، *مفاهیم بنیادی نظریه‌ی فرهنگی*، مهران مهاجر و محمد نبوی، آگه، تهران
- پین، مایکل (۱۳۸۹)، *فرهنگ اندیشه‌ی انتقادی*، پیام یزدانجو، مرکز، تهران
- روسو و دیگران (۱۳۹۲)، *نشانه‌های شر*، شهریار وقفی‌پور، زاوش، تهران
- سونتاگ، سوزان (۱۳۹۰)، *درباره‌ی عکاسی*، نگین شیدوش، حرفه هنرمند، تهران
- سونتاگ، سوزان (۱۳۹۴)، «سی سال بعد»، فرزانه قوجلو، دو ماهنامه‌ی *کاروان*، شماره ۱، ۷۰ الی ۷۸
- هابسبام، اریک (۱۳۸۸)، *عصر نهایت‌ها*، حسن مرتضوی، آگه، تهران

- Arbus, Diane (1972), *Diane Arbus*, Gordon Fraser, London
- Arbus, Diane (1995), *Untitled*, Thames & Hudson, London
- Davies, David. “Susan Sontag, Diane Arbus, and the Ethical Dimensions of Photography”, In Hagberg (2008), pp. 211- 228
- Cavallo, Dominick. *A Fiction of the Past: the Sixties in American History*, (New York: St. Martin’s Press, 1999)
- Green, Jonathan (1984), *American Photography: a Critical History 1945 to the Present*, Harry N. Abrams, New York
- Gross, Frederick (2012), *Diane Arbus’s 1960s: Auguries of Experience*, the University of Minnesota Press, Minneapolis
- Hagberg, Garry (2008), *Art and Ethical Criticism*, Blackwell Publishing, Malden
- Hume, Christopher (Jan 11, 1991), "Photography's Tragic Poet of the Bizarre", Toronto Star
- Kesey, Ken (1963), *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Signet, New York
- Kozloff, Max (Jun. 1973), “The Uncanny Portrait: Sander, Arbus, Samaras”, *Artforum* pp. 58- 66
- Maisano, Laurie (December 2005), “Exploring Two Works by Diane Arbus and Their Connection to the 60’s”, Visited 16 April 2016 from http://www.americansuburbx.com
- Monteith, Sharon (2008), *American Culture in the 1960s*, Edinburgh University Press, Edinburgh
- Rubinfien, Leo (Oct. 2005), “Where Diane Arbus Went?”, *Art in America* pp. 65- 77
- Salinger, J. D. (1991), *The Catcher in the Rye*, Little, Brown and Company, Boston
- Turner, Peter (1985), *American Images: Photography 1945- 1980*, Viking Penguin Inc., New York
- Tyler May, Elaine (2008), *Homeward Bound*, Basic Books, New York
- Walker, Benjamin (1978), *Encyclopedia of Metaphysical Medicine*, Routledge, London
- https://www.tate.org.uk

www.SID.ir