سنجش اومانیسم: تبادلات عکاسیِ مستندِ معاصر*

مارک دردن**
مترجم: علی نجات‌بخش***[۱]

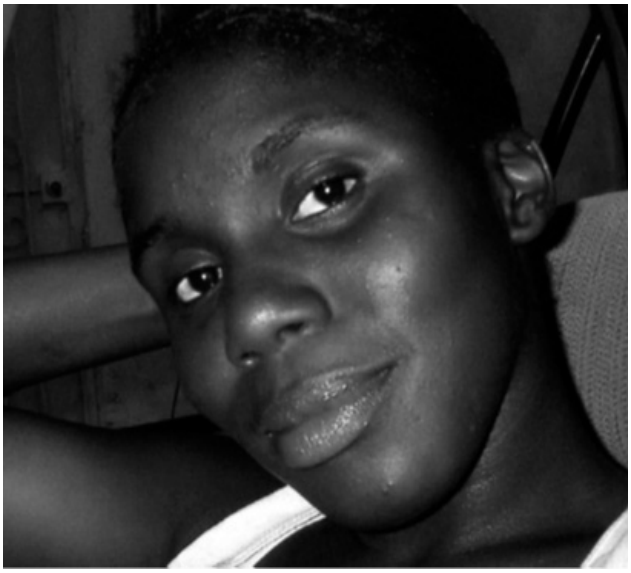
۱. دانشجوی کارشناسی ارشد عکاسی، گروه هنرهای تصویری، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

آریـل آزولای[1] مرجـع عکاسـی را «منحـرف تکان‌دهنـده و عـاری از هرگونـه اسـتاندارد در چارچـوب هنـر مـدرن» توصیـف می‌کنـد (Azoulay, 2015 : 58). در تعریف آنچه او «هستی‌شناسی سیاسـی عکاسـی» می‌نامـد، آزولای مفهومـی غالـب از عکاسـی را کـه از قـدرت گفتمـان هنـری اسـتخراج شـده، بازنگـری می‌کنـد؛ گفتمانـی کـه «حضـور سـوژه‌های عکاسـی شـده را کـه از دل عکس‌هـا بـه بیـرون می‌نگرنـد، و همچنیـن [...] شـهادتی را کـه حضـور آن‌هـا در آنجـا بـه همـراه دارد، نفـی می‌کنـد» (Azoulay, 2015 : 53).

پیامدهـای ایـن تغییـر رویکـرد بـه سـوژه در عکـس، چارچـوب بحـث مـن در مـورد چهـار اثـر مسـتند معاصـر را شـکل خواهـد داد. در اینجـا مسـتند بـه گونـه‌ای اسـتفاده می‌شـود کـه اسـتراتژی‌های اقتباسـی را شـامل می‌شـود، اسـتراتژی‌هایی کـه از واقعـه‌ی عکاسـی فاصلـه گرفتـه و جـدا شـده‌اند و تـا حـدی توسـط غیاب‌هـا و شـکاف‌های اطلاعاتـی دربـاره‌ی منبـع عکس‌هـای اقتباسـی تحریـک می‌شـوند. همچنیـن، حالـت آشـناتر و قدیمی‌تـر مسـتند را نیـز در بـر می‌گیـرد کـه در آن عکاسـی وسـیله‌ای بـرای برقـراری ارتبـاط بـا مـردم می‌شـود. دو نمونـهٔ اول مـن بـا تبـادل اجتماعـی کـه مسـتند بـه دنبـال دارد، قطـع رابطـه کـرده و به‌ویـژه بـه نیـروی اخلال‌گـر و «منحـرف» مرجـع پاسـخگو هسـتند. هـر دو بـر تماشـاگران عکس‌هـا تأکیـد دارنـد، زیـرا بـه تولیـد تصاویـر جدیـد نمی‌پردازنـد، بلکـه بـه ازآن‌خودسـازی تصاویـر قدیمـی مشـغولند. هـر دو بـا بازیابـی تصاویـری کـه بـه نفـی خشـونت‌آمیز سـوژه‌هایش مرتبـط هسـتند، مـدل اومانیسـتی مسـتند را می‌سـنجند: کتابـی از عکس‌هـای پرتـرهٔ *یواخیـم اشـمید*[2] کـه تصـور می‌شـود توسـط یـک قاتـل زنجیـره‌ای گرفتـه شـده باشـد و کتابـی کـه اسـکن عکس‌هـای عمدتـاً پوسـیده و تخریـب شـده را کـه در خیابان‌هـای دیترویـت توسـط *آریانـا آرکارا*[3] و *لـوکا سـانتزه*[4] پیـدا شـده‌اند، ارائـه می‌دهـد. دو پـروژهٔ بعـدی نقطـه مقابـل نمونه‌هـای اول هسـتند. عکس‌هـای دیـو جردنـو[5] از مـردم دیترویـت بـه ارزش عکس‌هایـی به‌طـور زیباشـناختی تعیین‌شـده، بـه عنـوان ثبـت یـک رابطـهٔ اساسـاً همدلانـه بـا افـراد تصویـر شـده، بـاور دارنـد. *لایـا آبریـل*[6]، در حالـی کـه بـا رسـالت تصویرگـری و روایت‌گـری روزنامه‌نـگاری اشـتراکاتی دارد، بـه بررسـی امکانـات فـرمِ فوتوبـوک می‌پـردازد تـا

*Testing humanism :The transactions of contemporary documentary photography
**Mark Durden
***gmail.com@

طیف گسترده‌ای از مواد -شهادت‌های شفاهی، عکس‌های خانوادگی و تصاویر ثابت از فیلم‌های خانگی، عکس‌هایی که توسط آبریل گرفته شده، روگرفت[۷] نامه‌ها و اسناد- را با هم ویرایش کرده تا پرتره‌ای یادبود از یک زن جوان که در اثر یک اختلال تغذیه‌ای[۸] جان خود را از دست داده، خلق و ما را عمیقا و به‌صورتی دردناک به یک تراژدی خانوادگی، نزدیک کند. کتاب یوآخیم اشمید با عنوان *زنان لس آنجلس* (۲۰۱۱؛ منتشر شده در پلتفرم خودنشر[۹] بلرب)[۱۰] بیش از ۱۴۰ پرتره رنگی از زنان عمدتا سیاهپوست را ارائه می‌دهد؛ عکس‌های اغلب دانه‌دار و پراکنده و همچنین شامل عکس‌هایی که به نظر می‌رسد فریم هایی از ویدئو هستند (بنگرید به شکل ۱).



شکل ۱: واخیم اشمید، از زنان لس آنجلس (2011).

بیشتر زنان لبخند می‌زنند، خوشحال هستند و در کنش عکاسی شدن مشارکت می‌کنند. بعضی‌ها در صندلی مسافر ماشین عکاسی شده‌اند. بعضی از زنان به نظر می‌رسد که خواب هستند. اشمید متن کوتاهی برای معرفی عکس‌ها به ما می‌دهد و توضیح می‌دهد که عکس‌ها کجا پیدا شده‌اند و این بازتابی از شرایط هولناک به‌خصوصی است که احتمالاً در آن گرفته شده‌اند:

> در دسامبر ۲۰۱۰، اداره پلیس لس آنجلس یکصد و هشتاد عکس را منتشر کرد که در اختیار یک مظنون به قتل زنجیره‌ای بود. همهٔ آن‌ها عکس زنان هستند.این زنان ممکنممکن است ساکن لس آنجلس باشند یا نباشند، ممکن است روسپی باشند یا نباشند. آن‌ها ممکن است قربانی قتل باشند یا نباشند. ما نمی‌دانیم. ما حتی نمی‌دانیم که مظنون دستگیر شده این عکس‌ها را خودش گرفته است یا خیر. بدون دانستن این که عکس‌ها از کجا آمده‌اند، بیشتر آن‌ها برای ما ارزش یک نگاه دوم را هم ندارند. البته این امر برای دوستان و خانواده‌ي زنان به تصویر کشیده شده و قطعا برای فردی که این عکس‌ها را گرفته است صدق نمی‌کند. از شهادت یکی از قربانیان زنده‌مانده می‌دانیم که ابتدا از این زنان عکس گرفته شده، سپس تیر خورده و قبل از اینکه در خیابان انداخته شوند مورد تجاوز قرار گرفته‌اند. بسیاری از زنان در زمان گرفته شدن عکس‌ها آشکارا زنده بوده‌اند. برخی لبخند می‌زدند، برخی در حال ژست گرفتن بودند، برخی به نظر می‌رسد که خواب بودند؛ آن‌ها ممکن است در خوابی طولانی باشند یا نباشند. برخی از آن‌ها ممکن است اندکی قبل یا بعد از اینکه عکس‌شان گرفته شده، جانشان گرفته شده باشد. ما نمی‌دانیم. در واقع این واقعیت دارد که ما هیچ چیز را نمی‌دانیم - جدا از زمینه‌ای که این عکس‌ها از آنجا آمده‌اند - که آن‌ها را بسیار وهم‌انگیز می‌کند. گویی ما می‌خواهیم بیشتر بدانیم اما تصاویر به ما نمی‌گویند. ما به آن‌ها نگاه می‌کنیم و آن‌ها به ما نگاه می‌کنند. این تمام چیزی است که وجود دارد (Schmid 2011 : n.p).

عکس‌ها به سبب ارزش مبتنی بر شواهد[۱۱] قابل‌اعتمادند، اما آن‌ها چیز کمی به ما می‌گویند. تاریخچهٔ وحشتناک و هولناک عکاسی در اینجا گشوده می‌شود. وقتی به چشمانی نگاه می‌کنیم که به قاتل خود نگریسته‌اند، به‌طور نظربازانه، رابطه‌ای را غصب می‌کنیم که در تصور ما خارج از یک حالت انسانی و اخلاقی نگاه کردن است. این عکس‌ها هم دعوت‌کننده هستند و هم جاذبه نگاه مستند از چشم به چشم را مختل می‌کنند. حتی می‌توان گفت که از این نظر ضد-پرتره هستند: آن‌ها از تبادل عکاسانه ناتوان هستند. ممکن است شبیه عکس‌های فوری به نظر برسند، اما در واقع درباره نابودی یا محوشدن سوژهٔ خود هستند—محو شدنی که فراتر از فعالیت‌های جنایت‌کارانه مفروض عکاس می‌رود و به محو و ناپدیدی گسترده‌تر افرادی که در عکس‌ها تصویر شده‌اند، اشاره می‌کند. این عکس‌ها به‌عنوان شواهدی از بی‌توجهی، کمبود مراقبت و نژادپرستی نهادی عمل می‌کنند. عکس‌ها در خانهٔ لانی *فرانکلین جونیور*[۱۲] پیدا شدند که در آگوست ۲۰۱۶ پس از محکوم شدن به قتل ۹ زن و یک دختر نوجوان به اعدام محکوم شد. با این حال، کارآگاهان بر این باورند که او زنان بیشتری را به قتل رسانده است.

او به دلیل وقفه‌ای که گمان می‌رود بین قتل‌هایش از سال ۱۹۸۸ تا ۲۰۰۲ رخ داد، «خفتهٔ مخوف»[۱۳] لقب گرفت. اما این ترس وجود دارد که او هرگز واقعاً «نخوابیده» باشد. همان‌طور که در لس آنجلس تایم[۱۴] گزارش شده است:

> بسیاری از زنان در ابتدا به‌عنوان ناشناس[۱۵] در فهرست قرار گرفتند. این مرگ‌ها توجه رسانه‌ها را چندان به خود جلب نکرد. پلیس با وجود سوءظن مبنی بر اینکه یک قاتل زنجیره‌ای زنان سیاه‌پوست را تعقیب می‌کند، قتل‌ها را مخفی نگه داشت - تصمیمی که منجر به خشم و محکومیت توسط کسانی شد که فعالیت طولانی مدت فرانکلین به‌عنوان یک قاتل را به بی‌تفاوتی پلیس نسبت می‌دانند (۲۰۱۶).

هم سنت اومانیستی و هم پیوستگی مستند با چنین کارهای ازآن‌خودسازانه‌ای از هم گسیخته می‌شوند. در مقابل، باید به اظهارات جیمز *ایجی*[۱۶] نسبت به کشاورزان مستأجر فقیر در کتاب مستند *بیایید اکنون انسان‌های مشهور را ستایش کنیم*[۱۷] فکر کرد: «من با احترام کامل و آشکار به چشمان آن‌ها نگاه کردم» (Agee, 1941 : 29). میل ایجی برای برقراری ارتباط، با پرتره‌های مشایعت کنندهٔ واکر اوانز روبرو شد که تنش ناشی از تفاوت‌های اجتماعی پسِ تولید آن‌ها را از طریق زیبایی و زیباشناختی کردن، مشخص و مشهود کرده‌اند و همانطور که ایجی یادآوری می‌کند، نتیجهٔ امتیاز طبقاتی است. در اینجا نیز بازتاب‌هایی از شیفتگی رولان بارت به عکس پرتره ژروم، برادر کوچکتر ناپلئون، وجود دارد که سرآغاز جستجوی او برای هستی‌شناسی عکاسی در *اتاق روشن* است: «من به چشمانی نگاه می‌کنم که به امپراتور نگریسته‌اند» (Barthes, 1982 : 3). ناپلئون پیش از اختراع عکاسی درگذشت، بنابراین هیچ عکسی از او وجود ندارد. اما در تضاد با تأملات غنایی بارت، اشمید در *زنان لس آنجلس* توصیفی غیرشاعرانه و پایان‌بندی بی‌پرده‌ای از برخوردش با لجاجت و سکوت عکس‌ها ارائه می‌دهد: «ما به آن‌ها نگاه می‌کنیم و آن‌ها به ما نگاه می‌کنند. همین را بس.» اما به یقین که آن‌ها به ما نگاه نمی‌کنند. ما (احتمالاً) به چشمانی نگاه می‌کنیم که به قاتل خود نگریسته‌اند. به‌طور تخیلی وارد تبادلی می‌شویم که دست‌نیافتنی باقی می‌ماند، هیچ ردی از نیت‌های جنایت‌کارانهٔ فردی که عکس‌ها را گرفته در واکنش‌های افراد عکاسی‌شده دیده نمی‌شود؛ بلکه بیشتر این‌ها پرتره‌هایی هستند که زنانی را نشان می‌دهند که به دوربین لبخند می‌زنند. بدون آگاهی از زمینهٔ آن‌ها، این عکس‌ها یک تبادل شاد و دوستانه با عکاس، شبیه به صمیمیت عکس‌های خانوادگی را القا می‌کنند. این همان وحشت آن‌ها است. همچنین می‌توان این موضوع را به‌گونه‌ای دیگر، در ارتباط با *اتاق روشن* بارت و «پونکتوم» زمانی عکس *الکساندر گاردنر*[۱۸] از *لوئیس پین*[۱۹] در زندان، پیش از آنکه به دار آویخته شود -«او مرده است و قرار است بمیرد»- دید، که اکنون در هر یک از پرتره‌های ازآن‌خودسازی شدهٔ اشمید دوباره به‌تصویر کشیده می‌شود؛ با پیچشی هولناک که عکاس، قاتل احتمالی آن‌ها است، و این پرتره گرفته‌شده، یک تصویر «پیروزی»[۲۰] است (Barthes, 1982 : 95؛ تأکید از متن اصلی). عمل اشمید شامل نوعی تاریخ سرکش عکاسی است که به کاربردهای تصاویر توجه می‌کند و مجذوب آن است، کاربردهایی که معمولاً در روایت‌های غالب دیده و ارزش‌گذاری نمی‌شوند: در این مورد، قلمرو تاریک عکاسی قاتلان زنجیره‌ای.

مقاله *تیری دو دوو*[۲۱] (۲۰۰۸) با عنوان هنر در *مواجهه با شر رادیکال*[۲۲] که درباره نمایشگاه‌های پرتره‌های عکاسی از قربانیان نسل‌کشی کامبوج در جشنواره عکاسی ۱۹۹۷ در آرل[۲۳] و موزه هنر مدرن نیویورک در همان سال است، ارتباط ویژه‌ای با مجموعه *زنان لس‌آنجلس* اثر اشمید دارد. حدود ۶۰۰۰ نگاتیو در سال ۱۹۷۹ پیدا شد، زمانی که ویتنامی‌ها مدرسه سابق اس-۲۱ در منطقه تول سلنگ[۲۴] در پنوم پن[۲۵] را آزاد کردند؛ مکانی که پل پوت[۲۶] آن را به مرکز شکنجه و اردوگاه مرگ تبدیل کرده بود. هر مرد، زن و کودکی که وارد اس-۲۱ می‌شد، پیش از کشته شدن عکاسی می‌شد. عکاس قاتل نبود، بلکه تنها بخشی از «یک بوروکراسی نسل‌کشی‌گونهٔ آشفته» بود (de Duve, 2008 : 15). طبق مصاحبه‌ای که او در جریان جشنواره آرل انجام داد، نم آین[۲۷] عکاس، گفته است که او چاره دیگری نداشت: یا این کار یا مرگ. او که توسط خمرهای سرخ[۲۸] به‌عنوان عکاس ارشد آموزش دیده و منصوب شده بود و با یک تیم پنج‌نفره کار می‌کرد، روزانه تا ۶۰۰ عکس از افرادی می‌گرفت که می‌دانست بی‌گناه هستند و به مرگ محکوم شده‌اند. نگرانی درباره وضعیت این عکس‌ها باعث شد تا کیوریتور نمایشگاه در آرل از اعطای عنوان هنرمند به نم آین، یا اختصاص جایگاه هنری به این عکس‌ها خودداری کند و «به‌طور خاص تلاش کرد تا نصب نمایشگاه را تا حد امکان غیرزیباشناختی کند» (de Duve, 2008 : 18). گنجاندن این عکس‌ها در نمایشگاه سیاسی بود، نه زیباشناختی - «تا به ما یادآوری کند که دو میلیون نفر از جمعیت هفت میلیون نفری کامبوج قتل‌عام شده‌اند و هیچ‌کس اقدامی نکرد» (de Duve, 2008 : 4).

دو دوو در ابتدا «تجلی بیان‌هایی از وضعیت انسانی» در این عکس‌ها را به «حساسیت عکاس به انسانیت بشر» و «همدلی او با مدل‌هایش» نسبت می‌دهد (de Duve, 2008 : 9). اما این‌گونه نیست. عکاس هرگز در مقابل آنچه در قاب است تنها مسئول نیست. دو دوو در ادامه، با شناسایی این نکته که رابطه واقعی با سوژه‌های درون عکس‌ها است نه خود عکس‌ها به‌عنوان اشیای مطالعه، اشاره می‌کند

کـه «علاقـه زیباشـناختی مـا بـه عکاسـی آمیختـه بـا احساسـات، عواطـف و پیش‌بینی‌هایـی از همـدردی یـا انزجـار اسـت کـه بـه *افـراد* درون عکس‌هـا فراتـر از خـود عکس‌هـا اشـاره دارد» (de Duve, 2008: 12-13).

کیوریتـور بـا برچسـب زدن ایـن عکس‌هـا به‌عنـوان غیرهنـری، از درک «زیباشناسـی جدیـدی» کـه ایـن تصاویـر «مـا را مجبـور بـه گشـودن آن کرده‌انـد، یعنـی تصاویـر *نسل‌کشـی*» بازمی‌مانـد (de Duve, 2008: 15). دو دوو بـا نقـل قولـی از دیونیـس ماسـکولو[۲۹] در واکنـش بـه روایـت رابـرت آنسـلم[۳۰] از زندگـی‌اش در اردوگاه کار اجبـاری داخائـو[۳۱] -«حملـه بـه نـوع بشـر، کار نـوع بشـر اسـت. اس‌اس تفاوتـی بـا مـا نـدارد.» -، پیشـنهاد می‌کنـد کـه «شـاید بزرگتریـن تبایـن فلسـفی اومانیسـم ایـن باشـد کـه فـرض می‌کنـد رفتـار غیرانسـانی، برخـی انسـان‌ها را از انسـانیت مسـتثنی می‌کنـد» (de Duve, 2008: 15). تصاویـر نسل‌کشـی بـه «یـک مـورد سـنجش حیاتـی» بـرای خطـاب جهانـی هنر تبدیـل می‌شـوند و در پایـان مقالـه، دو دوو پیشـنهاد می‌کنـد کـه نامیـدن ایـن عکس‌هـا به‌عنـوان هنـر
راهـی بـرای «اطمینـان از ایـن اسـت کـه انسـان‌های درون عکس‌هـا بـه انسـانیت خـود بازگردنـد» (de Duve, 2008: 23).

مداخلـه اشـمید مسـتقیم و مختصـر اسـت و کتابـی خلـق می‌کنـد کـه ارزش‌هـای اخلاقـی مـا را در قلـب مبادلـه مسـتند و مدل اومانیسـتی کـه در پـس آن قـرار دارد، بـه چالـش می‌کشـد. بـا وجـود این‌کـه بسـیاری از نگاه‌هـا بـه دوربیـن مطیـع و خوشـحال بـه نظـر می‌رسـند، ایـن پرتره‌هـا از آن‌هایـی کـه توسـط دو دوو بحـث شـده‌اند، متمایـز هسـتند. او دربـاره عکس‌هـای اس-۲۱ می‌نویسـد کـه چگونـه بایـد فردیـت آن‌هـا از ایـن عکس‌هـا بازیابـی شـود:

> جزئیـات کوچکـی کـه چیـز خاصـی را بیـان می‌کنـد، نـه دربـاره زندگـی یـا شـخصیت آن‌هـا، بلکـه دربـاره مصیبـت کنونـی آن‌هـا، شـرایط اساسـی بازداشتشـان، تـرس در چهـره آن‌هـا یـا احسـاس خلـع سـلاح در چشـمان آن‌هـا در همـان لحظـه ثبـت عکـس (de Duve, 2008: 22)

دو دوو اشـاره می‌کنـد کـه اگرچـه «نـم آیـن قربانیـان خـود را اعـدام نکرد، امـا آن‌هـا در چشـمان او از پیـش مـرده بودنـد، زیـرا نـه بـا آن‌هـا صحبـت می‌شـد و نـه مـدت زیـادی زنـده می‌ماندنـد» (de Duve, 2008: 23). در نتیجـه، «مسـئولیت خطـاب قـرار دادن آن‌هـا به‌طـور ضـروری بـه بیننده عکس‌هـا منتقـل می‌شـود» (de Duve, 2008: 23). همیـن امـر در مـورد آثـار *زنـان لس‌آنجلـس* اشـمید نیـز صـادق اسـت - مـا مسـئولیت آنچـه بـه معنـای خطـاب قـرار دادن افـراد در عکس‌هـا و شـرایطی کـه در آن بـه تصویـر کشـیده شـده‌اند را بـر عهـده می‌گیریـم. اکثـر آن‌هـا نشـانه‌ای از مـرگ قریب‌الوقـوع خـود بـه مـا نمی‌دهنـد، و ایـن قـدرت فوق‌العـاده آن‌هاسـت: اینکـه نمی‌توانیـم وحشـت وضعیـت آن‌هـا را، در حالـی کـه در برابـر قاتل مشـکوک خود هسـتند، بخوانیـم. همچنین این عکس‌هـا زیباشـناختی نیسـتند؛ هماننـد مواجه‌شـدن و تجربه‌هـای دو دوو از تصاویـر نسل‌کشـی- این‌هـا عکس‌هـای کم‌وضـوح، کم‌کیفیـت و آماتـوری هسـتند کـه در آن‌هـا بـا کارکـرد ابتدایـی مسـتندنگاری مواجه می‌شـویم کـه صرفـاً ثبـت یـک ملاقـات میـان عـکاس و سـوژه اسـت.

شکل ۲: آریانا آرکارا و لوکا سانتس، از عکس های یافت شده در دیترویت (۲۰۱۲).

ماننـد *زنـان لس‌آنجلـس* اثـر اشـمید، کتـاب فرمـت افقـی *عکس‌هـای یافت‌شـده* در دیترویـت[۳۲] (۲۰۱۲) اثـر آریانـا آرکارا و لـوکا سـانتزه نیـز منظـر اومانیسـتی را کـه غالبـاً بخـش جدایی‌ناپذیـر از عکاسـی مسـتند در نظـر گرفتـه می‌شـود، متزلـزل می‌کنـد (شـکل ۲ و ۳). ایـن کتـاب شـامل کپی‌هـای اسکن‌شـده از «پولارویدهـا نامه‌هـا، چاپ‌هـای شـواهد عکاسـانه، اسـناد پلیـس، عکس‌هـای بازداشـت و آلبوم‌هـای خانوادگـی» اسـت کـه در خیابان‌هـای دیترویـت پیـدا شـده‌اند (Arcara and Santese, 2012: n.p). مطابـق بـا محتـوای قانونـی و جنایـی ارائه‌شـده در کتـاب، جلـد آن شـبیه بـه یـک پرونـده شـواهد اسـت - قهـوه‌ای

ساده با یک برچسب سفید که عنوانی مختصر و بدون حاشیه دارد. این کتاب حاوی مطالب جنجالی و دراماتیک است: اسناد تصادف خودروها، صحنه‌های جرم، اجساد، خون، اسلحه‌ها و گلوله‌ها، ساختمان‌های سوخته و پرتره‌های پولاروید که بیشتر سوژه‌های آفریقایی-آمریکایی را نشان می‌دهند و به‌عنوان عکس‌های بازداشت، شناسایی می‌شوند. خشونت، نکته اصلی است، نه فقط از طریق اسناد صحنه‌های جرم، بلکه در زبان نامه‌های تایپ‌شده و دست‌نویس حاوی تهدیدهای مرگ که در میان عکس‌ها نیز دیده می‌شوند. یکی از عناصر اساسی تجربه ما از این عکس‌ها، شرایط تخریب‌شده بسیاری از آن‌هاست. بازی آگاهانه‌ای بین وضعیت تخریب مستندشده و خرابی خود عکس‌ها وجود دارد - به‌ویژه در اسناد مربوط به فضای داخلی خانه‌های سوخته، که شواهد تخریب‌شان همان زیباشناسی عکس‌های ویران‌شده را دارد. این همبستگی بین آسیب به تصویر و آسیب به سوژه‌های به تصویر کشیده‌شده به ما آگاهی می‌دهد، که به‌طرز هولناکی در آخرین اسناد مربوط به ویرانه‌های آتش‌سوزی مشهود است، جایی که قطعاتی از یک جسد سوخته به‌سختی در میان فضای داخلی سوخته قابل مشاهده است.

شکل ۳: آریانا آرکارا و لوکا سانتس، از عکس های یافت شده در دیترویت (۲۰۱۲).

مجموعه *عکس‌های پیدا شده* در دیترویت با یک شکاف و فاصله در گفت‌وگو است، اینکه کجا و کی گرفته شده‌اند و اطلاعات آن‌ها غیابی است که باید درباره آن گفت‌وگو شود؛ اما در نهایت تصویری از یک دیترویت خطرناک و کابوس‌وار را تأیید می‌کند. این اثر شامل بازیابی چیزی است که قرار نبود دیده شود و به حال خود رها شده بود تا توسط عوامل طبیعی نابود شود. پرتره‌های اشمید از ابتدا قابل مشاهده بودند؛ آن‌ها پنهان نشده بودند. مداخله او این تصاویر را از استفاده عمومی پلیس که برای شناسایی افراد گمشده در انتظار شناسایی بود، دور می‌کند. در عوض، اشمید بر جذابیت منحرف و بیمارگونه چنین پرتره‌هایی تأکید می‌کند، که همگی تحت تأثیر وحشت زمینه‌ای هستند که در آن یافت شده‌اند و این فرض که ما به چشمانی نگاه می‌کنیم که به قاتل خود نگاه می‌کنند، همچنین این احتمال ناخوشایند که افرادی که خوابیده به نظر می‌رسند ممکن است تحت تأثیر مواد مخدر یا مرده باشند.

کتاب آرکارا و سانتز با پولارویدهایی آغاز می‌شود که تصاویرشان از بین رفته‌اند، زیرا زمانی به یکدیگر چسبیده بودند و اکنون از هم جدا شده‌اند. این امر یک الگوی تکراری درباره نابودی و محوشدن تصاویر ایجاد می‌کند و رابطه واضحی با وضعیت سوژه‌های عمدتاً آمریکایی-آفریقایی عکاسی‌شده دارد. برخی از عکس‌ها متعلق به آلبوم‌های خانوادگی هستند، اما بیشتر آن‌ها به نظر می‌رسد عکس‌های پلیس باشند. قرار دادن عکس‌های فوری در کنار این تصاویر دیگر، همه چیز را هم‌سطح می‌کند - رابطه بین سوژه و عکاس در پرتره‌های آلبوم خانوادگی بسیار متفاوت و اغلب متقابل و صمیمی است.

کتاب *عکس‌های یافت شده* در دیترویت، توجه را به ناپایداری و بی‌ثباتی مواد عکاسانهٔ یافت‌شده جلب می‌کند: وضعیت فیزیکی تصاویر به‌گونه‌ای خشونت‌آمیز عمل می‌کند و ویرانی یک شهر پیشین باشکوه را به تصویر و (به‌طور استعاری) به بدن‌های افرادی که در عکس‌ها دیده می‌شوند، تعمیم می‌دهد. اشمید نیز در حال ازآن‌خودسازی مواد تصویری بی‌ثبات و شواهدی است که با یک تحقیق پلیسی ارتباط دارد و تاریخ دیگری از عکاسی را می‌گشاید؛ تاریخی که با فعالیت‌های جنایت‌کارانهٔ احتمالی عکاس مرتبط است و به این می‌پردازد که چگونه بسیاری از عکس‌ها در ثبت این جنایات ناکام می‌مانند.

اگرچه مجموعه عکس‌های آرکارا و سانتز با کتاب مجلل ایو مارشند[۳۳] و رومن مفر[۳۴] در سال ۲۰۱۰ بسیار متفاوت است اما این دو با یکدیگر مرتبط هستند که دومی عکس‌های رنگی گرفته شده با دوربین قطع بزرگ از *ویرانه‌های دیترویت*[۳۵]، را شامل می‌شود. عکس‌های مارشند و مفر از دفاتر متروکه ایستگاه پلیس هایلند پارک که در سال ۲۰۰۱ بسته شد، سندی از مکانی را ارائه می‌دهند که به نظر می‌رسد آرکارا و سانتس توانستند بسیاری از مواد عکاسانهٔ حساس و

جرم‌شناختی خود را از آنجا جمع‌آوری کنند. یکی از عکس‌های مارشند و مفر از فضای داخلی ایستگاه پلیس شامل انبوهی از عکس‌ها در پیش‌زمینه است که در زیرنویس آن آمده: «پلارویدهایی متعلق به دهه ۱۹۷۰.»

پروژهٔ مارشند و مفر در کتاب *ویرانه‌های ویترویت* بخشی از چیزی است که دورا آپل[۳۶] آن را «والایی صنعت‌زدایی شده» می‌نامد، جذب‌شدن آن‌ها در «وحشت رمانتیک‌شده و زیبایی ویرانه‌های عظیم و «افسانه‌ای»» نمایانگر «ذهنیتی رو به زوال است که نقی خود را زیباشناختی می‌کند» (Apel, 2015: 99). در دیدگاه زیباشناختی آن‌ها، ویرانه‌های دیترویت همچون «بقایای یک امپراتوری بزرگ» دیده می‌شود، نه پیامدهای نژادپرستی، ویرانی‌های سرمایه‌داری و بی‌توجهی سیاسی (Marchand and Meffre, 2010: n.p). در رابطه با عکس‌های مارشند و مفر از ایستگاه پلیس متروکه، آپل خاطرنشان می‌کند که چگونه ابعاد کمبود بودجه در تحقیقات پلیس در سال ۲۰۰۹ آشکار شد: «زمانی که دادستان‌های دیترویت بیش از یازده هزار جعبه شواهد بالقوه در پرونده‌های تجاوز را کشف کردند که کاملاً پردازش نشده باقی مانده بودند» (Apel, 2015: 81). او می‌گوید: « این با ۱۱،۰۰۰ پرونده قتل حل‌نشده در شهر که از سال ۱۹۶۰ گزارش شده توسط چارلی لدوف[۳۷] در *دیترویت: یک کالبدشکافی آمریکایی*[۳۸] ، رقابت می‌کند» (Apel, 2015: 2-81). آرکارا و سانتس شواهدی جمع‌آوری می‌کنند که این غفلت و سهل انگاری را به ما نشان می‌دهد. این امر ضرورتی سیاسی است که در پروژهٔ آن‌ها اهمیت دارد. عکس‌های پیدا شده حاکی از زندگی‌هایی است که مانند خود عکس‌ها نابود شده‌اند. اما جمع‌آوری، حفظ و مرتب‌سازی این عکس‌ها در نهایت زیباشناسیِ ویرانه‌ای را پربار می‌کند که به یک جاذبه بی‌رحم و نظربازانه تبدیل شده است که نمایش تنزل‌یافته زندگی‌های آسیب‌دیدهٔ دیگران است.

یک گروه از عکس‌ها، که هر تصویر به حدی بزرگ شده که یک صفحه کامل را پر می‌کند، پسری آفریقایی-آمریکایی را نشان می‌دهد که پیراهن خود را درآورده و ابتدا رو به دوربین دارد و سپس از آن روی می‌گرداند. تغییرات در نورپردازی و زمینه نشان می‌دهد که این پرتره‌ها در دو زمان متفاوت گرفته شده‌اند. حالت‌ها و حرکت‌های او تکرار می‌شوند و به نظر می‌رسد که این یک سند از نحوه ضرب و شتم و سوءاستفاده از او است. ما به وضوح از شکنندگی و آسیب‌پذیری او آگاه هستیم. این تصاویر با اینکه سالم باقی مانده‌اند و هیچ آسیبی ندیده‌اند، گواهی بر آسیب‌دیدگی او هستند و فضایی برای ایجاد احساس ترحم و همدردی در رابطه با این کودک ایجاد می‌کنند. این برخورد عمیق با تأثیر بسیاری از دیگر عکس‌های ازآن‌خودسازی‌شده، که در آن‌ها سوژه‌ها همچنان در وضعیت نکبت‌بار باقی می‌مانند و ارتباط و همذات‌پنداری از بین رفته است، در تضاد قرار می‌گیرد.

در صفحات پایانی کتاب *عکس‌های یافت شده* در دیترویت تمرکز بر تأثیرات تصویری ناشی از سطوح تخریب‌شده عکس‌ها مشهود است: تصاویری در اندازه‌های بزرگ که در آن‌ها لایه امولسیون عکس‌ها شسته شده و الگوهای انتزاعی از لکه‌های رنگین مایع به وجود آورده است. چنین بزرگنمایی‌هایی ما را به سوژه‌ها نزدیک‌تر نمی‌کند، بلکه بیشتر بر جدایی و فاصله‌ای که این پروژه تلاش می‌کند بر آن تأکید کند، صحه می‌گذارد. کتاب با دو تصویر خارجی از مناظر زمستانی شهری به پایان می‌رسد و خالی‌بودن و سادگی این تصاویر به شیوه‌ای که سطوح آن‌ها توسط جویبارهایی از آب روان، اما پر شده از خاک و آلودگی خیابان ایجاد شده، زنده‌نما شده‌اند. همان‌طور که ویرانه‌های معماری معمولاً تحت سلطه طبیعت قرار می‌گیرند، در اینجا نیز طبیعت به‌نوعی کنترل این عکس‌ها را به دست گرفته است - چیزی که حواس ما را از این حقیقت پرت می‌کند که این‌ها تصاویر فرهنگی به‌خصوصی هستند.- در واقع هیچ چیزی طبیعی درباره رهاشدگی و فراموشی آن‌ها وجود ندارد. عکس‌های یافت‌شده در دیترویت به‌واسطه وضعیت مادی عکس‌ها، گسیختگی و فقدان انسانیت خود را نشان می‌دهد. این به نوعی نجات و احیای تصاویری است که احتمالاً برای همیشه فراموش و به حال خود رها می‌شدند تا از بین بروند و در عین حال زیباشناسی زوال، ویرانی و هیجان نیابتی اسناد ثبت شده از خشونت و واقعیت جنایت‌کارانه را به دنبال دارد.

گئورگ لوکاچ[۳۹] در مقاله خود مربوط به سال ۱۹۳۶ با عنوان روایت یا توصیف؟ تفاوت میان «تماشاگر» و «شرکت‌کننده» را در داستان‌های رئالیستی مطرح می‌کند؛ مفهومی که در این روزگار هنوز برای اندیشیدن دربارهٔ مستند اهمیت دارد، هرچند که بصریت عکاسانه در بحث او دربارهٔ ادبیات، یک مسئله است. لوکاچ توصیف مسابقات اسب‌دوانی توسط زولا و تولستوی را مقایسه می‌کند. در توصیف زولا، «هر جزئیات ممکن از یک مسابقه با دقت، رنگ و شادابی حسی توصیف می‌شود» (Lukács, 1978: 110). اما با وجود همهٔ مهارت‌اش، «این توصیف، صرفا یک پرکننده در رمان است» (Lukács 1978: 110)؛ در مقابل، روایت تولستوی از سوارکاری و سقوط ورونسکی «صرفاً یک تابلو نیست»، بلکه «کاملاً در کل کنش رمان یکپارچه شده است» (Lukács, 1978: 111). درحالی که در اثر زولا، مسابقه «از دیدگاه یک مشاهده‌گر توصیف شده در تولستوی از منظر یک شرکت‌کننده روایت شده است» (Lukács, 1978: 111؛ تاکید از متن اصلی). عکاسی مستند به‌راحتی می‌تواند فقط دربارهٔ تماشا و مشاهده‌گری باشد با وجود اینکه انگیزه اصلی آن اغلب ایجاد تعامل و درگیری با کسانی است که به تصویر کشیده می‌شوند. مستند همواره دربارهٔ گفت‌وگو بر سر فاصله‌ها و شکاف‌ها، و میان رویداد عکاس و مشاهده‌گر است. با این حال، در استراتژی‌های ازآن‌خودسازی، این شکاف بیشتر محسوس است: ما از آنچه غایب یا حذف شده است بیشتر آگاه می‌شویم. خطرِ مدل جایگزین این است که باور کنیم عکس‌های ساکت و

ثابت می‌توانند نقطه‌ای از ارتباط انسانی معنادار را باز کنند.

لوکاچ باور داشت که «رئالیسم مدرن ظرفیت خود را برای به تصویر کشیدن پویایی‌های زندگی از دست داده است» (Lukács, 1978 : 147). او معتقد به «زوال سطح شاعرانهٔ زندگی» تحت سرمایه‌داری بود و احساس می‌کرد که ادبیات توصیفی این زوال را تشدید می‌کند (Lukács, 1978 : 27). برای لوکاچ، «ظاهر فیزیکی یک شخصیت زمانی دارای سرزندگی شاعرانه است که عاملی در تفاهم او با دیگران باشد» (Lukács 1978 : 138-9). مشکل «روش توصیفی» این است که نوعی «تسلیم منفعلانه» در برابر پیامدهای «سرمایه‌داری تمام عیار» را به همراه دارد، که شامل تقلیل انسان به یک «ضمیمهٔ بی‌روح از سیستم سرمایه‌داری است»[۴۰] (Lukács, 1978 : 146).

مسئله تفاهم و «سرزندگی شاعرانه»، بخشی جدایی‌ناپذیر داستان‌های رئالیستی است که لوکاچ از آن دفاع می‌کند و این در کار مستند دیو جوردانو[۴۱] مرکزی است: عکس‌های او انسانیتی پویا و مقاوم را در برابر واقعیت ویرانگر سرمایه‌داری که در غفلت و تخریب دیترویت نمایان است، به ما نشان می‌دهد. عکس‌های او، همان‌طور که عنوان کتابش بیان می‌کند، دیترویت: *خرابِ غیرقابل‌تخریب*[۴۲] (۲۰۱۵) را به تصویر می‌کشند. پرتره‌هایی از مردم و مکان‌ها در دیترویت که به ما ترکیب تناقضات سیاسی مهمی را در مقابل «ویرانه-هرزه‌نگاری»-[۴۳] اصطلاحی که در رابطه با گردشگری شهر به کار می‌رود- ارائه می‌دهند (Apel, 2015 : 20). کار جوردانو، همان‌طور که خودش گفته است، «واکنشی به تمام خبرهای منفی است که احساس می‌کنم دیترویت در چند سال گذشته متحمل شده» و شامل یک نگرانی درباره چیزهایی است که او با عنوان «شرایط انسانی، قلب آنچه یک شهر درباره آن است، مردم باقی‌مانده برای مقابله با واقعیت‌های سخت یک شهر پساشناختی که در سخت‌ترین زمان‌ها به سر می‌برد» به آن‌ها اشاره می‌کند (Pol-lock, n.d. : n.p.). پرتره‌های او محترمانه هستند، مردم با او مشارکت کرده‌اند و در حالتی آرام قرار یگرفته‌اند تا از آن‌ها عکس گرفته شود. با وجود یک مرام اشتراکی[۴۴] در بسیاری از عکس‌ها، تأکید بر جهان‌سازی[۴۵] و جهان‌آفرینی[۴۶] است.

جوردانو در دیترویت در زمان صنعت خودرو بزرگ شده و در سال ۲۰۱۰ پس از ۳۰ سال غیبت به آنجا بازگشته و گفته است: «شاید چیزی از روزگار گذشته من در اینجا برای کشف مجدد وجود داشته باشد» (Pollock, n.d. : n.p). او به ما نشان می‌دهد که مردم چگونه با وجود وضعیت بد، به زندگی خود ادامه می‌دهند. عکس‌های او که به صورت قراردادی گرفته شده‌اند، ثابت نیستند، بلکه اغلب به حرکات و احساسات سوژه‌هایش پاسخ می‌دهند. افرادی که در عکس‌ها قرار دارند، به مراسم و آیین گرفتن عکس پایبندند، اما منفعل نیستند. تعدادی از عکس‌ها به کنش نشان دادن مربوط می‌شوند: پرتره یک مرد سیاه‌پوست جوان که تتوی دیترویت حک شده در ناحیه ساعدش را نشان می‌دهد یا جوانی که در کنار خودروی تبدیل شده به یادبود مادرش قرار دارد. چنین نمایش‌هایی درباره مکان و تعلق، وابستگی‌ها و ارتباطات صحبت می‌کنند. عکس‌های جوردانو همچنین سرشار از نشانه‌های خلاقیت و تولید در این مکان‌های متروک و ویران شده و گواهی بر این است که مردم چگونه زنده می‌مانند، هم‌پیمانانی تشکیل می‌دهند و فضاها را دوباره تصاحب و استفاده می‌کنند.

جردانو بر «محله‌هایی که بیشتر از جنبه اقتصادی فقیر هستند» تمرکز می‌کند (Barr, Zukin, and Bey, 2015 : 19). در پاسخ به سوالی درباره امتیاز و نفوذ خود بر افرادی که به تصویر می‌کشد و سنت مستند در بصری‌کردن شکل‌های مختلف قربانی‌بودن، می‌گوید:

> من صرفاً به این دلیل که شاید پول بیشتری داشته باشم یا از طبقه اجتماعی متفاوتی می‌آیم خودم را به عنوان کسی که از نظر اجتماعی در موقعیت بهتری نسبت به افرادی که از آن‌ها عکس می‌گیرم، نمی‌بینم. پول و وضعیت اجتماعی پیش‌نیازهایی برای همدلی نیستند. من هیچ‌گاه خودم را بالاتر از کسی که از او عکس می‌گیرم نمی‌دانم و هرگز فکر نمی‌کنم که رنگ پوست یا پیشینه‌ام به‌طور خاص بر رابطه‌ام با افرادی که ملاقات می‌کنم، تأثیر بگذارد (Barr, Zukin, and Bey, 2015 : 20).

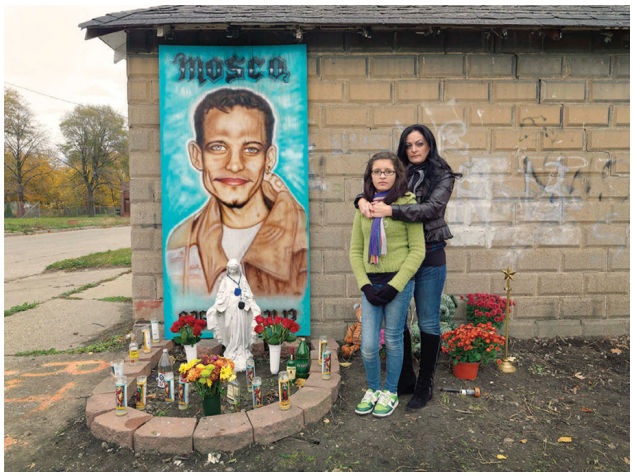
این تفاهم و راحتی با افرادی که از آن‌ها عکس می‌گیرد در تصاویر او مشهود است. در حالی که او می‌گوید:

> بیشتر افرادی که از آن‌ها عکس گرفته‌ام، فقیر و در حال دست‌وپنجه نرم کردن با مشکلات مالی هستند [...] آن‌ها با یافتن راه‌حل‌هایی برای مواجهه با زندگی روزمره‌شان، به حل مشکلات خود می‌پردازند و برای دستیابی به اهداف خود تلاش می‌کنند. این موضوع در افرادی که در دیترویت ملاقات کرده‌ام، بسیار الهام‌بخش بوده است و سعی کرده‌ام تا این احساسات و عواطف را در کاری که انجام می‌دهم، به تصویر بکشم (Barr, Zukin, and Bey 2015 : 20).

بر اساس این اصل که «اگر احترام بگذاری، احترام دریافت خواهی کرد»، عکس‌های او بزرگداشت زیست و سبک زندگی مردم است (Barr, Zukin, and Bey, 2015 : 20).

در عکسی که او از دو زن به همراه فرزندان خردسال خود در یک محوطه بازی روی صحنه‌ای موقت و در زمینی خالی به تصویر می‌کشد، گنجاندن سایه خود در پیوند با صحنه به‌عنوان نشانه کوچکی از ارتباط دلخواه و پژواک پیامِ مرام اشتراکی است که توسط حروف قرمز بزرگ روی دیوار در پس‌زمینه مخابره می‌شود: «دیترویت متحد - خیزش مردم ما». در *استیسی و کارلیتا*، *مکان یادبود جیسون*، جنوب غربی، دیترویت[۴۷] (۲۰۱۲))، عکس جوردنو به یک مراسم یادبود، ادای احترام به مردگان، و شهادت بر مقاومت اعضای خانواده بازمانده تبدیل می‌شود. (بنگرید به شکل ۴). این عکس زنی را نشان می‌دهد که دست‌هایش را با محبت به

دور شانه‌های یک دختر جوان پیچیده است. آن‌ها در کنار یک زیارتگاه کوچک با گل‌ها و شمع‌ها و پیکرهٔ مریم مقدس ایستاده‌اند؛ و پرتره مردی که در نقاشی به عنوان مسکو مشخص شده است. این یادبود موقت، محل قتل مرد را مشخص می‌کند. استیسی خواهر مرد مقتول و کارلیتا دخترش است که او را به‌عنوان فرزند خود بزرگ می‌کند، زیرا زمانی که دختر ۴ ساله بود، مادرش او و پدرش را ترک می‌کند.



شکل ۴: استیسی و کارلیتا، مکان یادبود جیسون، جنوب غربی، دیترویت (۲۰۱۲)

در عکس مو، *کبوتربازِ دیترویت*[۴۸]، مردی در مقابل درب کوچک یک سازه موقت متصل به خانه‌اش ایستاده و به آسمان نگاه می‌کند، در حالی که سرش توسط نوری قطری روشن شده است (بنگرید به شکل ۵). کبوترها بر روی سقف‌های خانه‌اش نشسته و در جلوی او تمام زمین را فراگرفته‌اند. این تابلو به عشق او اشاره می‌کند و آن را برجسته می‌سازد. یادداشت‌های عکس به ما می‌گویند که او از دوران کودکی‌اش در عراق عاشق کبوترها بوده و لانه‌های کبوتر را به خانه‌اش متصل کرده و در حیاط خود قرار داده است. زنی که در سایه درب کنارش نشسته، مستأجر اوست و به عنوان یک فاحشه کار می‌کند.

شکل ۵: دیو جوردانو، مو، کبوتربازِ دیترویت (۲۰۱۲)

تاریکی در نور، که در حین کار بر روی دیترویت: *خراب خراب‌نشدنی* و به عنوان «هشدار» آن ساخته شده است، مجموعه‌ای در دست انجام از پرتره‌های زنانی است که برای تأمین اعتیاد به مواد مخدر خود به عنوان فاحشه کار می‌کنند. با حضور کم تعداد و حداقلی پلیس، «حضور آزادانه آن‌ها در محله‌ها به اندازه حضور نامرسان محلی عادی و آشنا به نظر می‌رسد» (Jordano, n.d.). زنان در مقابل دوربین ایستاده و حالتی غیررسمی برای دوربین به خود می‌گیرند که معمولاً آن‌ها را تمام قد و در زمینه‌های و فصول مختلف نشان می‌دهد (بنگرید به شکل ۶). کنش تصویرشدن، از تلاشی برای احیای احساس و مراقبتی ناشی می‌شود که در زندگی از آن محروم شده‌اند.

شکل ۶: دیو جوردانو، ملانی، دیترویت (۲۰۱۱)

جوردانو درباره قصد خود برای ایجاد ابهام در اینکه آن‌ها چه کسانی هستند، صحبت می‌کند و دراین‌باره می‌گوید که آن‌ها به دنبال ایجاد «امکان‌های جایگزین هویت» هستند و ما را دعوت می‌کنند تا آن‌ها را به عنوان «یک خویشاوند یا دوست، یک خواهر یا یک عزیز» ببینیم (Jordano, n.d).

رویکرد محترمانه جوردانو بر نحوه برخورد افراد تصویر شده به دوربین تأثیر می‌گذارد - عکس‌های او در مستندنگاری نادر هستند زیرا به نظر نمی‌رسد که نشانه‌هایی از درگیری یا اضطراب بر سر تفاوت‌های اجتماعی بین عکاس و سوژه را نشان دهند.

زیباشناسی خود عکس‌ها جزء لاینفک زندگی سوژه‌های او، شیوهٔ بودن آن‌ها و شیوهٔ جهان‌سازی آنها است و در مقابل روایت‌های غالب از ویرانی، ناامیدی و فروپاشی مقاومت می‌کند. هرچند که این وضعیت، یک ویژگی معمولی از تبادل مستند است که در آن یک طبقه به طبقه‌ای دیگر می‌نگرد، ولی نوع‌دوستی در ساخت این عکس‌ها و چگونگی بازتاب آن در راحتی سوژه در مواجهه با دوربین، باعث می‌شود که این عکس‌ها غیرمعمول و متمایز باشند.

مثال نهایی من، یک فتوبوک از عکاس اسپانیایی، لایّا ابریل (۲۰۱۴) با عنوان سخن *پایانی*[۴۹] است که از طریق قطعات تصویری و متنی، یک پرتره یادمانی از یک زن جوان به نام ماری کامرون «کامی» رابینسون ایجاد می‌کند که در سال ۲۰۰۵، در سن ۲۶ سالگی، به دلیل سومین حمله قلبی ناشی از پرخوری عصبی درگذشت. ابریل که ابتدا به عنوان یک روزنامه‌نگار آموزش دیده و سپس (به مدت نزدیک به پنج سال) برای مجلهٔ *کالرز* تحت نظر الیویر توسانی به عنوان عکاس و ویرایشگر عکس کار کرده، گفته است که پروژه‌های او دربارهٔ «گفتن ناراحت‌کننده‌ترین، پنهانی‌ترین و ننگ‌بارترین داستان‌ها هستند. من غالباً خود را در حال تلاش برای عکاسی از مسائل نامرئی، جنبه‌های مرتبط با حالات روانی، بیماری‌های روانی، تعصب‌ها و تابوها می‌یابم» (Colberg, 2018b).

همان‌طور که از عنوان پیداست، این کتاب چیزی است که پس از یک زندگی و در پاسخ به خانواده و دوستانی است که هنوز به خاطر از دست دادن یک عزیز غمگین و رنجیده‌اند. این کتاب به دنبال حقیقت و صداقت از نظر تمرکز بر تراژدی و آسیب ناشی از بیماری و مرگ دختر یک خانواده و «آسیب ملازم»[۵۰] ناشی از اتفاقی است که برای او رخ داده است. نقل‌قول‌های گرفته شده از مصاحبه با خانواده و دوستانش، درمانگر و مادرِ دوست‌پسرش (دوست‌پسرش حاضر نشد که بخشی از کتاب باشد)، روایتی چند صدایی و قدرتمند، از زندگی «کامی» و تأثیر اختلال تغذیه و مرگ او بر آن‌ها، ایجاد می‌کند. این کتاب همچنین شامل روگرفت نامه‌های خانوادگی خصوصی، و همچنین بازتولید عکس‌های خانوادگی و تصاویری از فیلم‌های خانوادگی گزیده‌هایی از سوابق پزشکی، آگهی ترحیم روزنامه، گواهی تولد و فوت او، و صفحاتی از دفتر خاطرات نوجوانی او است (بنگرید به شکل ۷). این ادای احترامی به زندگی استثنایی دختر یک خانواده معمولی سفیدپوست طبقه متوسط آمریکایی است و همچنین شاهدی بر باز بودن و تمایل خانواده برای ورود زن جوان دیگری به زندگی آن‌ها و اجازه دادن به او برای تعریف داستان دخترشان است.

کتاب قضاوتی یا تفسیری نیست، به غیر از گنجاندن عکس‌های خودش - از جمله پرتره‌هایی از خانواده و خانه‌ها، فضای داخلی، زیورآلات و اشیای آن‌ها- آبریل مستند خود را از اظهارات برگرفته از مصاحبه‌هایی

شکل ۷: لایا ابریل، سخن پایانی (۲۰۱۴).

که ضبط کرده و مطالب شخصی و اسنادی که خانواده در دسترس قرار دادند، جمع‌آوری می‌کند. ارائه و شبیه‌سازی تعدادی از حروف دست‌نویس در کتاب به‌عنوان افزوده‌های تعلیقی در میان صفحه‌ها عمل می‌کنند - اگرچه روگرفت‌ها که روی کاغذ مات چاپ شده‌اند، لمس و بافت آن‌ها با صفحات کتاب متفاوت است. بین مصنوع تصویرشده و حرف فیزیکی که باید آن را تا کنیم تا بخوانیم تفاوت وجود دارد. اولین نامه پسر به پدر و مادرش بیانگر عشق او به آن‌ها برای تمام کارهایی است که برای او انجام داده‌اند و اینکه او چگونه دربارهٔ اینکه روزِ مادر و روزِ پدر باید همواره برای آن‌ها سخت بوده باشد، گریه کرده است. لمس و خواندن چنین نامه‌های خصوصی رابطه ما را با هر چیز دیگری در کتاب «ترحم‌برانگیز می‌کند»[۵۱] (Barthes, 1979 : 25). چنین نوشته‌ای ادبی نیست، و همانند رونویسی‌هایی صداهای سخنگو در مصاحبه‌ها، معمولی و بومی است. این کتاب به شیوه‌های ارتباطی غیر دیجیتالی، دست‌نویس و حالت‌های لمسی مانند حروف تأکید می‌کند. یک تصویر از تلفن همراه وجود دارد، اما از آن عکس گرفته شده است تا شامل شی تلفن همراه باشد که تصویری (گرفته شده توسط درمانگر کامی) از آسانسوری را نشان می‌دهد که در آن کامی دومین حمله قلبی خود را داشت.

عکس‌های خود ابریل شامل پرتره‌هایی از خانواده و دوستان، خانه آن‌ها و همچنین اشیایی مانند پیغام‌گیر است که عموزاده‌ي کامی آن را نگه‌داشته است؛ چراکه صدای ضبط‌شده او است. برخی از آن‌ها مدرک هستند؛ مانند بسیاری از مواد جمع‌آوری شده در کتاب. اما برخی دیگر حساسیت غنایی و شاعرانه‌ای را معرفی می‌کنند: برخی از تصاویر غم‌انگیز از خانه خانوادگی وجود دارد - برای مثال، کتاب با نشان دادن نمای خاکستری آن به ما شروع می‌شود، و تصویر بعدی تراس باران‌خورده را جدا می‌کند.- یک تصویر آفتابی، خانه سابق خانواده را نشان می‌دهد که کامی در آن دوران کودکی و نوجوانی خود را گذرانده است و تابلوی چوبی با نام خیابان‌های «جاده شهری شنل قرمزی[۵۲]» و «جاده سیندرلا[۵۳]» در آن مرکزیت دارد؛ اشاره‌هایی به داستان‌های

تخیلی که اکنون در کتاب یک نت گوش‌خراش را می‌نوازد. یک عکس علف‌هایی پر از «کفشدوزک‌ها» را نشان می‌دهد که با آزادسازی دو هزار عدد از آن‌ها برای گرامیداشت یاد کامی توسط بهترین دوستش اشلی و مادرش مرتبط است. کامی از کودکی با این حشره ارتباط داشت و همان‌طور که بهترین دوستش می‌گوید: «خیلی خنده‌دار است که روز بد یا خوبی را سپری می‌کنیم، و زمانی که به او نیاز داشته باشید، یک کفشدوزک روی شانه‌های شما خواهد بود! مهم نیست که شما چه چیزی را باور دارید، این راهی است که ما بدانیم او آنجاست!» (Abril, 2014 : n.p).

عکس‌های آلبوم خانوادگی منتخب از کامی و تصاویر ثابت ویدئویی که به نظر می‌رسد به ترتیب زمانی چیده شده‌اند زمانی که از منظر آگاهی ما نسبت به پیامدهای آن زندگی که به تصویر کشیده است خوانده شوند، علاقه و جذابیت بیشتری پیدا می‌کنند. با گنجاندن یکی از اولین عکس‌های خانوادگی، از مادر و کامی در کودکی، تصویر مادر در اثر نشت نور به فیلم گم می‌شود - حادثه‌ای که به جدایی و فقدان غم‌انگیزی تبدیل می‌شود (بنگرید به شکل ۸). در یک پرتره خانوادگی، ما از روشی که به نظر می‌رسد نشان دهنده بیش‌فعالی کامی است، آگاه هستیم. در یک تصویر دیگر او را با دوستان نشان می‌دهد که او تنها کسی است که نمی‌خندد. تصاویر تغییرات ظاهری را با تغییر وزن او ثبت می‌کنند: در یکی از آخرین عکس‌ها که او را در آغوش دوست‌پسرش نشان می‌دهد، شخصی انگشت خود را به سمت نیم‌تنه بسیار نازک او نشانه رفته است. درست قبل از این، یک عکس از لجبازی او با دوست‌پسرش کنایه ناخواسته و دردناکی به بیماری او دارد: با فشار دادن یک ماده کف‌آلود به صورت او به نظر می‌رسد که او در حال استفراغ است. این عکس‌ها در سراسر کتاب با متن‌های ویرایش‌شده از مصاحبه‌ها تکمیل شده است. این مجموعه به نوان سرهم‌بندی بیانیه‌های کوتاه و تکه‌تکه اعضای مختلف خانواده و دوستان ارائه شده است که بسیاری از آن‌ها توالی متعاقب پرتره‌ها را می‌سازند و برخی از آن ها معادل‌هایی نثری از عکس‌های خانوادگی ایجاد می‌کنند. ویجون، پدر کامی، می‌گوید:

> جان و من در حال آماده‌سازی شام بودیم، کامی و آدام پشت میز بازی می‌کردند، شراب قرمز می‌نوشیدند و لحظات خوشی را سپری می‌کردند [...] تامی و کریستن در آن طرف اتاق تلویزیون تماشا می‌کردند و من فکر کردم: "خدایا، دیگر بهتر از این نمی‌شود." این واقعاً فوق‌العاده بود (Abril, 2014 : n.p).

در یکی از رونوشت‌های بعدی، مادر می‌گوید: «او دختری نیست که فکر می‌کردیم می‌شناسیم. کاملاً صادقانه بگویم فکر نمی‌کنم هرگز کامی را می‌شناختم» (Abril, 2014 : n.p). این افشاگری مهم است زیرا احساساتی‌گرایی بالقوه پروژه‌ای مانند این را تعدیل می‌کند. هرچقدر هم که خانواده و دوستانش او را دوست داشته باشند، هرگز واقعاً او را نمی‌شناسند.

شکل ۸: لایا ابریل، سخن پایانی (۲۰۱۴).

این نقل‌قول همچنین به پروژه مستند به مثابه یک کل بازمی‌گردد؛ این فرض که ما واقعاً می‌توانیم به آن نزدیک شویم. برادرش آخرین کلمات را در کتاب می‌گوید - خشم او از بیدار شدن و گفتن اینکه کامی در بیمارستان است: «اولین فکری که به ذهنم آمد این بود: "درست است، دوباره داریم این شرایط لعنتی را تجربه می‌کنیم. این تقریباً بار پنجم است که اتفاق می‌افتد."» سپس، وقتی در حال رانندگی بودیم،

> از روی پلی به سمت بیمارستان عبور می‌کردیم [و] یک باغ کوچک بود که می‌توانستی آن را از آنجا ببینی؛ و احساس می‌کردم که کامی را در آن باغ دیدم؛ این‌طور نبود که فقط در خیال من باشد. احساس کردم که روح او را دیده‌ام، با چشمانم او را دیدم، واقعاً چیزی بود که حس می‌کردم. (Abril, 2014 : n.p)

عکسی که احتمالا پل بزرگراه را نشان می‌دهد و سراسر آن پرچم‌های آمریکا قرارگرفته و پیکره‌ای که از آن عبور می‌کند، در ادامه آمده است. ابرها در حال پاک‌شدن هستند و یک تکه‌ي آبی وجود دارد. چراغ‌راهنمایی بالای سر سبز است. صفحه بعدی حاوی گواهی فوت است که علت مرگ را ایست قلبی ذکر کرده است، صریح و واقعی؛ و محتویات صمیمانهٔ رونوشت صداها و شاعرانگی عکس‌های ابریل را دارد. آخرین تصویر کتاب یک درخت کوچک برگ‌دار را در مقابل یک خانه چوبی سفید نشان می‌دهد و قسمت بالایی تصویر در نور حل شده است. *کارل اوه کناسگارد*[۵۴] نویسنده نروژی گفته است:

> اگر [...] می‌خواهید از زندگی بنویسید، ساده‌انگاری خطر بزرگی است که باید مدام مراقب آن باشید. شما این کار را تا جایی انجام می‌دهید که تمام تعمیم‌های کلی تمام تعمیم‌های سطح بالاتر، دیگر صدق نمی‌کنند و هیچ جا دیده نمی‌شوند. (Knausgaard and Ekelund, 2014 : 18)

این برای مجموعهٔ *سخن پایانی* بسیار مهم است. برای کناسگارد، در زندگی، «ساده‌سازی و تعمیم ضروری است، آن‌ها چارچوبی را برای زندگی روزمره و زندگی با دیگران تشکیل می‌دهند که نبود آن همه چیز را آشفته و گیج‌کننده می‌کند» (Knausgaard and Ekelund, 2014 : 18).

اما، در ادبیات، «این دقیقاً نقض‌هایی است که ما به دنبال آن هستیم [...] در بحران‌ها ظاهر می‌شود، وقتی کسی می‌میرد، وقتی کسی عاشق می‌شود، وقتی همه قوانین، همه محدودیت‌ها به یکباره برداشته می‌شوند» (Knausgaard and Ekelund, 2014 : 18). مستند به لحظات بحرانی در زندگی دیگران اشاره دارد، و همه مثال‌های من نشان‌دهنده بحران‌ها هستند - اما همگی از شمول آن رویدادها با عبارات و تعمیم‌های آشنا اجتناب می‌کنند.

مجموعهٔ *سخن پایانی* به یک حالت مستند از جمع‌آوری و سفارش مطالبی پایبند است که اثرات مخرب یک اختلال تغذیه بر خانواده و دوستان را ثبت می‌کند. این کتاب خشم، گناه، غم و ناامیدی بازماندگان را و در عین حال، انعطاف‌پذیری و عشق باورنکردنی آن‌ها را نشان داده است، علی‌رغم تمام آسیب‌ها و ویرانی‌های ناشی از بیماری و مرگ دخترشان، پیوندهای خانوادگی هنوز بسیار مشهود و مستحکم است، و این چیزی است که از همان آغاز کتاب با نامه عاشقانه پسر به والدین خود و پرتره‌های ابریل از آن‌ها به همراه نوه‌شان آشکار می‌شود. گذشته از هرچیز، زندگی و عشق همچنان ادامه دارد.

این [مجموعه] در حالی که پیش‌فرض روزنامه‌نگاری «کنجکاوی صمیمانه» در زندگی دیگران را دنبال می‌کند و از راهبردهای روزنامه‌نگاری بی‌بهره نیست، فضای همدلانه قدرتمندی را می‌گشاید (Agee, 1941 : 7). در عین حال جست‌وجوی حقیقت در مورد آنچه اتفاق افتاده و یک نقطه تفاهم، هرگز محقق نمی‌شود. با وجود همه راهبردهایی که برای نزدیک کردن ما و آشکارسازی هویت و ارتباط به کار گرفته شده است، ما در نهایت نمی‌توانیم موضوع آن را بشناسیم - فقدانی که در مونتاژ پشت و جلوی کتاب بصریت یافته است، که در آن دو پرتره رسمی مدرسه از چهره کامی از سنین مختلف، توسط یک بلوک مستطیلی آبی پوشانده شده است. می‌توان سخن پایانی را بر حسب نابرابری‌ها و تأثیرات مخرب فرهنگی مبتنی بر ایده‌آل‌های غیرممکن تصویر زنانه و تمام فشاری که این امر بر زنان جوان وارد می‌کند، خوانش کرد. آمریکا بالاترین نرخ اختلالات تغذیه را دارد و این دلیل مهمی است که ابریل این کشور را انتخاب کرد. همه این‌ها به نحوه دعوت از ما برای خواندن محتوا و لنگر انداختن کار در مضامین گسترده‌تر ضروری است. با این حال، آنچه در این رویکرد به مستند قابل‌توجه و متمایز است چگونگی نزدیک کردن ما به‌وسیله خلق پرتره‌ای از صمیمیت‌های آثار و خاطرات باقی‌مانده، است.

اشمید، آرکارا و سانتز ارزش‌ها و انتظارات اومانیستی را که ما به عکس‌ها نسبت می‌دهیم، می‌سنجند. هر دو عمل ازآن‌خودسازی در مواجهه با نسیان است، و عکس ها به دلیل زمینه خشونت آمیز خود استثنایی شده‌اند. اثر این رویکرد این است که عکس‌ها را به سمت بیننده تغییر جهت می‌دهد و مسئولیت اخلاقی نسبت به کسانی که در آن‌ها به تصویر کشیده شده‌اند را به دوش ما می‌گذارد. تصاویر اسفبار آرکارا و سانتس، کسانی را که بدون انسانیت و کرامت دیده می‌شوند و امتداد زیباشناسی ویرانه مرتبط با دیترویت که به طرز آزاردهنده‌ای از طریق عکس‌های آسیب‌دیده بازیابی شده و آثار مشهودی از زندگی‌های ویران شده توسط خشونت را نشان می‌دهند، بصریت می‌بخشند و تماشایی می‌کنند.[۵۵] آثار اشمید ناخوشایند است زیرا سوژه‌ای که از آن عکس گرفته می‌شود به نظر می‌رسد که در عکس گرفتن مطیع است؛ به نظر نمی‌رسد نگاه آن‌ها واقعیت مفروض را فاش کند. انسانیت آن‌ها ما را آشفته می‌کند به‌دلیل بربریت مرتبط با شخصی که از آن‌ها عکس گرفته است و چشم‌هایی که خیال می‌کنیم درون آن‌ها را می‌بینیم.

به گفته بیل نیکولز[۵۶]، «مستند ما را به دنیای واقعیت بی‌رحم هدایت می‌کند، حتی در حالی که به دنبال تفسیر آن است» (Nichols, 1991 : 110). مستندها استدلالی درباره جهان تاریخی ارائه می‌دهند. چیزی که دو مثال نخست من را متمایز می‌کند این است که چگونه عمل ازآن‌خودسازی و بازنمایی مواد، از نوعی استدلال بی‌بهره است. هر دو نشانگر درجه صفر مستندی هستند که در آن باید به شواهدی که به ما ارائه می‌شود بپردازیم. تأثیر آن برهم‌زدن انتظارات آشنا از فرم مستند است. عکس‌های دیو جردنو، تصدیق‌های تغزلی و زیبایی از انسانیت افراد بازنمایی‌شده ارائه می‌دهند تصاویری که کنش‌های جمعی، خلاقانه و جهان‌ساز را در برابر ویرانه‌های غفلت اقتصادی فاجعه‌بار نشان می‌دهد. زیباشناسی این تصاویر از سیاست آن‌ها جدایی‌ناپذیر است. جوردانو بیشترین حضور مؤلف‌گونه را به‌عنوان مستندساز دارد و عکس‌های او بیشتر به‌صورت معمول مستند هستند و انگیزه آن‌ها این است که واقعیتی را به ما نشان دهند که با کلیشه فرهنگی غالب دیترویت یعنی با ویرانه مقابله می‌کند. کتاب قابل‌توجه لایا ابریل طیف وسیعی از شواهد را به کار می‌گیرد تا تأثیر آسیب‌زا و مخرب اختلال تغذیه یک زن جوان را به نمایش بگذارد. او از طریق گردآوری قطعات مستند بصری و متنی، که با تغزل‌گرایی برخی از عکس‌های خودش در هم تنیده است، از طریق روایت‌های ذهنی متعدد، از زندگی یک زن جوان و مبارزه او با یک بیماری وحشتناک پرتره‌ای واضح می‌سازد. این مستندی است که با شهادت‌های شفاهی کسانی که کامی را دوست داشتند و می‌شناختند، و اسناد بصری و نشانه‌هایی که او از خود به جای گذاشته است، شکل گرفته و متعین شده است. از بسیاری جنبه‌ها، کتاب فرم مستند را بسط و گسترش داده است. می‌توان دید که عناصر موجود در سه نمونه قبلی من را به کار می‌گیرد، اما ایمان به ایدئال اومانیستی را حفظ می‌کند؛ حتی اگر زندگی‌ای را که بازگو می‌کند، زندگی‌ای است که در آن روابط صمیمی و نزدیک تا حد زیادی سنجش شده است.

یادداشت

نسخه‌های قبلی این مقاله به‌عنوان مقاله در دانشکده هنر گلاسکو در فوریه 2017 ارائه شد و در Maison Française d'Oxford در ژانویه 2018.

منابع

Abril, L. (2014) *The Epilogue*, Stockport: Dewi Lewis.

Agee, J. (1941) *Let Us Now Praise Famous Men*, New York: Houghton Mifflin.

Apel, D. (2015) *Beautiful Terrible Ruins: Detroit and the Anxiety of Decline*, New Brunswick,New Jersey,and London: Rutgers University Press.

Arcara, A. and Santese, L. (2012) *Found Photos in Detroit*, Pianello Val Tidone: Cesura.

Azoulay, A. (2015) *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*, London: Verso.

Barr, N. W., Zukin, S., and Bey, D. (2015) *Detroit Unbroken Down*, Brooklyn, New York: Powerhouse Books.

Barthes, R. (1979) "The Photographic Message," in *Image-Music-Text*, selected and translated by S. Heath, Glasgow: Fontana/Collins, pp. 15-31.

Barthes, R. (1982) *Camera Lucida*, London: Jonathan Cape.

Colberg, J. (2018b) "A Conversation with Laia Abril." https://cphmag.com/conv-abril/ [Accessed February14, 2018].

de Duve, T. (2008) "Art in the Face of Radical Evil," *October 125 Summer*, pp. 3-23.

Jordano, D. (2015) *Detroit: Unbroken Down*, New York: PowerHouse Books. https://davejordano.com/detroit-unbroken-down [Accessed January 10, 2017].

Jordano, D. (n.d.) *The Darkness in the Light, https*://davejordano.com/detroit-unbroken-down/detroitdarkness- in-the-light-1 [Accessed January 10, 2017].

Knausgaard, K. O. and Ekelund, F. (2014) *Home and Away*, London: Harvill Seker.i

LA Times. (2016) "The 'Grim Sleeper' is Sentenced to Death for String of Murders," www.latimes.com/local/lanow/la-me-grim-sleeper-sentencing-20160810-snap-story.html [Accessed December 9, 2017].

Lukács, G. (1978) "Narrate or Describe?" in *Writer and Critic*, edited and translated by A. Kahn, London:Merlin Press, pp. 110-148.

Marchand, Y. and Meffre, R. (2010) *The Ruins of Detroit*. Göttingen: Steidl. www.marchandmeffre.com/detroit [Accessed December 12, 2017].

Nichols, B. (1991) *Representing Reality*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Pollock, D. (n.d.) "Dave Jordano: Unbroken Down" www.urbanautica.com/

پی‌نوشت

1. Ariella Aïsha Azoulay
2. Joachim Schmid
3. Arianna Arcara
4. Luca Santese
5. Dave Jordano
6. Laia Abril
7. facsimile

۸. اختلالات تغذیه ای یا اختلالات خوردن گروهی از مشکلات روانی هستند که ممکن است شخص به غذا، وزن یا شکل بدن وسواس پیدا کند. این نوع اختلالات در موارد شدید می‌توانند بسیار جدی باشند و به بدن آسیب وارد کنند. حتی در برخی افراد عدم درمان اختلال خوردن منجر به مرگ می‌شود. -م

۹. نوعی نشر که در آن کلیهٔ فعالیت های مربوط به چاپ و توزیع و فروش اثر با پدیدآور است. -م

10. L.A. (Women 2011; produced with the self-publishing platform Blurb).

11. evidential
12. Lonnie Franklin Jr
13. Grim Sleeper

۱۴. LA Times: لس آنجلس تایمز روزنامه‌ای است که از سال ۱۸۸۱ در لس آنجلس، کالیفرنیا منتشر شد و در قسمت غربی ایالات متحده آمریکا توزیع می‌شود.

۱۵. Jane Does: جان دو (به انگلیسی: John Doe) برای مردان و جین دو (به انگلیسی: Jane Doe) برای زنان، نامی است که در دادگاه‌ها و در نظام قانونی آمریکا به جنازه‌های ناشناس اطلاق می‌شود. م-

16. James Agee
17. *Let Us Now Praise Famous Men*
18. Alexander Gardner
19. Lewis Paine
20. trophy
21. Thierry de Duve
22. Art in the Face of Radical Evil
23. Arles
24. Tuol Sleng
25. Phnom Penh
26. Pol Pot
27. Nhem Ein

۲۸. یک جنبش سیاسی و نظامی در کامبوج بود که از اواخر دهه ۱۹۶۰ تا ۱۹۹۹ فعال بود و از ایدئولوژی کمونیسم تندرو پیروی می‌کرد. این گروه تحت رهبری پول پوت در سال ۱۹۷۵ پس از یک جنگ داخلی طولانی به قدرت رسید و حکومت خود را آغاز کرد. در دوران حکومت خمرهای سرخ، که از ۱۹۷۵ تا ۱۹۷۹ به طول انجامید، آن‌ها تلاش کردند جامعه کامبوج را به یک سیستم کشاورزی سوسیالیستی تبدیل کنند و مردم را به زندگی روستایی و کار در مزارع اجباری سوق دادند. خمرهای سرخ مسئول یکی از بزرگ‌ترین نسل‌کشی‌های قرن بیستم بودند. در طول چهار سال حکومت آن‌ها، حدود ۱.۷ تا ۲ میلیون نفر از مردم کامبوج، شامل اقلیت‌های قومی، طبقات تحصیل‌کرده و نخبگان شهری، از طریق گرسنگی، کار اجباری شکنجه و اعدام‌های دسته‌جمعی کشته شدند. مشهورترین مرکز شکنجه و اعدام در این دوره، زندان S-21 یا تول سلنگ بود که در آن هزاران نفر شکنجه و سپس به قتل رسیدند.

29. Dionys Mascolo
30. Robert Anselm
31. Dachau
32. *Found Photos in Detroit*
33. Yves Marchand
34. Romain Meffre
35. The Ruins of Detroit
36. Dora Apel
37. LeDuf
38. *Detroit: An American Autopsy*
39. György Lukács

۴۰. این دیدگاه نشان‌دهنده‌ی انتقاد لوکاچ از ادبیات توصیفی است که به‌نظر او به جای بررسی روابط انسانی معنادار و درگیری‌های اجتماعی، تنها به ثبت ظواهر و جزئیات بدون عمق معنایی می‌پردازد و این به زوال تجربه‌ی انسانی در دوران سرمایه‌داری کمک می‌کند.

41. Dave Jordano
42. Detroit: Unbroken Down
43. ruin-porn
44. communitarian aspect
45. world-building
46. world-making
47. Stacey and Carlitha, Jason's Memorial Site, Southwest Side, Detroit

48.Mo, the Birdman of Detroit
49.The Epilogue
50.collateral damage
51.Patheticize[s]
52.RED RIDING HOOD TR
53.CINDERELLA RD
54.Karl Ove Knausgård
55.spectacularize
56.Bill Nichols