

Psychoanalytic Analysis of Thomas Ruff's Anders Portraits Based on Jacques Lacan's Theories

ISSN (P): 2980-7956
ISSN (E): 2821-2452

doi 10.22034/jivsa.2026.579688.1161

Payam Zinalabedini^{1*} Niloofar Jahani Majd²

*Corresponding Author: Payam Zinalabedini Email: payam.zinalabedin@ut.ac.ir

Citation: Zinalabedini, Payam & Jahani Majd, Niloofar (2026), "Psychoanalytic Analysis of Thomas Ruff's Anders Portraits Based on Jacques Lacan's Theories", *Journal of Interdisciplinary Studies of Visual Arts*, 2026, 5 (12), P. 54-70.

Received: 07 February 2026

Revised: 06 May 2026

Accepted: 07 June 2026

Abstract

This study presents a psychoanalytic reading of the "Andere" portrait series by German photographer Thomas Ruff, a prominent figure of the Düsseldorf School of Photography, utilizing the theoretical framework of the French psychoanalyst Jacques Lacan. Conducted with an applied objective, the research focuses on the concepts of the Imaginary, Symbolic, and Real orders, the mirror stage, lack, the gaze, the subconscious, the Big Other (l'Autre), and gender ambiguity. The central problem of this research is to investigate how Lacan's fundamental concepts influenced by thinkers like Ferdinand de Saussure, G.W.F. Hegel, and Sigmund Freud are visually manifested and structuralized within the pictorial logic of Ruff's composite portraits. Historically, portraiture has functioned as a medium for representing a stable, coherent, and identifiable human subject. However, Ruff's "Andere" series, created using a Minolta montage unit (originally employed by the German federal police in the 1970s for criminal identification), reconstructs and destabilizes this photographic authority. By merging two distinct faces into a single composite representation, Ruff produces synthetic entities that exist solely in the photographic realm. Through this artistic intervention, the stable boundaries of subjective identity are dissolved.

Keywords: Jacques Lacan, Thomas Ruff, Anderes Porträts, Psychoanalytic Analysis, Gaze.

^{1,*} Corresponding Author: Associate Professor, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Iran.

Email: payam.zinalabedin@ut.ac.ir

² Master's student in Photography, Soore University, College of Art, Tehran, Iran.

Email: the.nill1996@gmail.com

1. Research Review

Scholarly discourse on Thomas Ruff's photography has predominantly focused on his use of "deadpan" aesthetics and state-sanctioned technologies, as seen in the works of Tamer El-Sheikh (2015) and Shidoosh Salimi (2015). While these studies examine Ruff's repurposing of utilitarian imagery into artistic inquiry, psychoanalytic readings remain scarce. In Persian scholarship, although the Lacanian gaze has been explored in advertising (Niloufar & Mahmoudi-Bakhtiari, 2021) and the works of photographers like Sandy Skoglund (Shakeri, 2022) or contemporary Iranian artists (Kashefi Naeini, 2022), a dedicated Lacanian analysis of Ruff's "Andere" series is missing. This research bridges that critical gap by offering the first systematic psychoanalytic study of these composite portraits.

2. Research Methodology

This study employs a qualitative research design, utilizing a descriptive-analytical case study method. The data collection relies on library research, visual archives, and academic databases to analyze selected artworks from Thomas Ruff's "Andere" (1994–1995) series. The methodology is grounded in qualitative image analysis, mapping specific visual variables (facial asymmetry, stereoscopic doubling, gender neutrality, and gaze direction) onto Lacanian psychoanalytic concepts (the mirror stage, the split subject, the gaze as an object, and the Big Other). The analysis is structured progressively: first, it establishes the theoretical groundwork by outlining the formation of the Lacanian subject through the Imaginary, Symbolic, and Real registers, alongside relevant Freudian premises regarding the drive and the castration complex. Second, the visual structure of Ruff's portraits is analyzed. These images are analyzed at both formal (composition, lighting, symmetry, line, and contrast) and semantic levels. The methodology focuses on decoding the interface between the spectator's perception and the visual grid of the composite portrait, analyzing how the gaze operates not as an act of viewing, but as an unsettling object (*objet petit a*) that looks back at the spectator.

3. Result

The analysis yields several critical findings regarding the visual and psychoanalytic structure of the 'Andere' series. First, the study reveals that Ruff's appropriation of the Minolta montage

unit simulates the repressive operations of the Big Other. By stripping the portraits of subjective markers such as distinct emotional expressions, gestures, and contextual backgrounds the subjects are reduced to objectified, classified codes. Second, the composite faces visually represent the Lacanian 'split subject' Instead of confirming the illusion of a unified ego typical of the mirror stage, the structural misalignment of the two merged faces induces a sense of fragmentation. Third, the persistent duplication and slight misalignment of facial contours (creating a stereoscopic, double-vision effect) trigger the psychological mechanism of the 'uncanny'. The viewer is unable to settle on a single focal point, forcing the eye into an infinite loop of adjustment. This repetition of visual anomalies functions as a structural analog to the Lacanian drive, circling around the traumatic gap of the Real. Fourth, the blurring of gender binaries (mixing male and female facial features) destabilizes the Symbolic order's categorization of sexuation. By creating an androgyne 'Other' that oscillates between masculine and feminine signifiers, the portraits demonstrate that gender is a masquerade rather than an anatomical essence. Fifth, the gaze in these portraits does not belong to a stable, look-directing subject. When the spectator looks at the composite face, they are caught in a reciprocal gaze where the boundaries of who is looking and who is being looked at collapse. The gaze functions as the *objet petit a*, exposing the spectator's own lack and subverting the illusion of visual master.

4. Conclusion

In conclusion, Thomas Ruff's "Andere" series serves as a profound visual battlefield between the Imaginary and the Symbolic orders. The research demonstrates that these portraits do not merely depict human faces; rather, they expose the split, alienated nature of the contemporary subject within the grid of technological representation. By transforming identification photos which are tools of state surveillance and classification—into site-specific artistic composites, Ruff mounts a visual resistance against the categorizing impulse of the Symbolic order. The recurring doubling and hybridity in the portraits show that the subject is never a self-contained, harmonious whole, but is always haunted by a radical alterity. The "Other" is not external, but lies at the very core of the subject's subconscious. Through the lens of Lacan's gaze theory,

the neutral, emotionless stare of the composite figures acts as a trap for the eye, reversing the power dynamic between the viewer and the image. The spectator is drawn into a space of radical uncertainty, where the face in front of them refuses to stabilize into a recognizable identity. Ultimately, the "Andere" series exposes the limitations of the photographic medium itself, showing that it can only capture the superficial surface of the Real while the true essence of the subject remains elusive, split, and forever mediated by the language of the Big Other.

Funding

This research received no specific grant from any funding agency in the public, commercial, or not-for-profit sectors.

Author's Contribution

All research and writing were carried out solely by the author.

Conflict of Interest

The author declares no conflict of interest.

Acknowledgments

The author extends sincere gratitude to all individuals who provided scholarly guidance and insight during the preparation of this study.

مقاله پژوهشی

تحلیل روان‌کاوانه پرت‌های آندرس اثر توماس روف بر اساس نظریات ژاک لکان

ISSN (P): 2980-7956
ISSN (E): 2821-2452

doi:10.22034/jivsa.2026.579688.1161

پیام زین العابدینی* نیلوفر جهانی مجد^{ID}

تاریخ دریافت: ۱۸ بهمن ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۱۶ اردیبهشت ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش: ۱۷ خرداد ۱۴۰۵

چکیده

این پژوهش به بازخوانی مجموعه پرت‌های «آندرس» اثر توماس روف، عکاس آلمانی و از چهره‌های مکتب دوسلدورف، بر پایه نظریات ژاک لکان می‌پردازد. مسئله اصلی پژوهش، چگونگی بازتاب مفاهیم بنیادین لکان (برآمده از سنت فکری سوسور، هگل و فروید) در ساختار بصری این مجموعه است. این خوانش با رویکردی کاربردی و با تمرکز بر مؤلفه‌هایی نظیر نظم، مرحله‌ی آینه‌ای، فقدان، نگاه، ناخودآگاه، دیگری و جنسیت، در پی پیوند میان منطق تصویری روف و دستگاه اندیشگانی لکان است. روش پژوهش، کیفی و از نوع مطالعه موردی با رویکرد توصیفی-تحلیلی است که بر مبنای بررسی منابع کتابخانه‌ای و آرشیوهای صوتی و تصویری صورت گرفته است. در این راستا، نخست شالوده‌ی نظری روان‌کاوی سوژه در آرای لکان و پیوند آن با بنیان‌های فرویدی تبیین شده و سپس، این ویژگی‌ها در سطح فرم و محتوا در مجموعه‌ی «آندرس» — که با رویکردی مشابه عکس‌های پاسپورتی خلق شده است — مورد مذاقه و واکاوی قرار گرفته است. یافته‌ها نشان می‌دهند که پرت‌های «آندرس» با ترکیب چهره‌ها و نگاه خیره و بی‌احساس، حسی از فقدان، تردید و شکاف در مخاطب ایجاد می‌کنند و همزمان، ثبات هویت و کارکرد فناوری‌های بصری در طبقه‌بندی سوژه‌ها را به چالش می‌کشند. در نتیجه، این مجموعه از طریق برهم‌زدن تصویر یکپارچه‌ی سوژه در «مرحله‌ی آینه‌ای» و فعال‌سازی مفاهیمی چون فقدان، نگاه، ناخودآگاه و ابهام جنسیتی، سازوکارهای نظم نمادین را در بازنمایی هویت آشکار کرده و ماهیت ناپایدار و برساختی آن را برجسته می‌سازد.

کلید واژه‌ها: ژاک لکان، توماس روف، پرت‌های آندرس، تحلیل روان‌کاوانه، نگاه خیره.

نویسنده مسئول: استادیار دانشگاه تهران، دپارتمان هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.

payam.zinalabedin@ut.ac.ir

دانشجوی کارشناسی‌ارشد عکاسی دانشگاه سوره تهران، ایران the.nill1996@gmail.com

ارجاع به این منبع: پیام و جهانی مجد، نیلوفر (۱۴۰۵)، «تحلیل روان‌کاوانه پرت‌های آندرس اثر توماس روف بر اساس نظریات ژاک لکان»، مطالعات بین‌رشته‌ای هنرهای تجسمی، دوره ۵ (۱۲)، صص ۵۴-۷۰. DOI: <https://doi.org/10.22034/jivsa.2026.579688.1161>

۱. مقدمه

ژاک لکان (۱۸۹۱-۱۹۹۱)، پزشک و روان‌کاو فرانسوی، از نظریه‌پردازان برجسته‌ی حوزه‌ی روان‌کاوی در قرن بیستم است. او که از پیشینه‌ی قوی در ریاضیات، فلسفه (از افلاطون و ارسطو تا دکارت و کانت) و زبان‌شناسی (به‌ویژه آرای فردینان دو سوسور) و تفحص در منطق راسل و ویتگنشتین برخوردار بود، توانست پیوندی میان ساختارگرایی و روان‌کاوی برقرار کند. معاشرت لکان با سوررئالیست‌های دوره‌ی خود و تسلطش بر منطق ریاضی و فلسفی، بستری فراهم کرد تا او ناخودآگاه را نه همچون توده‌ای نامنظم، بلکه واجد «ساختاری همانند زبان» معرفی کند. لکان با بهره‌گیری از نظریه‌های زبان‌شناسی ساختارگرا، به‌ویژه دیدگاه‌های فردینان دو سوسور و رومن یاکوبسن، نشان داد که ناخودآگاه ساختاری همانند زبان دارد و سوژه انسانی در بستر نظامی از نشانه‌ها و روابط نمادین تکوین می‌یابد و مفاهیمی چون «دیگری»، «نگاه» و «مرحله‌ی آینه‌ای» در دستگاه نظری او نقشی محوری در فهم فرآیند شکل‌گیری هویت ایفا می‌کنند. به همین سبب، آرای لکان نه تنها در روان‌کاوی، بلکه در مطالعات هنر و به‌ویژه تحلیل تصویر در هنرهای دیداری، جایگاه ویژه‌ای یافته است (موللی، ۷۸۳۱، صص. ۵۱-۶۱).

اگرچه لکان پیش از انتشار مجموعه‌ی عظیم نوشته‌ها (۱۹۳۹ تا ۱۹۶۹) آثار متعددی در حوزه‌ی پزشکی و روان‌پزشکی (همچون رساله‌ی دکتریش درباره‌ی پارانویا) منتشر کرده بود (پین، ۸۳۱، صص. ۷۴-۸۴). اما تبیین او از «ضمیر ناخودآگاه» در نوشته‌ها، نمونه‌ای شاخص از تکمیل و تعدیل نظریه‌ی کلاسیک فرویدی است. توجه لکان به زبان، عنصری است که اندیشه‌ی او را فراتر از ملاحظات عام زبانی می‌برد و به بازخوانی عمیق سوژه در ساختار نمادین می‌انجامد (ggirG, 7002, p. 3).

در سوی دیگر، توماس روف (متولد ۱۹۵۸)، از هنرمندان شاخص مکتب دوسلدورف، در عکاسی معاصر رویکردی مفهومی به مقولات واقعیت، هویت و بازنمایی دارد. او در دهه‌ی ۱۹۸۰ مجموعه‌ی پرتره‌هایی را با شیوه‌ای مشابه عکس‌های گذرنامه ثبت کرد که با نورپردازی فلاش و فقدان تاری حرکتی، ظاهری عینی و مستند داشتند. روف در تجربه‌ای متأخرتر، با بهره‌گیری از دستگاه‌های مونتاژ چهره که در تحقیقات پلیسی برای بازسازی چهره‌ی مجرمان به کار می‌رفت، مجموعه‌ی «آندرس» (۱۹۹۴-۱۹۹۵) را خلق کرد. در این مجموعه، چهره‌های ترکیبی از ویژگی‌های زنانه و مردانه پدید آمدند؛ چهره‌هایی که در واقعیت وجود خارجی ندارند، اما در ادراک مخاطب آشنا و باورپذیر جلوه می‌کنند. آثار روف به‌طور کلی مفهوم اصالت و عینیت در عکاسی را به چالش می‌کشند و در مجموعه‌ی «آندرس»، تصویر دیگر نه بازنمایی یک فرد واقعی، بلکه محصول فرایند ترکیب و بازسازی است. این چرخش هنری، پرسش‌های بنیادینی را درباره‌ی ماهیت هویت در تصویر، سازوکار ادراک چهره و نسبت میان واقعیت و بازنمایی مطرح می‌کند. با وجود اهمیت این

مجموعه، خوانش آن از منظر نظریه‌های روان‌کاوانه‌ی لکان، موضوعی است که در پژوهش‌های پیشین کمتر مورد واکاوی قرار گرفته است.

از این‌رو، پژوهش حاضر با رویکردی کاربردی، به بررسی و تحلیل مجموعه پرتره‌های «آندرس» بر مبنای نظریه‌ی لکان می‌پردازد؛ هدف اصلی، تبیین چگونگی بازنمایی مفهوم «دیگری» در چهره‌های ترکیبی و تحلیل مفهوم «نگاه» در شکل‌گیری ادراک مخاطب از هویت است. در راستای آشکارسازی مسئله‌ی پژوهش، این پرسش‌ها طرح شده‌اند:

۱. حالت و ساختار چهره در پرتره‌های «آندرس»، چگونه مفهوم «دیگری» را بر اساس نظریات لکان بازنمایی می‌کند؟

۲. مفهوم «نگاه» در پرتره‌های توماس روف با توجه به دستگاه نظری لکان چگونه قابل تبیین است؟

پیشینه پژوهش

الشیخ، تامر (۱۳۹۴) در مقاله «توماس روف: درباره‌ی دو مجموعه» (نشریه حرفه هنرمند، شماره ۵۸)، اشاره می‌کند که مجموعه‌ی «کاسینی» شامل تصاویری با فرم‌های انتزاعی و مبهم و رنگ‌های تند است که از آرشیو تصاویر ماهواره‌ای ناسا استخراج شده‌اند. مجموعه‌ی دیگر، «شب‌ها»، تصاویری دو رنگ که متأثر از پوشش خبری-رسانه‌ای اواخر دهه ۱۹۹۰، یعنی نمایش تصاویر «دید در شب» از میدان جنگ اول خلیج فارس، شکل گرفته است. روف در این آثار، تکنولوژی عکاسی نظامی را به تکنیکی در عکاسی هنری بدل کرده است. سلیمی، شیدوش (۱۳۹۴) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد خود با عنوان «زمینه‌های پیدایش پرتره‌ی دپن در عکاسی هنری از ابتدای قرن بیستم» (دانشگاه هنر تهران)، ضمن بررسی ریشه‌شناسانه‌ی واژه‌ی «دپن» و ظهور این ژانر، آثار آگوست زاندر، توماس روف و رینکه دایکسترا را تحلیل کرده است. شکری، نیلوفر و محمودی بختیاری، بهروز (۱۴۰۰) در مقاله «بررسی مفهوم نگاه خیره‌ی لکانی در تیزرهای تبلیغاتی و اثر آن بر مخاطب به‌مثابه‌ی سوژه» (مجله جلوه هنر)، بیان کرده‌اند که تماشاگر هنگام تماشای تبلیغات، به‌واسطه‌ی نگاه خیره‌ی ابژه یا «امر واقع محال» در نظم نمادین، از فضایی جسمانی به فضایی خیالی و فانتزی «دیگری» درون داستان تبلیغات پیوند می‌خورد؛ در نتیجه، سوژه میان میل خود و یکی‌شدن با «دیگری» داستان دچار ابهام شده و با عطش تصاحب ابژه تبلیغاتی، به خرید کالا ترغیب می‌شود. شاکری، محمدرضا (۱۴۰۱) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خود با عنوان «خوانش روان‌کاوانه عکس از منظر ژاک لکان» (دانشگاه هنر)، ضمن تشریح مفاهیم روان‌کاوانه‌ی لکانی، آثار سندی اسکاگلد و جری اولسمن را تحلیل کرده است. کاشفی نائینی، تارا (۱۴۰۱) در پژوهش خود (دانشگاه تهران) با عنوان «تحلیل مناسبات نگاه در عکاسی معاصر ایران» اظهار می‌دارد که واکاوی آثار

از خیال‌ورزی کودکان که صرفاً در چهارچوب همان خیالات ساده‌پندارانه و غیربالغانه قابل فهم‌اند. بودن در نظم خیالی مترادف زندگی با ایماژها (تصاویر ذهنی) است. ایماژهای خیالی حاکی از یکی‌بودگی با مادر هستند و احساسی از خرسندی در سوژه به وجود می‌آورند» (Eagelton, 1997, p. 143).

توهم‌های کودکان زمانی از بین می‌روند که کودک وارد نظم نمادین شود و زبان به سخن گفتن بگشاید. «نظم نمادین» شاید مبهم‌ترین نظم از میان نظم‌های سه‌گانه لکان باشد؛ زیرا گستره‌اش همه‌چیز، از زبان تا قانون و تمام ساختارهای اجتماعی را دربرمی‌گیرد. به همین دلیل، امر نمادین بخش عمده‌ای از آن چیزی را می‌سازد که ما معمولاً «واقعیت» می‌نامیم. «نظم نمادین، از ماهیتی زبانی برخوردار است، از فرهنگ مسلط اجتماعی تبعیت می‌کند و بیش از همه «نام پدر» در آن سیطره دارد» (Bertens, 2001, p. 161). لکان در تجزیه و تحلیل «نظم نمادین»، دیدگاه‌های روان‌شناسی و زبان‌شناسی را ادغام می‌کند و اعلام می‌کند که «ناخودآگاه همانند زبان ساختاری منظم دارد و مطابق قواعد استعاره و مجاز عمل می‌کند» (Booker, 1996, p. 28).

امر واقعی در ساحت نمادین، امر نااندیشیدنی و تصورناپذیر را اشغال می‌کند (موقعیت امر محال). امر واقعی نه واقعیت، بلکه ناکامی ساحت نمادین در توضیح همه‌چیز است. از این نظر، امر محال تا زمانی که در ساختار اجتماعی موجود باقی بمانیم، نه به لحاظ مادی، بلکه به لحاظ منطقی محال است (مک‌گوان، ۱۳۹۵، ص. ۳۹۳۸). در نتیجه، باید گفت آنچه در ساحت نمادین محال است، در امر واقعی کاملاً دست‌یافتنی است.

۲-۲. مرحله ی آینده

آن‌چه لکان در اینجا به آن تأکید دارد، اهمیت نقش بازتاب در شکل‌گیری خود و خودآگاهی است. در واقع نوآوری لکان این بود که وی با استفاده از مقوله ی فلسفه دیالکتیک هگل، تمایز پدیدارشناسانه میان سوژه و آگورا با استنباط روانشناسانه از نقش تصویر و ماهیت ساخت «خود» تلفیق کرد. (هومر، ۸۸۳۱، ص. ۴۳۱). در این مرحله است که نخستین حس ناآشنایی، ناسازگاری و دوگانگی در او بوجود می‌آید؛ از سویی کودک شاد است که هستی ای بدون وابستگی از محیط پیرامونش است، ولی از سوی دیگر پیوسته در تجسس تقاضای هستی مادر به سر می‌برد» (Brelsson, 2002, p. 351). مسئله‌ی اصلی دیگر استنتاجی است که لکان در این مرحله انجام می‌دهد، او تشریح می‌کند که «در این مرحله یک همانندسازی شکل می‌گیرد که در آن کودک در توهم همیشگی و رؤیا، خود را با تصویر آینده‌ای یکی می‌داند و دچار فریب می‌شود که یک «من آرمانی» وجود دارد» (اوانز، ۷۸۳۱، ص. ۴۴۴).

۲-۳. فقدان

احساس تسلطی که در مرحله ی آینده به کودک دست می‌دهد، کاذب است؛ زیرا کودک نمی‌تواند به اراده

عکاسان بر پایه‌ی تحلیل «مناسبات نگاه» (در حوزه‌ی مطالعات فرهنگ دیداری)، راه را بر خوانش‌های جدید و کشف معانی ضمنی تصاویر می‌گشاید. هدف اصلی این پژوهش، تحلیل مناسبات نگاه و کشف معانی نهفته در آثار عکاسی ایران از سه ضلع نگاه عکاس، تماشاگر و سوژه بوده است. با توجه به تحقیقات ذکرشده، توماس روف در ایران عکاسی کمترشناخته‌شده است و پژوهش‌های مستقل اندکی به آثار او پرداخته‌اند که هیچ‌کدام از منظر روان‌کاوانه نبوده است؛ از این رو، پژوهش حاضر در این زمینه نو و بکر است.

روش پژوهش

روش پژوهش کیفی، به‌شیوه‌ی مطالعه‌ی موردی و با رویکردی توصیفی-تحلیلی است. از این رو، با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و آرشیوهای صوتی و تصویری و با تمرکز بر مؤلفه‌های «نظم»، «مرحله‌ی آینده‌ای»، «فقدان»، «نگاه»، «دیگری» و «جنسیت» (از دیدگاه لکان)، به تحلیلی روان‌کاوانه از فرم و محتوای عکس‌های توماس روف پرداخته شده است. نمونه‌های مورد تحلیل در این پژوهش، بر اساس انتخاب هدفمند گزینش شده‌اند.

۲. مبانی نظری تحقیق

ژاک لکان با تأکید بر شکل‌گیری سوژه، نقش زبان، رابطه با دیگری و جایگاه نگاه در تولید معنا، چارچوبی مؤثر برای تحلیل تصویر و بازنمایی هویت فراهم می‌کند. او با بازخوانی اندیشه فروید و پیوند آن با زبان‌شناسی و ساختارگرایی، فهمی متمایز از سوژه، هویت، میل و دیگری به دست می‌دهد. در اندیشه لکان، سوژه امری یکدست و خودبسنده نیست، بلکه در نسبت با دیگری، زبان و ساختارهای نمادین شکل می‌گیرد. از این رو، مفاهیمی چون نظم خیالی، نظم نمادین، امر واقعی، مرحله آینده‌ای، فقدان، دیگری بزرگ، سوژه ناخودآگاه، تفاوت جنسی و نگاه خیره، از مهم‌ترین مؤلفه‌هایی هستند که برای خوانش روان‌کاوانه تصاویر به کار می‌آیند. در این پژوهش، مفاهیم «نظم خیالی، نمادین و واقعی»، «مرحله آینده‌ای»، «فقدان»، «دیگری بزرگ»، «سوژه ناخودآگاه»، «تفاوت جنسی» و «نگاه خیره» به عنوان مفاهیم بنیادی انتخاب شده‌اند تا چارچوبی برای تحلیل پرتله‌های آندرس اثر توماس روف فراهم آید. در ادامه، این مفاهیم به اختصار تبیین می‌شوند و سپس نسبت آن‌ها با موضوع پژوهش مشخص می‌گردد.

۲-۱. نظم خیالی، نمادین، واقعی

نظم خیالی، واژه‌ای است که لکان برای تشریح کیفیت روانی نوزاد و آگاهی او از مقام و ارتباطش با خود و دنیای اطرافش به کار می‌برد. در این تشریح روانی، دریافتی از نفس‌بودگی وجود ندارد و سوژه و ابژه از هم تباین دارند. «نوزاد کم‌کم پی می‌برد که زیستش وابسته به حفاظت مادر است. ادراک‌هایش در این زمان بیشتر مبتنی بر ایماژهای گسسته و خیالی است؛ یعنی ایماژهای برآمده

نفس» است. اما «دیگری بزرگ»، یا به نظم نمادین ارجاع می‌دهد و به سوژه‌ای دیگر اشاره دارد که نمایانگر «امر نمادین» است (Zizek, 1992, p. 2).

۵-۲. سوژه ناخودآگاه

سه تعریفی که لکان در طول دوران فعالیت حرفه‌ای‌اش از ناخودآگاه ارائه می‌دهد، به این صورت است: ناخودآگاه به مثابه شکاف یا گسست؛ ناخودآگاه دارای ساختاری مشابه زبان؛ و ناخودآگاه به عنوان کلام دیگری بزرگ (هومر، ۱۳۸۸، ص. ۹۴). لکان می‌نویسد که ناخودآگاه را باید «در تجربه گسست، میان ادراک و آگاهی، در آن مکان بی‌زمان که فروید صحنه دیگر می‌نامدش شناخت» (Lacan, 1979, p. 56) از منظر لکان، ناخودآگاه تحت تأثیر قواعد دال است، زیرا تصاویر حسی را زبان به ساختار ترجمه می‌کند. ما ناخودآگاه را تنها از طریق زبان می‌شناسیم. ناخودآگاه لکانی شامل این سه ویژگی است:

۱. ناخودآگاه ماهیت زیستی ندارد، بلکه چیزی است که دلالت می‌کند. به نزد وی، زبان صرفاً متن یا کلام نیست، بلکه هر شکل از نظام دلالت‌گر است که بر مبنای افتراق استوار است.

۲. ناخودآگاه اثر-اصابت نظام نمادین بر سوژه است.

۳. ناخودآگاه ساختاری مشابه زبان دارد.

از آنجا که زبان صرفاً متن یا کلام نیست بلکه هر شکل از نظام دلالت‌گر است که بر مبنای افتراق استوار است، ناخودآگاه فرآیندی است که شامل کدگذاری و کدگشایی می‌شود؛ از این روست که لکان ساختار آن را مشابه زبان می‌داند. از طریق لغزش مدلول در زیر دال و ناکامی تثبیت معنا در نظام نمادین است که ناخودآگاه پدیدار می‌شود.

۶-۲. تفاوت جنسیت

بنا بر نوشته لکان، «تفاوت جنسی در هر سوژه‌ای بسته به آن چیزی است که تن به نمادین شدن نمی‌دهد و این امر سوژه را در تقابل با تفاوت‌های نمادین میان سوژه‌ها قرار می‌دهد. بنابراین، در نظریه لکانی، تفاوت جنسی با تفاوت‌های نژادی، طبقاتی و قومی فرق دارد» (میلر، ۱۴۰۲، ص. ۲۰۱۳). به بیان دیگر، «تفاوت جنسی بر خلاف موارد دیگر در امر نمادین نمی‌گنجد و شاید تنها نشانه شکست آن در امر نمادین بیان شود. به بیان دیگر، تفاوت جنسی یک تفاوت واقعی است و نه نمادین» (میلر، ۱۴۰۲، ص. ۲۰۱۳). به باور لکان، میل زن به منزله انتظارش برای داشتن یک اندام جنسی معادل با اندام جنسی مردانه است. این دیدگاه حاکی از مردمحوری تفکر لکان است. او برای بازنمایی این فقدان دو راه پیش رو دارد: «فالوس داشتن یا فالوس بودن». به عقیده لکان، مردانگی متضمن ژست داشتن فالوس یا تظاهر به آن است، در حالی که زنانگی متضمن نقاب «فالوس بودن» بر چهره زدن است.

مرحله دوم تفکر لکان درباره تفاوت جنسی، در دهه هفتاد و در سمینارهای متأخر او شکل می‌گیرد و شامل

خود تحرک داشته باشد و بقایش همچنان در گرو تغذیه شدن توسط مادر است. «میل مادر با تاروپود روانی سوژه‌ای که در «ساحت خیالی» جای گرفته، عجین می‌شود، زیرا مادر منشأ همه راحتی‌های اوست. کودک پس از ورود به بزرگسالی نیز این ویژگی را از دست نمی‌دهد؛ نفس به بخشی از ما تبدیل شده است که تماماً در پی وحدت است و می‌کوشد تا بر افتراقی که او را در ابتدا به وجود آورده، غلبه نماید. بنابراین، می‌توان چنین نتیجه گرفت که «نظم خیالی» در کاربرد عام‌ترش، نشانگر جست‌وجویی بی‌پایان در خویش است؛ «خود»ی افسانه‌ای که تجسمش در وحدت سوژه و ابژه نهفته است. به همین دلیل است که لکان آشکارا «نظم خیالی» را خوار می‌شمرد. به اعتقاد وی، دوران مدرن نماینده اوج «نظم خیالی» نوع بشر است، زیرا زمانه‌ای است که در آن مردم، دل‌مشغول خود، در پی تماشای تسخیر جهان به دست خویش هستند. لکان در هفتمین سمینار خود با عنوان «اخلاق و روان‌کاوی» (۱۹۵۹-۱۹۶۰)، مدعی شد که: «کلمات فروید، برابری تراژدی انسان مدرن و نارضایتی از تمدن را ثابت می‌کند. من باید به جایی بروم که نهاد (اید) در آنجا باشد؛ جایی که در آن، تحلیل‌شونده در برهنگی مطلق حقیقت، میل خود را کشف می‌کند. پایان روان‌کاوی یک فرد، مستلزم پاک‌سازی آن میل است» (بری، ۱۴۰۱، ص. ۱۰۱).

۴-۲. عقده ادیپ

لکان با رویکردی زبان‌شناختی، مفهوم «عقده ادیپ» فروید را بازبینی می‌کند. به اعتقاد او، کودک در حین شکل‌گیری «نظم نمادین» با مفهوم «دیگری» آشنا می‌شود و از طریق آن به تفاوت جنسی میان مذکر و مؤنث پی می‌برد. بنابراین، «دیگری» از طریق زبان، «هویت جنسی» کودک را تعیین می‌کند. «لکان ناخودآگاه را به عنوان کلام دیگری بازتعریف می‌کند. دیگری بزرگ همان زبان و نظام نمادین است؛ این دیگری بزرگ هرگز با سوژه به طور کامل همسان نمی‌شود، با این حال، دیگری بزرگ، همان دیگربودگی بنیادین است که هسته ناخودآگاه ما را شکل می‌دهد» (هومر، ۱۳۸۸، ص. ۶۷).

واژه «دیگری» از پیچیده‌ترین اصطلاحات لکانی به شمار می‌رود و او میان «دیگری کوچک» و «دیگری بزرگ» تمایز قائل می‌شود. «دیگری کوچک» که با حروف کوچک نوشته می‌شود (other)، در واقع «دیگری» نیست، بلکه انعکاس و برون‌افکنی «من» است. «دیگری کوچک» همزمان «بدل» و «تصویر آینه‌ای» است و به همین دلیل به طور کامل در «نظم خیالی» قرار می‌گیرد. در مقابل، «دیگری بزرگ» (Other) فراتر از دیگربودگی موهوم «نظم خیالی» است؛ لکان این «دیگری» را با زبان و قانون یکی دانسته و از همین رو، جایگاه آن را در «نظم نمادین» می‌داند. وی باور دارد که: «منشأ گفتار، نه در «من» و نه حتی در سوژه، بلکه در «دیگری بزرگ» است» (Evans, 2003, p. 135). مراد از «دیگری کوچک»، همان نظم خیالی است که نشانگر دیگربودگی درونی یا همان «درون

۷-۲. نگاه خیره^{۲۵}

لکان نگاه را این‌گونه تعریف می‌کند: «ورای نگاه، هیچ شیء فی‌نفسه‌ای وجود ندارد؛ تنها نگاه وجود دارد» (Miller, 1977, p. 103) ژیزک برای روشن کردن این مطلب و تأکید بر نظریه لکان می‌نویسد: «نگاه، مفهومی وابسته به ابژه است. نگاه در مفهوم لکانی‌اش کنشی مرتبط با مفهوم ادراک به تعبیر روان‌شناختی‌اش نیست؛ به‌گونه‌ای است که صرفاً به مکانیسم دیدن یا ظاهر شدن تصویر به شکل فیزیکی محدود نمی‌شود؛ اگرچه به‌رحال به آن وابسته است، حوزه نگاه هم دربردارنده کنش دیدن است، هم دیده‌شدن، هم کنش دریافت کنسروی در سطح آب‌شناور است و همراهش از لکان می‌پرسد که آیا قوطی را دیده است و ادامه می‌دهد: «قطعاً آن را دیده‌ای، ولی آن قوطی تو را ندیده است.» قوطی کنسرو همان ابژه منفعلی است که تحت نگاه خیره قرار می‌گیرد؛ مفهومی که با امر خیالی لکان پیوند خورده است (Lacan, 1979, p. 95). نگاه خیره رابطه میان سوژه و میل به دیدن را با «آ» (مک‌گوان، ۱۳۹۴، ص. ۱۳) لکان در توصیف مفهوم نگاه خیره، داستانی را از جوانی‌اش نقل می‌کند: یک‌بار با عده‌ای در قایق نشسته و منتظر انداختن تور ماهیگیری هستند. قوطی کنسروی در سطح آب شناور است و همراهش از لکان می‌پرسد که آیا قوطی را دیده است و ادامه می‌دهد: «قطعاً آن را دیده‌ای، ولی آن قوطی تو را ندیده است.» قوطی کنسرو همان ابژه منفعلی است که تحت نگاه خیره قرار می‌گیرد؛ مفهومی که با امر خیالی لکان پیوند خورده است (Lacan, 1979, p. 95). نگاه خیره رابطه میان سوژه و میل به دیدن را با آگاهی از کسی که در معرض نگاه قرار می‌گیرد، بیان و توصیف می‌کند. «لکان این اصطلاح را در ارتباط با ابژه کوچک (a) یا ابژه دیگری کوچک مطرح کرد. ابژه دیگری کوچک نمایشگر رابطه‌ای اساسی با مفهوم «دیگری» است. نظریه لکان درباره نگاه خیره به بررسی کارکرد ابژه دیگری کوچک ختم می‌شود» (موللی، ۱۳۸۷، ص. ۱۷۳).

ذکر یک نکته مهم است: نگاه خیره‌ای که لکان از آن یاد می‌کند، با نگاه خیره مالوی، تفاوتی اساسی دارد. در نوشته مالوی که بر مبنای مقاله لکان، «مرحله آینه‌ای شکل‌دهنده کارکرد من، آن‌گونه که در تجربه روان‌کاوانه آشکار شده»، به وجود آمده است، نگاه خیره به معنای اعمال قدرت است. به بیان دیگر، نگاه خیره به سوژه‌ای تعلق دارد که می‌نگرد. یا به استدلال مالوی، نگاه خیره متعلق به سوژه فعالی است که نقطه نگاه او میدان دید را سازمان‌دهی می‌کند و بر آن تفوق دارد. با این وجود، لکان در نوشته‌های متأخرتر خود، نگاه خیره را با تفاوت‌هایی اساسی نظریه‌مند کرد. در چهار مفهوم بنیادین روان‌کاوی لکان، نگاه خیره دیگر نه یک کنش، بلکه یک ابژه است. یکی از راه‌های درک تقابل نگاه خیره لکانی و مالوی، پی بردن به این تفاوت است که به باور لکان، نگاه خیره دیگر به یک سوژه معین تعلق ندارد. آن‌گونه که جان کوپچک نیز بیان می‌کند:

مباحثی درباره ساختارهای شکل‌گیری جنسیت است. لکان در این مرحله پایانی، مفاهیم مردانگی و زنانگی را به‌صورت ساختارهایی گسترش می‌دهد که بر مرد و زن هر دو قابل انطباق است و به ماهیت زیستی فرد محدود نمی‌شود؛ بلکه آنچه ساختار مردانه یا زنانه را تعیین می‌کند، نوع «ژوئی‌سانس» است که فرد می‌تواند به دست آورد؛ آن‌چه لکان، «ژوئی سانس فالوسی» و «ژوئی‌سانس دیگری بزرگ» می‌نامد (هومر، ۱۳۸۸، ص. ۱۳۴). وی نظریه خویش درباره جنسیت را در این قالب بیان می‌کند که «چگونه ناخودآگاه خود را در میل بیان می‌کند» (ایستوپ، ۱۳۸۲، ص. ۱۲۵).

میل به فالوس در ساحت‌های سه‌گانه لکان متفاوت است. در امر خیالی، فالوس ابژه‌ای خیالی است که میل مادر را ارضا می‌نماید، اما در امر نمادین، فالوس دال فقدان است که ارضا نمی‌شود. اصطلاح دیگر در باب میل، «ژوئی‌سانس» است که به امر واقع مرتبط می‌گردد. به عقیده لکان، تفاوت جنسی موضوعی مربوط به دلالت است؛ مفاهیم زنانگی و مردانگی داده‌های کالبدشناختی نیستند، بلکه مواضع سوژه‌هایند که از طریق نسبت مرد و زن با فالوس (که در مقام دال است) تعریف می‌شوند. در اینجا است که مفهوم نقاب را می‌توان مطرح کرد: «مردان می‌توانند وانمود به داشتن فالوس کنند، در حالی که زنان باید فالوس باشند. زنی که فالوس است، یعنی دال میل دیگری بزرگ است و باید از بخش ماهوی زنانگی چشم‌پوشد. در حقیقت باید همه ویژگی‌های خود را در نقاب قرار دهد. در نتیجه زن اشتیاقی ندارد به اینکه موضوع میل‌ورزی و عشق باشد» (Lacan, 1979, p. 289-290).

از نگاه لکانی، «ناخودآگاه چیزی است که زیر پای هر هویت پایدار یا ثابتی را خالی می‌کند و این شامل هویت جنسی پایدار نیز می‌شود. لکان در مرحله ابتدایی تفکر خود، جنسیت را بر مبنای مفهوم فالوس تفکیک می‌کرد و پیرو فروید، عقده اختگی را عامل فقدان برای زن تعریف می‌نمود» (مک‌گوان، ۱۳۹۴، ص. ۲۰). در امر نمادین، نقش‌های جنسیتی همچون نقش‌های دیگری برای «دیگری بزرگ» ایفا می‌شوند؛ به همین دلیل است که پیش از شروع تحلیلی از نقش‌های جنسیتی، باید پرسید این نقش‌ها برای چه کسی اجرا می‌شوند. روان‌کاوی لکانی نشان داده است که نمایش تخیل همیشه برای نگاه خیره دیگری بزرگ اجرا می‌شود (Adams & Cowie, 1990, p. 29). ابریکاری در مقاله «آن اندام جنسی که یک اندام نیست» به تفسیر لکانی خود از موضوع جنسیت زنانه پرداخته و مفهوم فقدان را در ساحت خیالی این‌گونه مطرح می‌سازد: «نزد لکان، در ساحت خیالی زن دچار فقدان است؛ فقدان دال، ویژگی‌ای است که زن با آن شناخته می‌شود. لکان زن را در تفسیر روان‌کاوانه‌اش به سایه می‌برد و مرد را به‌عنوان دیگری، هویت او را تعریف می‌کند. در ساحت خیالی، هویت با یک «دیگری» تعریف می‌شود، زیرا زن به دلیل فقدان قزیب، فاقد دال است» (ابریکاری، ۱۳۸۱، ص. ۴۸۲).

رویکرد آرشیوی و نظارتی، به وضوح نشان دهنده ورود سوژه به نظم نمادین لکان است؛ جایی که «دیگری بزرگ» (در اینجا سیستم‌های نظارتی، قانون و بوروکراسی دولتی) از طریق دوربین امنیتی و ثبت کارت شناسایی، سوژه را تعریف، طبقه‌بندی و کدگذاری می‌کند. روف به جای استفاده از چهار عکس، دو چهره از مجموعه پرتره‌های خود را ترکیب کرد. او در تولید این کامپوزیت‌ها، با ترکیب باینری جنسیت، چهره‌های مردان و زنان را با یکدیگر آزمود. روف از کامپوزیت به دست آمده عکاسی کرد و از اسلاید عکاسی به عنوان پایه‌ای برای سیلک‌اسکرین سیاه و سفید استفاده نمود. اگرچه عکس‌های ترکیبی اولیه توسط روف با رنگ‌های زنده و اشباع شده گرفته شده بودند، اما تصاویر حاصل، سیاه و سفید بودند. افراد در پرتره‌های روف خنثی، سرد و بی‌روح هستند؛ یعنی همان ویژگی‌هایی که اساتید وی در مکتب دوسلدورف به کار می‌بستند. مجموعه پرتره‌های آندرس روف، به جای آنکه هویت شخص را همچون یک پرتره هنری نشان دهد، به صراحت توانایی عکاسی را در بازنمایی ظاهر سطحی سوژه نشان داد؛ بدین گونه زمینه، شخصیت و هویت فرد کنار گذاشته شد. در واقع، از طریق این پرتره‌ها دیگر نمی‌شد درون سوژه را نگاه کرد و آن‌ها را تفسیر نمود. پرتره‌های شناسایی وی مربوط به انواع عکس‌هایی است که به نوعی در زندگی روزمره مورد توجه قرار نمی‌گیرند. در این تصاویر، روف از زبان بصری بایگانی تصاویر بهره می‌برد تا فردی جدید را خلق کند. یکی از نتایج بازسازی روف از آیین آرشیوی عکاسی شناسایی، تبدیل سوژه‌های عکاسی به «ابژه» است؛ بدین ترتیب، ویژگی‌هایی که معمولاً توسط هنرمند (عکاس) از سوژه گرفته یا به او داده می‌شود (مانند ژست، بیان و نشانه‌های وضعی)، در این مجموعه کاملاً از بین رفته است.

پرتره‌های آندرس از نوع پرتره‌های چندگانه به شمار می‌آیند. این یک نمایش متفاوت از تصویر در مقایسه با یک پرتره تک و سنتی است و از این رو، به نظریه‌ای نیاز دارد که تکنیکی و خطی بودن را در ذهنیت فرض نکند؛ در غیر این صورت، روش‌های بررسی پرتره‌های عکاسی با این توصیف محدود خواهد شد. دیدگاه لکانی مبتنی بر مفاهیم «تقسیم سوژه» و «شکافتن سوژه» است؛ در نتیجه، در توضیح ضرب، تکرار و شکافتن در فرآیند ایجاد و مشاهده، محدودیت کمتری دارد و مولدتر عمل می‌کند. نظریات لکان، ذهنیت پراکنده را با عناصری همچون زبان و «دیگری» توضیح می‌دهند. در پرتره‌های ترکیبی، چهره‌ها و وجوه مختلف، ناقص بودن را به مخاطب نشان می‌دهند که به موجب آن، مخاطب می‌تواند کثرت را در ساختار استنباط کند. پرتره‌های ترکیبی مخاطب را در مقایسه با پرتره‌های تک، به گونه‌ای متفاوت درگیر می‌کنند. سوبرکتیویته در یک پرتره ترکیبی از دو چهره، شکسته، غیرقابل دسترس و تقسیم شده است؛ این دقیقاً همان «سوژه ناخودآگاه» لکانی است که از تثبیت در یک دال واحد سر باز می‌زند. با این حال، مخاطب همچنان تلاش می‌کند با اثر همذات‌پنداری نماید. مجذوب شدن برای

«آنچه وجود دارد نه حامل نگاه خیره، بلکه تنها خود نگاه خیره است» (میلر، ۱۴۰۲، ص. ۲۰۹). تبیین مفاهیم فوق، بستری نظری فراهم می‌آورد تا بتوان پرتره‌های آندرس روف را نه به عنوان تصاویر ایستا، بلکه به مثابه ساختارهایی روان‌کاوانه مورد واکاوی قرار داد. به کارگیری مفاهیم لکانی در این پژوهش صرفاً جنبه تعریفی ندارد، بلکه ابزاری برای کشف این واقعیت است که چگونه آثار آندرس روف، ساختار شکافته سوژه و سیطره نظم نمادین بر بدن را در عصر معاصر به تصویر می‌کشند.

۳. تحلیل یافته‌ها

در این بخش سعی خواهد شد بر اساس چارچوب نظری روان‌کاوی ژاک لکان و با تمرکز بر چند مفهوم کلیدی، به تحلیل موارد مطالعاتی پرداخته شود. در این تحلیل به طور مشخص از مؤلفه‌هایی چون نظم، مرحله آینه‌ای، فقدان، نگاه، دیگری و جنسیت بهره گرفته می‌شود تا چگونگی شکل‌گیری هویت، رابطه سوژه و ابژه و سازوکار ادراک در مجموعه پرتره‌های «آندرس» اثر توماس روف بررسی شود. انتخاب این مفاهیم به این دلیل است که ساختار ترکیبی و چندگانه پرتره‌ها و همچنین نگاه خیره و تزلزل هویت و جنسیت در این تصاویر، امکان خوانشی لکانی را فراهم می‌کند. از این رو، تحلیل آثار با اتکا به این مفاهیم و در پیوند با ساختار بصری پرتره‌ها انجام می‌شود.

در اواخر دهه ۱۹۸۰، روف شروع به تولید پرتره‌هایی از همکاریانش در مدرسه هنر، به سبک عکس کارت شناسایی و گذرنامه کرد. این تصاویر از افرادی معمولی در گروه سنی ۲۵ تا ۳۵ سال که تمایزی با دیگران ندارند گرفته شده‌اند؛ تصاویری که به مطالعه پرتره‌های هویتی تبدیل شدند؛ یعنی انواع عکس‌هایی که برای شناسایی افراد بر اساس یک تصویر واضح به کار گرفته می‌شود. ویژگی‌هایی همچون ژست واضح و رو به جلو و حالت چهره خنثی، ویژگی‌های قابل اندازه‌گیری هستند که چهره شخص را در عکس برجسته و قابل ردیابی می‌نماید. وی این مجموعه را با عکس‌های کوچک سیاه و سفید آغاز کرد، ولی خیلی زود به تصویر رنگی روی آورد و با انتخاب پس‌زمینه‌ای با رنگ تخت و ساده، عکس‌هایی گرفت که از حیث شکل و شمایل، یادآور پرتره‌های پرسنلی (تصویر ۱) یا گذرنامه‌ای بود. روف این کامپوزیت‌ها را با استفاده از یک دستگاه دوربین امنیتی به نام «واحد مونتاژ مینولتا» تولید کرد که در دهه ۱۹۷۰ در اختیار اداره تحقیقات دولتی در برلین بود. در ابتدا از این دوربین برای تولید تصاویری استفاده می‌شد که ویژگی‌های صورت فردی را از چهار عکس (بر اساس گزارش شاهدان عینی) ترکیب می‌کرد. این واحد به جای اینکه تصویرگر صورت را ترسیم کند، با بررسی ویژگی‌های مختلف صورت، چهار عکس پاسپورتی را برمی‌گزید و از طریق یک سیستم آینه نوری، آن‌ها را در یک ترکیب ادغام می‌کرد تا چهره یک خلافکار یا جنایتکار را چاپ نماید. کامپوزیت‌های حاصل اغلب به عنوان عکس استفاده می‌شدند و در پوستره‌های «تحت تعقیب» در فضاهای عمومی نمایش داده می‌شدند. این

خودِ تکه‌تکه‌شده مخاطب، به شکل یک پرترة ترکیبی بازمی‌گردد که او را مجذوب می‌کند. در مجموع، نگاه در مقایسه با آنچه در یک «خود واحد» در مرحله‌ی آینه جستجو می‌شود، تجربه‌ی جدیدی را نشان می‌دهد. بدین ترتیب، روف عمداً در مجموعه‌ی آندرس، پیکره‌ها را با هم ترکیب می‌کند تا نشان دهد شکلی مجرد که روی یک تابلو قرار دارد، نه مستقل است و نه کامل.



بازگشت به «خودِ تکه‌تکه‌شده» می‌تواند این تجربه‌ی تماشا را توضیح دهد؛ زیرا سوژه‌ی تکه‌تکه‌شده، مخاطب را به یاد زخم یا فقدان در وجود خود می‌اندازد و وجود ناخودآگاه او را بیدار می‌کند. به نظر می‌رسد دستیابی به یک «خود واحد» از تصاویر ایده‌آل (همان‌گونه که در ساحت خیالی و مرحله‌ی آینه‌ای لکان مطرح است)، همچنان کاری است که یک سوژه‌ی معاصر انجام می‌دهد؛ همان‌گونه که



تصویر ۱. تصاویر پرسنلی رنگی که توماس روف از آنها برای مجموعه‌ی آندرس استفاده کرده است (URL1)

(Andere در آلمانی به معنای «دیگر»)، می‌تواند به استفاده‌ی اصلی از دستگاه‌های دفاتر امنیتی اشاره داشته باشد: «دیگری» با «O» بزرگ، به کسانی که خارج از جامعه ایستاده‌اند (جنایتکاران، تروریست‌ها یا به عبارتی کسانی که خارج از قلمرو آشنا و هنجاری نظم نمادین هستند و خطرناک تلقی می‌شوند) اشاره دارد. همچنین می‌تواند به چهره‌ای اشاره داشته باشد که هنگام ترکیب دو پرترة برای ساخت کامپوزیت ایجاد می‌شود. در این حالت، این واقعیت که چهره هیچ مرجع شاخصی ندارد و تنها در یک واقعیت تصویری وجود دارد، برجسته می‌شود.

در جایی که پرترة چهره‌های مردان و زنان را ترکیب می‌کنند، «دیگری» می‌تواند به تلاقی یک جنسیت باینری ساخته‌شده در فرهنگ اشاره کند. این تلاقی چهره که یک جنسیت «دیگر» را ایجاد می‌کند، به‌طور روانی میان دو دسته‌ی جنسیتی سنتی حرکت می‌کند. تصمیم روف برای بهره‌گیری از دو پرترة شناسایی، منجر به نوع خاصی از ترکیب باینری می‌شود. همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، روف جنسیت را آزمایش می‌کند و چهره‌های مردان و زنان را با هم ترکیب می‌نماید. به این ترتیب، می‌توان گفت که روف در حقیقت از نوعی مفهوم «الگو» در هنجارهای جنسیتی استفاده می‌کند و ترکیب‌هایی از چهره‌ها ایجاد می‌نماید که این هنجارهای جنسیتی دوگانه را مختل می‌کنند. در تصویر ۲ از مجموعه‌ی پرترة‌های آندرس، ناسازگاری میان هنجارهای جنسیتی به‌وضوح قابل

ترکیب در تمام پرترة‌ها اتفاق می‌افتد، از جمله تغییر شکل مکرر چهره. ترکیب بر روی چهره، گوش، گردن، بدن و غیره سبب می‌شود که پرترة‌های آندرس مفهوم دیگری پیدا کنند؛ این تکرار در تمام پرترة‌ها رخ می‌دهد. می‌توان این تکرار را به ادعای لکان نیز مرتبط کرد: «آنچه تکرار می‌شود، همیشه چیزی است که اتفاق می‌افتد. به عبارت دیگر، تکرار چیزی درباره‌ی موضوع می‌گوید و آن را به‌عنوان ورودی برای نگاه کردن به موضع در نظر می‌گیرد. همچنین تکرار از ویژگی‌های رانش است و به این دلیل تکرار می‌شود که فرد نمی‌تواند مطلوب رانش را تصاحب کند».



تصویر ۲. پرترة‌های آندرس، توماس روف، ۱۹۹۵-۱۹۹۴ (URL2)

«دیگری» که در عنوان مجموعه به آن اشاره می‌شود

منفرد را مختل می‌سازد. در پرت‌های هم‌چون «تصویر ۱» که از دو جنسیت مختلف به وجود آمده است، ذهنیت دو شخصیت (یک مرد و یک زن) در هم تنیده شده است. وقتی مخاطب به زن نگاه می‌کند، گویی از نگاه دیگری (مرد) می‌نگرد. در اینجا مفهوم «نگاه خیره» لکانی به کامل‌ترین شکل وارد عمل می‌شود؛ مخاطب هنگامی که با زن هم‌ذات‌پنداری می‌کند، متوجه می‌شود که به مرد می‌نگرد و همین امر سبب می‌شود نگاهش دوباره به سمت زن برگردد. به همین ترتیب، وقتی با مرد هم‌ذات‌پنداری می‌کند، درمی‌یابد که زن به او نگاه می‌کند و نگاهش به سمت مرد معطوف می‌شود. به نظر می‌رسد هر دوی آن‌ها به دنبال تصویری هستند که توسط دیگری منعکس شده است و هر دو فاقد هویت خودکفا در پرت‌ها هستند. به این ترتیب ذهنیت فیگور زن، فیگور مرد و مخاطب در هم تنیده می‌شود. به نظر می‌رسد این رابطه، «من» را به شکلی بنیادین درگیر می‌کند.



تصویر ۳. پرت‌های آندرس، توماس روف، ۱۹۹۵. ۱۹۹۴ (URL3)

در گفتار لکان، سوژه هنگام نگاه کردن به دیگری (خواه جاندار یا بی‌جان)، در پی «دیدن» است. دیدن، تبادل نگاه میان یک «آینه» (تصویر دیده شده که نگاه مخاطب را منعکس می‌کند) و یک «صفحه» (قوانین نمادین که جایگاه سوژه و شیء را در زبان تعریف می‌کند) است. از این رو، نگاه کردن هم نگاه خیره را پنهان می‌کند و هم آن را آشکار می‌نماید. از منظر لکان، دیدن اساساً امری اجتماعی است، زیرا بر مبادله نگاه‌ها متکی است؛ یکی می‌نگرد و دیگری دیده می‌شود. در پرت‌هایی نظیر تصویر ۳، هویت زن به هویت مرد وابسته است و بالعکس؛ این امر با مفهوم «ابژه میل» در نظریه لکان مطابقت دارد؛ جایی که سوژه می‌کوشد ابژه میل دیگری باشد و هم‌زمان می‌خواهد همان‌گونه باشد که دیگری می‌خواهد، چرا که «میل انسان، میل دیگری است». این آثار بار دیگر ذهنیت معاصر مبتنی بر پوچی را تأیید می‌کنند.

مشاهده است. در مرکز تصویر، چهره‌ای مشاهده می‌شود که دارای ویژگی‌های ظریف و زنانه با لب‌های خشن است. با حرکت از مرکز، دو خط موی مجزا و نامتجانس دیده می‌شود؛ یک صورت لاغرتر با مدل موی کوتاه و مردانه، و صورتی دیگر در پشت آن که نوعی جلوه‌ی هاله‌ای ایجاد کرده و «دیگری» را احاطه می‌کند. یالی وحشی هر دو صورت را در بر گرفته است. از گردن به پایین، تنها یک پیراهن یقه اسکی سیاه مشاهده می‌شود. تزلزل درباره جنسیت در این اثر مشهود است؛ این ژست شامل دو عمل است: حذف برخی از ویژگی‌های یک هویت جنسی و افزودن برخی ویژگی‌ها برای نمایش یک هویت جنسی جدید. این موارد نشان‌دهنده نوسان او در ساخت اثر و ایجاد هویت جنسی است. تعداد زیاد پرت‌ها منعکس‌کننده امید هنرمند به مشتق شدن هویت جنسی پرت‌هاست و شبیه مفهومی است که شبکه‌ای از دال‌ها، به معنای لکانی، آن را دلالت می‌کند. این ژست تکرار در گفتار لکان نیز آمده است؛ سوژه در زنجیره‌ای خودکار و قانون‌مند از دال‌ها تکرار می‌شود، اما در اطراف علت نشانه‌هایش نیز حلقه می‌زند. هدف سوژه رسیدن به یک تروما (آسیب اولیه) است، اما نمی‌تواند کلماتی برای بیان آن بیابد. به عبارت دیگر، فرآیند ساخت پرت‌های ترکیبی، فرآیندی در جست‌وجوی آن چیزی است که سوژه را تشکیل می‌دهد و نزدیک شدن به «امر واقعی» است.

در تصویر دیگری از مجموعه پرت‌های آندرس (تصویر ۳)، مخاطب می‌تواند تجربه متفاوتی از «دید دوبین» هنگام مشاهده ظاهر صورت کسب کند. اگرچه همچون تصویر پیشین، نوعی هم‌ترازی چهره‌ها در مرکز تصویر وجود دارد، اما ویژگی‌ها وضوح کمتری دارند و سبب می‌شوند به نظر برسد که چهره در حال حرکتی دائمی است. خطوط کلی دو چهره نسبت به تصویر قبلی به یکدیگر نزدیک‌ترند، با این وجود هم‌تراز نیستند. نتیجه این امر، بخشیدن جلوه‌ای استریوسکوپیک به پرت‌ها است و به چشم مخاطب هیچ طرح کلی به‌عنوان یک چهره منفرد باقی نمی‌ماند. مرکز چهره به دلیل آرایش واضح (که عمدتاً خط چشم، سایه، رژ لب و ابروهای آراسته را شامل می‌شود) نشان از زنانگی دارد؛ با این وجود، فرم و شکل کلی صورت کامپوزیت، جلوه‌ای بسیار مردانه ایجاد می‌کند؛ چهره‌ای که هم تنومند و هم عضلانی است. موها به وضوح تیره‌رنگ هستند و به پهلوی باز شده‌اند. همچون تمام پرت‌های آندرس، ظواهر صورت در یک تصویر منحصربه‌فرد ترکیب شده است. در این پرت‌ها، سوژه گردنی پهن دارد و سیب گلویش مشخص است؛ شانه‌هایش با پیراهن دکمه‌دار مردانه پوشانده شده است. این تصویر به همراه تصویر قبلی، نمونه‌هایی هستند که نشان می‌دهند چگونه کامپوزیت‌های روف، ناهماهنگی‌های میان دو پرت‌های را که ترکیبات او را تشکیل می‌دهند، برجسته می‌کنند.

در واقع، اگر چهره‌ای در مرکز تصاویر ظاهر می‌شود، خطوط نامتناسب چهره زیرین بلافاصله درک هر چهره

روبرو می‌شود و این چرخه تکرار می‌گردد. پرتره‌های روف، تغییرپذیری ثابتی را ایجاد می‌کنند و فرآیندی از «ساختِ ادراکی» را در ناظر به نمایش می‌گذارند؛ بدین‌گونه مخاطب، بخشی از آنچه در تصویر نمایش داده می‌شود را تجربه می‌کند. این تغییر چهره‌ها در یک پرتره می‌تواند مخاطب را دچار تردید کند. می‌توان این تغییر چهره‌ها را با مفهوم «امر خیالی» و گفتمان لکانی مقایسه کرد. در حقیقت، فروپاشی سوژه نشان می‌دهد که چگونه یک جسم خیالی با بازگشت به «امر واقعی» از میان می‌رود. این تنش زمانی ایجاد می‌شود که روف مخاطب را وامی‌دارد تا از دور به پرتره‌ها بنگرد، در حالی که مخاطب می‌کوشد بفهمد این پرتره‌ها چگونه ترکیب شده‌اند. همچنین این آثار نشان می‌دهند که نگاه کردن به چهره‌ها نباید تنها به «اینجا و اکنون» ختم شود؛ بلکه باید این احتمال وجود داشته باشد که برای رسیدن به وحدت، باید از تصاویر بیشتری در لحظات مختلف گرد آمد تا سوژه در واقع از چندین پرتره تشکیل شود. ساختارهای روف از آنچه «چهره‌های تخیلی» می‌نامد، نه تنها نوعی بازنمایی فنی، بلکه بازنمایی رابطه میان تصاویر با زمینه‌های فرهنگی (که در آن هویت مورد مذاکره قرار می‌گیرد) است. پرتره‌های آندرس نشان‌دهنده شکل‌پذیری و دوسوگرایی هویت هستند.



تصویر ۵. پرتره‌های آندرس، توماس روف، ۱۹۹۴.۱۹۹۵ (URL۵)

در تصاویر ۵ و ۶ می‌توان نمونه دیگری از ترکیب دو چهره یکسان را مشاهده کرد. در تصویر ۵، نتیجه نهایی ترکیب اجزای صورت، احساسی زنانه را بیش از تصویر ۶ منتقل می‌کند؛ اما در تصویر ۶، با وجود اینکه می‌دانیم یکی از دو چهره ترکیب شده زن است، این امر ساختار سنتی جنسیت و تعاریف آن را به چالش می‌کشد. همچنین نحوه ترکیب دو عکس به‌گونه‌ای است که گویی فرد دیگری در پشت سر شخص قرار دارد.



تصویر ۴. پرتره‌های آندرس، توماس روف، ۱۹۹۴.۱۹۹۵ (URL۴)

در تصویر ۴، پرتره‌ای که پیش‌تر به آن اشاره شد، ارائه شده است. روف در این پرتره از چهره موجود در تصویر ۳ استفاده کرده، اما آن را با چهره‌ای متفاوت ترکیب نموده است. با قرارگیری این دو پرتره در کنار هم، شباهت‌های میان آن‌ها، به‌ویژه در ناحیه چشم‌ها، مشهود است. با این حال، زمانی که مخاطب به سایر بخش‌های صورت می‌نگرد، تصویر جای خود را به ادغام و نابرابری ناشی از تحمیل چهره دوم می‌دهد. این پرسش مطرح می‌شود که آیا تکرار یک پرتره در پرتره‌ای دیگر، پیامی درباره هنرمند و ذهنیت او انتقال می‌دهد؟ به‌طور خاص در مجموعه پرتره‌های آندرس، به‌صورت عمدی یا غیرعمدی، توجه مخاطب از «عمیق‌تر نگریستن برای یافتن خویشتن» منحرف می‌شود. توصیف لکان از فقدان ذهنیت بدین گونه است که استدلال می‌کند «من» به «ایگو» (خود کاذب) تقسیم شده و از دو سوی هستی منتهی می‌شود؛ یک سو آشکار و سوی دیگر پنهان. ایگوی از خود بیگانه‌شده، همواره برای رویارویی با خود، بازتاب خود را می‌جوید؛ بنابراین ناچار است هویت خود را رها کرده و همواره خود را در «ما» باز یابد. روف به جای ادغام چندین چهره در یک مجموعه (به‌گونه‌ای که کثرت خطوط کلی، تارای ایجاد کند)، تصمیم گرفت تنها از دو تصویر بهره‌برد تا ناهماهنگی‌ها برجسته‌تر شوند. بدین ترتیب، فضاهای میان دو چهره متضاد یا نامتجانس، به فضایی از «عدم قطعیت» بدل می‌شوند. در نواحی مرکزی که دو وجه در یک راستا قرار می‌گیرند، صورت سومی پدید می‌آید. این چهره که روف آن را «تخیلی» می‌نامد، در عکس آشکار می‌شود، هرچند تنها در قلمرو تصویری وجود دارد. در پرتره‌های روف، این چهره «تخیلی» یا «دیگری» از ایستایی و ثبات باز می‌ماند. به جای یقین، فرد با دو چهره و سپس چندین چهره مواجه می‌شود. حوزه‌های مشترک از محیط پیرامون خود جدا شده و در عوض، نوعی عدم قطعیت ایجاد می‌کنند. هنگامی که مخاطب به یک چهره می‌نگرد، آن چهره تغییر می‌کند و مخاطب مجدداً با چهره‌ای دیگر

مفهوم «شکاف سوژه» در روان‌کاوی لکان را صورت‌بندی می‌کنند. ادغام چهره‌های متفاوت، به جای بازتولید توهم «خود واحد» (که خصیصه نظم خیالی و مرحله‌ی آینه‌ای است)، گسست ساختاری هویت را آشکار می‌سازد. این تصاویر با نشان دادن ناتمامی‌های بازمانده‌ی هویت مخاطب را با واقعیت ناپایدار و فروپاشیده‌ی هویت مواجه می‌کنند.

۳-۴. تکرار فرمی به مثابه تجسد بصری «رانش»^{۳۶}

تکرار مکرر و نظام‌مند عناصر چهره (گوش، گردن و بدن) در سراسر مجموعه، جلوه‌ای از مفهوم «رانش» در نظریه‌ی لکان است. این تکرار فرمی، نشان‌دهنده حرکت دائمی سوژه حول علت نشانه‌های خود و تلاش بی‌پایان برای رسیدن به چیزی است که همواره در دسترس نیست. در واقع، این چرخه تکرار، تجسد بصری جستجوی سوژه برای تقرب به «امر واقعی» است.

۴-۴. تزلزل در نظام‌های جنسیتی و ظهور «دیگری»:

روف با ترکیب چهره‌های زنانه و مردانه، دوتایی‌های جنسیتی مستقر در نظم نمادین را مختل می‌کند. این نوسان در ویژگی‌های جنسیتی، کارکردی مشابه زنجیره‌ی دال‌ها دارد که با ایجاد ابهام، ثبات هویت جنسی را زیر سوال می‌برد. از سوی دیگر، مفهوم «دیگری»^{۳۷} در این آثار هم‌زمان دو لایه را در بر می‌گیرد: نخست، «دیگری بزرگ» (قوانین فرهنگی و اجتماعی) و دوم، چهره‌های ترکیبی که به دلیل فقدان مرجع تاریخی، دارای هویتی معلق و غریب هستند.

۵-۴. دیالکتیک نگاه و تقابل میان «آینه» و «صفحه»:

در پرتره‌های ترکیبی، تعامل میان جنسیت‌های مختلف، باعث ایجاد نوعی هم‌ذات‌پنداری نوسانی در مخاطب می‌شود. مخاطب در مواجهه با این تصاویر، میان هویت زنانه و مردانه معلق می‌ماند؛ این وضعیت، بازتاب‌دهنده‌ی دیالکتیک میان «آینه» (به مثابه بازتاب تصویر) و «صفحه» (به مثابه قانون‌گذار جایگاه سوژه در زبان) است. این درهم‌تنیدگی، تجسم بصری مفهوم «ابژه میل» است که در آن سوژه همواره در پی اشغال جایگاه دیگری است، اما در نهایت با پوچی این تلاش روبرو می‌شود.

۶-۴. پدیداری چهره‌ی تخیلی در فضای عدم قطعیت:

محدود کردن ترکیب‌ها به دو چهره، فضایی از عدم قطعیت و ناهم‌آهنگی ایجاد می‌کند که در مرکز آن، «چهره‌ی تخیلی» پدیدار می‌شود. این چهره که تنها در قلمرو تصویر وجود دارد، با ایجاد اثر «دوبینی»^{۳۸}، ادراک ناظر را با تردید مواجه کرده و فرآیند فروپاشی سوژه‌ی خیالی در مواجهه با واقعیت را به نمایش می‌گذارد.

۷-۴. حضور نمادین «دیگری بزرگ» در پس‌زمینه:

در نهایت، ساختار برخی از تصاویر (مانند تصاویر ۵ و ۶) که از ادغام دو چهره‌ی مشابه حاصل شده‌اند، نشان‌دهنده حضور پنهان «دیگری بزرگ» است. این حضور که در



تصویر ۶. پرتره‌های آندرس، توماس روف، ۱۹۹۴-۱۹۹۵ (URL6)

درواقع می‌توان گفت هویت دیگری در پشت چیزی که در سطح دیده می‌شود وجود دارد. این مورد را می‌توان به دیگری بزرگ که کنترل‌کننده ناخودآگاه، زبان، فرهنگ و قوانین است، نسبت داد. دیگری که نه بدن دارد نه چهره و نه می‌توان آن را دید یا از هویت فرد تمیز داد، اما می‌دانیم که آن‌جا می‌باشد. پرتره‌های روف فعالانه یک حرکت ثابت را قابل مشاهده می‌کنند و به نظر می‌رسد از ناتوانی مخاطب در مواجهه با پرتره برای حذف هر چیزی «قابل شناسایی» لذت می‌برند. در این مقیاس، ماهیت مصنوعی تصویر عکاسی از یک سوژه انسانی اغراق‌آمیز می‌شود و بر محدودیت‌های عکس تأکید بیشتری می‌کند. این‌که تنها می‌تواند سطح اشیاء را بیان کند.

۴. بحث

تحلیل یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که توماس روف از طریق بازسازی آیین‌های آرشیوی عکاسی، فرآیند تبدیل «سوژه» به «ابژه» را به شکلی نظام‌مند به نمایش می‌گذارد. یافته‌ها در محورهای ذیل تبیین می‌شوند:

۱-۴. ابژه‌سازی سوژه و حذف هویت در ساختار آرشیوی:

روف با بهره‌گیری از ابزارهای شناسایی و ثبت چهره (نظیر دستگاه مونتاژ مینولتا)، ساختار تقلیل‌گرای عکاسی شناسایی را بازسازی می‌کند. این رویکرد با حذف عامدانه‌ی مؤلفه‌های سنتی سوژه‌محور — از جمله ژست، حالات عاطفی و نشانه‌های وضعیتی —، شخصیت و زمینه را از کالبد سوژه زدوده و او را به یک «ابژه» بی‌هویت تبدیل می‌کند. در واقع، این حذف، سوژه را از قلمرو معنایی خارج کرده و به وضعیتی غیرقابل تفسیر می‌کشانند.

۲-۴. تجلی شکاف در تقابل با توهم یکپارچگی (مرحله‌ی آینه‌ای):

برخلاف سنت پرتره‌نگاری کلاسیک که بر نمایش یک سوژه‌ی واحد و منسجم تأکید دارد، پرتره‌های ترکیبی روف،

پس زمینه و در لایه‌های زیرین تصویر حس می‌شود، مظهر قدرت کنترل‌گر زبان، فرهنگ و نظم نمادین است؛ نیرویی که اگرچه دیده نمی‌شود، اما هویت سوژه را تعریف و محدود می‌کند.

۵. نتیجه‌گیری

ساختار پرتره‌های مجموعه «آندرس» اثر توماس روف، عرصه‌ای برای برخورد میان ساحت «خیالی» و «نظم نمادین» است. این آثار، بیش از آنکه بازنمایی‌کننده‌ی سوژه‌ای منسجم باشند، حسی از «خودی شکافته» و بیگانه را به نمایش می‌گذارند که راه‌گیزی برای آن به بیرون از این تقسیم وجود ندارد. پرتره‌های ترکیبی روف، با تکرار مداوم چهره‌ها، آن‌ها را از قلمرو «واقعی» به سمت «تخیلی» سوق می‌دهند؛ تخیلی که در معنای لکانی، به توهم و شیفتگی تصویری از بدن، و احساس کاذب تسلط و وحدت اشاره دارد که از رابطه‌ی دوگانه میان «خود» و تصویر آینه‌ای ناشی می‌شود.

در این مجموعه، تکرار سوژه‌ها واجد کارکردی روان‌کاوانه است. این تکرار، نه صرفاً یک انتخاب تکنیکی، بلکه بازتابی از حضور «دیگری» است؛ چرا که اثر هنری، محل ثبت عناصر یک دوران و بستری است که «دیگری» از خلال آن، از جسم هنرمند برای بیان گفتمان خود استفاده می‌کند. تکرار و ترکیب تصاویر، جایگاهی ویژه در روان هنرمند دارد و کارکردهای متناقض آن، سوژگتیویته‌ی مؤلف را عیان می‌سازد. از یک سو، این مکانیسم، تلاشی برای پوشاندن «خودی تکه‌تکه شده» است و از سوی دیگر، نقطه‌ای برای پیوند مخاطب با ذهنیت هنرمند عمل می‌کند.

پرتره‌های روف با خروج از بستر اسنادی، عکس‌های

پی‌نوشت

شناسایی و دستگاه‌های امنیتی، عملاً تسلط فناوری‌های بصری معطوف به «تشخیص» را به چالش می‌کشند و به جای ارائه‌ی پاسخ‌های قطعی، پرسش‌هایی بنیادین در باب ماهیت ادراک ایجاد می‌کنند؛ به گونه‌ای که کامپوزیت‌های روف، نوعی مقاومت هنری در برابر عمل طبقه‌بندی بصری سوژه‌ها محسوب می‌شوند. در تحلیل پیوند میان تصویر و بیننده، مفهوم «نگاه» در پرتره‌های روف واجد اهمیتی کلیدی است. از منظر لکان، تصویر همواره نوعی «تله برای نگاه» است که بیننده را در موقعیت فرضی چشم قرار می‌دهد، حتی اگر این تصویر در ساحت اجتماعی و روان‌شناختی جای گرفته باشد. لکان در بحث از «نگاه»، بر آگاهی مضاعفی تأکید دارد که هویت را قوام می‌بخشد؛ آگاهی‌ای که در مجموعه‌ی «آندرس» به شکلی بحرانی بازنمایی می‌شود.

نگاه پرتره‌های روف، مستقیم، خیره و فاقد بار عاطفی است، اما همین صراحت نگاه، مانعی بر سر راه شناخت سوژه‌های درون عکس است؛ گویی هدف روف، تحقق کامل «تبدیل سوژه به ابژه» است. در این تصاویر، هویت‌سازی دچار گسست می‌شود؛ مخاطب با نگاهی مواجه است که نه مشخصاً متعلق به یکی از دو شخصیت ترکیب شده، بلکه متعلق به ساحت سوم نامشخصی است. در این فرآیند، مخاطب در تشخیص اینکه «از نگاه کدام شخصیت مشاهده می‌شود»، دچار تردید می‌شود و همین امر منجر به «گم‌کردن دیگری» در میدان دیداری می‌گردد. بنابراین، پرتره‌های آندرس با به پرسش کشیدن فرآیندهای ادراکی، هم در سطح تولید تصویر و هم در ساحت تجربه‌ی مخاطب، نشان می‌دهند که چگونه سوژه در شبکه‌ی نگاه‌ها گرفتار می‌شود و در نهایت، همبستگی میان هویت و نگاه، در میان تصاویر تکرارشونده و ترکیبی، فرو می‌پاشد.

Jacques Marie Émile Lacan .

Ferdinand de Saussure

Bertrand Russell .

Ludwig Wittgenstein .

Roman Jakobson

subconscious mind .

Sigmund Freud .

The Imaginary Order .

The Symbolic Order .

The Mirror Stage .

Friedrich Hegel . Split . فیلسوف آلمانی.

Identification .

Ideal Ego .

Loss .

Desire of the Mother .

Oedipus Complex .

Gender .

The subject of the unconscious .

Sexual difference .

Phallus .

در نظریات فروید، فالوس همواره اندام جنسی مردانه است؛ اما لکان استدلال می‌کند که فالوس، قضیب به علاوه تشخیص غیاب یا فقدان است.

Jouissance ژوئی‌سانس یا کیف به معنای برخورداری از حقوق و دارایی و هم رسیدن به ارگاسم جنسی است. از دیدگاه ژاک لکان ژوئی‌سانس مفهومی بسیار پیچیده و به معنی لذت در درد است.

Luce Irigaray, فمینیست، فیلسوف و زبان‌شناس بلژیکی

This Sex Which Is Not On, 1985 .

Gaze .

Laura Mulvey .

Minolta Montage Unit.

Silkscreen .

The division of the subject .

Split in the subject .

Type .

Stereoscopic .

fictional faces .

Identifiable

Drive.36

Ander .37

Stereoscopic .38

کتابنامه

- اوانز، دیلن. (۱۳۸۷). *فرهنگ مقدماتی/اصطلاحات روان‌کاوی/لکانی*. ترجمه مهدی رفع و مهدی پارسا. تهران: گام نو.
- ایریگاری، لوس. (۱۳۸۱). *متن‌هایی برگزیده از مدرنیسم تا پست مدرنیسم: آن اندام جنسی که یک اندام نیست*. ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده. ویراستار عبدالکریم رشیدیان. تهران: نشر نی.
- ایستوپ، آنتونی. (۱۳۸۲). *ناخودآگاه*. ترجمه شیوا رویگریان. تهران: نشر مرکز.
- بری، پیترو. (۱۴۰۱). *زبان‌شناسی و نقد ادبی*. ترجمه حسین پاینده و مریم خوزان. تهران: نشر نی.
- پین، مایکل. (۱۳۸۰). *لاکان، کریستوا، دریدا*. ترجمه پیام یزدان جو. تهران: نشر مرکز.
- مک گوان، تاد. (۱۳۹۴). *نگاه واقعی نظریه فیلم پس از لکان*. ترجمه بهمن خالدی. تهران: نشر مرکز.
- مک گوان، تاد. (۱۳۹۵). *سینمای دیوید لینچ*. ترجمه محمد علی جعفری، تهران: ققنوس.

- موللی، کرامت. (۱۳۸۷). *مبانی روان کاوی فروید*. لاکان. تهران: نشر نی.
- میلر، ژک آلن. (۱۴۰۲). *سمینار ژک لکان*، ترجمه رضا سویزی و تورج بنی رستم، تهران: نشر گستره.
- هومر، شون. (۱۳۸۸). *ژاک لاکان*. ترجمه محمد علی جعفری و سید محمد ابراهیم موسوی. تهران: ققنوس.
- Barry, P. (2022). *Linguistics and Literary Criticism*. (H. Payandeh & M. Khouzan, Trans.). Tehran: Ney Publishing. (in Persian)
- Bertens, H. (2001). *Literary Theories: The Basics*. New York: Routledge .
- Bressler, C. E (2007). *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice*, Indiana Wesleyan University. - Booker, M. k. (1996). *A Practical Introduction to Literary Theory and Criticism*, 2nd Edition, Longman.
- Eagelton, T. (1997). *Literary Theory: An Introduction 2 nd ed*, Oxford: Blackwell .
- Eastope, A. (2003). *The Unconscious*. (S. Roygarian, Trans.). Tehran: Markaz Publishing. (Original work published 1999) (in Persian).
- Evans, D. (2008). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. (M. Rafa & M. Parsa, Trans.). Tehran: Game No Publishing. (Original work published 1996) (in Persian).
- Evans, D. (2003). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London: Routledge .
- Grigg, R. (2008). *Lacan and Badiou's Logic of the Pas – Tout*. In: R. Grigg, Lacan, Language and Philosophy, New York: SUNY press .
- Homer, S. (2009). *Jacques Lacan*. (M. A. Jafari & S. M. I. Mousavi, Trans.). Tehran: Qoqnoos Publishing. (Original work published 2005) (in Persian).
- Irigaray, L. (2002). *Selected Texts from Modernism to Postmodernism: This Sex Which Is Not One*. (N. Sarkhosh & A. Jahandideh, Trans., A. Rashidian, Ed.). Tehran: Ney Publishing. (Original work published 1977) (in Persian).
- Lacan, J. (1979). *The Seminar of Jacques Lacan*, Book XI: The Four Fundamental .
- McGowan, T. (2015). *The Gaze Real: Theory Film Theory After Lacan*. (B. khaledi, Trans.). Tehran: Markaz Publishing. (Original work published 2007) (in Persian).
- McGowan, T. (2016). *The Impossible David Lynch*. (M. A. Jafari, Trans.). Tehran: qoqnoos Publishing. (Original work published 2007) (in Persian).
- Miller, J. A. (1977). *Lacan, Jacques. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Translated by Alan Sheridan, New York: W. W. Norton .
- Miller, J. A. (2023). *The Psychoses: The Seminar of Jacques Lacan*. (R. Sevizi & T. Banirostam, Trans.). Tehran: Gostareh Publishing. (in Persian).
- Movalali, K. (2008). *Foundations of Freud-Lacan Psychoanalysis*. Tehran: Ney Publishing. (in Persian).
- Payne, M. (2001). *Reading theory: an introduction to Lacan, Derrida, and Kristeva*. (P. Yazdanjo, Trans.). Tehran: Markaz Publishing. (Original work published 1993) (in Persian).
- Žižek, S. (1992). *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, 1st edn, Cambridge MA, The MIT Press, United States.

URLs:

URL1: <https://www.deutscheboersephotographyfoundation.org/en/collect/artists/thomas-ruff.php> [access date: 2026.07.28]

URL 2: https://www.thomasruff.com/site/assets/files/1136/anderes_portrat_nr_71-65.jpg [access date: 2026.07.28]

URL 3: https://www.thomasruff.com/site/assets/files/1136/anderes_portrat_nr_102-13.jpg [date: 2026.07.28]

URL 4: https://www.thomasruff.com/site/assets/files/1136/anderes_portrat_nr_122b-15.jpg [access date: 2026.07.28]

URL 5: https://www.thomasruff.com/site/assets/files/1136/anderes_portrat_nr_102-125.jpg [access date: 2026.07.28]

URL 6: https://www.thomasruff.com/site/assets/files/1136/anderes_portrat_nr_122-55.jpg [access date: 2026.07.28]