ویویان مایر: عکس‌های رنگی

نویسندگان : کالین وستربک – جوئل میروویتز

ترجمه: مهدی حسینی رچی

www.mehdiracci.ir

Vivian Maier
The Color Work

Colin Westerbeck

Foreword by: Joel Meyerowitz

Year: 2018

ترجمه: **مهدی حسینی رچی**

www.mehdiracci.ir

تابستان ۱۳۹۸

خودنگاره – زمان و مکان نامشخص

شيكاگو – ١٩٦٢

پیشگفتار:

جوئل میروویتز

یکی از واقعیت‌های عکاسی این است که بهترین عکاسانِ خیابانی، مدام در حال آموختن روش‌هایی برای نامرئی بودن هستند، یا دست‌کم سعی می‌کنند خودشان را قانع کنند که نامرئی‌اند. بعدازاین همه‌سال که همراه با عکاسانی نظیر هانری کارتیه-برسون، گری وینوگرند، تونی رِی‌جونز، دایان آربس، لی فریدلندر، تاد پاپاجورج و برخی از عکاسان جوان‌ترِ امروزی –گاس پاوِل، ملانی آینزیگ، بن اینگهام و مت اسیوارت– در خیابان‌ها پرسه زده و عکاسی کرده‌ام، متوجه شده‌ام که همه سعی داریم تردستی‌های خود را برای این کار بالا ببریم؛ ما مدام این‌سو آن‌سو می‌رویم، جاخالی می‌دهیم، نقش بازی می‌کنیم، دور خودمان می‌چرخیم، لی‌لی می‌کنیم و نگاهمان را از جمعیت و اجتماعِ مردم می‌دزدیم. جمعیت‌هایی که در خیابان‌های اصلی و فرعی، پارک‌ها و ساحل‌ها و یا هرجای دیگری که می‌تواند نظر ما را به سمت زندگی عادی مردم معطوف و منحرف کند، حضور دارند. همین نامرئی بودن است که ما را قادر می‌سازد تا آتش را از خدایان بدزدیم.

در سال ۲۰۰۹ و در دل تاریخچه‌ی مدونِ عکاسی خیابانی، به ناگهان ستاره‌ای دنباله‌دار به اسم ویویان مایر ظهور می‌کند. در اکتبر آن سال ایمیلی از هنرمندی جوان که او را نمی‌شناختم، به اسم جان مالوف دریافت کردم. او ضمن معرفی خود، توضیح داده بود چگونه تعداد بسیاری نگاتیو، اسلاید و عکس چاپ‌شده را از حراج وسایل خانه‌ای بدون صاحب خریده است. او من را از کتابم، ***مشاهده‌گر: تاریخچه‌ی عکاسی خیابانی***، که با کالین وستربک نوشته بودم می‌شناخت و به همین دلیل تصمیم گرفته بود ایمیل را به من بزند و ببیند آن‌قدر مهربان هستم تا درباره‌ی عکس‌های مایر نظر بدهم.

به پیوست آن ایمیل، چیزی حدود ۲۰۰ عکس رنگی بود که در بین سال‌های ۱۹۵۰ و میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۷۰ گرفته‌شده بود و جان خودش آن‌ها را اسکن کرده بود. نمی‌توانم بگویم که همان ابتدا و در واکنش اول به عکس‌های فوق‌العاده‌ی او شگفت‌زده شدم، اما همان‌طور که یکی‌یکی عکس‌های ویرایش نشده و خام را نگاه می‌کردم، شاهد نوعی بینش، زمان‌بندی و شیوه‌ی عمل مثبت و بی‌نظیر او بودم؛ شیوه‌ی قاب‌بندی؛ شجاعت و اعتماد به‌نفسش برای هرچه نزدیک‌تر شدن به سوژه‌ها؛ کنجکاوی ذاتی‌اش و گرمای انکارناپذیر

روحش در انسان‌گرایی، ایهام و طنز و تمام چیزهای دیگری که در کنار هم حسی از نگاهی یکپارچه به زندگی را انتقال می‌دادند. بعد از دیدن عکس‌ها و تحت تأثیر آثاری نبوغ‌آمیز، حسی از شگفتی در من به وجود آمد. دوباره به سراغ عکس‌ها برگشتم. چهل یا پنجاه عکس را انتخاب کرده و دوباره به آن‌ها نگاه کردم.

حالا می‌توانستمْ با جان‌ودل تولید کردن را ببینم. این زن که بود؟ آیا او تنها آدمی ساده بود که یک‌دفعه مثل فنر پریده بود وسط تاریخ عکاسی نیمه‌ی قرن بیستم آمریکا، یا این‌که فردی باسواد بود که آثار دیگر عکاسان را تکرار می‌کرد؟ پیش از پاسخ دادن به جان، ایمیلی به کالین زدم: «باید این‌ها رو ببینی! زنی ناشناس یکهویی پریده وسط تاریخ عکاسی خیابانی!» پرتره‌هایی لطیف و لحظاتی بدیع از اتفاقات ثابت‌شده در عکس‌ها وجود داشت؛ جنب‌وجوش خیابانی و بچه‌هایی در حال بازی کردن را می‌دیدم؛ جزییات کوچک و ژست‌هایی بی‌نظیر که به زیبایی قاب‌بندی شده‌بودند؛ درست مانند عکس‌هایی که روح گمشده‌ی شیکاگو و نیویورک قدیم را درون و بیرون شهر به نمایش می‌گذاشتند. فرای همه، نبوغی اعجاب‌انگیز وجود داشت که راه خود را در عکاسی رنگی یافته بود. همین کافی بود! عکاسی رنگی؟! چقدر پرجرأت و تا چه اندازه نامرئی! مطمئن بودم که عکس‌ها را به شکل رنگی چاپ نکرده است... آن زمان چه کسی این کار را می‌کرد؟ و این تنها یک معنا داشت، اینکه عکس‌ها، در جعبه‌ها پنهان مانده بود، گویی هرگز نقشی اساسی در ارتقای هنری او نداشته‌اند. اگرچه آن‌ها آثاری بودند (و هنوز هم هستند) که بسیار برای ما و دیگرکسانی که زنده مانده بودند تا چاپ شدنشان را ببینند، بسیار ارزشمند بودند.

اگر با دقت به تعداد پرشمار خودنگاره‌های ویویان مایر نگاه کنید، متوجه لباس‌های استتاری او شد و نامرئی بودنش در آن لباس‌ها پی می‌برید. لباس‌های او درست مثل یک معلم سنتی و قدیمی، ساده بودند. او مثل یک زن تنها و یک پیردختر ترشیده بود؛ مانند گردشگری غریبه در شهری بزرگ... اگرچه این‌گونه نبود! او پرستار حرفه‌ای بچه‌ها بود. این شغلْ خودبه‌خود لباسی استتاری محسوب می‌شود. آخر مگر زنی که چند بچه‌ی قدونیم‌قد را با خودش به خیابان آورده، می‌تواند خطرناک یا مشکوک به نظر برسد؟ شغل او این مجوز را برایش به ارمغان آورده بود تا در خیابان‌ها باشد و از هرچه به نظرش جالب می‌آمد عکس بگیرد. در عکس‌های او به‌وضوح می‌توان دید که سرعتِ عملی زیاد در دیدن رفتارهای انسانی، لحظات آشکارنشده، ژست‌های لحظه‌ای یا حالات مختلف چهره‌ها داشته. اتفاقاتی مختصر که در زندگی روزمره در خیابان‌ها رخ می‌داد، برای او تبدیل به منابع الهام می‌شد.

به هر شکل حس من این است که مایر بنا به دلایل بسیار، عکاسی و تولید عکس‌های قدرتمندِ سیاه‌وسفید را ترجیح می‌داده. فیلم‌های سیاه‌وسفید، بسیار کار را سریع‌تر و ساده‌تر می‌کردند – برخلاف فیلم‌های ***کداک کروم*** امروزی که خیلی کند و پر ریسک هستند. او می‌توانست عکس‌های سیاه‌وسفید را چاپ کند، آن‌ها را در دستش بگیرد و از این طریق می‌توانست به هماهنگی بیشتری بین عکس‌ها و غریزه‌های خود دست یابد. خواسته‌ی قلبی او برای بازیِ دیدن، قدرت و خلوص غریزه‌هایش و عشق ژرف او برای عکاسی، در عکاسی سیاه‌وسفید به شکل بهتری ظهور می‌یافت. او در مدیوم سیاه‌وسفید آموخته بود چگونه در زمین بازی بایستد، به پلیس‌ها و مست‌ها، پانکی‌ها و آدم‌های زرنگ و پیرمردها و علیل‌ها نزدیک شود، درعین‌حالی که ارتباطش را از دست نداده و توانایی به‌تصویر کشیدن حس شوخ‌طبعی خود را در میان تمامی این شرایط دشوار حفظ کند.

بااین‌همه، گنجینه‌های ارزشمندی در عکس‌های رنگی مایر به چشم می‌خورد. در این کتاب می‌توان مشاهدات و شخصیت‌های بی‌نظیری را به نظاره نشست؛ می‌توان در زمانی که «رویدادهای تصادفی رنگی» از دل زندگی روزمره بیرون می‌آمد، فریفتگی او را به عکاسی رنگی، بارها و بارها مشاهده کرد. به‌عنوان نمونه عکس ساده‌ای که بر جلد این کتاب تصویر شده است را ببینید: دستی که انگشت کوچک دست دیگر را گرفته و در پس‌زمینه‌ی قرمزرنگ لباس زن قرار دارد و ژست غریبی از یک زن از پشت است –این عکس قدرتمند است که قابلیت دارد به پرچم یک کشور تبدیل شود.

مایر یکی از شاعران پیشگام در عکاسی رنگی بود.

خودنگاره – مکان نامشخص – ۱۹۵۶

پیشگفتار

کالین وستربک

«ما بر گِرد صحنه می‌رقصیم، غرق در گمان

رازها نشسته‌اند در میانه و آگاه ...»

–رابرت فراست – «رازها نشسته‌اند» – ۱۹۳۶

شعر «رازها نشسته‌اند» رابرت فراست را می‌بایست بر سنگ‌قبر ویویان مایر می‌نوشتند. مایر یک‌بار به بچه‌هایی که مدتی طولانی پرستارشان بوده، گفته بود: «من زنی رازآلودم». او بدون شک زنی رازآلود بود و تا چند سال پس از مرگش هم رازآلود باقی ماند. زمانی که هنرمندی پس از مرگش به شهرت می‌رسد، بار اصلی شناخت او بر دوش آثار به‌جامانده می‌افتد. به‌ویژه در این مورد به‌خصوص که به‌جز حدود ۱۴۰ هزار نگاتیو و پوزتیو به‌جامانده، تنها چند نفر معدود، او را به یاد می‌آورند و هیچ‌کدام ارتباطی هم با دنیای هنر نداشته‌اند. زمانی که از شهرت پس از مرگ صحبت به میان می‌آید، اولین عکاسی که بلافاصله به یاد خواهیم آورد اوژن آتژه است. آتژه بازیگری ناموفق بود که از طریق فروش «مستندهایی برای هنرمندان» (آن‌گونه که بر تابلوی آتلیه‌اش در خارج از پاریس نوشته‌شده بود) امرارمعاش می‌کرد. اگرچه او کم‌وبیش در گمنامی مرد، اما مستند نگاری‌های عکاسانه‌ی او از شهر پاریس در اوایل قرن بیستم، حالا یکی از بزرگ‌ترین میراث موجود در تاریخ این رسانه به‌حساب می‌آید. اما پیش از آن‌که ببینیم آیا آثار مایر هم جایگاهی در معبد خدایان پیدا می‌کند یا نه، اجازه دهید منظری متفاوت را برای قیاس کارهای او در دنیای هنر، موردبررسی قرار دهیم.

دو سال پس از پایان جنگ جهانی دوم، سه عکاس – هانری کارتیه–برسون، رابرت کاپا و دیوید سیمور که برای دسته‌ی «چیم» کار می‌کردند – گروهی را برای هماهنگی عکاسان خبریِ صرفاً مستقل تشکیل دادند و اسم آن را ***مگنوم*** گذاشتند. تأکید آن‌ها بر روی شهرت عکاسان نبود، بلکه ثابت‌قدم بودن و حفظ کیفیت آثار، فارغ از جایگاه اعضای گروه، در درجه‌ی اول اهمیت قرار داشت. کارتیه–برسون موفق شد دید عمومی

را به سمت عکس‌های خود معطوف کند و نه بر زندگی خصوصی‌اش. اما کاپا که مرگ‌ومیرها را در جنگ پوشش می‌داد و ظاهر جذاب او در نقش یک ستاره‌ی سینما، از او تصویری رمانتیک ساخته بود، در سال ۱۹۵٤ و در حین عکاسی از جنگ هندوچین، کشته شد و بعدازآن زندگی‌اش تبدیل به افسانه شد؛ تا جایی که حتی عکس‌هایش تا حد تصاویری برای نشان دادن این شخصیت اسطوره‌ای تقلیل پیدا کرد.

در سال ۱۹٦۷، بیست سال پس از تشکیل مگنوم، جان سارکوفسکی نمایشگاهی را با عنوان «مستندهای نوین» در موزه‌ی هنرهای معاصر نیویورک (MOMA) شامل کارهای سه عکاس دیگر برگزار کرد. این سه عکاس، گری وینوگرَند، لی فریدلندر و دایان آربس بودند و کارهایشان مستندنگاریِ زندگی هرروزه به‌جای نشان دادن حماسه‌های تاریخی بود –همان چیزی که مگنوم خود را وقف آن ساخته بود. دوباره با مرگ زودهنگام یکی از این سه نفر، عکس‌هایش تنها تبدیل به مدارک و شواهدی برای نشان دادن شخصیت او شد: در این مورد، خودکشی دایان آربس در تیرماه سال ۱۹۷۱، کارهای او را به سطح معمایی تقلیل داد و عکس‌ها تنها تبدیل به سرنخ‌هایی برای شناسایی خصوصیات رازآلود او شدند. نه وینوگرند و نه فریدلندر، هیچ‌کدام افتخار این را نداشتند تا زندگی‌نامه‌ای از آن‌ها چاپ شود. درحالی‌که در سال ۲۰۱٦، سومین کتاب زندگی‌نامه‌ی آربس، پس از مرگش به چاپ می‌رسد. (***دایان آربس: پرتره‌ی یک عکاس*** – اثری قابل‌تأمل از آرتور لوبو که شامل ٦۰۰ صفحه متن و ۱۵۰ صفحه از یادداشت‌هاست.)

گری وینوگرند- نمایشگاه بین‌المللی نیویورک – ۱۹٦٤

اگر با سرعت به جلو رفته و به سال ۲۰۰۹ برسیم، مرگ یک عکاس دیگر، که ازقضا او هم زن است، نوعی جدید از خصوصیت‌های شخصیتی کالت به وجود می‌آورد. ویویان مایر در زمان مرگ طبیعی‌اش، هشتادوسه سال داشت. چهره‌ی شگفت‌انگیز او نه به خاطر شهرتش در طول حیات، مانند کاپا و آربس، بلکه به خاطر ناشناخته ماندن او از منظر عمومی، آن‌هم به شکلی حقیقی، بود. درست به همین دلیل واضح، این میل به تلاش برای کشف و شناسایی زندگی او از طریق نگاه کردن به عکس‌هایش، امری به‌شدت ضروری و فوری به نظر می‌رسید. مایر یک پیشگام نبود (کسی که با استعداد ذاتی خود، عکاسی کرده و بدنه‌ای کاری در انزوا خلق می‌کند که جدا و بی‌توجه به تاریخچه‌ی رسانه‌اش باشد.) بااین‌وجود میزان تأثیرگذاری او، مانند بسیاری چیزهای دیگر در زندگی‌اش، بر تاریخ عکاسی، غیرقطعی باقی خواهد ماند.

مایر در سال ۱۹۲۶ در نیویورک به دنیا آمد. او دومین فرزند پدری آمریکایی، کارل مایر و مادری فرانسوی، ماری ژاساید بود. والدین او در سال ۱۹۳۲ از هم جدا شدند و او به همراه مادرش به روستای مادری خود در سن-ژولیَن در بخش فرانسوی دره‌ی شامپسور، در نزدیکی مرز سوئیس نقل‌مکان کرد. شش سال بعد با مادر مشاعیِ خود به نیویورک بازگشت که هم‌زمان بود با آزادیِ برادر قانون‌شکنش از زندان. کارلِ پسر، بعدتر در سال ۱۹۷۷ در آسایشگاهی در نیوجرسی از دنیا می‌رود، درست دو سال بعدازاینکه مادرشان در فقر و در نیویورک می‌میرد.

لی فریدلندر- نیویورک ۱۹۶۶

مایر در گیرودار تمامی این رفت‌وآمدها و درگیری‌ها برای ما عکاسی می‌کرده. بعد از جنگ متوجه می‌شود خانه‌ی اجدادی‌شان در سن-ژولین را از خاله‌ی بزرگش که در سال ۱۹۴۳ مرده، به ارث برده است. در سال ۱۹۵۰ برای فروش خانه به آنجا بازمی‌گردد. او در آن زمان ۲۴ سال داشت و در نیویورک، برای تأمین مخارج زندگی‌اش در یک کارخانه عروسک‌سازی کار می‌کرد. او پس از فروش ارثیه می‌توانست برای مدتی، هر کاری دلش می‌خواهد انجام دهد. -و کاری که بیش از همه دوست داشت، عکاسی بود. پس در سن-ژولین ماند تا به شکل گسترده‌ای این بخشِ سنتی و روستایی از فرانسه را مستند کند.

در سال ۱۹۵۱ به نیویورک بازمی‌گردد. این‌بار تطابق‌پذیری او با فرهنگِ تاریخ عکاسی شکلی جدی‌تر به خود می‌گیرد. در سال ۱۹۵۲ به نمایشگاه «پنج عکاس فرانسوی» در موزه‌ی هنرهای معاصر نیویورک می‌رود. سه سال بعد وقتی ادوارد اشتایخن، نمایشگاه‌گردانِ وقت موزه‌ی هنرهای معاصر، نمایشگاه خیال‌انگیز «خانواده‌ی آدم» را برگزار می‌کند، مایر دو بار به آن نمایشگاه می‌رود و این تصور را به وجود می‌آورد که می‌خواسته تمامی تاریخ عکاسی را یکجا، خلاصه کرده و تا جایی که می‌تواند آن را دریابد.

این نمایشگاه، بهترین نمایشگاه گروهی بوده که تابه‌حال در موزه‌ی هنرهای معاصر به نمایش درآمده. در بین آثار ارائه‌شده اثری از عکاسی وجود داشت که موضوعش بعدتر تبدیل به دومین نمایشگاه گروهی تاریخ موزه‌ی هنرهای معاصر بدل می‌شد. یعنی زمانی که این کشف بزرگ اشتایخن، تبدیل به مطالعه‌ای جهانی به نمایشگاه گردانی سارکوفسکی شد؛ نمایشگاهی با عنوان دایان آربس. این نمایشگاه، نمایشی انفرادی و به شکل یک یادبودی بود که پاییز سال بعد از خودکشی آربس برگزار می‌شد. نمایشگاه آربس بسیار بیشتر از آن گلچین فشرده‌شده‌ی اشتایخن از اشتیاقی در عکاسیِ خبری بود.

اگرچه مایر، یک دهه پیش‌ازاین نمایشگاه، از نیویورک به شیکاگو نقل‌مکان کرده بود، اما این نمایشگاه، تأثیری تکان‌دهنده بر او گذاشت، گویی خود را برای آن آماده کرده بود. به‌علاوه اینکه، حتی اگر تصور کنیم او نتوانسته باشد برای دیدن نمایشگاه به نیویورک برود، این شانس دوباره را در بهار سال بعد در اولین تور نمایشگاه موزه‌ی هنرهای معاصر شیکاگو داشته است. همچنین که این شانس را داشته که کاتالوگ نمایشگاه را هم خریداری کند. او علاوه‌براین‌که شانس دیدن آثار آربس را به دست می‌آورد، دلایل شخصی قانع‌کننده‌ی دیگری نیز برای علاقه‌مندی به نمایشگاه داشت. آربس نیز مانند مایر، برخلاف بیشتر عکاسان

دیگر که سعی می‌کردند، تنها از آدم‌ها در فضاهای عمومی عکس بگیرند، از یک دوربین ***رولفلکس*** دو لنزی استفاده می‌کرد. تا پیش‌ازاین زمان در اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰، رولفلکس دوربین موردعلاقه‌ی مایر هم بود.

اختلاف‌نظر – یا شاید سوءتفاهمی– درباره‌ی کتابخانه‌ی شخصی مایر و شهرت او برای جمع‌آوری کتاب‌های عکاسی وجود دارد. جان مألوف، کسی که عکس‌های مایر را از حراجی به دست آورده بود و بعدتر هم آرشیوی برای کارهایش درست کرد، به من گفت که مایر تقریباً تا پایان زندگی‌اش، هرچه کتاب خوانده بود را از کتابخانه‌ی مشتریانش می‌خوانده. اگرچه تعداد معدودی کتاب هم خریداری کرده بود. در گزارش دیگر نیز این مسئله تأیید می‌شود که در کتاب‌های مایر چند جلد از مجله‌ی Life Library of Photography وجود داشت که در دهه‌ی ۱۹۷۰ چاپ‌شده بودند. بااین‌وجود به استناد گفته‌ی خواهرِ دختربچه‌ای که مایر مدتی در سال ۱۹۹۰ از او مراقبت می‌کرده، او «در اتاقی زندگی می‌کرد که تا ارتفاع ۱/۵ متری با کتاب پر شده بود و تنها یک مسیر باریک به سمت تختخوابْ خالی مانده بود. بعدتر هم او تختش را هم از کتاب پر کرد و روی زمین می‌خوابید.» منابع دیگر هم کم‌وبیش تأیید می‌کنند او در طول سال‌ها، مجموعه‌ای نسبتاً بزرگ از کتاب‌ها را جمع‌آوری می‌کرده.

«زندگی من داخل این کارتن‌هاست.» مایر این جمله را زمان نقل‌مکان به شیکاگو گفته بود، که بدون شک منظور او از کارتن‌ها، کارتون‌های کتاب بوده، و البته دیگر وسایلش. او عکسی از یک قفسه‌ی لبریز از کتاب دارد و با نشانیِ دیگری، عکسی از تعدادی کتاب که بالای سنگ توالتِ خانه‌اش روی‌هم چیده شده است. البته این موضوع تا زمانی که تمام آن کتاب‌ها، سر از انباری جدیدی با عنوان «آرشیو ویویان مایر» درنیاوردند، برایمان روشن نخواهد شد. تا آن زمان، می‌خواهم از همین‌جا پیشگویی کنم، زمانی که بالاخره تعدادی از کتاب‌های کتابخانه‌ی شخصی او پیدا شود، مشخص خواهد شد که یکی از آن‌ها، کتاب باریک و جلدکاغذیِ کاتالوگ آربس است که سارکوفسکی در سال ۱۹۷۲ منتشر کرده‌بود.

اختلاف‌نظر درباره‌ی کتابخانه‌ی شخصی مایر، بیانگر تردیدی بزرگ‌تر درباره‌ی زندگی اوست. بااین‌حال دو انتشارات، جدیداً نوری تازه به این ماجرا تابیده‌اند: عکس‌های ویویان مایر (ظهور از آن مارکز): ***داستان واقعیِ عکاسی که پرستار بچه بود***. و کتاب پاملا بانوز درباره‌ی ویویان مایر: ***زندگی یک عکاس؛ قبل و بعد از مرگ او***. کتاب بانوز، به‌ویژه برای هفت فصل اولش، بسیار ارزشمند است. همان فصولی که توضیحات مفصلی درباره‌ی حدود پنجاه سال اول زندگی او ارائه می‌دهد. اگرچه فصل هشتم با عنوان

عکسی گمشده: سی سال آخر عمر ویویان مایر، تنها ده صفحه است. آن سی سال پایانی–زمانی که عکس‌های او روندی صعودی داشت درحالی‌که زندگی حرفه‌ای و شخصی‌اش رو به افول می‌رفت– شامل مدت‌زمانی است که مایر با دوربین ۳۵ میلی‌متری کار می‌کرد و حدوداً ٤٠ هزار عکس رنگیِ ***اکتاکروم*** گرفته بود. آن عکس‌ها داستان خودشان را تعریف می‌کردند، و این همان داستانی است که قصد دارم در این کتاب تعریفش کنم. – آن‌هم برای آن‌که ببینم کجا و چطور می‌توان جایگاه مناسب مایر را در تاریخ عکاسی مشخص کرد.

خودنگاره – نیویورک – ۲۳ دسامبر ١٩٥٤

مکان نامشخص – اکتبر ۱۹۷٦

زنی به اسم امیلی هاگمارد، یکی از محدود تأثیرات مثبت را در زندگی مایر، در سال‌های اول، گذاشته بود. هاگمارد در سال ۱۹٤۱، یعنی زمانی که او ۱۵ ساله بود و مادرش دوران زندگی مشاعی را در پیش‌گرفته و درنتیجه برای همیشه دخترش را ترک کرده بود، به‌صورت غیررسمی مراقبت از او را به عهده می‌گیرد. شغل هاگمارد، مراقبت از بچه‌ها بود. درنتیجه ممکن است مهربانی او روی زندگی مایر تأثیر گذاشته و در تصمیمش برای شغل پرستاری بچه مؤثر بوده باشد. در آغاز سال ۱۹۵۱، وقتی‌که او به نیویورک بازمی‌گردد، پرستاری بچه‌ها را به‌عنوان شغل اولش برمی‌گزیند. هرچند که او شغل دومی هم داشت که به‌مراتب سخت‌تر بود: حرفه‌ای به اسم عکاسی. در میان عکس‌های رنگی و ۳۵ میلی‌متری او که در دهه‌های ۱۹۷۰ تا ۱۹۹۰ گرفته‌شده بود، عکاسی از بچه‌ها یکی از دو موضوع عمده و اصلی بود.

ظهور عکاسی پخته‌ی مایر، تحت تأثیر همین درس‌های هرروزه در زندگی و مراقبت کردن از بچه‌های دیگران بود. زمانی که او در سال ۱۹۵٦ به شیکاگو نقل‌مکان کرد، از بچه‌های خانواده‌های ثروتمند مراقبت می‌کرد. او در انجمن **نورث شور** در حومه‌ی شهر در محله‌ای اعیان‌نشین مشغول شد، و از این خانواده به آن خانواده می‌رفت؛ و این روند تا حدود سن ۷۰ سالگیِ او به همین منوال و بدون تغییر ادامه داشت. شیوه‌ی رفتار او با جهانی که در آن زندگی می‌کرد و بسط یافتن، تغییر کردن و عمیق شدنش در این دوران در ابتدا در عکاسی او را بازتاب یافت. جدای از اینکه او از چه چیزی و چگونه عکس می‌گرفت تا همین اواخر تنها خاطراتی پراکنده و داستان‌هایی درباره‌ی او شنیده بودیم.

تعداد بسیار زیادی از عکس‌های او که بیشترین وسواس را در آن‌ها به خرج داده بود، به‌وضوح از بچه‌هایی بودند که از آن‌ها مراقبت می‌کرد. بچه‌های کوچک‌تر همیشه در حال فرار کردن هستند و بی‌پروا؛ انگار که مدام می‌خواهند بلایی سر خودشان بیاورند. برای همین او مجبور بود مدام ترفندهایی اتخاذ کند تا از آسیب رسیدن به آن‌ها جلوگیری کند. یکی از این شیوه‌ها پرستارِ هلیکوپتری است. یعنی اینکه اجازه ندهد بچه‌ها ذره‌ای از او دور شوند. به همین دلیل است که گاهی عکس‌هایی که در آن‌ها حضور دارند، به شکل انتزاعی درآمده‌اند. راه‌حل دیگر هم همراه شدن با آن‌ها بود و انجام بازی‌هایی مثل پنهان شدن در یک سبد یا پشت یک بوته و یا جاهای دیگری که احتمال آسیب رسیدن را کاهش دهد.

اگرچه تعداد عکس‌های بازیگوشانه‌ی این‌چنینی در بین آثار او کم نیست، اما گاهی عکس‌هایی واقعاً خیره‌کننده هم از آن‌ها می‌گرفت. به‌عنوان نمونه این عکس در سال ۱۹۶۰، نشان از عکاسی بااستعداد دارد که کاملاً نور را می‌شناسد. جایی که سوژه‌ی عکس شرایط مساوی یا حتی در درجه‌ی بالاترِ اهمیت نسبت به سوژه اسمی که نور از او عبور می‌کند، می‌یابد. به درون خانه برویم. شاید این بازی کردن عصرگاهی در زیر آفتاب بوده و نور مستقیم در چشم پسربچه افتاده باشد و کمی سرگیجه گرفته. برای همین و برای نیفتادن به توری در تکیه داده است. این ویرانی لحظه‌ای، موقعیتی است که توجه مایر را به خود جلب می‌کند. توجه و فوکوس لحظه‌ای، هم در ذهن هم در دوربین عکاس اتفاق می‌افتد. ارتباطات دیالکتیکال مابین سوژه و عکاس، مانند این عکس، گاهی بهترین عکس‌ها را خلق می‌کند. این پارادوکسی ذاتی در تمام هنرها به وجود می‌آورد.

تعداد دیگری از عکس‌های او از بچه‌ها هم بسیار قابل‌تأمل هستند. نه به این دلیل که عکس‌هایی هستند که از بچه‌هایی که از آن‌ها مراقبت می‌کرده بهترند، بلکه عکس‌هایی از بچه‌های آفریقایی–آمریکایی هستند که عملاً از سبک زندگی متفاوتی می‌آیند. مایر در سفری که در سال ۱۹۵۸ به دور آمریکا می‌رود، از کودکان سیاه‌پوست عکاسی می‌کند و در طی ۳۰ سال بعدازآن هم مرتب این کار را جسته‌وگریخته انجام می‌دهد. عکاسی کردن از سیاه‌پوستان نشان‌دهنده‌ی این موضوع است که دید او به زندگی بسیار فراتر از محیط شهریِ سنتی و محافظه‌کاری بوده که در آن زندگی و کار می‌کرده.

سوژه‌ی دیگری که مایر مرتباً به سراغش می‌رفت، مانکن‌های پشت ویترین مغازه‌ها بود. مثل این عکس از یک مانکنِ ژست گرفته و ایستاده از زنی بسیار شیک‌پوش که در بین مانکن بچه‌هایی برهنه قرار دارد.–شاید

تصویرگر یک پرستار بچه باشد که در بین بچه‌ها گرفتارشده است. شاید این عکس به‌ظاهر خنده‌دار، روی سیاه‌تر دیگری هم داشته باشد. اینکه او گاهی به وسوسه می‌افتاده. اگرچه علاقه‌ی او در عکاسی، بسیار سوژه‌های گسترده‌ای را دربر می‌گرفته و عکس‌هایش همواره به سمت قله‌های هنر جدید صعود می‌کرده، اما کارهایش بازتاب‌دهنده‌ی نوعی وسواس است که در آن سقوط می‌کرده است. مانند این‌که سوژه‌هایی بودند که همواره نظرش را جلب می‌کردند. –مانکن‌های برهنه و هیکل زنان بالغی در میان آن‌ها.

عکس‌های این‌چنین گویی نوعی تمایل به پرنوگرافی دارد و ارتباطی مابین آن‌ها و سوژه‌هایی به‌وضوح پورنو گرافی وجود دارد که گاهی از آن‌ها عکاسی می‌کرد. جلب‌توجه او به سمت پیکر برهنه‌ی زنان جایی در میان کنجکاوی و وسواس قرار می‌گیرد. او گاهی از تبلیغات فیلم‌های پورنو در سینما یا عکس زن‌های برهنه در مجله‌های پورنو که در سطل‌های زباله افتاده بودند، عکاسی می‌کرد. شاید این‌که این جنس از سوژه‌ها نظر او را به خود جلب می‌کردند گویای این مسئله باشد که او لزبین بوده. لباس‌های مردانه‌ای نیز که گاهی بر تن می‌کرده را هم اضافه کنید. –مثل کلاه یا کفش‌هایش. اگر این‌گونه باشد، پس ظاهراً او تمایلات و روابط جنسی‌اش را از بقیه پنهان می‌کرده؛ یا شاید حتی از خودش. اگرچه تمامی این سرنخ‌ها تنها از یک زبان جهانی که او با آن سخن می‌گفته بیرون می‌آیند: عکس‌هایش.

مایر در ژانرهای متفاوتی کار می‌کرد؛ از پرتره‌نگاری گرفته تا معماری و حتی عکاسی منظره. این عکس در سال ۱۹۷۸، که بنایی معماری را در یک چشم‌انداز نشان می‌دهد، بیانگر آن است که درک نبوغ‌آمیز او از رسانه‌ی عکاسی باعث می‌شده، فهم بهتری از موضوعات به دست آورده و سپس در نظریه‌های نوشتاری یا عکس‌ها به دنبال آن‌ها بگردد.– اگرچه او عمدتاً از آن‌ها پیروی نمی‌کرده. این منظره از خانه‌ای بزرگ و سفیدرنگ، که برف روی سقف و حیاط آن را پوشانده است، دقیقاً همان چیزی است که فیلسوف و منتقد معاصر، رولان بارت، نام ***پانکتوم*** بر آن می‌نهد: یک جزء سیالِ منحصربه‌فرد در برخی عکس‌های به‌خصوص که در عکس‌ها تأثیرگذار هستند. در این عکسْ پانکتوم، آن نقطه‌ی گرم و زردرنگ نور چراغ است که زیر طاق ورودی در، به شکل فانوسی آویزان شده و از جهاتی حسی از غم و افسردگی به صحنه می‌دهد. مایر این خانه را از زوایای دیگر و در فصول دیگر هم عکاسی کرده بود؛ پس می‌توان نتیجه گرفت که شاید خانه‌ای بوده که او مدتی در آن کار می‌کرده.

مکان نامشخص – ۱۹۸۸

شیکاگو – جولای ۱۹۷۵ (بازگشت به متن)

آلن سکولا، یکی دیگر از مفسران کلیدی عکاسی، به نحوی پلی میزند مابین مایر و بارت. سکولا که معاصر با هر دو بوده، عکاسی فوق‌العاده بود، همان‌طور که یکی از مهم‌ترین نویسندگان درباره‌ی رسانه‌ی عکاسی. زمانی که او چند عکس از ویویان مایر را، که مالوف آن‌ها را در حراجی خریده بود، روی سایت eBay برای فروش می‌بیند، وارد عمل شده و به مالوف اطلاع می‌دهد که مایر چهره‌ای مهم در تاریخ است و کارهایش باید یکجا جمع‌آوری شوند. وقتی‌که نویسنده‌ای دیگر به اسم ریچارد کاهان، بعدتر از سکولا خواسته بود تا دیدگاه خود درباره اهمیت مایر را شرح دهد، سکولا او را عکاسی معرفی کرده بود که «دیدی بسیار بنیادین، باز و جامع درباره‌ی مفهومی به اسم ***آمریکا*** داشت، که بسیاری از عکاسان دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ فاقد آن بودند.» سکولا جای دیگری نیز، این‌گونه ادامه می‌دهد: «از نوع نگاه و دیدش این‌گونه برمی‌آید که او گویی یک ناظر بیرونی است، یا یک خارجی. گاهی با خودم فکر می‌کنم او نسخه‌ی مؤنث رابرت فرانک است که بدون پول و حمایت مالی موزه گوگنهایم، ناشناخته مانده و مجبور است برای ادامه کارش پرستار بچه‌ها شود.»

شخصیت مایر برای سکولا، به شکلی منحصربه‌فرد، ملودرام است. او و فرانک (که برای بهترین مجموعه‌ی عکسش ***آمریکایی‌ها*** شناخته می‌شود.) در یک سطح مقایسه می‌شوند. فرانک در سوئیس بزرگ‌شده و عکاسی را یاد گرفته است. آن بخشی از سوئیس در دره شامپسور در مرز فرانسه –یعنی درست همان منطقه‌ای که مایر بخشی از کودکی‌اش را سپری کرده و بعدتر اولین عکس‌هایش را همان‌جا گرفته است. فرانک که تنها دو سال از او بزرگ‌تر بوده، با او در یک نسل قرار می‌گیرد؛ و مهم‌تر از همه، فرانک نیز دغدغه‌ای تیز و زننده در خصوص جایگاه (یا شاید بهتر است بگوییم از جا دررفتگی) آفریقایی–آمریکایی‌های جامعه داشته است.

عکسی رنگی که در سال‌های آغازین فعالیت عکاسی مایر گرفته‌شده، درست به‌اندازه‌ی کارهای فرانک دارای نگاهی نیش‌دار و طعنه‌آمیز به زندگی سیاه‌پوستان است. (این عکس) بر لبه‌ی پیاده‌رو و در یک ردیف منظم، گروهی مرد سفیدپوست با لباس‌های رسمی، منتظر سبز شدن چراغ هستند؛ درحالی‌که درست پیش چشم ما در خارج از لبه‌های قاب و در خارج از فوکوس، دو زن سیاه‌پوست حضور دارند. این جایگاهِ تار، ناواضح و حاشیه‌ای این زنان تفسیری کنایه‌دار، به زبان عکاسی، بر جایگاه سیاه‌پوستان در جامعه‌ی آن

دورانِ آمریکا ارائه می‌دهد. عکس‌های دیگری نیز که مایر در سال‌های بعدتر گرفته بود، جزئیات بیشتری از قضاوت او در عکس سال ۱۹۵۹، ارائه می‌دهند. (این عکس و این عکس) در این عکس‌ها، انسان‌هایی سیاه و سفید با چهره‌هایی در دو سوی مخالف هم، با بیانی عبوس هستند. معمولاً سیاه‌پوستان در زیر سایه‌ای فرورفته‌اند و گاهی این سایه از آنِ فرد سفیدپوست است. درهرصورت نقش نور در این عکس‌ها، کنایه‌ای به ارتباطات نژادی در آمریکایِ آن دوران دارد.

مایر، در کنار عکس‌هایی که نگاهی تیره به جامعه‌ی آمریکا دارند، عکس‌هایی امیدوارکننده هم از سیاه‌پوستان در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ گرفته است. او به‌مرور متوجه می‌شود، سیاه‌پوستان، حتی در شهری با ریشه‌های تاریخی در نژادپرستی، مثل شیکاگو، آرام‌آرام جایگاهی جدید به دست می‌آورند؛ آن‌هم نه‌تنها در اقتصاد جامعه که در سیاست. پوستری که در دست زنی جوان با لباسی زیبا قرار دارد، اولین شهردار آفریقایی-آمریکاییِ شیکاگو، هارولد واشنگتن، است. با استناد به تاریخ ثبت عکس، سوژه‌ی او در حال بازگشت از مراسم یادبود شهردار واشنگتن است، که به شکل دردناکی در دفترش می‌میرد. (این عکس)

شیکاگو – مارس ۱۹۸۰ (بازگشت به متن)

کتاب فرانک، ***آمریکایی‌ها***، تأثیر بسیار مهمی بر عکاسی می‌گذارد. این مسئله را می‌توان در عکس‌های عکاسانی مانند وینوگرند، آربس و فریدلندر مشاهده کرد که در نمایشگاه سال ۱۹۶۷ در موزه‌ی هنرهای

معاصر نیویورک توسط سارکوفسکی به نمایش درمی‌آید. مانند عکس‌های آن نمایشگاه، تمامی عکس‌های فرانک هم با ژلاتین نقره چاپ شده‌بودند —همه‌ی آن‌ها سیاه‌وسفید هستند. تصویر او از آمریکای دهه‌ی ۱۹۵۰، تک‌رنگ و سیاه‌وسفید بود که در روزهای ابری و تیره گرفته‌شده بودند. تضاد مابین رنگی و سیاه‌وسفید دلالتی است بر میزان دغدغه‌ی او در مقایسه با مایر. هرچند که آن‌ها تقریباً هم سن بودند، اما مایر عکاسی از سیاه‌پوستان را تا دهه‌های بعد نیز ادامه می‌دهد؛ و البته به شکل رنگی. درنتیجه نگاهی همه‌جانبه‌تر را به جامعه‌ی آمریکا خلق می‌کند. او نیز به‌اندازه فرانک در شروع فعالیتش، غریبه و خارجی بود؛ بااین‌وجود مدت‌زمان بیشتری از تاریخ را عکاسی کرد. او برای خلق بیشتر و جامع‌تر تناقضات در جامعه‌ی آمریکا، از عکس‌های رنگی استفاده می‌کرد. (یا دست‌کم تنها برای به تصویر کشیدن وجهی دوگانه از آن) و این جنبه‌ای از کارهای او بود که سکولا، در مقایسه‌ی او و فرانک آن را تحسین نمی‌کرد.

مایر عکاسی بود که به‌صورت خودآموخته به درجه‌ی استادی رسیده بود، و گاهی، درحالی‌که به نظر می‌رسید در یک ژانر فعالیت می‌کند، در زمانی دیگر درست در ژانری متضاد با آن نیز عکاسی می‌کرد. هرچند که می‌توان گفت که در هر دو ژانر، جنسی از جوهره و پیچیدگی وجود داشت که کارهایش را – در ژانر بنیادی– ژانر عکاسی خیابانی قرار می‌داد. او از آن جنس از عکاسان خیابانی نبود که همیشه می‌توانستند روی نامرئی بودنشان در زمان قرار گرفتن در مقابل سوژه‌ها و عکاسی، حساب باز کنند. او بیشتر متکی به این بود که سوژه‌ای را که از آن عکاسی می‌کند، در مقابل دوربینش احساس راحتی کند؛ اگرچه معمولاً چیزی که او در عکس‌ها جستجو می‌کرد چیزی غیرعادی درباره‌ی سوژه‌هایش بود. مانند این طرح تصادفیِ کت‌های این دو نفر. (این عکس) ازاین‌رو پرتره‌های صحنه‌پردازی شده‌ی او گاهی می‌توانستند به شکل عکس‌های سنتی «گرفتمت» در عکاسی خیابانی به نظر برسند.

شیکاگو – نوامبر ۱۹۷۸ (بازگشت به متن)

به دلیل محدودیت‌هایی که عکاسی چهره به چهره برای او به وجود می‌آورد، سعی می‌کرد توانایی خود را در ثبت عکس‌های دزدکی نیز، و یا شاید حتی به شکل ویژه، بیازماید. به‌خصوص زمانی که سوژه‌اش به او پشت می‌کرد. اگر سوژه‌ای نظرش را جلب می‌کرد، دوست داشت پشت سر او دزدکی حرکت کرده و به‌عنوان نمونه از موهای پیچیده شده‌اش عکس بگیرد. (این عکس) سوژه‌ی دیگری که دستاویز این شیطنتِ طنزآلود مایر شده و او یکی از عکس‌های از پشت سر را از او گرفته، کارگری است که در پشت یک استیشن دنبال چیزی می‌گردد و آن‌قدر در آن شلوغی چپیده که این توهم را به وجود می‌آورد که می‌خواهد خودش را درون ماشین پیچ کند. درحالی‌که یک پیچ‌گوشتی از سوراخ جیب پشت لباسش بیرون زده است. این دیدِ طنزپرداز او را نشان می‌دهد. این پیچ‌گوشتی گویی به‌تمام‌معنا مثالی است ازآنچه بارت در توضیح مفهوم پانکتوم ارائه می‌دهد. (این عکس)

این عکس‌ها، همان اندازه که سرگرم‌کننده هستند، نشان می‌دهند که مایر نگاهی هم به مسائل تحریک‌آمیز و سوژه‌های دوپهلو دارد. (مانند عکس بالا). از سویی این شکلی که زن در حال نشستن روی میله‌ی شیر آتش‌نشانی است، وجهی کاملاً طنز دارد. اما از سوی دیگر، عکسی است که روح دارد: زن مسن که مجبور است خریدهایش را حمل کند، برای لحظه‌ای به استراحت نیاز پیدا می‌کند. نوری که در صحنه حضور دارد و نشان می‌دهد عکس در هنگام غروب گرفته‌شده، حسی مسلط از مالیخولیا به‌عکس می‌دهد. عکس‌های دیگر او از سوژه‌های این‌چنینی، در اواخر دهه‌ی ۱۹۷۰، کم‌وبیش همین حس را منتقل می‌کنند. حسی از سوژه‌هایی که با تلخی نمادینی در حال فروافتادن و فرونشستن هستند؛ همان حسی که مایر در آن دوران تجربه می‌کرده.

علاوه بر این وجه دیگر این عکس که قدرتش را افزون می‌کند، این واقعیت است که زن و شیر آتش‌نشانی به شکلی غریب، هم ازنظر شکل و هم ازنظر رنگ باهم جور هستند. در نگاه اول این‌یک تصادف و شانس شگفت‌انگیز است، اما با دقت بیشتر بسامدهای بیشتری از آن به چشم می‌آیند. اگرچه این دست از عکس‌ها، برجسته‌ترین آثار مایر در اواخر دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ هستند، اما عکس‌های پیش‌تر هم به همین شکل قاب‌بندی شده‌اند. به‌عنوان نمونه در عکس زیر که در سال ۱۹٦٦ گرفته‌شده، زنی جوان را می‌بینیم که به داخل یک سطل آشغال زل زده است. نحوه‌ی ایستادن او–شیوه‌ی بدنش که گویی سطل زباله را خطاب قرار داده– با شکل خم‌شده‌ی سطل، ارتباط می‌یابد، آن‌هم با پاهای ضربدری و سرش که خم‌شده است. او و سطل زباله گویی در حال انجام رقص پایی دونفره هستند. این جنس از فرمالیسم که در آن، اَشکال

موجود در عکس، به شکل هم‌زمان و به‌هم‌پیوسته قرار می‌گیرند تا قدرت عکس را افزایش دهد، این ویژگی را در کارهای خاصی از مایر به وجود می‌آورد که رها از تمام آن سلطه‌ی زیبایی شناسانه‌ای است که در عکس‌های آربس و فرانک نقشی اساسی دارند.

مکان نامشخص – ژوئن ۱۹۶۶ (بازگشت به متن)

تمامی این گرایش‌ها، نشان‌دهنده‌ی این موضوع هستند که مایر تا چه اندازه نسبت به قوانین وضع‌شده در عکاسی، احساس استقلال داشته است. این مسئله حتی شامل سیاست‌هایی که درباره‌ی زیبایی‌شناسی در آمریکای پس از جنگ بحث می‌کردند نیز می‌شد. پاسخ او به تمام این‌ها را می‌توان در شعر والت ویتمن، ***سرودِ خودم***، یافت:

«آیا من به تضاد با خویش بر خواسته‌ام؟

نیکوست، باشد که به تضاد با خویش برخیزم

(من وسیعم؛ انسان‌های زیادی در خویش دارم)»

یکی از مزایایی که عکاسی کردن تنها برای خود، برای مایر به ارمغان می‌آورد این بود که او از تمام این تناقضات و تبعیت‌ها آزاد بود. او هرگز در پی نظرات ارتدوکسی و سنتی و یا حتی تحسین و تأیید همکارانش نبود. شاید زمانی که او در سطل‌های زباله به دنبال مجله‌ها و روزنامه‌های تاریخ گذشته می‌گشته -کاری که اغلب انجام می‌داد- مسئولیتی بر دوش خود احساس می‌کرده تا برخی ایده‌ها را که در زباله‌دان عکاسی افتاده بودند، نجات دهد.

اگر بخواهم به‌جای او دلیل مخالفت‌هایش را بیان کنم، باید به بخشی از کارهای او اشاره‌کنم که مشخصاً ریشه در زیبایی‌شناسی اروپای پیش از جنگ دارد. آنچه عکاسی آمریکای پس از جنگ جهانی دوم، به‌صورت ضمنی آن را انکار کرده و صراحتاً جایگزین آن شده است. این موضوع به‌ویژه در کارهای انسان‌گرایانه‌ی هانری کارتیه-برسون مشهود است. یکی از عکس‌های مایر از دکه‌های روزنامه‌فروشی را تصور کنید. به‌عنوان‌مثال این عکس. تقابل و تمایز مابین رنگ و سیاه‌وسفیدی در این عکس، بلافاصله ارتباط بنیادی مابین آن دو را به ذهن متبادر می‌کند. الگوهای رنگی در لباس زن به‌صورت افقی تکرار می‌شوند درحالی‌که دسته‌های روزنامه‌های سیاه‌وسفید، الگویی عمودی را تشکیل می‌دهند. باوجود تقابل مابین این دو یا حتی دقیقاً به همین دلیل، دیالکتیک بین الگوها، موجب یکپارچگی عکس می‌شود. مایر مخاطبش را فرامی‌خواند تا این پیوستگی را در میان تضاد بصری، در درزِ دوخته‌شده‌ی لباس زن و فاصله‌ی دسته‌های روزنامه‌ها هم ببیند.

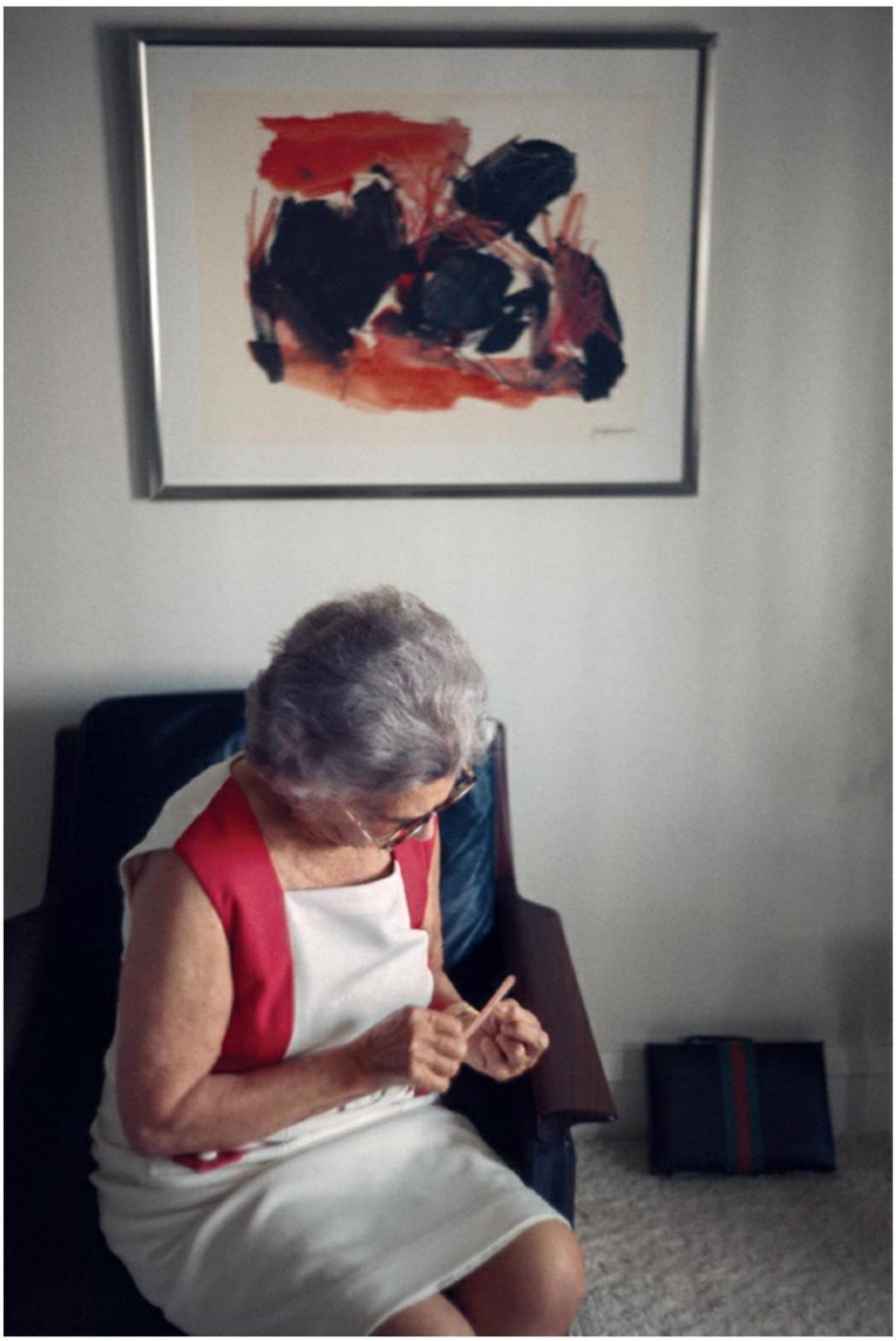
این جنس از ارتباطات به‌هم‌پیوسته که در آنچه در نگاه اول نوعی زیبایی‌شناسی بصری به نظر می‌رسد، مستلزم جنسی از فرمالیسم است که پیش‌ازاین توضیح داده شد. بدین گونه، عناصر ناسازگار ظاهراً درصدد مقابله و تشدید هم برآمده و تصویری یکپارچه را شکل می‌دهند. کارتیه-برسون استاد مدرنیستِ این تأثیر بود. معروف‌ترین عکس او که در سال ۱۹۳۲ گرفته‌شده، مردی را نشان می‌دهد که در حال پریدن از روی چاله‌ی آبی در حیاط بارانی پشت ایستگاه سن-لازار پاریس است. همه‌چیز در این عکس دو بار آمده است؛ ازجمله خود مرد که با تصویر واژگونِ بازتاب یافته‌اش در آب، تا لحظاتی دیگر روی سطح آب قرار است به هم برسند. دورتر از تمام اشکالی که در آب بازتاب یافته‌اند، حتی پوستر رقصنده‌ای که بر دیوار پشت سر سوژه نصب‌شده و با خوش‌اندامی و چابکی خود، چسبیده بودنش بر دیوار را به سخره می‌گیرد، نیز شانه‌به‌شانه‌ی او در آب تکرار می‌شود. این شکل از گرافیک و انتزاع، که زیراساس ترکیب‌بندی‌های اوست، کمابیش در بهترین آثار مایر هم به چشم می‌خورد.

عکسی از او وجود دارد که تقریباً از فرمولی مشابه تبعیت می‌کند؛ به‌نحوی که اَشکال و رنگ‌های دو سوژه‌ی آن بازتابی از هم هستند. آن‌هم درست در وسط خیابان‌های حومه‌ی شهر. شکل حاصل‌شده از پیچ‌وتاب‌های لباس یقه‌اسکی سفیدرنگ زن که زیر کت قهوه‌ای‌اش پوشیده، بازتاب خود را در ماهی سفیدرنگ روی زمینه‌ی قهوه‌ای‌رنگ در پیاده‌رو و مقابل زن می‌یابد. در عکسی دیگر از مایر، ژست‌ها مثل هم نیستند، بااین‌وجود پیچش دست‌های دو زن، که مشخصاً دوقلوهای همسان هستند و عینک‌های همسان به چشم زده‌اند، به هم می‌آمیزند و همان ساختاری را خلق می‌کنند که در عکس زن و ماهی‌ها دیدیم. عکس‌هایی این‌چنینی، مستلزم وجود عکاسی است که نگاهی دووجهی به یک صحنه واحد دارد: کسی که باید قاب را در لحظه، هم به‌مثابه الگویی انتزاعی تصور کرده و هم‌زمان آن را به‌عنوان رخدادی واقعی ثبت کند.

مکان نامشخص – ۱۹۷۷– ۱۹۷۸ (بازگشت به متن)

هانری کارتیه-برسون ، ایستگاه سن-لازار، پاریس ۱۹۳۲ (بازگشت به متن)

مکان نامشخص – آپریل ۱۹۸۱ (بازگشت به متن)



مکان نامشخص – می ۱۹۷۷ (بازگشت به متن)

در برخی از عکس‌های مایر، به‌واقع می‌توان انتزاع و انسان را یکجا و باهم به نظاره نشست. گویی او در حال نشان دادن سطوح مختلف آگاهی است. کاری که در این جنس از عکاسیِ فرمالیستی موردنیاز است. در این عکس که زنی را می‌بینیم که با ژاکت نارنجی‌رنگ روی مبلی سیاه‌رنگ در زیر یک تابلو نقاشی نارنجی و سیاه نشسته است. در عکس نارنجی و سیاه‌رنگ دیگری، مردی سیاه‌پوش در پیش‌زمینه، مشابه به شکل برعکس مجسمه‌ی الکساندر کالدِر در پس‌زمینه است.

همچنین کارتیه-برسون به لحظه‌هایی زودگذر اشاره می‌کرد که همه‌چیز منوط به همین زمان‌بندی بود. سرعت دید مایر نیز، در زمان‌هایی از آن بهره می‌برد. این قاب‌ها از طریق ژست‌های بیانگر و اَشکال، ما را چنان محو خود می‌سازند گویی این لحظه‌ها آن اندازه زودگذر و فانی هستند که خودمان قادر به دیدنشان نبوده‌ایم. به‌عنوان نمونه در این عکس، دست‌های قسمت پایین عکس و انگشتان بالا، به نحوی همگی در جهت‌های خلاف هم قرارگرفته‌اند که نوعی تعادل را در قابی به وجود می‌آورند که سوژه‌ی اصلی‌اش افشای یک راز است؛ چیزی که نظر ما را به خود جلب می‌کند، همین ناهمخوانی مابین هنر و درون‌مایه است. در این عکس نیز کت‌های سیاه‌رنگ دو زن باهم ادغام‌شده و آن دو را به‌صورت یک فرد واحد نشان می‌دهد؛ موجودی عجیب‌الخلقه که جوانی و پیری را هم‌زمان باهم در خود جای‌داده است. تضاد آن‌ها با حضور کودکی که خنده‌ی احمقانه‌ای بر لب دارد درحالی‌که کودک دیگر با صدای بلند گریه می‌کند، بیشتر جلوه می‌کند. مانند آن صورتک‌های کمدی و تراژدی که می‌توان در تفسیر این عکس مایر، به آن‌ها هم اشاره کرد.

مکان نامشخص – جولای ۱۹۷۹ (بازگشت به متن)

مکان نامشخص – ۱۹۷۷ (بازگشت به متن)

شیکاگو – ۱۹۷۷ (بازگشت به متن)

کارتیه–برسون استاد تصویر کردن ضعف‌های انسانی در قاب‌هایی با فرم کامل بود که به نحوی منجر به رستگاری سوژه‌هایش می‌شد. او مثالی بود که مایر می‌توانست از او به‌عنوان نمونه‌ای از گذشته پیروی کند (و شاید حتی با او برابری کند) آن‌هم البته به شیوه‌ی خود و در زمانه‌ای متفاوت که در آن قرار داشت. او زنی بود که خلق‌وخوهای مختلف فراوانی داشت. او مرتباً در طول زندگی، فازهای متفاوت را امتحان می‌کرد. مایر چهره‌ای گذرا و فرار در تاریخ عکاسی بود. چهره‌ای که بر اساس تصادف، هم از چهره‌های معاصر خود در آمریکا و هم زمینه‌های بزرگ‌تر تاریخی در عکاسیِ فرا–تاریخی تأثیر پذیرفته بود. همان‌گونه که خود گفته بود «زنی رازآلود» بود. همان رازی که میانه‌ی میدان رقص نشسته و از همه‌چیز آگاه است.

از این بابت، تقدیر او درواقع شبیه به آتژه رقم خورد. (بی‌آنکه بخواهیم در چالش مقایسه‌ی آن‌ها گرفتار شویم.) زمانی که آتژه در سال ۱۹۲۷ از دنیا رفت، اگر عکاس جوان آمریکایی، برنیس آبوت، نبود تا آرشیوش را از میان زباله‌ها بیرون بکشد، به‌وسیله‌ی ورثه به دست فراموشی سپرده می‌شد. آرشیوی که بعدتر در سال ۱۹٦۸ توسط موزه هنرهای معاصر نیویورک خریداری شد. درست همان‌گونه که اگر مالوف و دیگران، افسانه‌ی مایر را حفظ نمی‌کردند، دیگر یادی از او باقی نمی‌ماند. ازآنجایی‌که خود مایر هم دقیقاً نمی‌دانست که به کدام عکاس پیشین در تاریخ عکاسی علاقه داشته و از او تأثیر پذیرفته، پس به‌ناچار این وظیفه به دوش ما افتاده تا با نگاه به گذشته دریابیم کارهای چه کسی توان مقایسه باکارهای او را خواهد

داشت. ازلحاظ زیبایی‌شناسی، با حرفه‌ای روبرو هستیم که می‌تواند او را به بسیاری از عکاسان در معبد خدایان ارجاع دهد؛ به‌ویژه اینکه دغدغه‌ی ما در نظر گرفتن ژانر غالب او، عکاسی خیابانی است.

اوژن آتژه – بلوار استراسبورگ – ۱۹۱۲

واکر اوانز جایی گفته بود: «عکاسی ویرایش کردن است.» اما تا آنجا که ما می‌دانیم، مایر هرگز این گام حیاتی را خودش به‌شخصه انجام نمی‌داد. از جهاتی گام نخست او به سمت ویرایش، تصمیم این موضوع بود که چه عکس‌هایی که با دوربین رولفلکس گرفته قابلیت چاپ شدن دارند. اما عکس‌های رنگی او که با دوربین ۳۵ میلی‌متری‌اش گرفته بود و بسیار به سوژه‌هایش نزدیک بود، توده بزرگی از طیف‌های اکتاکروم بود که حلقه‌های کامل بودند. آن‌ها گویی به‌تازگی ویرایش شده‌اند. این مسئله قطعیت ندارد که او هرگز جعبه‌ی عکس‌هایش را باز نکرده و نتیجه‌ی کارهایش را خودش ندیده است. بااین‌وجود در دسترس نبودن

اطلاعات از این موضوع که کدام عکس‌ها را بر دیگر عکس‌ها ارجحیت می‌بخشیده، توانایی ما را برای قضاوت وجه هنرمندانه‌ی او محدود می‌نماید، اگرچه از سویی دیگر، دست ما را بازتر خواهد کرد.

کنار هم قرار دادن عکس‌ها، مرتب‌سازی آن‌ها و خلق‌وخوهای متفاوت او و تضادهای درونی‌اش که در عکس‌ها ظهور یافته، شناخت ما را نسبت به شخصیت او، به‌عنوان یک انسان، پیچیده‌تر خواهد کرد. ازآنجایی‌که پیش از آن‌که هرکدام از ما بتوانیم سؤالاتمان را درباره‌ی عکس‌هایش، پیش از مرگ او بپرسیم، تلاش در پذیرفتن تمامشان به‌صورت یکجا، به‌ناچار ما را به شناخت کامل‌تری از او می‌رساند. این تنها گزینه‌ی ما برای مطرح کردن سؤالاتی است که هرگز از او نپرسیده‌ایم.

خودنگاره – شیکاگولند – ۱۹۷۸

خودنگاره – شیکاگولند – ۱۹۷۵

عکس‌ها:

شیکاگو – نوامبر ۱۹۷۷

خودنگاره – شیکاگولند – اکتبر ۱۹۷۵

شیکاگولند – ۱۹۷۵

مکان و زمان نامشخص

مکان نامشخص - ۱۹۷۲

مکان نامشخص – ۱۹۷۹

شیکاگولند – نوامبر ۱۹۷۰

شیکاگو – سپتامبر ۱۹۷۵

شیکاگولند – نوامبر ۱۹۷۰

شيكاگو – اكتر ١٩٧٦

شیکاگو – دسامبر ۱۹۸۷ (بازگشت به متن)

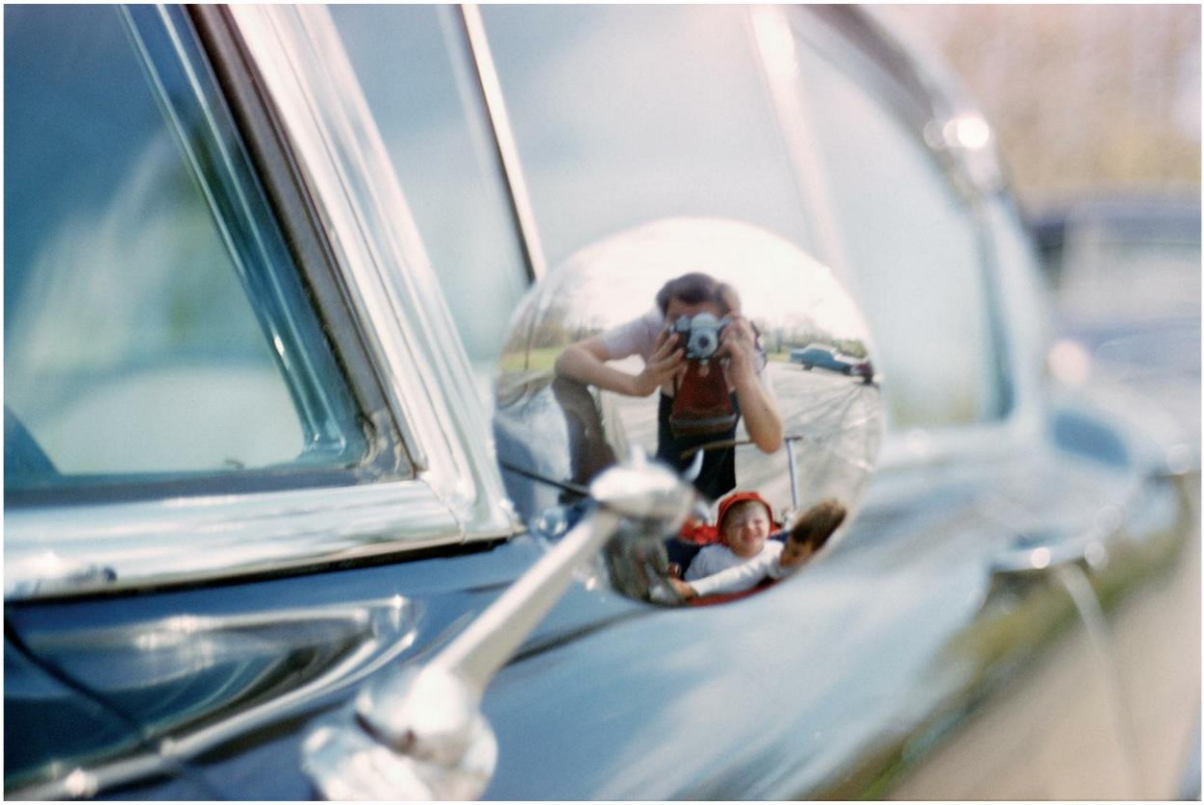
شیکاگو – ۱۹۷۹

مکان نامشخص – ۱۹۷۹

شیکاگولند – اکتبر ۱۹۷۵

خودنگاره – مکان و زمان نامشخص

مکان نامشخص – ۱۹۷۵



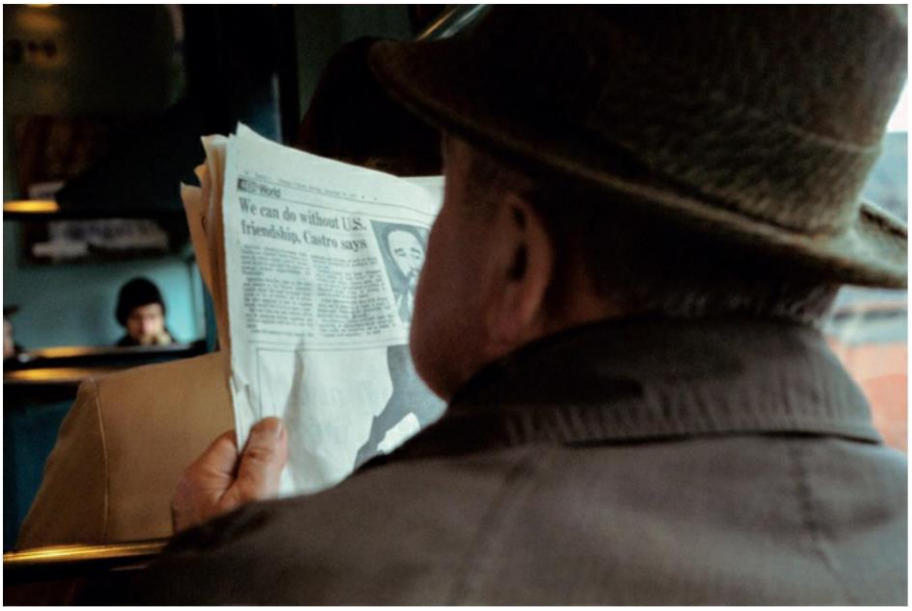
خودنگاره – شیکاگولند – زمان نامشخص

شیکاگولند – اکتبر ۱۹۷۵

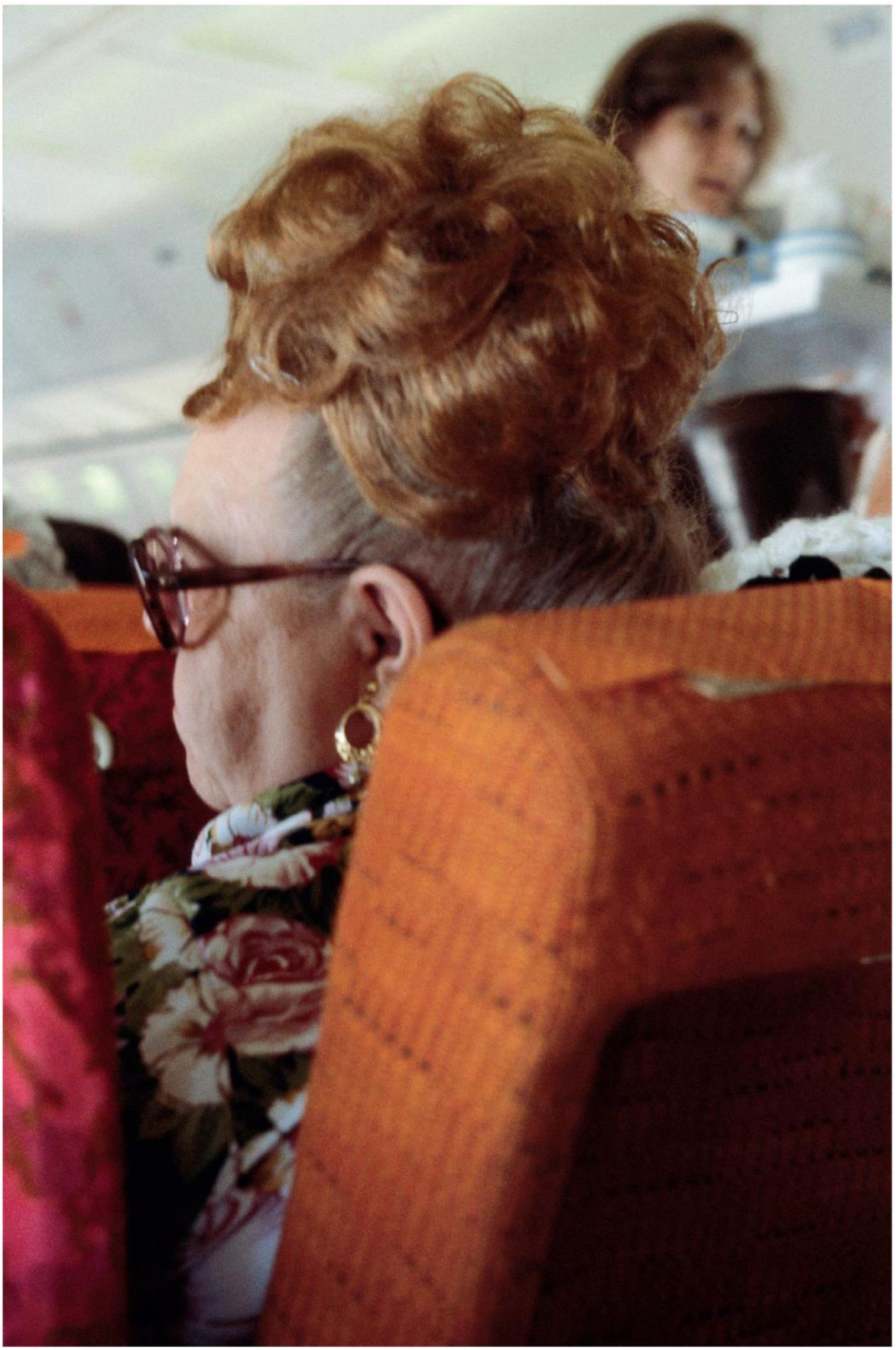
مکان و زمان نامشخص

شیکاگو – ۱۹۵٦

شیکاگولند – ژوئن ۱۹۷٦ (بازگشت به متن)

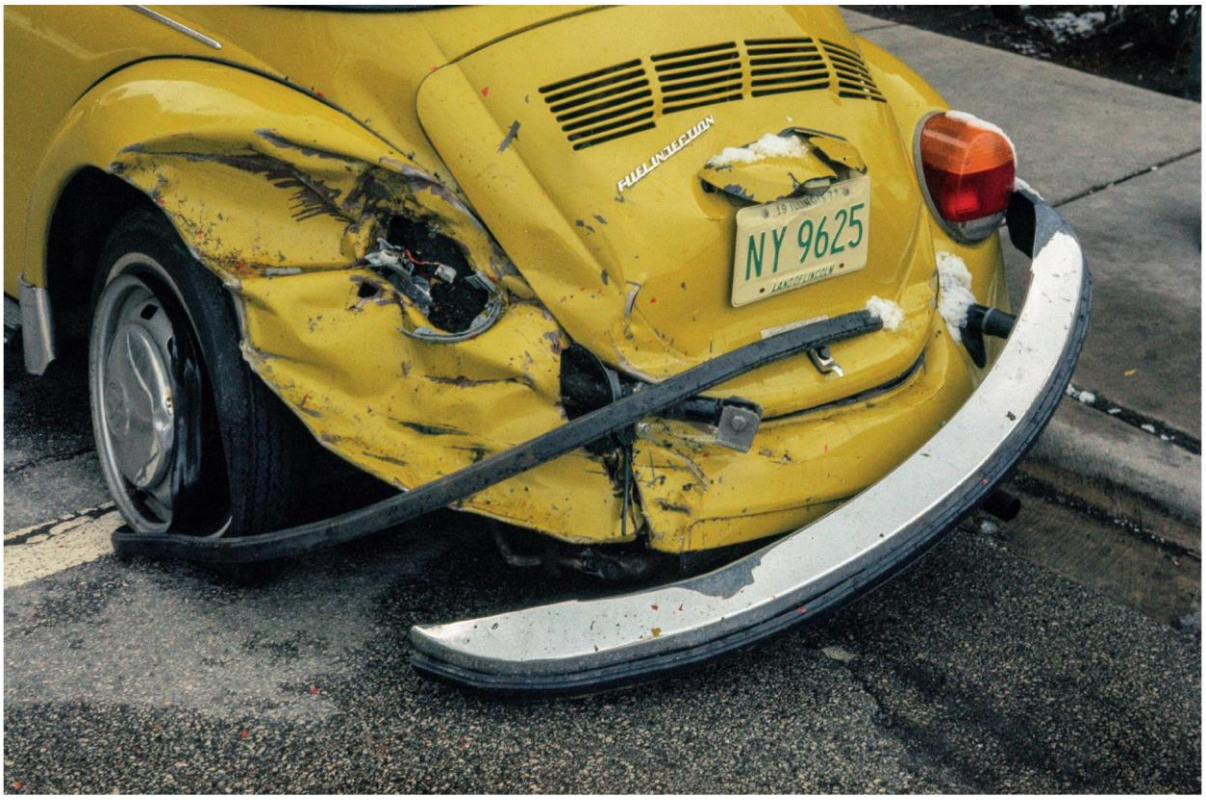


شیکاگولند- ژانویه ۱۹۷۸



شیکاگولند – ژوئن ۱۹۷۸

شیکاگولند – ۱۹۹۷٦



شیکاگولند – مارس ۱۹۷۷

شیکاگولند – آپریل ۱۹۷۷

شیکاگولند – ۱۹۷۷

مکان نامشخص – زمان ۱۹٦۰ تا ۱۹۷٦

شیکاگولند – ۱۹۷۸

خودنگاره – شیکاگولند – می ۱۹۷۷

شیکاگولند – ژولای ۱۹۸۳

خودنگاره – شیکاگولند – اکتبر ۱۹۷۷

شیکاگو – ژولای ۱۹۷۷

مکان نامشخص – زمان ۱۹٦۵ تا ۱۹۷۸

شيكاگو – ١٩٦٢

شیکاگو – سپتامبر ۱۹۷۸

شیکاگو – سپتامبر ۱۹۷۵

مکان نامشخص- می ۱۹۵۸

شیکاگو – می ۱۹۷۵

شیکاگو – تاریخ نامشخص

شیکاگو – ۱۹۷۷

مکان و زمان نامشخص

خودنگاره – شیکاگو – فوریه ١٩٧٦

شیکاگو – ١٩٧٩

مکان نامشخص – زمان ۱۹۶۰ تا ۱۹۷۶

شیکاگو – ۱۹۷۹

شیکاگو – اکتبر ۱۹۷۷

شیکاگو – ١٩٦٧

خودنگاره – مکان نامشخص - ۱۹۶۱

مکان و زمان نامشخص

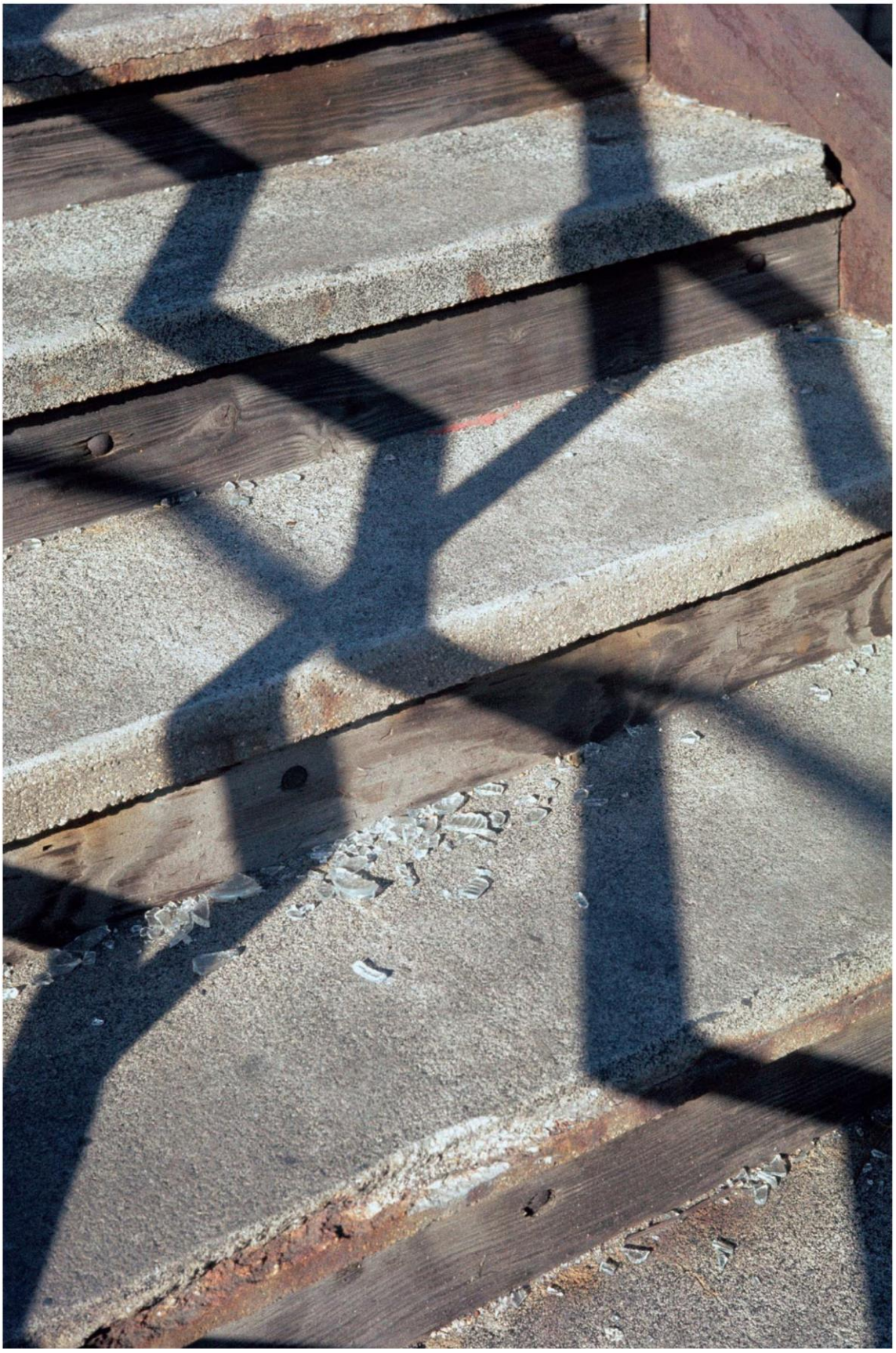
خودنگاره – شیکاگو – ۱۹۷۸

شیکاگولند – ژولای ۱۹۷۹

شیکاگولند – ژانویه ۱۹۷٦

Chicagoland, 1976

شیکاگولند – ۱۹۷٦



شیکاگولند – دسامبر ۱۹۶۲

شیکاگولند – ژانویه ۱۹۷۷

مکان نامشخص – آگوست ۱۹۷۸

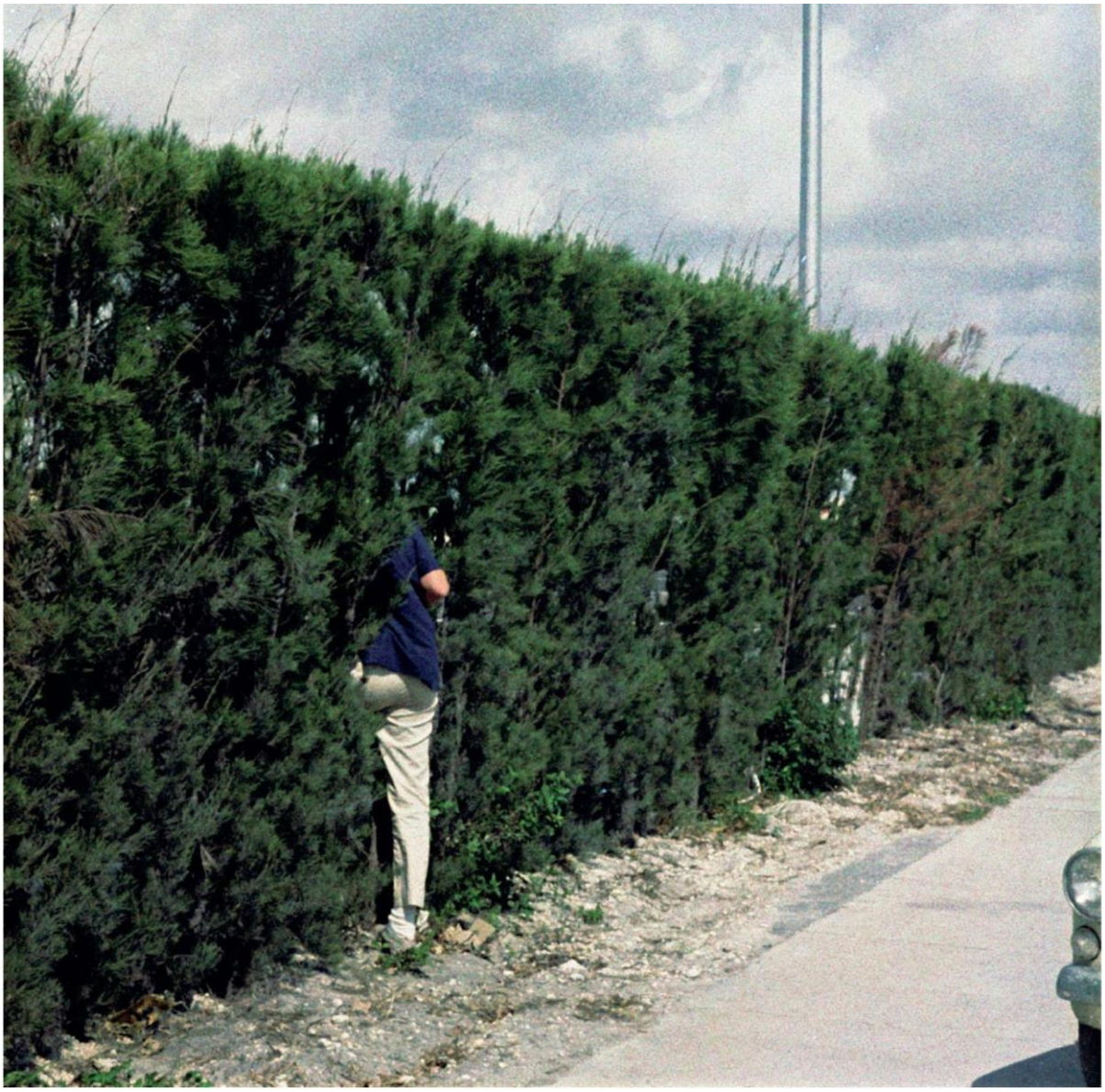
شیکاگولند – اکتبر ۱۹۷۵

مکان و زمان نامشخص

مکان و زمان نامشخص

مکان و زمان نامشخص

مکان و زمان نامشخص



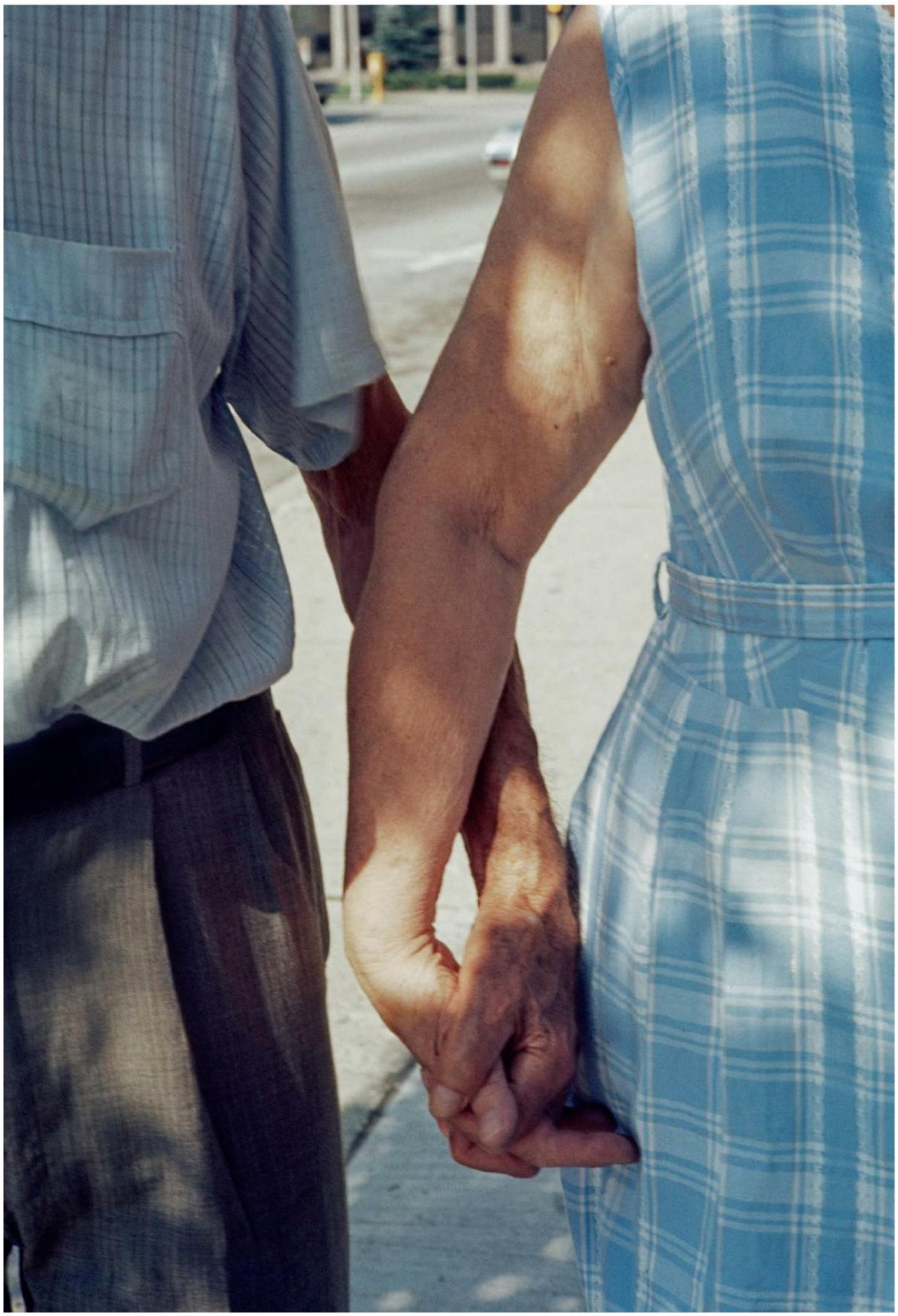
مکان و زمان نامشخص

شیکاگولند – می ۱۹۷۸

شیکاگولند – ژانویه ۱۹۷۸ (بازگشت به متن)

مکان نامشخص – ۱۹۶۶

شیکاگولند – آگوست ١٩٦٦



شیکاگولند – ۱۹۷۲

شیکاگولند – آگوست ۱۹۸٤

مکان و زمان نامشخص

شیکاگو – آپریل ۱۹۷۷

خودنگاره – شیکاگولند – آگوست ۱۹۸۰

شیکاگولند – اکتبر ۱۹۷۵

شیکاگولند – آپریل ۱۹۶۷

شیکاگو – آپریل ۱۹۷۷

نیویورک – ۱۹۵۹ (بازگشت به متن)

مکان نامشخص – ۱۹۷۶

شیکاگو – فوریه ۱۹۷۶

شیکاگو – ۱۹۷۸

مکان نامشخص – ۱۹۷۸

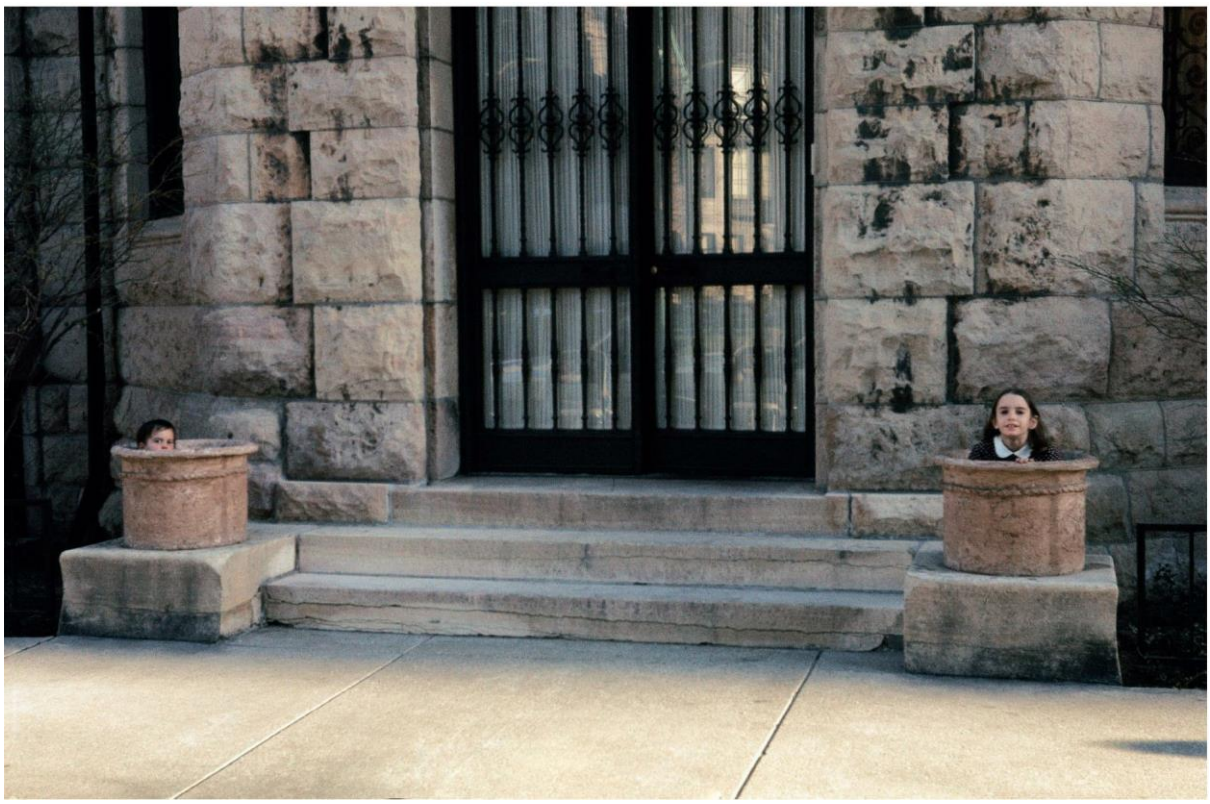
شیکاگولند – ۱۹۷۷

شیکاگولند – ۱۹۷٦

شیکاگولند – ژولای ۱۹۷۵

شیکاگو – دسامبر ١٩٧٦

مکان نامشخص – ۱۹۶۰ (بازگشت به متن)



شیکاگو – آپریل ۱۹۷۷

شیکاگو – آپریل ۱۹۷٦ (بازگشت به متن)

شیکاگو – آپریل ۱۹۷۶

مکان نامشخص – مارس ۱۹۷۹ (بازگشت به متن)

شیکاگولند – می ۱۹۷۵

شیکاگو – ١٩٦٢

مکان و زمان نامشخص

مکان نامشخص – ۱۹۶۰

شيكاگو – ١٩٥٦

شیکاگولند – نوامبر ۱۹۷۹ (بازگشت به متن)

مکان نامشخص – ۱۹۶۰

شیکاگو – ۱۹۷۶

مکان نامشخص – ۱۹۷۶

شیکاگو – ۱۹۷۳

مکان و زمان نامشخص

شیکاگولند – آگوست ۱۹۸٤

مکان نامشخص – ۱۹۷۵

خودنگاره – شیکاگولند – ژوئن ۱۹۷۶

مکان و زمان نامشخص

شیکاگو – ۱۹۶۰

شيكاگو – دسامبر ١٩٧٤

شیکاگو – سپتامبر ۱۹٦۵

شیکاگولند – فوریه ۱۹۷۶

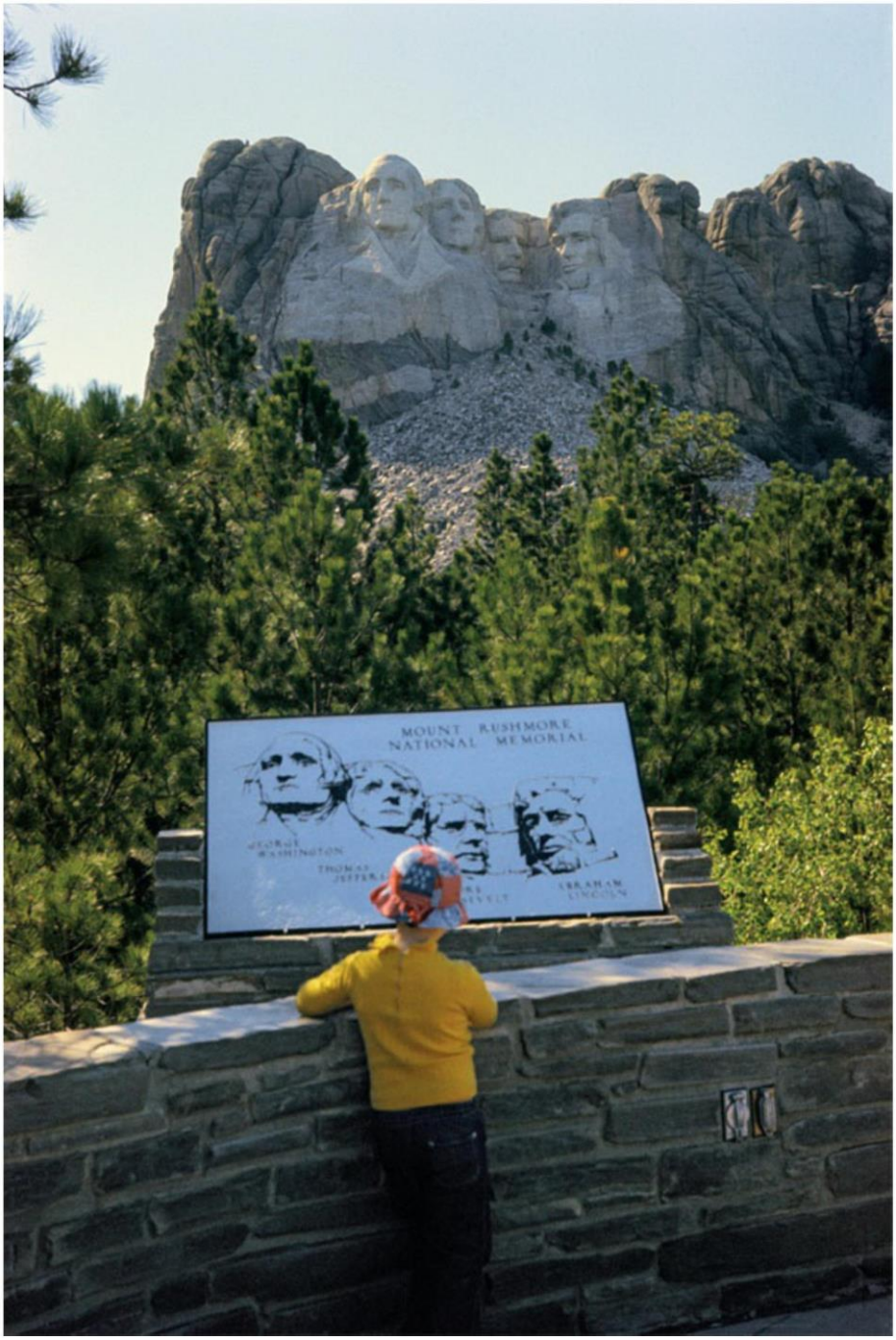
خودنگاره – شیکاگو – ژانویه ۱۹۷۹

مکان نامشخص – آگوست ۱۹۶۵

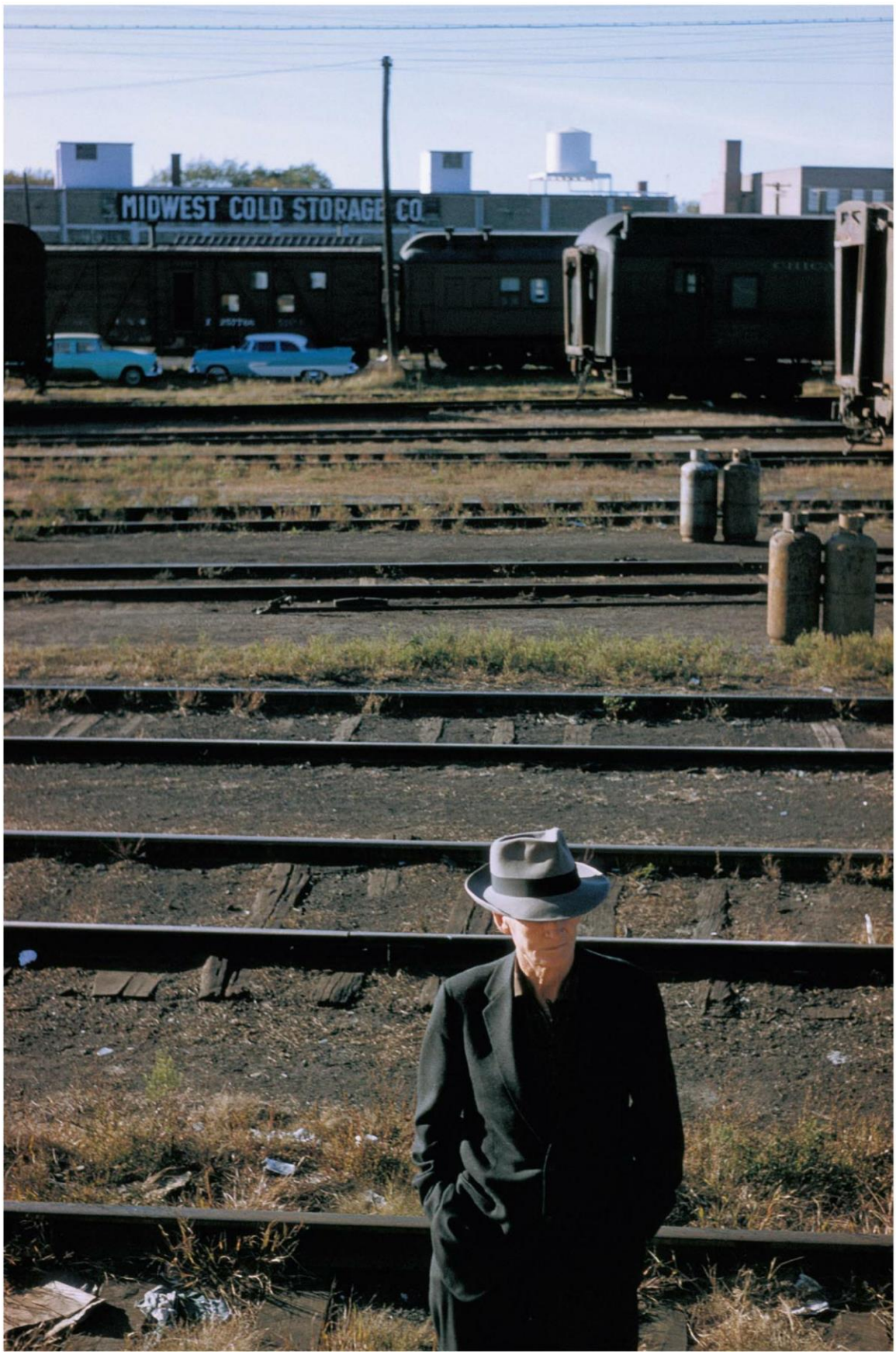
شیکاگو – نوامبر ١٩٧٦

شیکاگو – ۱۹۷۷

شیکاگو – ۱۹۷۷ (بازگشت به متن)



داکوتای جنوبی – ژوئن ۱۹۶۷



شیکاگو – ۱۹۵۷

مکان نامشخص – ۱۹۵۹

مکان نامشخص – ۱۹۵۹

مکان نامشخص – ۱۹۵۹

مکان نامشخص – ۱۹۵۹

مکان و زمان نامشخص

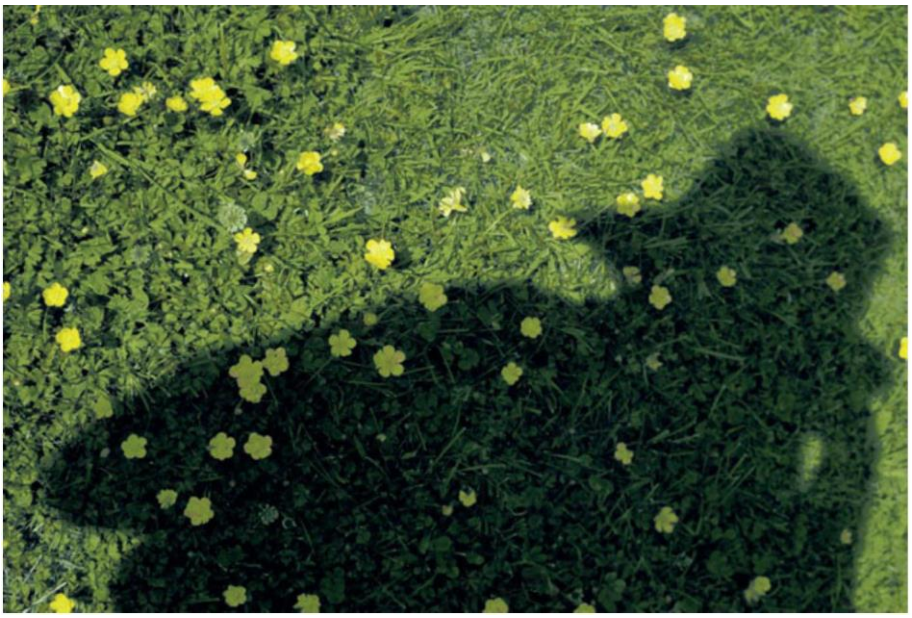
مرکز هنری شیکاگو – زمان نامشخص

Superwomen
in sales
Bill Veeck
—savior or
survivor?
Sunday Sun-Times
Behind
Carter's
purge
Balmoral

شیکاگو – ۱۹۷۹

خودنگاره – شیکاگولند – ۱۹۷۵

شیکاگو – ۱۹۷۵



خودنگاره – شیکاگولند – ۱۹۷۵

مکان نامشخص - ١٩٥٦

خودنگاره – شیکاگولند – زمان نامشخص

خودنگاره – مکان نامشخص – ۱۹۵۲(؟)

خودنگاره – مکان نامشخص – ۱۹۵۸