نـــــوری خســـروی بهـــــزاد روایـــــت بـــــه

زندگی یک دوره‌گرد از دریچه سوراخ سوزنی
چهره‌ها و مکان‌ها در پرسه‌های غلامرضا

AARAN PROJECTS
آران

نبه روایت بهزاد خسروی نوری

مترها:
شهرام خسروی
شارلوت بیدلر
پیروز کلانتری

بر این باورم که این نمایشگاه فرایند و رفتاری گروهی است که از هم‌دلی، گفت‌وگو، انتقادها و همراهی مستمر دوستان و همکاران عزیزم پدید آمده است. تردیدی ندارم که بدون همراهی مستمر و دقت نظر این دوستان، برگزاری این نمایشگاه برای من به تنهایی مقدور نبود:

نازیلا نوع‌بشری
کریستینا ماریا زِترلوند
سیامک فیلی‌زاده
سهراب مهدوی
مگنوس بَرتوس
شارلوت بیدلِر
شهرام خسروی
پیروز کلانتری
مایا فِراگُرد
میرو سازدیچ
استافان لاوستد
اسوانته لارسون
اُلوف گِلمه
ماریا لانتز
بنجی بُیادجیان

چاپ:
نیما علیزاده
فرزام فاضلی
رامین حیدری

امید سیدعلی‌خانی
کاتالوگ
لی آوت: حسین فیلی‌زاده
طراحی پایه‌های آرشیو
کارل سیرِن
نیما علیزاده
آهنگر: عباس عرب‌اسدی

قاب: آوا نگار صوتی
ویترین: علیرضا شهریاری
ترجمه فارسی به انگلیسی: بونا الخاص
انگلیسی به فارسی: سهراب مهدوی
ادیتور متن‌های انگلیسی:
جوستینا بارتولی

با تشکر از:
مریم عمرانی
امید بلاغتی
مریم پرواز

تمامی آثار این نمایشگاه توسط "کارگاه تصویر تهران" با استفاده از تکنیک دیازک بدون انعکاس با استفاده از کاغذ پِرل هانِموله اجرا شده است.

زندگی یک دوره‌گرد از دریچه سوراخ سوزنی

چهره‌ها و مکان‌ها در پرسه‌های غلامرضا امیربیگی (۱۳۸۳ـ۱۳۰۷)

به روایت بهزاد خسروی نوری

افتتاحیه: ۱۰ دی‌ماه ۱۳۹۵

ساعت افتتاحیه: ۴ تا ۸ بعدازظهر

ادامه نمایشگاه تا ۲۷ دی ماه ۱۳۹۵

ساعات بازدید:

جمعه‌ها: ۴ تا ۸ بعدازظهر ـ روزهای دیگر از ساعت ۱ تا ۷ بعدازظهر

(شنبه‌ها پروژه‌های آران تعطیل است)

پروژه‌های آران

خیابان نوفل‌لوشاتو، کوچه لولاگر، پلاک ۵ (ورودی حیاط)

تلفن: ۶۶۷۰۷۹۷۵

AARAN PROJECTS

آران

Konstfack

University College of
Arts, Crafts and Design

tehran
image works
کارگاه تصویر تهران

زندگی یک دوره گرد از دریچه سوراخ سوزنی

بهزاد خسروی نوری

پرسید: ازشون خوشت میاد؟ گفتم: «خیلی خوبن!"
این مکالمه بین من و مادر بزرگم بود. سال‌ها پیش، وقتی مادربزرگ شگفتی و هیجان من را در مواجه با چند عکس نگاتیو در یکی از آلبوم‌های خانوادگی دید.
چند دقیقه‌ای رفت و با کیسه پلاستیکی پر از عکس‌های نگاتیو قدیمی روی کاغذ عکاسی برگشت.
گفت: اینها عکس‌های بابابزرگتن.
گفت:می‌خواستم بندازمشون دور.
گفت: نمی‌تونم آدم‌های تو عکس‌ها رو ببینم. مال تو! نگهشون دار!
ده سال پیش بود. از آن روز به بعد به عکس‌ها نگاه می‌کنم، با احتیاط لمسشان می‌کنم و به جای کیسه پلاستیکی در جعبه آرشیوی نگاه می‌دارمشان، شبیه آرشیوهای واقعی.
به نظر این داستان می‌تواند نقطه آغاز کلّ این پروژه باشد. اما من مرض بی‌خوابی گرفتم .

***

بی‌خوابم و از این بی‌خوابی مفرط بیزار. این پروژه مرا می‌کشد. مجبورم می‌کند که دوباره

نگاه کنم به همه ایده‌هایم، همه آرمان‌ها و امیدها همه آنچه در هنر و اجتماع باور دارم. دقیق نمی‌دانم منشأ بی‌خوابی‌ام کجاست؟ بخاطر تاریخ عکس‌ها و جست‌وجوی‌های من است یا فقط به خاطر خستگی.

آشکارا مفهوم کلی پروژه در باره هویت اجتماعی است ـ الگوی کلاسیک. به چند نکته واضح می‌توانم اشاره کنم. حداقل نکته‌های که به شکلی پررنگ در ذهن من حضور دارند:

ـ نمایش هویت سیاسی و اجتماعی گروهی مشخص از تهرانی‌ها در بستر تاریخی شهر تهران.

ـ عدم وجود بازنمایی این گروه سیاسی و اجتماعی در حیطه هنر معاصر ایران.

فرضی روایی نسبت به گزاره دوم دارم:

نقطه آغازین هنر معاصر ایران پیش از انقلاب با تلاش‌های دربار و شخص فرح دیبا شکل گرفت. تاسیس موزه هنرهای معاصر تهران هویت خود را از مالکیت اساتید هنر غرب گرفت. هنرمندانی همچون پیکاسو، جاکومتی، رودن، ماتیس، پولاک و... . این مجموعه رسماً «گنجینه موزه» نامیده شد و هنوز هم به همین نام شناخته می‌شود. شاید این داستانی است کوتاه که راویِ چگونگی گنجینه شدن هنر است به نام معاصریت.

ارتباط میان سیاست و هنر در این گنجینه معاصر هنر از فشن‌وارگی پاپ‌آرتیست‌ها دورتر نرفت. هنر معاصر حیطه طبقه بورژوا شد. شاید مثل همه جاهای دیگر دنیا.

شاید رفتار من هم تکرار مکرر رفتاری آشناست؛ تغییر ماهیت زندگی طبقه کارگر مهاجر به تهران در نیمه سال‌های ۳۰ و ۴۰ میلادی به تهران به کالای معاصریت و نامیدن آن به نام اجتماع و سیاست.

این داستان زندگی مردمی است که پس از جنگ جهانی دوم به تهران کوچ کردند. مهاجرتی که تا سال ۱۳۳۵ در اوج ادامه داشت. مهاجرانی که به واسطه جنگ، قحطی و ورشکستگی اقتصادی شهرهای کوچک ناگزیر به کوچ شدند.

مردمان این عکس‌ها از اهالی میمه‌اند. شهری کوچک در میانه راه اصفهان به کاشان در میانه فلات ایران. آنها در جنوب غرب تهران ساکن شدند. جایی حوالی امامزاده حسن. منطقه ۱۷ شهری تهران و پرجمعیت‌ترین منطقه کلان شهر تهران با چهار برابر جمعیت در مقایسه با مناطق دیگر شهر.

از زمانی که آقا محمد خان قاجار در سال ۱۱۷۵ تهران را به عنوان پایتخت ایران برگزید، مهاجرت به تهران جزئی لاینفک هویت آن شد. مهاجرتی که تا ۶۰۰،۰۰۰ نفر در سال افزایش یافته است. به نظر هر سال شهر کوچکی به تهران اضافه می‌شود. در حقیقت تهران با داستان این مردم مهاجر ساخته شده است.

اما هنوز باز نمایی تهران و تهرانی به هویت طبقه مرفه شمال شهرنشین تهران متصل است و تهران واقعی از این منظر نوستالژیای باغ‌ها و ویلاها و بهارخواب‌ها و ... است. این نگاه یک‌جانبه حتی پس از انقلاب ایران تغییر نکرد.

***

پروژه من حول این پرسش شکل گرفته است؛ اینکه چرا طبقه کارگر تهرانی در این باز نمایی‌ها وجود ندارند؟ شاید سوال سهل‌انگارانه‌ای باشد اگر بپرسم چرا ما این طبقه کارگر مهاجر را نمی‌شناسیم وقتی که انگار همه چیز را درباره آنها می‌دانیم. شاید سوال بهتر این است که چطور همه چیز را درباره آنها می‌دانیم؟ یا چگونه به راحتی در شهر تشخیص‌شان می‌دهیم؟

شاید به نظر من با این پرسش‌ها، پیشنهادی دیگری نمی‌دهم و فقط از استدلال‌های تاریخی برای توضیح این ناپیدایی‌ها استفاده می‌کنم و روایت فِتیش رمانتیک فقر را بازسازی می‌کنم.

شاید پاسخ به این سوال‌ها ساده باشد: ما یکی از آنها هستیم. من یکی از آنها هستم. شاید جواب دقیقتر این است: من یکی از آنها بودم! با وجود همه این شایدها اما من دارم از یک ترس سخن می‌گویم و بی‌خوابی‌ام را ناشی از آن می‌دانم.

من امروز نسبتم را با تو از دست داده‌ام و این مرا می‌ترساند مرا بی‌خواب می‌کند.

این ترس و عدم اطمینان از چیست؟ از نبود اعتماد به نفس؟ به خاطر فاصله گرفتن از جایگاه اجتماعی جدیدم؟

شاید به خاطر بودن در مکان پایدار بینابینی است؟ شاید چون من هم دوره‌گردم و هویت زندگی‌ام از دوره‌گردی است؟!

چگونه می‌توان از قدرتِ تصویری حرف زد که تو را از صحنه خیالاتت خارج می‌کند و به جای دیگر می‌برد؟ برای من اینها فقط عکس نیستند. مادر من است که ادای هنرپیشه‌های هندی را در می‌آورد با صورتی قرمز رنگ شده برای بالانس کردن نور.

یک روز با مادر همه چهره‌ها و مکان‌های عکس‌ها را مرور کردیم. بعضی از چهره‌ها آشنا بودند، بعضی از نام‌ها را به یاد داشت.

بعضی از مکان‌ها را هم می‌شناخت.

تصویر خودش، جهانبخش امیربیگی، جهانگیر امیربیگی، اعظم، حسن وفامنش و همسرش، رجب اکبری، غلامحسین امیربیگی، ملیحه اکبری، مهناز امیربیگی، مادربزرگ، فریده اکبری، منصور پسر خاله مادربزرگ، احمد بزرگیان، خدیجه امیربیگی، غلام امیربیگی، صغری امیربیگی، منیژه رحمانی، غلام نوروزی، روح انگیز نوروزی، محمود رحمانی، عباس امیربیگی، حسین امیربیگی، زینب، اسماعیل، معصومه، حیدر نوروزی، مهین اکبری، کریم مقدم، مصطفی، احمد، رمضان، برات، مراد، اکبر، آقای مرعشی...

و مکان‌هایی اطراف تهران:

امامزاده داوود، خیابان تیموری، خیابان مهناز، خیابان سالار، خیابان سینا، امامزاده حسن، توپخانه، باغِ ملی، پشت شهرداری، دزاشیب...

***

از این بیخوابی بیزارم!
روایت آشنای مردم فقیرِ کارگر برایم کافی نیست. اگرچه زندگی آنها نسبتی پایدار با فقر دارد و برای همین به مرور و در دل گذر زمان به زندگی گروهی عادت کردند. زندگی در اتاق‌هایی دور تا دور یک حیاط. حوضی در وسط و آبریزگاهی برای ۴۰ نفر ساکن خانه که اکثر آنها یک سری بچه‌اند. اما این نمایش آشنای فقر و تنگدستی کافی نیست.
نامِ این پروژه می‌تواند بیداری سیاهی از دریچه سوراخ سوزنی باشد. اما ترس‌ها و نااطمینانی‌ها کجاست؟
بیخوابی: بیداری تاریکی از دریچه سوراخ سوزنی!
فانتزی بهترین چیز است! از دریچه سوراخ سوزنی عبور می‌کنی که به دنیای دیگر وارد شوی. سرزمین عجیب. آلیس در سرزمین عجایب. من به دنبال خروج می‌گردم.
زندگی یک دوره‌گرد، از دریچه سوراخ سوزنی!
اینجا عاملیت غلامرضا امیربیگی هم وارد داستان می‌شود. عکاس دوره‌گرد و طی مسیرش ـ طریقش ـ از جنوب به شمال تهران.
تصویر پدربزرگ در لباس پارتیزانی، صحنه خیالی زائرین، مردانگی کارگران، خیرگی چهره‌ها، یک سری بچه، چهره‌ها، افقی‌ها و عمودی‌ها، نمایش من از این طبقه فقیر کارگر مهاجر است.
من در حال فرارم از روایت‌های شنیده شده، روایت‌های که همیشه انتظار شنیدنشان را داریم. آنها عاشق فیلم هندی بودند، آنها عاشق فیلم‌های ماجراجویی بودند، عاشق لورنس عربستان. شاید چفیه‌های که این جا و آنجا آدم‌های عکس‌ها پوشیده‌اند از فیلم لورنس عربستان آمده باشد بعد از نمایشش در سینما جی تهران. تنها سینمای آنجا.
تمام عشق من نمایش صحنه خیالات آن‌هاست. صحنه‌هایی سینمائی پیوندخورده با خیال که به آنها از تصویری رویایی از جایی دیگر می‌داد. مکان‌هایی که مملو از از هیجان و عشق و فانتزی و ماجراجویی بود.
من از این عدم اطمینان بیزارم. من از ترس بیزارم. ترسم را در پس مفهوم‌ها و گزاره‌ها پنهان می‌کنم. در پس نوشتن این کلمات. این جا، همین حالا. به تنهایی توان غلبه بر این ترس را ندارم.

شهرام خسروی از مهاجرت‌های داخلی نوشت. مهاجرتی که در زیر سایه مهاجرت غرب به شرق پنهان شده است.
از شهرام خواستم که بنویسد چگونه ایران مدرن برای نمایش مرکزیت فرهنگی ملی خود نیاز به داخلی‌های بدوی داشت.
از پیروز کلانتری خواستم که بنویسد از یلگی‌ها و ناعکاسی‌های پدربزرگ. از ارتباط و گفت

و گو میان دوربین و عکاس و قبل و بعد از عکس‌ها.
شارلوت بیدلر از چهره‌های مسافر نوشت. سفری میان واقعیت و خیال. فیگورهایی که شبیه زائران و انقلابیون لباس پوشیده‌اند.

***

عکس‌ها را به اِسوانته لارسُن معلم عکاسی دانشگاه نشان دادم. اِسوانته هم از تکنیک عکاسی بی‌خبر بود. گفت که عکس‌ها را به اولُف گِلمه نشان بدهم. گفت: عکاسی آنالوگ تخصصش است.
اوُلُف عکس‌ها را با دقت نگاه کرد. کنار هم قرار دادشان. با نظم متفاوت طبقه‌بندی‌شان کرد.
گفت: نگاتیو در پروسه عکاسی وجود نداشته. عکس‌ها نوردهی مستقیم بر روی کاغذ عکاسی‌اند. مجموع عکس‌ها در واقع کلکسیون نگاتیو هستند. معتقد بود از دوربین عجیبی استفاده شده است.
گفت: به لبه‌های عکس‌ها نگاه کن،باور داشت ۳ فریم متفاوت برای نگهداری عکس‌ها استفاده شده است
بیش از سیصد عکس نگاتیو بر روی کاغذ. از تکنیکش خبر نداشتم. حتا وقتی که بچه بودم و بعضی تابستان‌ها در مغازه کوچک پدربزرگ در امامزاده حسن کار می‌کردم، هیچ وقت این تکنیک را ندیدم. وقتی من بچه بودم پدر بزرگ دوربین قطع متوسط مامیا داشت و دستگاه فتوکپی کوچک. مغازه کوچک پدر بزرگ جای کافی برای ابزار دیگر نداشت. اولین عکسی که گرفتم با دوربین مامیا بود.عکس از خودم. فراموش نمی‌کنم لحظه جادویی پدیدار شدن صورتم در زیر نور قرمز تاریکخانه. اواسط دهه ۶۰ بود و من ۹ ساله.

برای مدتها فکر می‌کردم این عکس‌ها تجربه‌ها و بازی‌های پدربرزگ در اوقات فراغتش بوده.
کلید واژه جست‌وجو بعد از صحبت با اولوف تغییر کرد: عکاسی خیابانی کمکی نکرده بود و نه جست‌وجو درباره دوربین‌های خانگی. «عکاسی دوره‌گرد/ عکس‌های یک دوره‌گرد» کلید واژه جدید بود و همه چیز تغییر کرد.
این شکل عکاسی و دوربین آن در مناطقی از برزیل و کوبا و همچنین افغانستان (کامرای فوری) هنوز استفاده می‌شود. دوربین تلفیقی است میان جعبه عکاسی و تاریک‌خانه و به طور معمول برای عکاسی چهره استفاده می‌شود. بعضی از این نمونه‌های دوربین از قطعه فانوسی دوربین‌های قدیمی برای فوکوس استفاده می‌کنند. اما در بسیاری از نمونه‌های دیگر ابزاری داخلی عمل فوکوس را انجام می‌دهد.دسترسی به داخل دوربین با آستین

متصل به بدنه دوربین امکان‌پذیر می‌شود به دو مایه ظهور و ثبوت و کاغذ نور دیده و خام. پردازش عکس از شروع تا پایان چیزی در حدود ۱۵ دقیقه خواهد بود.
تاریخ اولین تولیدکننده کارخانه‌ای این دوربین توسط کمپانی شیکاگو فروتایپ به اوایل قرن بیستم باز می‌گردد. حدود ۱۹۱۳ و دوربین کارت پستال نامیده شد. عکس‌هایش اندازه کارت پستال بود و پشت کاغذ عکاسی محلی برای نوشتن آدرس داشت. کاغذ مورد استفاده کاغذ پوزتیو بود. مشابه دوربین‌های پولاراید امروزی.
نقطه آغاز این شیوه عکاسی به دوربین سوراخ سوزنی باز می‌گردد. نور از سوراخ سوزنی عبور می‌کند و تصویر برعکس در انتهای جعبه عکاسی ظاهر می‌شود. پدیده‌ای که به اثر دوربین تاریک‌خانه معروف شد.
روایتی دقیق تاریخی از مبدأ پیدایش این دوربین نیست اما اجماع تاریخ باور دارد که ابن هیثم (۱۰۴۰ ـ ۹۶۵) دانشمند، ریاضیدان و منجم عرب ـ ایرانی کسی بود که برای اولین بار شرح ساختار این عمل نور را در کتاب المناظر شرح داد.
قدیمی‌ترین توضیح عکاسی سوراخ سوزنی در کتاب استرواسکوپ نوشته مخترع اسکاتلندی دوید بروستر ۱۸۵۶ وجود دارد با شرحی مختصر بر ایده دوربین بدون لنز. استفاده از واژه سوراخ سوزنی تاریخ قدیمی‌تری دارد و به سال ۱۷۶۴ باز می‌گردد و کتاب جیمز فرگوسن: بحث در باره ماشین، استاتیکِ شاره‌ها، پنوماتیک‌ها و نور.
حوالی سال ۱۹۱۳ هرکسی با خرید چند دوربین کهنه می‌توانست دوربین خود را بسازد. به نظر کمپانی فروتایپ شکلی از تجارت هرمی را پیش گرفته بود. پیش از افسردگی بزرگ اقتصادی آمریکا در اوایل دهه بیست میلادی برای عکاسان رفتن از شهری به شهر دیگر و عکاسی از مردم و کسب درآمد در محل امری معمول بود.
بعد از ورشکست شدن کمپانی در اوایل دهه بیست میلادی، عکاسان ناگزیر به خلاقیت شدند و با ابتکار عمل لنزهای قدیمی دوربین‌ها را به جعبه‌ای چوبی متصل کردند و فضای محدود برای مواد شیمیایی در داخل دوربین ساختند.
این دوربین‌ها خود به تنهایی اثر هنری بودند. این دوربین‌ها به گونه‌ای تعریف عکاسی هنری را تغییر می‌دهد. تعریفی که باور دارد عکسِ پدید آمده از دوربین، اثر هنری است و دوربین عکاسی فقط ابژه عمل است.

***

از استکهلم به مادر زنگ زدم. شاید دوربینی شبیه جعبه را به خاطر داشته باشد. گفت باید از برادرم بپرسم. دوشنبه بعد از ظهر با من تماس گرفت و گفت: احتمالاً دوربین جایی در ته انبار و میان خرت‌وپرت‌های دیگر است.
یک ماه بعد من به تهران رفتم. هنوز باور نمی‌کردم که دوربینی وجود دارد. هیچ چیز بعد از مرگ پدربزرگ از مغازه کوچک عکاسی‌اش باقی نمانده بود.

کلید انبار را گرفتم. اتاقکی کوچک مشرف بر حیاط قدیمی خانه پدربزرگ. نردبان را به دیوار تکیه دادم. هنوز نامطمئن بودم. پیدا کردنش کار سختی نبود. جعبه‌ای قرمز، پوشیده شده با لایه ضخیم خاک. شکل و شمایلی سالم. به جز لنز همه اجزای آن داخل جعبه بود. حتا آخرین عکسی که گرفته شده بود. عکس کوچک چهره یک مرد، قسمتی از کاتالوگ کمپانی کاغذ عکاسی ، بوی دارویی ظهور و ثبوت و بوی تاریک خانه. اولُف حق داشت: ۳ فریم نگه دارنده کاغذ در جعبه بود.

***

ـ جالبه که قرمزه.
ـ چرا جالبه؟
ـ قرمز رنگ کلاسیک کارگری. من خیلی ساده می‌تونم استعاری مرتبطش کنم به کارگر، سوسیالیسم و کمونیسم.
ولی احمقانست که این کار رو بکنم.
ـ ولی قرمز معنی دیگه‌ای داره اینجا. تنها تعریف منطقی به کاغذ ارتوکروماتیک عکاسی مربوطه.
ـ خیلی نمی‌فهمم؟ برای چاپ عکس؟
ـ عکس سیاه و سفید رو می‌تونی زیر نور قرمز چاپ کنی.
ـ ولی چه ربطی به جعبه داره. شاید رنگ باقی مونده از جای دیگه بوده. تاریخک‌خانه قرمز ولی سیرک هم قرمز ـ طلاییه.
ـ آره خوب شاید به خاطر این بوده که رنگ قرمز بیشتر شاد و سرحاله.
ـ دوربین قرمز ترسناک و تهاجمی نیست.
ـ جالبه که اینجوری بهش نگاه کنیم. انگار همه چیز درباره این عکسها به شادی و خوشی می‌رسه. تصویر خیال‌ها و رویاها در بهترین وضعیت.

***

یک هفته بعد. من با رجب اکبری مصاحبه کردم. ۹۲ ساله، عکاس و سازنده دوربین عکاسی.
ـ چرا رنگ قرمز برای دوربین انتخاب کردی؟
رنگ دیگه‌ای نبود. تنها چیزی که پیدا کردم پلاستیک قرمز بود. ارزون‌ترین هم بود.

رجب عکاس۹۲ ساله به سختی راه می‌رفت . برای مصاحبه خیلی خوشحال بود.
گفت: برای ناهار بیا اینجا. کوفته درست می‌کنم.
روی کاناپه بزرگی نشست و دست راستش را روی دسته کاناپه گذشت. هوا سرد نبود.

هوای معمولی آغاز پاییز تهران. ولی رجب جوراب‌های زمستانی ضخیم پوشیده بود. گفت جوراب‌ها سوغاتی از اروپا هستند. برای سوالهای من صبر نکرد و داستان خود را شروع کرد.
سال ۱۳۱۶ از روستایی کوچکی نزدیکی همدان به تهران آمدم. ۱۴ سالم بود. نه جایی را بلد بودم و نه کسی را می‌شناختم. کاری در آشپزخانه خانه دکتر مرزبان پیدا کردم. همسرش اهل لهستان بود. به من گفت که باید کروات ببندم. گفتم که نمی‌توانم. من یک کارگر ساده هستم. مردم به من می‌خندند اگر من را با کروات ببینند. فکر می‌کنند من تظاهر می‌کنم که کس دیگری شدم. بعد دو سال کار در خانه چون نمی‌خواستم کروات ببندم، آنجا را ترک کردم.
در رستوران کوچکی مشغول به کار شدم. عکاسی دوره‌گرد هر روز برای ناهار به رستوران می‌آمد. به من گفت اگر عکاسی دوست دارم می‌تواند به من یاد بدهد. من عکاس شدم. یاد گرفتم چطور دوربین بسازم. چهار تا دوربین ساختم در کارگاه کوچکی در پشت بام خانه‌ام که یکی برای پدر بزرگ تو غلامرضا بود.
لنزهای دوربین را از عینک‌سازهای آسوری می‌گرفتم و ماده ظهور و ثبوت را از داروخانه یهودی‌ها.
رجب نمی‌دانست دوربین چطور وارد ایران شده است. ولی برای توضیح قسمتی از دوربین که نگاتیو را در مقابل دوربین نگاه می‌دارد از کلمه لاپاتکا استفاده کرد. کلمه لاپاتکا به روسی و لهستانی به معنی استخوان کتف یا بیلچه است و اشاره به قسمتی از دوربین دارد که به جلوی دوربین وصل می‌شود، برای گرفتن عکس نهایی از عکس نگاتیو اولیه.
به نظر می‌رسد که این دوربین در زمان جنگ جهانی دوم توسط مهاجران لهستانی به ایران آورده شده و یا زودتر از از روسیه وارد ایران شده است. ولی متاسفانه زمان و مکان قطعی ورود آن به ایران بی‌جواب باقی مانده است.

***

من به دیوار آویزانشان می‌کنم و نمایش‌شان می‌دهم به همه آن‌هایی که از قصه‌های عکس‌ها لذت می‌برند. این‌ها تاریکی‌ها و روشنائی‌های دوربین سوراخ سوزنی قرمز رنگی است که به مدت ۲۵ سال نان‌آور خانواده ۱۲ نفری بود.
شاید این به اشتراک‌گذاشتن درمانی برای بی‌خوابی‌ام است. برای ولگردی‌ها و بی‌خوابی‌هایم.
تا بیدار کنم تاریکی را در بی‌خوابی پایدار و همیشگی‌ام.

من را به خاطر می‌آوری؟

شهرام خسروی
انسان‌شناس ـ دانشگاه استکهلم
ترجمه از انگلیسی: بهزاد خسروی‌نوری

عکاسان دوره‌گرد قصه‌گویند

اکتبر سال ۲۰۱۶ در استکهلم، بهزاد عکس‌هایی را که پدربزرگش غلامرضا امیربیگی در یک قرن پیش و هزاران کیلومتر دورتر از جایی که ما هستیم گرفته بود را به من نشان داد. قصه مردمی که دوربین او ثبت کرده بود قصه‌ی مهاجرت است، قصه جابه‌جایی است، قصه‌ی دل کندن از زادگاه است و سرگردان شدن در فضای بینابینی: فضایی میان این‌جا و آن‌جا، میان اکنون و بعد از این، میان انسان بودن و شهروند بودن، میان بومی‌ها و غریبه‌ها. تجربه‌ی آدم‌های این عکس‌ها که نه این جا بودند و نه آنجا ، تجربه‌ی مهاجران امروز نیز هست. این تداعی‌های مشترک است که عکاس را در مفهوم بنیامینی به قصه‌گو مبدل می‌سازد. والتر بنیامین در مقاله‌ای به سال ۱۹۳۶ با عنوان قصه‌گو: نگاهی به کارهای نیکلای لسکوف نگرانی‌اش را از از بین رفتن هنر قصه‌گویی ابراز می‌کند. از نظر او فرم جدید قصه‌گویی در دنیای مدرن امکان ایجاد همزاد پنداری و ردوبدل تجربه‌های مشترک را فراهم نمی‌آورد. قصه‌گو داستان خود را با تجربیات مخاطب ادغام می‌کند، او روایت

تجربیاتش را از آن شنوده‌اش می‌کند. عکس‌های این نمایشگاه قصه‌هایی از دیگری بودن حکایت می‌کنند، دیگری بودن دیروز و دیگری بودن امروز و حالا. شاید تجربه‌ی دیگری بودن آدم‌های در این عکس‌ها شبیه به تجربه‌ی کارگران مهاجر تهران امروز که عمدتاً افغان هستند نیز باشد.

شهرستانی‌ها و دهاتی‌ها

آدم‌های این عکس‌ها شهرستانی‌اند. واژه شهرستانی یک نام ساده نیست که با باری خنثی معرف عده یا گروهی از مردم باشد، این واژه آبستن پیش‌داوری و دیگری ساختن از این مردم است، به آن‌ها انگ می‌زند و آن‌ها را به حاشیه می‌راند. دولت ـ ملت مدرن ایرانی نیاز به تصویری از مردمان ساده‌لوح و ابتدایی داشت تا در تقابل با آن فرهنگ مرکزی تهران‌محور را تعریف کند. در گفتمان‌ها و مناسبات سیاسی، فرهنگ عامه، رسانه و بازار شخصیت‌های غیرتهرانی عموماً همراه با ساده‌لوحی، مسخره بودن و عقب‌افتاده بودن ترسیم می‌شوند.

زنان و مردان در این عکس‌ها اهل میمه بودند که در نیمه‌ی اول قرن پیش شاید شهری کوچک و یا روستایی بزرگ بود. آن‌ها میمه را به‌خاطر خشکسالی، قحطی و فقر ترک کردند و به عنوان کارگرانی مهاجر، مطیع، کم‌توقع و گوش به فرمان راهی تهران شدند و سر از حاشیه آن درآوردند تا پاسخ‌گوی نیازهای طبقه متوسط نوظهور تهرانی شوند. بازنمایی غیرتهرانی‌ها به مثابه غیر متمدن، نادان و مسخره بخشی از مکانیسم نگاه‌داری سلسه‌مراتبی بودن بازار کار در بین تهرانی‌ها و مهاجرین بوده و هست. تک‌تک زنان و مردان حاضر در عکس‌ها این تجربه را از سر گذرانده‌اند، به خاطر لهجه‌شان القابی گرفته‌اند و مدت زمان بیشتری نسبت به تهرانی‌ها صبر کرده‌اند تا به کار، مسکن، امکانات بهداشتی و آموزشی دسترسی پیدا کنند. اغلب این مردم به خاطر فقر در جنوب تهران سکنی گزیدند که ارزان‌تر باشد و با آن‌ها طوری رفتار شده است که از شأن شهروندی به دور است، گویی که به این شهر تعلق ندارند.

لقب دیگر برای غیرتهرانی‌ها دهاتی است. واژه‌ای که برای تحقیر کردن بکار می‌رود و نشان از بی‌فرهنگی و عقب‌ماندگی دارد و اغلب مترادف است با کارگران بی‌تخصص. در سریال‌های تلویزیونی شخصیت‌های دهاتی نادان و ناخوشایند تصویر می‌شوند و رفتارهای ناشایست انجام می‌دهند. در سریال‌های تلویزیونی تصویر دهاتی در تقابل با شخصیت تهرانی نمایش داده می‌شود که شخصیتی مدرن، تحصیل‌کرده، پیچیده و معقول دارد. به نظر می‌آید که برای نمایش و تعریف تهرانی خردمند نیاز داریم تا او را با دهاتی نادان مقایسه کنیم، این مقایسه شبیه به مقایسه‌ی فرانتس فانون در مورد سفیدپوست بودن است. فانون می‌گوید یک سیاه‌پوست باید در رابطه با یک سفیدپوست سیاه باقی بماند. این دقیقاً رابطه‌ایست که دهاتی بودن با تهرانی بودن باید حفظ کند. تصویر دهاتی نادان

و نیازمند به آموزش و تغییر در تضاد و تقابل با تصویر ارزش‌های شهری مدرن به عنوان فرد متمدن و با فرهنگ قرار دارد.

عکس‌ها از صرف تصویر بودن فراتر می‌روند، آن‌ها ابژه‌های اجتماعی‌اند و سرشارند از تاریخ‌هایی به غیر از آنچه که ما می‌شناسیم، آن‌ها خاطره و داستان را فرا می‌خوانند و قصه‌هایی از تغییرات اجتماعی جامعه معاصر ایران می‌گویند. امروز پس از گذشت بیش از نیم قرن، زنان و مردان، پیر و جوان داخل این عکس‌ها پا به عرصه‌ی منحصر به فرد هنر گذاشتند تا دیده شوند. آن‌ها به ما نگاه می‌کنند و پرسش‌گرانه می‌خواهند که آن‌ها را بشناسیم. دیده‌شدنی که زمان زنده‌بودن‌شان انکار شد: در آن زمان آن‌ها فقط یک مشت دهاتی و شهرستانی بودند.

عرصه خصوصی، عمومی است

تا قبل ازاین، این عکس‌ها متعلق به یک مجموعه خصوصی بودند و امروز به فضای عمومی راه پیدا کرده‌اند. لحظه‌های خصوصی اکنون در معرض دید عموم قرار می‌گیرند که شاید بخشی از الگوی وسیع‌تر معاصر باشد از نفوذ فضای عمومی به فضای خصوصی و بالعکس. در طول دهه‌های اخیر، مسائل خصوصی تبدیل به دغدغه‌های ملی شده‌اند و در نتیجه عمومی شده‌اند. سوژه‌های داخل عکس‌ها با وارد شدن به عرصه عمومی، حق شهروندی‌شان را جشن گرفته‌اند و به مثابه شهروند، در عرصه فرهنگی شهری وارد شده‌اند که در آن زیسته‌اند و کار کرده‌اند. آن‌ها محله‌ی کارگرنشین خود در جنوب تهران را ترک کرده‌اند و وارد یکی از مهم‌ترین گالری‌های شهر شده‌اند و آمده‌اند تا حق خود بر شهر را مطالبه کنند، حقی که در زمان زیست‌شان از آن‌ها گرفته شده بود؛ حق شرکت کردن در پروسه‌ی شکل‌گیری و تحول تهران به مثابه شهری با گوناگونی فرهنگی.

دوچرخه

عکاسان دوره‌گرد، عکاسی را از استودیو و انحصار قشر مرفه خارج کردند و به خیابان آوردند. آن‌ها امکان عکس گرفتن را برای قشر کم درآمد فراهم کردند، قشری که زیبایی‌شناسی تصویری‌اش را خودش ساخته بود. بر خلاف عکس‌های استودیویی قدیمی که پرده‌ی پشت‌شان از فضاهای اروپایی متاثر بود، غلامرضا امیربیگی، عکاس این مجموعه از پرده‌های امامزاده داوود استفاده می‌کرد. به نظر می‌رسد که امامزاده داوود از اماکن مذهبی است که در شمال غربی تهران واقع شده است؛ تفرج‌گاه قشر کم درآمد مردمان ساکن تهران بوده است. بر خلاف پرده‌های پشت عکس‌های استودیویی که معمولاً نشانه‌هایی از اشیای بی‌جان و ساکن در آن‌ها بود، حرکت و جابه‌جایی مشخصه‌ی اصلی عکس‌های عکاس دوره‌گرد این نمایشگاه هستند. در پرده مقبره امامزاده داوود دو هواپیما در آسمان

پرواز می‌کنند. در بعضی از عکس‌ها به طور عمدی و یا غیرعمدی یک دوچرخه حضور دارد، دوچرخه وسیله‌ی نقلیه‌ی قشر کم درآمد بوده است، در تصویر دیگر مردی سوار بر موتورسیکلت است. حضور هواپیما، دوچرخه و موتور نشانه‌هایی از زندگی مدرن هستند که سرعت و جابه‌جایی از شاخصه‌های اصلی‌اش هستند. با نمایش قابلیت تحرک، این سوژه‌ها نه تنها شهری‌بودن‌شان را نشان می‌دهند بلکه به ما یادآوری می‌کنند که تحرک یک نیاز برای این طبقه اجتماعی محسوب می‌شود. شکلی از تحرک به اشکال دیگر آن مرتبط است، امکان حرکت در شهر به امکان تغییر طبقه‌ی اجتماعی مرتبط است.

چهره ناشناسی

چهره ناشناسی از ریشه یونانی پرسپون= چهره، اگنوسیا= ناشناسی.

چهره ناشناسی به کورچهره‌گی نیز معروف است، اختلالی است که باعث عدم تشخیص و شناسایی چهره‌های آشنا می‌شود. تهران مدت‌هاست که از این اختلال رنج می‌برد، کارگران مهاجر عامدانه دیده نمی‌شوند، آن‌ها مرئی هستند اما ما (نمی‌خواهیم) که آن‌ها را ببینیم. چهره ناشناسی به خصوص در مورد کارگران مهاجر افغان که غیرقانونی خوانده می‌شوند کاملاً صدق می‌کند، رفتاری خودآگاه برای ندیدنشان، نبودنشان و به کناری نهادنشان. مقاومت بر علیه این ندیده‌گرفته‌شدن‌ها یک حق شهروندی است، به رسمیت شناخته‌شدن حق آن‌هاست و همچنین به رسمیت شناختن ارزش کار آن‌ها در شکل‌گیری شهر تهران.

این عکس‌ها تاریخ دیگری را حکایت می‌کنند. از نگاه ژاک رانسیر این یک تقسیم امر محسوس است که به معنای به وجودآوردن فضایی است برای فاعلیت‌های سیاسی متفاوت. در این فضا است که آنچه نادیده انگاشته شده است به روی صحنه می‌آید و حکایت‌های ناشنیده، شنیده می‌شوند. این فضای مدنی در مثلث ارتباطی میان سوژه‌ی عکس‌ها، عکاس و مخاطب شکل می‌گیرد و از اقتدار بازار و دولت فراتر می‌رود. اقتداری که سلسه مراتب بازار کار را در تقابل تهرانی و یا شهرستانی بودن حفظ می‌کند. فارغ از تهرانی و یا شهرستانی بودن عکاس این مجموعه، سوژه‌هایش را همان‌طور که هستند نشان می‌دهد: شهروندان، افرادی که در برابر به فراموشی سپرده شدن، دیده نشدن و مورد بی‌توجهی قرار گرفتن مقاومت می‌کنند، و به همین دلیل است که آرجون آپادورای در مقاله‌ای کوتاه درباره پس زمینه‌های عکاسی در هندوستان، عکس‌های این چنینی را تجربه‌های مدرنیته می‌خواند.

عدم توانایی ما در بازشناسی چهره‌ها یا همان چهره‌ناشناسی هنگامی بیشتر نمایان می‌شود که ما با نگاتیو این عکس‌ها روبه رو می‌شویم، صورت‌های روحوار این عکس‌ها بدون انتقال هیچ حسی به چشمان مخاطب نگاه می‌کنند و می‌پرسند: مرا به خاطر می‌آوری؟

تک‌چهره‌های مسافر

شارلوت بیْدلِر
تاریخ هنرنگار ـ دانشگاه سُدِرتُرن، استکهلم
ترجمه از انگلیسی: سهراب مهدوی

پسری خجالت‌زده از درون عکس به من چشم دوخته است. ما ــ منِ بیننده و اوی تصویرشده ــ نسل‌ها و فصل‌ها از هم دوریم، سال‌ها و مایل‌ها، و همینطور به واسطه نیت عکاس و دسته‌بندی‌های عکاسانه. او را قابی بیضی‌شکل با زینت‌هایی از فرشته و گُل دوره کرده و چفیه‌ای به بَر دارد. از روی شکل قاب می‌توان گفت که این حلقه گُل یکی از نوآوری‌های پایان قرن پیشین است. شاید هم این تفسیر کلی فرضی نادرست باشد که تاریخ مصرف معلوم به عکس می‌دهد. این پسر لبخندی شیطنت‌آمیز به لب دارد. شاید او آماده به شهادت باشد[1]، با فرض اینکه کسی که از او بزرگتر بوده به او این لباس‌ها را داده و به این صورت شیرین قاب گرفته است. کم‌سن‌تر از آن است که بتوان «انقلابی»اش دانست.

در عکسی دیگر، مردی که مشکل بتوان سن دقیق‌اش را در این میان‌سالگی عمرش

۱. در نزد بینندگانِ بخصوص اروپایی/آمریکایی چنین عکس‌هایی تداعی‌گر مبارزان فلسطینی آماده به شهادت است.

حدس زد با نگاه جدی خود مرا دنبال می‌کند. چشم‌هایش با عزم به دوربین می‌نگرند، اما نگاه‌اش فروافتاده است. او هم لباسی «انقلابی» به تن دارد اما در این مورد می‌توان دید که اجزای لباس‌اش ساختگی است. این از قطار فشنگ که روی دوش‌اش انداخته و تفنگی که به دست دارد معلوم است؛ ضمن اینکه سروصورتی تروتمیز و سه‌تیغه دارد. عکسی است مرموز، پُر از جزئیاتی که با هم نمی‌خواند، با بیننده سر بازی دارد، و کار دسته‌بندی عکس را برای من دشوار می‌کند.

عکس‌های «زائران» هم به همان اندازه مرموز است و تفسیر را دشوار می‌کند. در یکی از آنان، این دشواری نه تنها به خاطر گیسوی بلند (کلاه‌گیس) و کلاه روی سر موضوع عکس که برای هواپیمایی است که بر پرده پشت‌اش ناشیانه ترسیم شده. این درویش امروزین کسی است که جهان را به خوبی می‌شناسد چرا که طی‌طریقی بس طولانی در پیش دارد تا به مقصودش در زمین برسد. برای همین باید پرواز کند.

بهزاد خسروی نوری با دقت‌نظر و کوششی درخورْ توانسته فن‌آوری پشت این تصاویر و سرچشمه‌های آن را دنبال کند. وسیله عکاسی یک دوربین تاریکخانه‌ای است و در حقیقت دوربینی سوراخ‌سوزنی که حتی امروزه هم در کشورهایی چون افغانستان، برزیل و کوبا استفاده می‌شود. خسروی نوری «زائر» و «انقلابی» را می‌شناسد، این دو پدر بزرگش، غلامرضا، هستند.

حدس زدن نیت تولیدکننده (عکاس) چندان ساده نیست. آیا هدف تولید عکس است یا نوعی «هنرآوری»؟ شاید بتوان گفت که بستر اجتماعی «حیطه هنری» برای هنری خواندن این عکس در نزد خالق آن، غلامرضا، وجود نداشته است. با این حال، اینها فقط عکس خالی نیستند، بلکه از تاریخ سر بر آورده‌اند تا ما آنها را به تأویل و قضاوت بنشینیم، زمانی که نوهٔ عکاس، که همان بهزاد خسروی نوری باشد، چهارپنج دهه بعد عکس‌ها را پیشِ چشمِ معاصرین‌اش می‌گذارد.

این عکس‌ها به دسته‌ای تعلق دارند که با اغماض می‌توان «تکچهره» یا «پرتره»شان نامید. خسروی نوری آنها را فانتزماگوریک («صحنهٔ خیالات») می‌نامد. این عکس‌های تکچهره طیف رنگینی از داستان تا واقعیت را در بر می‌گیرند. چهره‌هایی که به لباس «زائر» یا «انقلابی» در آمده‌اند اغلب پرده‌هایی به پشت دارند که متناسب با شخصیت‌شان است. این‌ها یک سر طیفی‌اند که سر دیگرش مردان و زنان جدی را با لباس معمولی تصویر کرده است.

اینها کیستند ؟ چه شده غلامرضا عکس آنها گرفته است؟ غلامرضا بساطِ عکاسی خیابانی داشته، پیشه‌ای که از برادر زن خانواده، رجب اکبری، که دوربین را هم خودش ساخته ، آموخته بود. غلامرضا دو نوع عکس می‌گرفت: تفریحی و پاسپورتی. جدیت کسانی که به دوربین نگاه می‌کنند به ما چیزهایی در مورد تکنیک عکاسی می‌گوید. آنهایی که مقابل دوربین قرار گرفته بودند مجبور بودند برای مدت طولانی در نور روز یکجا و بی‌تحرک بنشینند.

این عکس‌ها شاید اولین عکس‌ها از طبقه کارگر تهران باشد که توسط یکی از اهالی همان طبقه برداشته شده است. آیا می‌توان نگاه شیطنت‌آمیز پسربچه را در آن عکس به آشنایی‌اش با عکاس نسبت داد؟ می‌دانیم که آنها با هم خویشاوندی داشتند. پس همدیگر را می‌شناختند.

در این زمان طبقه کارگر داشت تازه پا می‌گرفت و برای همین الگوهای از پیش‌تعیین شده یا شمایل خاصی برایشان وجود نداشته بود. خطِ سیرِ روشنی در این عکس‌ها دنبال نمی‌شود. تصویری از داستانِ درد و رنج در آنها نیست. فقط زندگی روزمره است.

فن‌آوری دوربین به عکاس اجازه برجسته‌سازی و دستکاری واقعیت را پس از گرفتنِ عکس می‌داده. قاب فرشتگان و گل‌ها اشاره به آن چیزی دارد که این تصاویر جایش را گرفته‌اند: چهره‌نگاری مینیاتوری با قلمو. عکاسی رسالت چهره‌نگاری (نقاشی) را از آن گرفته است.[۲]

> [عکاسی] گونه‌ای دیگر از طبیعت را می‌نمایاند که با دوربین و نه با چشمْ طَرَفِ صحبت است: «دیگر» در اینجا، و پیش از هر چیز، به معنی فضایی است که پیشتر با ضمیر آگاهِ انسان سروکار داشته و اکنون جایش را به ناخودآگاه می‌دهد.[۳]

این بدان معناست که روایت‌های تاریخی به مستند عکاسانه به همان اندازه نیاز دارند که عکس به بسترسازی توصیفی/کلامی. فکر تغییر دیدگاهِ موضوع عکاسی ــ «منِ» داستان ــ دور از ذهن نیست. به دنبال یافتن همبستگی میان رنگ پوست یا طبقه اجتماعی موضوع عکس‌ها هستم که به واسطه آن بتوانیم مکان اجتماعی تولیدکننده عکس و نوه‌اش را بررسی کنیم.

نقل‌قولی از تونی موریسُن، نویسنده آفریقایی‌تبارِ آمریکایی، در اینجا به ما کمک می‌کند:

> [از نظر تاریخی] از ما کمتر دعوت شده که به گفتگو بپیوندیم، حتی اگر خودمان موضوع گفتگو بوده‌ایم. [...] تنها فعل خیالپردازی است که می‌تواند به من کمک کند. [...] با آن می‌توانم دو جهان را بپویم ــ جهان واقع و جهان ممکن را.[۴]

هدف موریسُن از داستان‌سرایی «دنبال کردن رشتهٔ تصویر از عکس تا معنا تا متن است.» نالینی موحبیر نیز در مورد پژوهشگر و عکاس کارائیب‌تبار انگلیسی، روشینی کَمپادو، می‌گوید: «از واژه کارگر مزرعهٔ بردگان استفاده می‌کند [...] تا به مقوله تاریخی آیندهٔ

---

۲. والتر بنیامین، «تاریخ‌چه عکاسی» (۱۹۳۱)، در کتاب والتر بنیامین: نوشته‌های برگزیده دفتر ۲، ۱۹۲۷–۱۹۳۴، (صفحات ۵۰۷ تا ۵۳۰)، کمبریج و لندن: نشر بلنَپ، ۱۹۹۹، صفحه ۵۱۴

۳. والتر بنیامین ۱۹۹۹، صفحه ۵۱۰

۴. تونی موریسُن، «مکانِ حافظه،» گردآورنده ویلیام زین‌سِر، نوآفرینیِ حقیقت: هنر و صنعت خاطره‌نگاری، بوستون: هیوتون میفلین، ۱۹۸۷، صفحات ۱۱۰–۱۱۱، به نقل از نالینیِ موهابیر، «مصاحبه با روشینی کمپادو،» ایکس پلاس اولترا، دفتر ۲، دسامبر ۲۰۱۰، صفحه ۶،
http://explusultra.wun.ac.uk/ (accessed 8 April 2011).
Mohabir, 2010, p. 5, http://explusultra.wun.ac.uk/ (accessed 8 April 2011)

مشترک اشاره کند، اگرچه این هم‌آمدیِ تجربهٔ تاریخیِ آفریقایی و کارائیبی تا کنون مورد توجه قرار نگرفته، بلکه در فرهنگ حاکمْ سیاست‌زده و نامرئی شده است.» در این هم‌آمدیِ آگاهی طبقاتی و آینده مشترک نوعی آینده رادیکالیزه می‌بینم که باید به آن پرداخت و نامی برایش گزید. و این تنها از درون همان طبقات اجتماعی امکان‌پذیر است، بی آنکه حس بازیگوشی روزمره و لذت‌های زندگی را که به وضوح در این تصاویر نقش بسته کتمان کنیم.

پس: چرا من از واژه «هنر» برای سخن گفتن از این تصاویر استفاده می‌کنم؟ به خاطر جابه‌جایی طبقاتی به موازات چهره بشاشِ جهانی‌شدن. این دو به انسان‌ها اجازه می‌دهد از طبقه اجتماعی خود برخیزند و به دیگری کوچ کنند.

به دو پرتره عکاسی نگاه کنید که مادر و خاله بهزاد خسروی نوری در کودکی در آن تصویر شده‌اند و ادای قهرمانانِ زنِ فیلم‌های بالیوود را در می‌آورند. مثل ستارگان سینما انگشت اشاره خود را به گونه‌هاشان نشانه رفته‌اند. همه کودکان آرزوی این را در سر می‌پرورانند که روزی «منِ» فاعل در داستان زندگی خود باشند.

ناآمادگی‌ها، یلگی‌ها و بی‌اعتنایی‌های ناعکاسانه‌ی پدربزرگ!

پیروز کلانتری
فیلم‌ساز ـ نویسنده

همهٔ عکس‌ها را دیده‌ام، ذهن را در فضای همهٔ عکس‌ها گردش می‌دهم و این‌جا بر عکس‌هایی از مجموعه مکث می‌کنم که خلاف عادت و فضای غالب بر عکس‌هایند و در برابر نقش و کارکرد عکس در آن دورهٔ کار پدربزرگ عمل می‌کنند. موقعیت‌های ناآماده‌اند، یا رهایی و یلگی موضوع یا عکاس، یا دور بودن از ژست‌های معمول و همشکل برای دوربین، بی‌نیاز به پردهٔ سیاه یا در بازی با آن و بی اعتنا به امر و توصیهٔ کلان عکاسی در آن زمان، یعنی جدا شدن از حضور جاری و روزمره و در برابر دوربین قرار گرفتن برای پیوستن به زمان و تاریخ؛ و البته ماندگاری. این بی اعتنایی گاه از سوی عکاس است و گاه از سوی موضوع عکس؛ یا هر دو. آدمِ در برابر دوربینی که موضوع شدن را پس می‌زند و خودِ بی قید و قیاسش را موضوع عکس می‌کند، و عکاسی که در اغلب این عکس‌ها خود در عکس حضور دارد! و هر دو بی دغدغهٔ حضور در روایت کلان، در پی راه انداختن لحظه و روایت خُرد.

بیش‌ترین مواجهه و خوانشم با عکس ۱ است. پردهٔ سیاه نصب نشده و میخ نشده به دیوار؛ دو پسر بچه آن را گرفته‌اند. پرده که باید جنس و مادیتش پنهان باشد و پس‌زمینهٔ تیره یا سیاهی باشد برای برجسته کردن چهره‌های روشن، این‌جا لو داده شده و عیان

است. پرده که باید ما را از همه‌چیز جدا کند و متمرکز کند بر موضوع عکس، که دختر و پسر پایین عکس‌اند، ما را در آمدورفت و بازی نگاه مدام میان حضورهای دختر و پسر پایین و دو پسربچهٔ بالا حرکت می‌دهد. در برابر این عکس قلقلک دیگرم گردش تصور و بازی ذهنم در یک وضعیت دوم است: دو پسر بچهٔ بالا در پایین رو به دوربین نشسته‌اند و دختر و پسر پایین در بالای عکس پرده در دست گرفته‌اند. احوال ایست و چهره و نگاه هرکدام‌شان چگونه می‌شود و در چه تفاوتی با وضعیت حال؟ و چرا؟ گفتم رو به دوربین نشسته‌اند، اما دوربین روبه‌روی دختر و پسر نیست. این زاویهٔ غریب حدودا ۳۰ درجه با آن‌ها از کجا آمده؟ آن‌ها اما نه به دوربین که به روبه‌رویشان نگاه می‌کنند. این یکی تعریف و توصیه از کجا آمده؟ نگاهشان، در قیاس با نگاه رو به دوربین، چه‌قدر دور است. چه برقی دارد! مثل برق نگاه به تاریخ و آینده! این‌همه: آن پردهٔ عیان‌شده، آن باقی نگه‌داشتن و موضوع کردن پرده‌داران در عکس، و این زاویهٔ دوربین و این نگاه به دور از دوربین، این نامتعارف‌ها، انگار در کنار هم نشسته‌اند تا یک ناعکس، در قیاس با آن‌همه عکس آفریده شود. یک قیام؟ یک جدل؟ یک ناهمسازی؟ یا فقط یک ادا و بازیگوشی، و تمام؟! پدربزرگ، در تفاوت یا تعارض با آن‌همه عکس معهود و کُددار آن دوره و خودش، در این‌جا درگیرِ چه گردش ذهن و احوالی بوده که به این ناکُد و ناعکس (در معنای آن روز و روزگار برای عکس) رسیده است؟

در عکس ۲ پردهٔ سیاه، که باید موضوع عکس را نمایان و برجسته کند، خود حالا موضوع عکس است. عکسی سه نفری انگار، از پدربزرگ، پسرش و پرده! زاویه‌ای دور و از کنار که قرار نیست پرده را در نقش آتلیه‌ای و در خفا ببیندش؛ زاویه و جایگاهی که نمایانگر کل پرده و فضای نصب و حتی اطراف آن است؛ و قرار است پرده را به‌عنوان ابزار حرفه و کار و یارِ غارِ عکاس بنمایاند. عکاس هم خودش را موضوع نمی‌بیند؛ لااقل موضوعی دلخواه و در اختیار دوربین. لاقید و راحت و لمیده به دیوار؛ و پسر هم همین‌طور. او، دل‌داده به پدر و دوربینی نه تاریخ‌نگار احساس خودمانی بودن همه‌جوره با دوربین می‌کند. عکس ۳ از وجه قیاس دیدنی است. نمایشگر نقش معهود پرده در عکس‌های آن دوره، که دیگر پرده نیست؛ جنسیت و ابعاد آن باید گم شود تا به تیرگی و سیاهی‌ای در خدمت روشنی بخشیدن به نگاه و چهره و شخصیت موضوع در برابر دوربین بینجامد.

خودمانی بودن و خودمانی شدن دوربین دهه‌ها بعد موضوع و مفهوم مطرحی شد. در میان ما مستندسازهای ایران بیش‌تر در همین بیست سال اخیر. در این مفهوم فقط دوربین نیست که برای موضوع خودمانی می‌شود؛ موضوع هم با دوربین خودمانی می‌شود. دوربین را دیگر به‌عنوان وجود ناظر نمی‌بیند، آشنایی حاضر و همراه می‌پنداردش. خود را می‌نمایاند، نه آن شخصیت و ایست و چهره‌ای را که متصور است دوربین از او می‌خواهد. این رابطه با دوربین در ادامهٔ خودمانی شدن موضوع با عکاس می‌آید. عکاسی که دوست دارد موضوع در برابر دورینش طبیعی باشد. دوربین تا مدت‌ها یک واسط تکنیکال و

دنباله‌روی این رابطهٔ اصلی است. فرق دارد با امروز که دوربین‌های همه جوره برای خیلی‌ها از هر آشنا و عکاسی خودمانی‌تر و نزدیک‌ترند.
عکس ۴ و در کنارش دو عکس ۵ و ۶ آشکارا یلگی و رهایی و بازیگوشی را می‌نمایانند. پدربزرگ روز بیکاری‌اش و اوقات بیعاری‌اش را ثبت کرده یا زنگ تفریح راه انداخته و ادا و بازی درآورده است؟ "خط نوشتم که خر کند خنده! از برای زمان آینده". این بخش دوم شعر (که معلوم نیست درست نوشته باشمش یا اصلا جایش این‌جا باشد) انگار وصف حال عکس و دوربین عکاسی است بیش‌تر، تا خطاطی و خوشنویسی. در این سه عکس تصویری از خانواده بازنمایانده می‌شود که برای ما نشان از روزمرّگی دارد و پُزی خودمانی یا حتی خودبیانگر به حساب می‌آید. اما آن روزگار و در احوال ثبت این عکس‌ها در ذهن و خاطر پدربزرگ چه می‌گذشته است؟ این بازی و ادا، با خواست لاقید و رها و طبیعی بودن راه افتاده یا برعکس، نشان از نوعی نمایشگری و خاص بودن داشته است؟ تکرار مدام ژست‌های مبهوت یا موقر و پسندیده در برابر دوربین، در آن روزگار، به طبیعت و امر معمول عکاس و موضوع عکس تبدیل شده بوده، و در قیاس با آن، حالا و این‌جا عکاس خواسته نامعمول و خاص و غیر طبیعی جلوه کند؟ او در برابر حرفه‌اش قرار گرفته یا می‌خواهد قواعد حرفه را تکان بدهد و جابه‌جا کند؟ که البته تکان هم خورد و جا به‌جا هم شد.
"ژست نگیر، طبیعی باش!". این فرمان عکاس در لحظهٔ قبل از زدن شاتر توصیهٔ غریبی به آدم جلوی دوربین نیست؟ طبیعی بودن از کی در عکاسی موضوع و مسئله شد؟ مگر عکس خود بازنمود امر واقع نیست؟ این معنا و مفهوم تصویر و عکس، خود امری در تضاد با طبیعت "بودن" – و نه "شدن" — موضوع در جریان امر واقع، نابخود، جاری و روزمرهٔ زندگی نیست؟ در برابر دوربین "خودت را جمع می‌کنی"، "خودت را می‌نمایانی" و "به‌خود می‌آیی"، و این هر سه موقعیت و معنا با خود بودن و طبیعی بودن یکی نیست، در عین حال بی نسبت هم نیست. عکس، انگار، بازی مدام بین طبیعت و ناطبیعت حضور و نمود موضوع در برابر دوربین است. ناطبیعت‌ها و نمایش‌ها آن‌قدر تکرار می‌شوند که به طبیعت رابطهٔ موضوع و دوربین تبدیل می‌شوند و دل را می‌زنند. طبیعت و طبیعی بودن باب می‌شود و ایام طی می‌شود و آن هم روزی دل را می‌زند و به جایش ناطبیعت روی تازه نشان می‌دهد! اصلا هر عکسی نشانه‌ای از یک ناطبیعت آشکار و طبیعتی نادیده، یا طبیعتی آشکار و پوشانندهٔ ناطبیعتی پنهان نیست؟!
در عکس ۷ حالت ایست و چهرهٔ بازیگوش پسرک در مرز حضور و غیاب در نوسان است. انگار لحظه‌ای در برابر دوربین حاضر شده و می‌خواهد زمان گوش به فرمانی را به همین لحظه بکاهد، و نه بیش‌تر. در پی تمام شدن فرمان "تکان نخور" است برای فراری بازیگوشانه از قید درست همین فرمان. دست‌های در جیبش، یلگی بدنش و برق پر انتظار نگاهش با فرم و ایست ثابت و مجسمه‌وار حضورها در عکس‌های آن زمان نمی‌خواند. همه چیزش — اما ظریف و قابل تحمل — در گریز از "ایست" معروف و معهود برای عکاس آن لحظه و عکس

آن دوران حرکت می‌کند. ناآمادگی نیست، گریز از آمادگی است. تن ندادن به آن است.
سه عکس ۸ و ۹ و ۱۰ در تفاوت با هر آن‌چه برای عکس ۷ گفتم، در نرمش و آرامش و بی‌اعتنایی موضوع به موقعیت عکاسانه، یا شاید در مکالمه‌ای پنهان با آن تعریف می‌شوند. در هر سه مردها موضوع اصلی‌اند؛ دو تا شان در موقعیت پدرانه و سومی در رابطه‌ای رفیقانه؛ بر خلاف بسیاری از عکس‌ها که زن‌ها موضوع‌اند؛ اغلب هم در موقعیت مادرانه، و چند تایی‌شان همسرانه. موقعیت پدرانه در عکس ۲ هم برجسته بود. از رابطهٔ خودمانی و گفتگو و مکالمهٔ آدم‌ها با دوربین گفتم. نشانش این‌که در هر سه عکس این مردها در این احوال کنار همی یا تنهایی بوده‌اند و دوربین هم بوده. نه آن‌ها برای دوربین و در برابر دوربین "قرار" گرفته‌اند و نه دوربین طلب و توصیه‌ای در برابرشان قرار داده است. آن‌ها آن‌جا بوده‌اند و دوربین آن‌جا بوده و به هم رسیده‌اند. این رابطه دور از قول و قرار معمول رابطهٔ دوربین "در برابر" موضوع آن روزگار و رابطهٔ مرسوم عکاس با امر عکاسی است. در عکس‌های ۸ و ۹ شکل راحت و تکیه داده به دیوار نشستن دو مرد، نشان روشن راحتی و خودمانی بودن آن‌ها با دوربین است. جلوتر از آن می‌روم و می‌گویم رفاقت با دوربین. رفاقتی که از پشت دوربین و رابطه با عکاس می‌آید. در عکس ۹ پسر گریزپای عکس ۷، این‌جا و در گوشهٔ امن پدر، به رفتار نرم و همراه با دوربین لحظه‌ای از یک مراوده است که ثبت شده؛ جوری که انگار می‌شد ثبت هم نشود. رسیده است. عکس‌هایی نه برای تاریخ و ماندگاری، بلکه شکل‌یافته در یک لحظه، که لحظهٔ خاصی هم نیست و پُر آماده‌ای هم نیست. لحظه‌ای از یک مراوده است که ثبت شده؛ جوری که انگار می‌شد ثبت هم نشود، و اتفاقی نمی‌افتاد اگر ثبت نمی‌شد.
عکس ۱۰ برایم غریب است. همهٔ خصوصیات برگزیده‌ام در شروع این یادداشت (ناآمادگی، یلگی، بی ژست بودن و بی‌اعتنایی) که در تک‌تک عکس‌های دیگر دنبال کرده‌ام، به‌صورتی دل‌آگاه‌تر، رسوب‌یافته‌تر و بیانگرتر در خود دارد. روایت غریبی هم در ذهنم راه می‌اندازد: با تصویر و تصورم از آدمِ در رابطهٔ گم و گنگ عکس ۹ به این یکی پرتاب می‌شوم. پدر بزرگ این دوست/فامیل نزدیک همان عکس را در وسط و پایین این یکی عکس نشانده و آگاهانه یا نابه‌خود، در انتخاب آن فضای خالی میانی عکس و آن جمع در رابطه و بازی با همِ بالای عکس، تنهایی و خلوت این دوست را نشانه گرفته است. دوست تنها و در خود باقی مانده است؛ بی‌خیال این چینش ظریف و این تدارک پر ملاط پدربزرگ. تمامی زیروبم و جزییات قاب عکس برای چنین حضور و تأثیری چیده شده است. با نگاه امروز و در طلب فرم و بیانگری عکاسانه، قطعا عکس بدون پدربزرگ عکس کامل‌تری است. پدربزرگ اما آمده و در کنار دوست نشسته است. کادر و فرم و هنر عکاسانه را به هم ریخته، بی‌اعتنایی دوست به این حضور و همنشینی خود را به جان خریده و در عوض دل‌دادگی و رفاقت خود را به محتوا و معنای عکس اضافه یا حتی، شاید، بر آن غالب کرده است.
کاش نگاه پدربزرگ به‌جای دوربین به دوست می‌بود. چه می‌شد اگر این‌طور می‌بود!

4

5

7

2

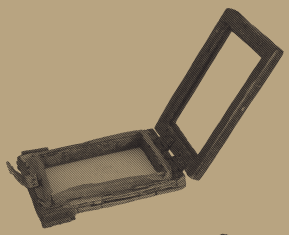
3

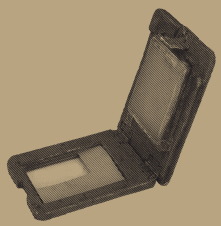
6

8

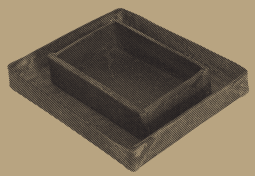
9

10





7

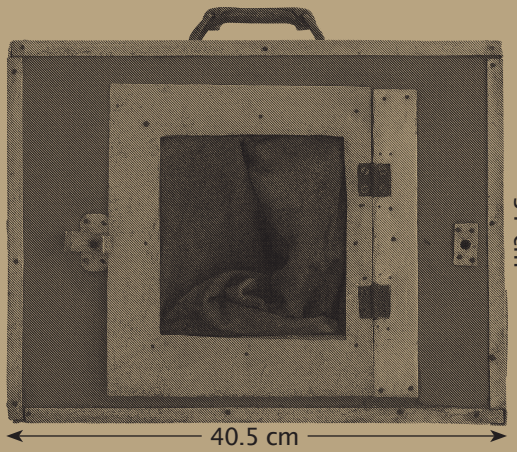


8

9

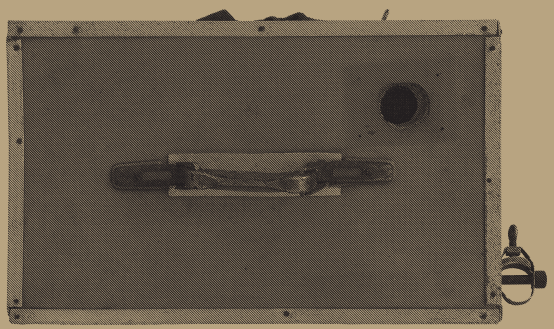
۱. آستین
۲. میله فلزی برای فوکوس داخلی و نشانِ فوکوس
۳. چشمی
۴. درِ پشت
۵. دریچه لنز
۶. لاپاتکا یا نگهدارنده نگاتیو
۷. کاش کاغذ
۸. ظرف‌های فلزی برای مواد ظهور و ثبوت
۹. جعبه کاغذ

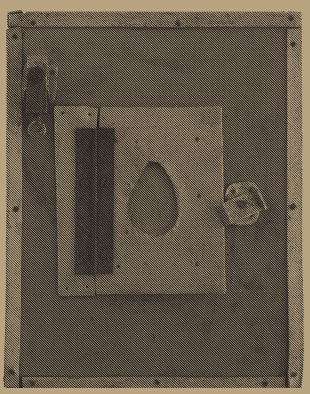
1. sleeve
2. Metal rod for internal focus and Focusing sign
3. Eyehole
4. Back door
5. Lenses hole
6. Lapatka or Negative holder
7. Baseboard easel
8. Trays for developer and fixer
9. Paper box



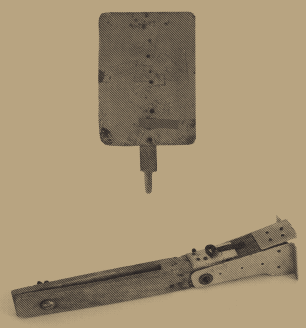
1

2


3


4

5


6

any compliance. They were there, and the camera was there, and they met. This relationship was distant from the normal stipulations of the day, of the camera "in front of" the subject and the common photographer/photography relationship.

In Photographs #8 and #9, the form of 2 men relaxed and leaning against a wall easily shows their close familiar relationship to the camera. Let's go even further and call it a friendship with the camera. A friendship that stems from being behind the camera and having a closeness to the photographer.

In Photograph #9, the wayward boy from #7 is in the safety of his father's gentle lap while the camera records the moment of this social interaction in a way that it might as well not have been recorded. The time has come. Photographs not for historical reason or memories, but as instant scenarios of what is not a special moment or set-up. A recorded moment of social interaction that might just as well not have been recorded, and whose presence or absence changes nothing.

Photograph #10 is a strange one for me. Of all of the characteristics that I pointed out at the beginning of these notes (impromptu, relaxed, un-posed, indifference) that I have witnessed about the technique used in the other photographs, this one is more intuitive in a way, more internalized and containing more of a narrative. It moves my thoughts to a strange explanation: the image and my expectation of people forces me to relate it with the dizzy, baffling quality of Photograph #9. Grandfather has sat down this friend or relative with the same photograph in the center and in choosing the empty space between the photograph and the group in relation to or playing with each other at the top of the photograph has either consciously or unconsciously focused on the loneliness or solitude of the friend. The friend is left alone with himself, unaware of this subtle placement and Grandfather's replete arrangement. All of the details and specifics of the framed photograph have been arranged for exactly such an effect. From today's point of view and desire for a photographic form and narrative, a photograph with Grandfather is definitely a more complete photograph. However, Grandfather is prepared and sitting beside his friend. The frame, form and photographic arts have been turned upside down, the friend's indifference has been replaced by his complete acceptance of this invitation for a get-together, and so he instead gives himself and his friendship to the content and meaning of the photograph, and even perhaps dominates it. If only it was just Grandfather's eyes upon his guest and not the camera lens. What would have happened then?!

“Be natural! Be yourself!” Isn’t this command a bit strange for the person sitting before the camera to hear the instant before the photographer clicks the shutter? Since when has this stress for naturalness before the camera been pertinent? Isn’t the photograph itself the portrayer of reality? Is this definition of the image and the photograph in itself contrary to “being natural” (and not “becoming natural”), being the subject of actuality in motion, and unconsciously representing the flow of daily life? We are self-disciplined before the camera; we self-express ourselves and become self-aware, and these three concepts are not the same as being oneself or being natural. Yet at the same time they are not completely unrelated. It seems that a photograph is a constant competition between nature and the unnatural, between being and exhibiting the subject behind the lens. The unnatural and the exhibiting are repeated so often that it transforms into a natural relation between the subject and the camera, and thus become tiresome. Nature and naturalness become the norm, time passes and still becomes tiresome, and are replaced by the unnatural! Is each photograph essentially an image of an obvious unnaturalness and an unseen nature, or are they a clear image of nature and a veiling of the unnatural?!

In Photograph #7, the playful face of the young boy is on the verge of self-awareness. It is as if he has just appeared before the camera and wishes to not follow the commands just as the shutter was pressed, nothing more. He wishes the restricting command to “be natural” to come to an end. His hands in his pockets, his relaxed pose and his apprehensive gaze do not fit with the strict frozen poses of the time. Everything about him is contrary to the well-known “freeze” command of the photographer and the photographs of that era, as acceptable and fragile as they are. It is not impromptu, but a distancing from positioning; a non-acceptance of the positioning.

Contrary to what I have said about #7, Photographs #8, 9 and 10 have a softness and a relaxed nature along with the indifference of the photographer, or perhaps they are defined by a hidden dialog with the photographer himself. Men are the main subjects of all three; 2 are in a fatherly role and the other is just a friend. They differ from the photographs of women, who ordinarily play the role of spouse or mother. The fatherly position in Photograph #2 is remarkable. I have referred to the relationship and dialog between the subjects and the camera. We see this in the way the men are oblivious of the presence of the camera. They are neither standing before the camera, and nor does the camera command or demand

himself as a subject; at least, it is left to the camera to choose the subject. He is indifferent and relaxed, leaning against the wall, and the boy is doing the same. The boy is enamored with his father and the camera, not as a historical witness, and he has feels completely natural in every way with the camera. Photograph #3 is proportionately interesting. Representing the traditional role of the curtain during that era, which is no longer merely a curtain – its gender and dimension must be lost, and its darkness should serve the light and the eyes, the face and the character of the subject in front of the camera.

Informality in front of or behind the camera became a concept decades later. For us Iranian documentarians, this only happened during the past 20 years. For the concept is not only whether the camera informally takes on the subject; the subject becomes informal along with the camera. The camera is separated from the witness holding it; a present and accompanying familiarity idealizes it. It does not display what the camera has imagined or expected as to the character, pose, or face. This relationship with the camera is an extension of the photographer's familiarity with the subject. Doesn't a photographer like his subject matter to be natural and impromptu? For a long time, the camera was a technical device that followed this main relationship. It is different from today, where there are cameras of every kind and many of us take photos of our acquaintances, making photography much more familiar.

Photograph #4 and the two next to it, #5 and #6, clearly show this easy-going attitude, extrication and playfulness. Has Grandfather recorded his days off and inactivity, or has he sounded the recess bell to go out and play? "I practiced penmanship to be sure / that it remains in the future." The second part of this childish rhyme (the accuracy of which I am uncertain about; it may belong to the first line) seems to describe photography rather than penmanship. These three photographs show a family and give us a glimpse into the everydayness with their natural poses and self-reflexivity. Yet what was going on in Grandfather's mind when he was taking these photographs in those days? Were these what seemed to be just a way of passing the time with a sense of humor, or was his goal to actually exhibit this unique work? In those times, photographers universally accepted the habit of posing subjects with a blank stare into space. Did the photographer here want to display the unusual, different and unnatural as a juxtaposition? Did he oppose the norm of his profession, or did he want to disrupt the rules? Which were, in fact, changed and disrupted.

who is present in the majority of his own photographs! And both are without a doubt present in the macro-narrative, while setting into motion the moment and the micro-narrative.

My greatest reading and confrontation is with Photograph #1. A black curtain is draped – not fastened to the wall with nails, but held up by 2 young boys. It is a curtain that should not be noticed; it should function only as a background and give dimension to the lighting on the faces, but it is obvious in this take. A curtain that should separate us from everything and direct our gaze to concentrate on the subject matter of the boy and girl at the bottom of the picture, yet keeps our attention on the interactions of the constant playful looks between the boy and girl at the bottom and the 2 boys holding the curtain above them. There is also a second, titillating situation concerning this picture that sets my thoughts into action: 2 boys are facing the camera from above and the boy and girl on the bottom are holding the curtain in the top part of the photograph. There is a feeling, though – how can the faces and the gazes of each one of them be separate from that moment in time? I said that they sat facing the camera, but the camera is not set up opposite the boy and girl. Where did this strange angle of about 30 degrees originate? They are not looking into the camera set up before them. How can this be defined and explained? Their gaze, in comparison to the direction of the camera, is quite distant. What a powerful gaze! Like how we look at history or into the future! All of these things: the curtain being visible, the others holding it up and becoming the subject matter of the photograph, the angle of the camera and the looks away from the camera, this eccentricity; they all seem to congregate in order for a non-photograph in comparison to all other photographs to be created. An uprising? A rebellion? A juxtaposition? Or just an affectation and playfulness? Where and how did Grandfather's conflict with the traditional photography of his time arise? What fancy of the mind, what state of mind brought him to create these non-photographs, as they were defined in the world of photography of the era?

In Photograph #2, the black curtain that should be there to highlight and give dimension to the subject of the photograph is once again the subject matter. They are a trio – the grandfather, his son and the curtain! A wide angle from the side which attempts to not portray the curtain as a studio prop or hide it; an angle that shows not only the complete curtain, but also where it hangs and even the surroundings while a curtain was supposed to be seen as a professional prop and the best friend of the photographer. Nor does the photographer see

Grandfather's Impromptu, Easy-going and Indifferent Non-Photographs!

Pirooz Kalantari
Filmmaker, writer
Translation: Buna Alkhas

I have looked at all the photographs. In my mind I wander throughout the atmosphere of all these photographs, pausing at places where the collection breaks from tradition and extends beyond the framework of the role and function of photography during Grandfather's period of productivity. They are the impromptu situations, or the relaxed and unconstrained themes as well as the photographer, or the departure from the routine, redundant posing for the camera, the unnecessary arrangements of black drapes and the disregard for the macro-standards of photography of the era – that is, distancing from the common passage of events before the lens in order to keep a connection with time and history; and of course, memorialization. The indifference of the photographer or of the subject matter; or both. A person before a camera, disregarding the idea of subject and then becoming the very subject matter, while the lack of analogy becomes the subject matter along with the photographer himself,

Indo- experiences remains under-acknowledged, hyper-politicized or invisible in mainstream accounts."[4] I sense an emerging class-consciousness and future radicalisation in this idea of a shared destiny that deserves to be recognised and named. And it could only be made within the class, not to erase the sense of everyday amusements and joy that clearly permeates the images.

So: Why can I talk about these images as "art"? Because of class mobility in combination with the happy face of globalization. That taken together enables gifted people to rise from one class into another one. With its help, two generations later in history, does emigration provide the image-maker's grandchildren with points of entry into foreign educations that match their imaginaries and give them the possibility to move on up.

Look at the photographic double portrait, featuring Behzad Khosravi Noori's mother and aunt as children, aping the gestures of Bollywood film heroines. Just like these famous women, pointing with their indexes to the cheek in a classic cinematic gesture. All children dream of being the "I", the subject, of their own story.

4. Mohabir, 2010, p. 5, http://explusultra.wun.ac.uk/ (accessed 8 April 2011).

the first pictures of the Tehrani working class, taken by one of its members. We can probably ascribe the mischievous expression on the 'boy-martyr's' face to the fact that he knew the photographer. They were family, so how could he not. Yet the working class was only just emerging; there was no previously existing model or iconography to adopt. There is no apparent agenda, no story of squalor or misery. Only everyday life going on.

This technological device enabled enlargements and the manipulation of reality after the event of the photographic session. The frame with flowers and angels however also reveal the type of picture that this one replaces: the miniature portrait. Photography had taken over the baton from painted portraits.[1]

[This makes it] another nature which speaks to the camera rather than to the eye: "other" above all in the sense that a space informed by human consciousness gives way to a space informed by the unconscious.[2]

This implies that historical narratives need photographic documentation almost as badly as the photos in their turn call out for a verbal context. The thought of changing subject perspective – the "I" of the narrative – is not farfetched. I propose to seek an analogy between the invisibility of this subject-position given by skin colour to class, through which we can appreciate the difference between the picture-producer's position and that of his grandson.

To quote acclaimed author Toni Morrison, writing from her position as an African-American person:

[Historically] we were seldom invited to participate in the discourse even when we were the topic […] Only the act of imagination can help me […] That way I can explore two worlds – the actual and the possible.[3]

She aims, with her fiction, "to track an image from picture to meaning to text". Nalini Mohabir similarly writes that the British-Caribbean scholar and photographer Roshini Kempadoo "employs the term 'plantation worker' […] to indicate a generative historical category of a shared future, although this convergence of Afro- and

---

1. Walter Benjamin, "Little History of Photography" (1931), transl. by Rodney Livingstone and others, Michael W. Jennings et al. (eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings Vol 2, 1927-1934*, (pp. 507-530) Cambridge MA & London: The Belknap Press, 1999, p. 514

2. Benjamin 1999, p. 510.

3. Toni Morrison, "The Site of Memory", William Zinsser (ed.), *Inventing the Truth: The art and craft of memoir*, Boston: Houghton Mifflin, 1987, pp. 110-111, quoted in Nalini Mohabir, "An Interview with Roshini Kempadoo", *Ex Plus Ultra*, Vol. 2, Dec. 2010, p. 6, http://explusultra.wun.ac.uk/ (accessed 8 April 2011).

he looks far too clean and well shaven. This is a mysterious picture, full of incongruous details, playful at the same time as it challenges the viewer to categorize it.

Similarly hard to decipher are a number of the 'Pilgrims'. In one of them, this identification is given not only by the long hair (a wig) and hat on the subject's head, but also by a not too convincing airplane painted on a backdrop. This modern pilgrim is someone who knows the world since he is going too far away to reach his destination on ground. He needs to fly there.

Behzad Khosravi Noori has laboriously retraced the technology behind these pictures and found its origin. This apparatus is a rudimentary *camera obscura*; basically a pinhole camera of the type that is still today used in e.g. Afghanistan, in Brazil and on Cuba. He also tentatively identified the person referred to above as 'Pilgrim' and 'Revolutionary' as his grandfather, Gholamreza.

The intention of the producer is not easy to guess. Is it image-making or the pretentious category of 'artistry'? We can probably assume that the social context of an art world, that would make it possible for the images to be recognised as 'art' did not exist in the mind of their maker, Gholamreza. These are nevertheless no mere pictures, but emerging out for history to judge them.

Until the maker's grandson, Behzad Khosravi Noori, held them out for his own contemporaries some four-five decades later.

These photos belong to a body of work that roughly falls within the category of portraits, that Behzad Khosravi Noori calls *Phantasmagoria of pilgrimage*. These portrait photographs place themselves on a spectrum between fiction and fact. The figures who are dressed up in 'Pilgrim'-style or as 'Revolutionaries' have most often been provided with relevant backdrops. Those are at one end of the spectrum, while the other end is populated by serious-looking men and women in regular dress.

Who are these people? How did Gholamreza get hold of them? He had set up a small business of street photography, a trade that he learned from his brother-in-law, Rajab Akbari, who also built the camera. Gholamreza made both the kind of photos that we up to today associate with fairgrounds and others, more industry-like, for use in passports or calling cards. The serious expression of the portrayed says something of the technique: long sittings in daylight that made it necessary for the subject to fix the gaze somewhere (e.g. on the camera objective).

These photos are very early – indeed they are probably some of

Travelling portraits

Charlotte Bydler
Art Historian, Södertörn University, Stockholm

A boy looks coyly out from the photo straight at me. We – I, the beholder; and he, the portrayed – are separated by generations, years and miles, and further by makers' intentions and picture categories. He is dressed up in a *keffiyeh* and framed by an oval-shaped wreath, studded with angels and flowers. Judging by the style, this wreath would be an innovation by the turn of last century. But given the general air of past best before date, that may be a false assumption. The boy smiles mischievously. He could be a martyr, assuming that someone more grown up has given him this costume and framed him in this sugary-sweet way. He looks far too young to be a revolutionary.

In another photo, a man in his characteristically hard-to-determine middle ages looks seriously out from the picture space. With a steady eye directed straight into the camera, he looks slightly down. He too is dressed as a 'Revolutionary', but in his case you can tell directly that it is a fake costume. The patron belt slung over his chest and shoulder is quite obviously shams, as is the gun in his hand. Besides,

dichotomizing citizens in Tehrani and shahrestani/dehati. Rather than depicting them as shahrestani or dehati, the photographs show the photographed as they are: citizens, individuals who resist been forgotten, unseen, ignored. This is why the photographs are, as Arjun Appadurai's said in a short essay on backdrops in Indian photography, 'experiments with modernity'.

Our prosopagnosia is even more tangible since it is difficult to see the faces in photographic negatives. Without expressions, the ghostly faces in the photographic negatives look into the eyes of the viewers and ask: 'Don't you remember me?'

circles and onto the streets. They made photography affordable for a lower-income class that constructed its own photographic taste and aesthetics. Unlike the earlier studio portraits in Iran in which the common backdrops were European-inspired interiors, the photographer of this exhibition used a backdrop of Emamzadeh Davoud , a sacred mausoleum in the northwest of Tehran that seems to be a popular and affordable holiday destination for working-class Tehranis. While in the studio portraits we see backdrops of European houses and props like chairs signifying stillness, in the portraits taken by the itinerant photographer of this exhibition we see signifiers of mobility. In the mausoleum backdrop we see two airplanes in the sky. In many of the photographs, a prop – intentionally or unintentionally used – is a bicycle. The presence of this means of mobility for the urban poor reveals the significance of mobility in a city like Tehran. In another photograph, a man poses astride a motorbike. Airplanes, bicycles, and motorbikes are signifiers of the modern lifestyle characterized by mobility and speed. By posing mobile, they demonstrate not only their urbanity, but also their need to be mobile because of their class position. One form of mobility is related to other forms of mobility. Spatial mobility and social mobility are interrelated. One affects the other.

Prosopagnosia

Prosopagnosia, Greek: '*prosopon*' = 'face', '*agnosia*' = 'not knowing'. Also called face blindness**,** prosopagnosia is a disorder that causes inability to recognize faces, even familiar ones. Tehran has long suffered from prosopagnosia. Migrant workers are actively unseen. They are visible, but we do not (want to) *see* them. This is even more explicit in the case of undocumented Afghan migrants in today's Tehran. Rather than being invisible, they are *unvisible*: there is a conscious act of unseeing, exclusion, and leaving out. It is a citizenship right to resist being in/un-visiblized, unseen. It is their right to demand recognition of their presence and to demand recognition of the value of their work in Tehran. These photographs offer an alternative in Jacques Rancière's sense of the word; a 'partition of the sensible', thereby creating a space for alternative political subjectivities. It is in this civil space that the unseen is brought on stage and unheard stories become audible. This civil space of photography is produced in relation between those being photographed, the photographer, and us, beyond the state and the market that used to maintain the labor hierarchy in

TV series, dehati characters are ignorant and distasteful, and have bad manners. To be a dehati is not only a violation of the urbanites' ethical norms, but of their aesthetic norms as well. The image of the dehati in TV series is used to construct a Tehrani modern, rational, educated, and sophisticated identity. Only in contrast to the dehati can Tehranis be illustrated as 'rational', 'nice', and 'modern'. Frantz Fanon said that the black man 'must be black in relation to the white man,' and this is precisely the case of the dehatis in relation to the Tehranis. The image of dehati as ignorant and in need of fostering, education and development is contrasted with the highly valued, urban modernity as civilized and cultured.

Photographs are more than images. They are social objects, filled with alternative histories. They evoke memories, stories. They tell stories of the social changes in contemporary Iran from below. Today, more than a half century after these photographs were taken, the photographed subjects – men and women, old and young – have entered the exclusive art salons, looking back at us and demanding recognition; recognition they were denied while alive. They were only a handful of shahrestanis and dehatis.

The Private is Public

Until now, the photographs in this exhibition belonged to a private collection, and they are being brought to the public. That the private moments are now being displayed for the public is perhaps part of the larger contemporary pattern of penetration of the public into the private and of the private into the public. During the past decades, private issues have become national concerns and thereby public issues. By coming into the public realm, the photographed subjects enjoy their citizenship right to participate in the public arenas and to be included in the cultural scene of the city in which they lived and worked. Leaving their working-class neighborhood, they have entered one of the main art galleries of their city, claiming their "right to the city". Rather than a simple right of access to urban spaces and resources, they demand a right they were denied while alive, the right to participate in the process of shaping and reshaping Tehran as a culturally diverse city.

Bicycles

The itinerant portrait photographers, including the one behind this exhibition, brought photography out of studios and aristocratic

had resulted in the vanishing of the communicability of experiences in the modern world. A storyteller integrates the story into the experiences of the audience. She makes her own experience into the listeners' experience. Photographs in this exhibition tell stories, stories of otherness. Otherness then, otherness now. Otherness experienced by the photographed subjects in this collection, otherness experienced by other migrant workers in today's Tehran; particularly by Afghan migrants.

Shahrestaniha and *Dehatiha*

The people in the photographs are *shahrestani* (literally, from the provinces). The term is not only a simple noun, innocently denoting a sociologically defined group of people. It is a word of *othering*, pregnant with bigotry, stigmatization and marginalization. The modern Iranian nation-state needed to construct a domestic 'primitive' people in order to build a Tehran-centric national culture. In the discourses and practices within politics, popular culture, media, and the market, non-Tehrani characters are usually represented as backward, ridiculous, and foolish. The men and women in the photographs are from *Meymeh*; that in the first half of the last century was a small town, or rather a big village. They left *Meymeh* because of drought, famine, and poverty, ending up on the fringes of Tehran as migrant workers – a docile, cheap, flexible, and disposable labor force demanded by the emerging middle-class Tehrani lifestyle. The representation of non-Tehranis as uncivilized, ignorant, and ridiculous has been part of the mechanism to preserve the hierarchy in the labor market between Tehranis and migrants in the labor market. Young and old, Every every single one of the men and women, old and young, in the photographs experienced it. They were called names because of their accents. They were kept waiting longer for jobs, housing, school, and health care because of their origin. They were concentrated in south Tehran because they were poor. They were treated, as they were non-citizens, as if they did not belong to the city.

Another patronizing term used for non-Tehranis has been *dehati*. Dehati, which literally means 'a villager', generally denotes deprived and uncultivated people. The aspect of the stigma of dehati is palpable. Due to labor migration from the rural areas to the cities, the term dehati has become synonymous with unskilled laborers. The image of a dehati violates both ethical and aesthetic norms. In

Don't You Remember Me?

Shahram Khosravi
Social Anthropologist, Stockholm University

Itinerant portrait photographers are storytellers

End of October 2016. Stockholm, Sweden. Behzad shows me the photographs his grandfather, an itinerant portrait photographer, took in another century and several thousands of kilometers away. The story of the people in the photographs is a story of migration, relocation, disbelonging, being stuck in the space of in-between-ness: between here and there, between now and then, between human beings and citizens, between home and homeland, between natives and foreigners. Their experiences of in-between-ness then and there resemble experiences of other migrants now and here. These overlapping experiences across time and space turn the photographer into a storyteller, in a Benjaminian sense. In an essay from 1936, *The Storyteller: Observations on the Works of Nikolai Leskov*, Walter Benjamin shared his concern about the disappearance of the art of storytelling. For him, the new format for stories – the printed novel – had led to a time empty of shared experience. Benjamin believed that the new format for telling stories

After two years working I left his house because of that."
He began to work in a small restaurant. There was an itinerant photographer that came to have lunch everyday. "He told me if I was interested in photography he could teach me. When I was off after lunch, from about 2 pm, I started to learn photography from him. I learned how to build the camera. I built four cameras after coming home from work; one was for your grandfather. I built a small workshop on a rooftop.
I got the lenses from an Assyrian eyeglass maker and photography chemicals from a Jewish pharmacy."
Rajab didn't know how this camera came to Iran. However he used the word 'lopatka' to describe part of camera that held the negative photo in front of the camera.
The world "lopatka" in Russian Лопатка or Polish łopatka means shoulder blade or small shovel. It makes sense because of its shape. The use of the word lopatka brings two hypotheses to mind in regard to the origin of the camera; both of them are related to the Second World War.
It could have been brought to Iran by Polish refugees who came to Iran after Poland was occupied by Nazis in 1939. They walked 3000 miles from Poland to Persia.[5]
There is a possibility that it came to Iran earlier, from Russia. But these hypotheses remain hypothetical.
***
I will hang them on the wall and sell them as commodities to those who will enjoy the stories, the darkness and lightness of the big red pinhole camera that fed 12 people for almost 25 years.
Perhaps this exhibition is the possibility to find a cure for my anxieties, to re-position myself; to arouse the obscure in my permanent insomnia.

5. "Forgotten Chapter of WWII Lies Buried in Iranian Graveyard", Los Angeles Times, 5 November 2000.

Funny that it is red. I write.
_ Why funny?
_ Red: the classic color of labor of course. I can metaphorically relate it to the color of red; color of labor, communism and socialism.
But it would be stupid to do so. I continued.
_ Don't you of course me!! ☺
_ It'll never happen again! lol
_ But the red has another meaning here. The only logical explanation is related to orthochromatic paper.
_Hum. Don't really get it? For the development process?
_ You can develop the B&W paper under full heavy red light.
_ But what did it have to do with the box? Maybe it is a leftover color of something else? Darkroom red of course, but I also think about circus… usually red/golden?
_ Well, yes, maybe because it was a more fun color.
_ It is a fun color….
_ Doesn't look as harmful or scary.
_ It is interesting to look at it that way. It seems everything in these pictures is fun: Phantasmagoria at its best.
***
A week later I was interviewing Rajab Akbari, the 92 year-old photographer who built the camera.
"Why did you use the color red to cover the camera?" I asked.
"There wasn't anything else. I could only find the red plastic cover. It was the cheapest." he replied.

Rajab the photographer
He is 92 years old. Hardly walks. He was happy that I was going to interview him.
He said, "Come for lunch. I will cook Kufteh."
He sits on a big sofa. Put his right hand on the arm of the sofa. The weather wasn't cold, normal for the first days of fall in Tehran, still warm. But he wore thick, wintery socks. He said they were a souvenir from Europe. He didn't wait for my questions. He sat on the sofa and began his story:
"I came to Tehran in 1937 from a village near Hamedan. I was 14," he said. "I didn't know anything or anyplace. I found a job in the house of a Dr. Marzban. I was working in the kitchen. His wife was Polish. He told me I should wear a necktie. I told him I couldn't. I told him' I am a simple laborer; people will laugh at me if they see me with a necktie. They will think I am pretending to be different and disrespectful.'

in James Ferguson's 1764 book *Lectures on Select Subjects in Mechanics, Hydrostatics, Pneumatics, and Optics.*[3]

Starting around 1913 one could buy multiple cameras and then try to hock them to regular Joes. It seems it was a kind of pyramid marketing scheme by Chicago Ferrotype. Before the Great Depression it was common for photographers, both mighty and lowly, to wander from town to town taking photos of people and getting paid on the spot. Unfortunately the Chicago Ferrotype Co. went out of business. No longer able to obtain the special paper and chemicals, photographers had to get creative. They took bellows and lenses from second-hand cameras and mounted them on boxes with trays for all their chemicals fitted inside[4]. These homemade cameras often doubled as billboards to display their wares, the cameras themselves often becoming what I would call craft art.

This camera turns the tables on the usual artistic photographic process, where the image made with the camera is the "art" and the camera itself is merely a tool, revealing that these global machines are compelling subjects in and of themselves.

***

I called my mum from Stockholm, maybe she remembered a box as the camera.

My mum told me she would ask my uncle. Perhaps he remembered. She called me back later on Monday afternoon; my uncle remembered the box and he believes it is still tucked away somewhere in the storage place.

It took me a month to go back to Tehran. I wasn't very optimist about the existence of the camera since nothing was left behind after my grandfather's death.

I got the key to the storage place. (Picture) Put the ladder up against the wall, still unsure that the camera would be there. But it wasn't hard to find it: a red box covered with a heavy layer of dust, but in very good shape and condition. Except the lenses, everything is still inside. Even the last picture was still inside the box – a small portrait of a man – and a catalogue from the photography Paper Company and the smells of chemicals; smells of the darkroom. Olof was right: there were three paper frames to hold the paper in the box. (Pictures)

***

3. 8 Historical articles on pinhole photography, http://idea.uwosh.edu/nick/oldarticles.htm

4. The last factory-made camera of this type is, I believe, the Jano While-U-Wait Postcard Camera, circa 1954.

tiniest darkroom. I cannot forget when my face gradually appeared on the paper; the magical and delightful moment of visualization. It was the mid-80s. I was 9 years old.

For a while, I thought it was an experimental technique that he practiced on his day off. But I couldn't understand the method.

The keyword of the search changed after Olof's comments.

Street photography hadn't helped me before, nor had homemade instant cameras, but "Itinerant Photographer", and – boom.

These cameras are more commonly seen in places like Brazil and Cuba (known there as camera minutera) and in Afghanistan (camera e Foori).[2] They combine a box camera with a portable processing darkroom, employing paper negatives to, typically, make portraits in public. Some types have the front bellows section of an old camera attached to one end of the processing box, while other types use an internal focusing mechanism comprised of a view screen and film holder bracket that slides on internal metal rods (Pictures), controlled by a focus rod from the rear of the camera. Access to operate the camera is allowed via a tight arm sleeve. They use only two chemical trays: developer and fixer.

A typical session might take all of 15 minutes from the posing of the subject to a wet print.

As far as I can tell, the commercialized version of this camera is from the early 20th century. (Pic) The Chicago Ferrotype Co. started making "postcard cameras" around 1913. These were direct positive cameras. Using a sheet of paper with a blank postcard printed on the back made an exposure, and then the paper was slid into a single chemical bath that would completely process the print. This provided a print without the need for a negative.

But the foundation of this machine is the pinhole camera. Light from a scene passes through the aperture and projects an inverted image on the opposite side of the box; this is known as the camera obscura effect. One could say it was invented by Ibn al-Haytham (965-1040), Arab and Persian scientist, mathematician and astronomer who was the first to explain in his book *The Book of Optics*, or *Kitāb al-Manāzir* in Arabic that vision occurs when light bounces off an object and then is directed to one's eyes. However, the oldest known description of pinhole photography is found in the 1856 book *The Stereoscope* by Scottish inventor David Brewster, including the description of the idea as "a camera without lenses, and with only a pin-hole". One older use of the term 'pin-hole' in the context of optics is found

2. Afghan box camera project, Lukas Birk and Sean Foley, Dewi Lewis Publishing, 2011

within, to challenge the dominant narrative in immigration studies. The one who defined immigration from East to West in a geopolitical context and raised the argument about a movement from inside to inside; small cities to big cities. I asked him to write how the modern Iranian nation-state needed to construct a domestic 'primitive' people in order to build a Tehran-centric national culture.

I asked Pirooz Kalantari to write about grandfather's impromptu, easy-going and indifferent non-photographs. The relationship and dialogue between the subjects and the camera and the playful face of the young boy is on the verge of self-awareness. It is as if he has just appeared before the camera and wishes to not follow the commands just as the shutter was pressed, nothing more than that. Charlotte Bydler helped me to articulate those travelling portraits. The portrait photographs place themselves on a spectrum between fiction and fact. The figures who are dressed up in the 'Pilgrim'-style, or as 'Revolutionaries', have most often been provided with relevant backdrops. Those are at one end of the spectrum, while the other end is populated by serious-looking men and women in regular dress.

I don't want to be alone. I am afraid.

***

I showed them to Svante Larsson, lecturer and photographer at Konstfack; he didn't know the technique. He told me to show them to Olof Glemme, head of the art department. Svante said, "Analog photography is his area of expertise."

Olof looked at them, cautiously analyzed them. Put them close to each other, arranged them in a different order than I had. He says, "There is no negative involved in this technique." He says, "They are direct exposure on paper."

He says, "Your collection is in fact a negative collection." He says, "The camera was strange as the edges of the pictures are not sharp." He says, "I think there were three frames used for holding the paper, judging from the dissimilar shapes of the edges on the photos."

324 negative pictures, printed on paper. I didn't know the technique. Even when I was a kid and worked every so often in my grandfather's tiny photography shop in Emamzadeh Hassan during the summers, I didn't see this technique. He had a medium-format Mamiya camera and a small photocopy machine. The minuscule shop didn't have enough space for more equipment. I took my first picture with that camera. It was a self-portrait. He helped me develop the negative and then print it on paper and develop it under red light in the

Grandma's cousin Mansureh, Ahmad Bozorgnia, Khadije Amirbeigi, Gholam Amirbeigi, Soghra Amirbeigi, Manijeh Rahmani, Gholam Nouruzi, Ruhangiz Nouruzi, Mahmud Rahmani, Abbas Amirbeigi, Hossein Amirbeigi, Zeynab, Esmaiel, Masumeh, Heidar Nouruzi, Mahin Akbari, Karim Moghadam, a neighbor Mostafa, Ahmad, Ramezan, Barat, Morad, Akbar, Mr. Marashi…
She recognized many of the locations around the city:
Emamzadeh Davoud, Teymouri Street, Mahnaz Street, Salar Street, Sina Street, Emamzadeh Hassan, Toupkhaneh (The Armory behind City Hall), Bagh e Meli behind Shahrbani (the police headquarters) and Dezashib.
***
I cannot sleep. I hate it.
I cannot just go in this direction and simplify the expected narrative about or by a poor working-class community.
I can call it "Arousing Obscura Through Pinholes"
But what about my fears, uncertainty and alienation?
I can call it "Insomnia: Arousing Obscura Through Pinholes"
Fantasy is the best! Passing through a pinhole to enter the new world – a wonderland.
I would like to find an exit.
Or I can call it "The Life of an Itinerant, Through a Pinhole" and bring in my grandfather Gholamreza Amirbegi's agency as an itinerant photographer; his walks through the city from the south to the north.
I would like to show my grandfather in partisan costume, phantasmagoria of pilgrimage, the masculinity of the laborers, the gazes in the faces, just the faces, a bunch of kids, the vertical, the horizontal…
I am trying to escape, to get away from expected narratives; I want to show the love for Hindi films. I want to show their love of partisans and colonial British films. I love to show their phantasmagorias. Those cinematic phantasmagorias that gave hope to people by letting them know about somewhere else, something else, elseness, and the places with different characters from here and now, the places filled with adventures, love, fantasies and excitement.
I want to get rid of this feeling of uncertainty. I want to take leave of fear and depression. I want to hide all my anxieties by using texts and concepts, by using this text, by writing it down. By calling it "Arousing Obscura: An Itinerant Life, Through the Pinhole". I need help to do so. I cannot do it alone.
I got help from Shahram Khosravi to write about immigration from

other districts.
Since the Qajar king Shah Aqa Mohammad Khan proclaimed Tehran the capital of Iran in 1796, immigration to the city has risen continuously to 600 000 annually in recent years – it is as if a small city joins Tehran each year. In fact, these are the people who have built Tehran. Through their beliefs and sense of class belonging, they helped form the city's social and political identity.
But still, the acknowledged representation of Tehran and Tehrani (people from Tehran) is subsumed within the representation of the bourgeoisie and a middle class identity. This one-way exemplification has had profound and overt effects on contemporary art before and after the 1979 Revolution.
***
It is easy to follow those questions regarding class identity and the lack of acknowledgment of the working class community and offer a new Marxist narrative in relation to labor and working-class political identity to describe the embeddedness within the capitalist society.
Well! Perhaps I am practicing it. But I think it is extremely plausible to rebuild a leftist fetish narrative and romanticize poverty with its own historical material. Perhaps it would be an over-simplification if I just asked, "Why don't we know about the migrant working-class while at the same time we know everything about them?"
Perhaps the more appropriate question could be, "How do we know everything about them?" or "How can we simply recognize them?
My answer could be simple, "We *are* them! I am one of *them*!" Or a more precise formulation would be, "I *was* one of them!" And this could be one of the reasons for my Insomnia. I am scared.
What is the fear? What is this uncertainty? Is it lack of self-confidence? Is it because of the distance that I feel from my new social positionality? Is it from being in the permanent state of liminality and being an itinerant?
How can I define the power of one picture that is able to draw you out of your phantasmagoria?
It is not just a picture; it is my mother in a room, acting out a scene from a Hindi film. Her face is painted red in order to balance the light of the photograph.
I sat with my mother the other day; we reviewed all the pictures together. She recognized some of the faces and names:
Herself, Jahanbakh Amirbeigi, Jahangi Amirbeigi, Azam, Hassan Vafamanesh and his wife, Rajab Akbari, Ghlamhossein Amirbeigi, Maliheh Akbari, Mahnaz Amirbeigi, Grandma, Farideh Akbari,

I cannot sleep. I hate it.
This project is killing me; forcing me to incessantly search for my claims, my attitude, my ideas, my hopes and myself.
I am not sure what triggers my insomnia. Is it caused by these historical materials that I am rummaging through, or is it simply because I am tired?
The entire project, *of course,*[1] is about class identity – a classic paradigm.
Light can be shed on some of the more obvious points; ones that I already have illuminated in my mind:
- The social and political presentation of the identity of a particular social group from the history of the city of Tehran.
- The absence of representation of this political and social identity in the realm of contemporary arts in Iran.
I have my hypotheses regarding the second argument:
The point of departure for contemporary art in Iran was the royal family's initiative of founding the Tehran Museum of Contemporary Art. The Museum owes its identity to a collection of works by Western art masters: Francis Bacon, Mark Rothko, Jackson Pollock etc,etc.. The celebrating of the collection as a treasure. It is formally called "The Museum Treasury".
This is a short story about how art became treasure in the name of contemporary art.
The relationship between art and politics in Iran didn't go beyond the fashionable and colorful characteristics of pop art and pop artists. Contemporary art became the realm of the bourgeoisie, perhaps like it did everywhere else.
Perhaps I am doing the same thing here, in this show, by turning the life of immigrants – a working class community from the mid 50s to 60s – into a commodity.
This is the story of the life of a people who migrated to Tehran after the Second World War, a migration that continued until 1956 due to the effects of war and the subsequent economic devastation and epidemic bankruptcy of smaller cities. This particular group of people migrated from Maimeh, a small city halfway between Kashan and Isfahan in the center of the Iranian plateau. They found a place to live in Tehran's southwest District 17 – near Emamzadeh Hassan, the most populated district in Tehran with 4 times the population of

1. A friend of mine once said to me: don't of course me. Perhaps she meant there is no such a thing as a crystal clear story. Or maybe she meant the obviousness was not obvious to her, or that we cannot take anything for granted. Regardless of her point, let's not of course each other.

The Life of an Itinerant Through a Pinhole

Behzad Khosravi Noori

She asks, “Do you like them?” “They are amazing!” I replied.
This conversation took place years ago, after my grandmother saw my enthusiasm for a few negative photographs she showed me in one of her family albums.
She disappeared and returned a few minutes later with an old plastic bag full of negative dark photographs printed on paper.
She says: These are your grandfather’s photos.
She says: I wanted to throw them away.
She says: I cannot recognize the people in them.
She says: Their faces are so dark.
She says: You can keep them.
This happened almost 10 years ago. Since then I have been looking at these photographs, touching them and keeping them in a shoebox instead of an old plastic bag, like a proper archive. (Pic)
Perhaps this story could be the point of departure for the whole project. But I cannot sleep. This project is killing me. It is forcing me to dig into what it means to be me, into the known unknown, the unknown known.

Acknowledgements

I would like to extend my sincerest thanks and appreciation to those friends and Colleagues who helped me accomplish this exhibition:

Nazila Noebashar
Christina Zetterlund
Siamak Feilizadeh
Sohrab Mahdavi
Magnus Bärtås
Charlotte Bydler
Shahram Khosravi
Piruz Kalantari
Maja Frägård
Miro Sazdic
Staffan Lowstedt
Svante Larsson
Olof Glemme
Maria Lantz
Benji Boyadjian

I also place on record; my sincere thank you to the production teams:

Print:
Tehran Image Works:
Nima alizadeh
Farzam Fazeli
Ramin Heidari
Omid seid Alikhani

Catalogue:
Layout: Hossein Filizadeh

Design of archive stands:
Carl Cyren
Nima Alizadeh
Production: Abas Arab Asadi

Frame: Ava Negar Souti
Vitrine: Alireza Shahriari

Translation:
Farsi to English: Buna Alkhas
English to Farsi: Sohrab Mahdavi
English editor and proofreader:
Justina Bartoli
Special thanks:
Maryam Omrani
Omid Belaghati
Maryam Parvaz

Print: Anti-Reflective Diasec® on Hahnemühle Photo Rag Pearl

The Life of an Itinerant Through a Pinhole

Portraits and places by Gholamreza Amirbeigi (1928-2004)

Narrated by: Behzad Khosravi Noori

Opening of the exhibition:
Friday, December 30 2016, 4-8 pm
And will be on view until 16th January 2017
open all days except Saturdays from 1 to 7 pm
Fridays: 4-8 pm

AARAN PROJECTS

No 5, Lolagar Alley, Neauphle-le-Château St.
Tel: +98-21-66707975 TEHRAN - IRAN
www.aarangallery.com

AARAN PROJECTS

Konstfack
University College of
Arts, Crafts and Design

tehran
image works
کارگاه تصویر تهران

The Life of an Itinerant
Through a Pinhole
Portraits and Places by
Golamreza Amirbeigi
Narrated by: Behzad Khosravi Noori