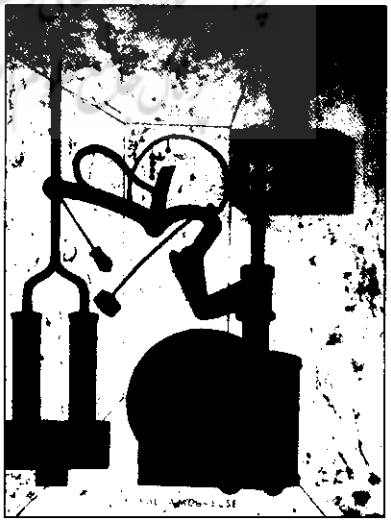
بررسی عکاسی و نقاشی

آناهیتا غضنفری

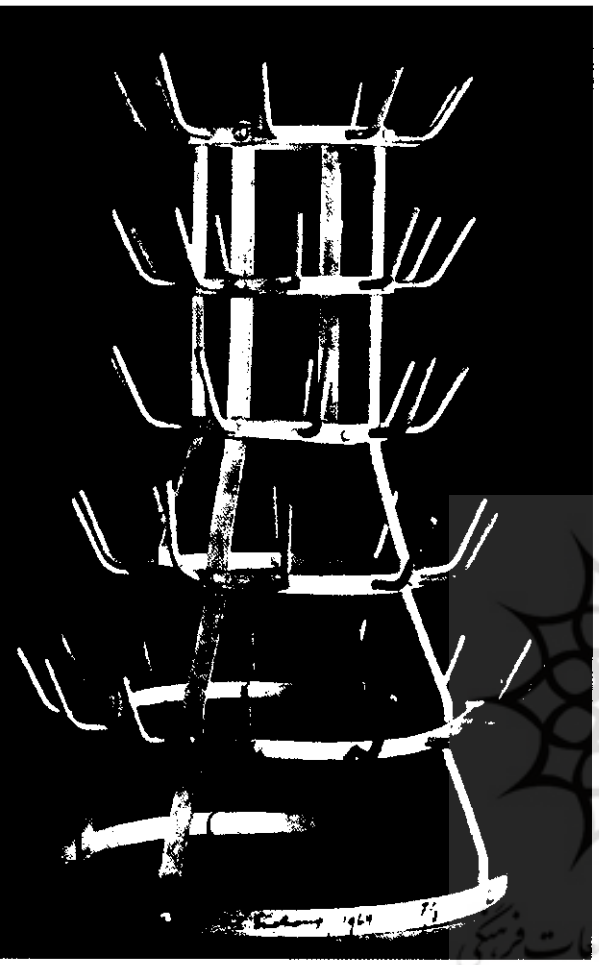
مقدمه: آیا عکاسی توانست بعد تازه‌ای را آشکار کند؟ آیا عکاسی به جای نقاشی نشسته است؟ آیا تمام توان نقاشی را می‌توان با عکاسی پیش برد؟ آیا می‌توان از عکاسی به عنوان هنری مستقل یاد کرد؟ رابطه بینامتنی عکاسی با دیگررشته‌های تصویری چیست و چگونه مشخص می‌شود؟ بارها مهم‌تر آیا می‌توان آن رابطه حسی و لمسی که با بوم و ابزار نقاشی داریم و هرگونه دخالتی را میسر می‌کند با عکاسی داشت؟ اگر بتوان چنین کرد، آن وقت مرز بین نقاشی وعکاسی معلق نمی‌شود؟



فرانسیس پیکابیا

از این رو قبل از اینکه به ارزش‌های هنری عکاسی بپردازیم باید از سند تصویری کهن‌تری آغاز کرد که تجربه‌های‌متفاوتی کرده است آن هم خود نقاشی است. از این جاست که نقاشی را مورد پژوهش قرار می‌دهیم توان‌های آن درجنبش‌ها را به بحث می‌گذاریم و برآنیم که در مقایسه بحث‌ها را با عکاسی منطبق کنیم و از آنجا به این نکته نزدیک شویم که عکاسی نیز علی‌رغم تاریخ

کوتاهش نسبت به نقاشی توانسته آن ارزش‌های بصری را پیش برد یا نه؟ و یا چه امکان‌هایی از عکاسی تازه است و می‌توان به آن پرداخت.



مارسل دوشان

فصل اول عکاسی و نقاشی

۱-۱- جایگاه کلی فتوآرت در تاریخ هنر معاصر

دهه‌های آخرین سده بیستم، تحولاتی عمیق در مفهوم هنر و ساختار زیبایی را شاهد بوده و از این رهگذر قلمروی گسترده و متنوعی از ابزارها و روش‌های بیان هنری جدید را تجربه کرده است. اساساً مهم‌ترین خصیصه هنر این قرن وجه تجربی آن بود، که این خود از میلی خستگی‌ناپذیر به نوآوری و شیفتگی بی‌حد و حصر نسبت به پدیده‌های نوسرچشمه گرفته است. تحولات شکلی هنر در ابتدای قرن، با به کارگیری موادی فراتر از رنگ و بوم - فی‌المثل بریده‌های کاغذ و پارچه در کولاژهای هنرمندان کوبیست - آغاز و در سال‌های آخرین آن به آزادی کامل هنرمندان از هرگونه قید و بند نقاشی و مجسمه‌سازی و رویکرد به سوی هر وسیله و روش ممکن برای ابراز منویات شخصی خویش، بدین معنی است که اکنون هنرمند خود در مرکز این ابداع هنری قرار گرفته است. به بیان دیگر رسانه‌های جدید با همه نیروی بصری و فن‌آوری پیشرفته‌شان، اینک شخص هنرمند - و نه اثر هنری - را در مرکز توجه قرار می‌دهند. بدین ترتیب در بستر جریان پیشگام، «هنر» و «شیوه‌های هنری» هر دو به حاشیه رفته و این همان نقطه تحول بنیادینی است که از آن به عنوان «پایان هنر» یاد می‌شود. منشاء این تحولات و به دنبال آن پدیدار شدن هنر جدید، به عواملی چند باز می‌گردد.

اولاً هنر جدید از نوعی تعامل آشکار بین نوآوری جدید در هنر و ظهور نمادهای نوین هنر سرچشمه گرفته است. بدین مفهوم که هنر جدید کانون‌های هنری نوینی را اقتضا کرده و این کانون‌ها نیز هنری جدید و متفاوت را پیوسته مورد تشویق و حمایت خود قرار می‌دهند.

طبیعی بود که مکان‌های جدید، مخاطبان متفاوتی نسبت به بازدیدکنندگان سنتی موزه‌های مدرن به خود جذب نموده و لذا هنری جدید را، هم به لحاظ شکلی و هم از نظر مفهومی، مورد توجه قرار دادند. عامل دومی که انگیزش‌های‌فکری را برای تحول در شکل و ساختار هنر معاصر تقویت نمود، گرایش وسیع هنرمندان به طرح مسائل انسانی واجتماعی است.[۱]

هنر معاصر به دلیل همین خصلت موضوع‌گرای خود، در واقع واکنشی است علیه

بی تفاوتی های ذاتی وجوهرهٔ تعهد هنر مدرن، که شکل غایی آن در هنر مینیمال ظاهر شد. گرایش مفرط هنر مدرن به تفکیک و مفاهیم هنری، آن را به طور جدی از پرداختن به مسائل انسانی و اجتماعی بازداشت، تا جایی که هنر فقط به خودش مقید بود و بس.

هنر جدید با همه امکانات و ابزارهای نوین بر آن است تا همواره بر دعوی خود نسبت به موضوعات مهم جهانی همچون آزادی، محیط زیست، خطرات هسته‌ای، فمینیسم، تکنولوژی و بیگانگی انسان باماشین، فجایع انسانی و کشتارهای جنگ جهانی پافشاری ورزد.

منتقدین، صاحبنظران هنری و مجریان نمایشگاه‌های امروز، غالباً بر نگرش قهرآمیز هنرمندان نسبت به‌بسیاری از مسائل مبتلا به بشری تأکید داشته و اذعان دارند که هنر معاصر نوعی رجعت به تعهدگرایی‌احساسی دوره رمانتیسم را در ذات خود تجربه می کند.

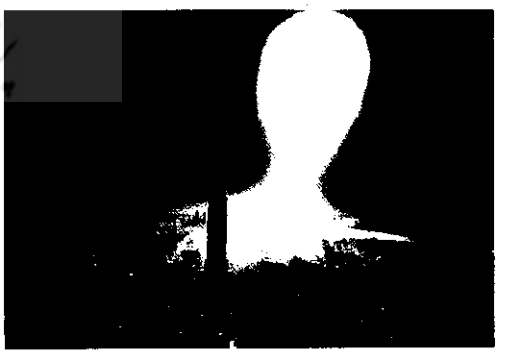
عنصر واحد در تمامی جلوه‌های مختلف هنر معاصر، گرایش به نوعی هنر جدید است که در اشکال چیدمان، ویدئو، عکس و هنر محیطی ظاهر شده است.

عامل دوم در ظهور هنر جدید، تکامل خیره‌کننده تکنولوژی‌های ارتباطات و بسط رسانه های جدید همچون عکس، ویدئو و اینترنت است. به‌کارگیری این تکنولوژی ها، تاحدی توسعه یافته که در بسیاری موارد نفس استفاده از آن با مفهوم آوانگاردیسم همراه شد. گو اینکه در بسیاری از آفرینش های هنری‌معاصر، آنچه که به کار گرفته می شود تکنولوژی های متوسطی است که با سطح فنی پیشرفته در صنایع‌مربوطه اصلاً قابل قیاس نمی باشد.[۲]

رسانه های جدید عکاسی و ویدئو آفرینش های هنری را به سوی عرصه‌هایی فراتر از مرزهای شناخته‌شده سوق داده و محدودیت‌های سنتی در هنر و زیبایی را به شکل متهورانه ای در نوردیدند.

آنچه که اکنون «فرهنگ بصری» تلقی می شود، در عمل به میثاقی بین این نگرش ها و ارزش های جامعه مصرف‌گرا تبدیل شده است.

ویلیام کلاین



یکی از مولفه‌های مهم در فرایند تحولات اخیر هنر، بخصوص در خلال دهه ۱۹۸۰، نوعی فاصله گرفتن‌از هنریست که پیوسته از آمیختن با مسائل سیاسی، اجتماعی و تجاری اجتناب می ورزید. این رویکرد جدید در جوهره خود واکنشی بود علیه جریان های فاقد چالش موضوعی در دهه ۱۹۷۰، همچون هنر مینیمال، که بعدها به صورت هنر موضوع‌گرا ظاهر شد. البته این نظریه که تحولات هنر معاصر، نوعی رجعت به سوی مسائلی است که هنر پیش از مدرن نیرومندانه درصدد بیان آن بود. به‌کارگیری ابزارهای جدید توسط هنرمندان، ناظر بر تحولی شگرف بوده است. از همان زمان تولید جنبش مدرن، هنرمندان شیفتگی زیادی نسبت به تکنولوژی جدید از خود نشان دادند. این تکنولوژی آنقدر پیش رفت که تدریجاً تعریف فعالیت آوانگارد را عمیقاً از خود متأثر

ساخت، تا جایی که بسیاری از مدیران نمایشگاه‌ها اشکال سنتی هنر، مانند نقاشی و مجسمه‌سازی را ذاتاً غیر معاصر تلقی کرده و لذا به کنار نهادند. اخیراً توجه بسیاری به رسانه عکاسی معطوف شده است.

این رسانه در برگیرنده حوزه‌های متنوعی همچون عکاسی مستقیم، تصاویر دیجیتالی، ویدئو و فیلم می‌باشد. تمامی این زمینه‌های جدید غالباً با شکل‌های متنوعی از چیدمان و هنر محیطی نیز مرتبط‌هستند. امروز نظریه‌پردازان هنر درباره چیزی گفتگو می‌کنند که زمانی «روزالین کراوس» آن را شرایط «فرارسانه‌ای» هنرهای تجسمی خواند. مفهوم این تلقی جدید آن است که دیگر نه تنها رسانه برتری‌وجود ندارد، بلکه اصولاً نوع رسانه و یا ابزاری که برای بیان هنری به کار گرفته می‌شود چندان حائزاهمیت نیست.[۳]

چرخش به سوی عکاسی، ویدئو و هنر محیطی و تبدیل آنها به فراگیرترین انتقال‌دهنده منویات و احساسات امروز بشر، مستقیماً با پدیده گسترش موزه‌ها و امکاناتی که آنها برای نمایش این نوع کارهافراهم ساخته‌اند، ارتباط دارد. موزه‌ها بستری را فراهم می‌سازند که در آن نمایش‌هایی که پیوسته‌جدیدتر و تازه‌تر شده، اما هرگز به‌طور کامل درک نمی‌شوند، به اجرا درآیند و این همان مکانی است که، لااقل به لحاظ نظری، چیزی برای توده مردم و نه فقط قشر خواص به نمایش گذاشته می‌شود.

تأکید به روی ابزارهای جدید، در کنار تأکید شدیدتر به روی محتوا، منتقدین هنری را به سوی این‌جمع‌بندی سوق داده که بخش عمده‌ای از هنر معاصر در جوهره خود نسبت به ملاحظات سبک‌شناختی بی‌میل و بی‌تفاوت گفته می‌شود که پویش پی در پی سبک‌ها که احتمالاً به پیشرفت‌مدرنیسم انجامیده با ساده‌گرایی افراطی هنر مینیمال به پایان رسیده و

ویلیام کلاین

در پی آن عصری جدید با ظهور نوعی هنر که عمدتاً دغدغه محتوایی داشت، آغاز گردید.[۴] دقت نظر و تفحص در پیچیدگی‌های وضعیت حاضر، چند نکته مهم را خاطرنشان می‌سازد. اول آنکه‌این تکنولوژی به مفهوم عام خود نیست که واجد اهمیت اصلی است،

بلکه به طور مشخص تکنولوژی‌های مرتبط با تصاویر عکاسی هستند که مهم قلمداد می‌شوند. اگرچه عکاسی در نیمه نخست قرن نوزدهم اختراع شد، لیکن همچنان نفوذ عمیق خود را بر تولیدات هنر معاصر تداوم بخشیده است. این رسانه در هر کجا که تصویرسازی مطرح است، خود را در مرکز فرایند هنری جای می‌دهد.[۵]

عکاسی در یک مقطع خود را یک شکل هنری مستقل و هم عرض با سایر رشته‌ها معرفی کرد، اما اکنون‌بین این رشته و سایر اشکال آفرینش هنری حد و مرزی وجود ندارد. تمهیدات دیجیتالی در عکاسی، که معمولاً به مدد امکانات فزاینده کامپیوترهای پیشرفته میسر می‌گردد، مرزهای آن را با سایر هنرها حتی بیش از پیش مبهم می‌سازد.

از سوی دیگر با وجود سهولت دست‌کاری در تصاویر عکاسی، به ویژه به کمک کامپیوتر، عکس‌همچنان به خاطر وثوق و صحت مانند مدرکی مستند، به کار گرفته می‌شود. برای مثال کارهای «نان گلدین (متولد ۱۹۵۳)» در ایالات متحده و «ریچارد بیلینگهام» (متولد ۱۹۷۰) در انگلستان، دسترسی‌بلاواسطه‌ای به صحنه‌های خاصی از زندگی را نشان می‌دهند که با آنچه که بخش اعظمی از مخاطبانشان در زندگی خود تجربه کردند، متفاوت به نظر می‌رسد. جستجوی ابعاد و لحظات مستند و موثق، مشابه‌کارهای دو هنرمند یاد شده، موضوع محوری در کار گروه هنرمندانی است که شاید وسیع‌ترین توجهات را در دهه ۱۹۹۰ به خود جلب کردند.[۶]

موهلی ناگی

«عکاسی معاصر از نقطه نظر سبک شناختی به مراتب متنوع‌تر از ویدئو بوده و از حیث فنی و هنری نیز پهنه وسیع‌تری را در بر می‌گیرد. آنچه هنرمندان با ویدئو می‌توانند خلق کنند، تا حد زیادی به نوع‌تجهیزاتی که در اختیارشان هست بستگی پیدا می‌کند، و البته فراهم بودن تجهیزات به نوبه خود به نیاز وتقاضای بازار مصرف کنندگان آماتور - و نه حرفه‌ای - تعیین می‌شود.

عکاسی در مقام تصویرگر اصلی سیمای جامعه امروز ما، جایگاهی عمده و اساسی را به خود اختصاص‌داده است. این رسانه برای همگان آشنا بوده و در عین حال، از حیث فنی، پهنه وسیعی از امکانات متنوع را به کار می‌گیرد. یکی از دلایل موفقیت هنر عکاسی در نیل بدین موقعیت آن است که این هنراکنون راه و روش خود را به تثبیت رسانده و دیگر یک ابزار کمکی صرف برای روش‌های تصویرسازی قدیمی‌تر، همچون طراحی و نقاشی محسوب نمی‌شود. حرکت‌های صورت گرفته در ربع چهارم قرن بیستم، حاکی از گسترش سریع آن چیزی است که امروزه باید آن را خود آگاهی و خودباوری عکاسانه نامید.»[۷]

«یکی از جنبه‌های مهم تجربیات اخیر هنر عکاسی، کشف دوباره تکنیک‌هایی در تولید عکس است که درگذشته به نظر می‌رسید برای همیشه فراموش شده‌اند. برای مثال

«چاک کلوز» (متولد ۱۹۴۰) که تأثیرات عکاسی را در نقاشی‌هایش به طرز هوشمندانه‌ای مورد تحلیل قرار داده، اخیراً مجموعه تصاویری بااستفاده از قدیمی‌ترین روش‌های عکاسی تهیه کرده است.[۸]

البته این تصاویر با نوعی صراحت و بی‌پروایی همراه هستند که با این کیفیت در گذشته و در دوره ویکتورین بعید بود امکان نمایش پیدا کنند.

یکی دیگر از جنبه‌های عکاسی معاصر، میل بسیار رایج آن در آفرینش تابلوهای به دقت صحنه‌پردازی شده است. نمونه جالب از این تمایل، خاطرات یک شیک‌پوش آفریقایی اثر هنرمند نیجریه‌ای ساکن انگلستان «ینکاشونیبار» (متولد ۱۹۲۲) است.

این مورد ذکر شده، نوعی منظور جدلی را دنبال می‌کنند که با بهره‌گیری دقیق از مفهوم ناسازگاری و عدم تجانس در تصویر نمود پیدا کرده است. شونیبار، خودش را خیلی راحت و واقع‌نمایانه در جامعه‌ویکتورین قرن نوزدهمی، که مطمئناً یک مرد سیاه را در میان چنین جمعی نمی‌پذیرفت، نشان می‌دهد.

در دوره ویکتورین، این قبیل تابلوهای صحنه‌پردازی شده معمولاً با استفاده از چندین نگاتیو مختلف ساخته می‌شدند، اما در دوره معاصر این کار به مدد امکانات تصویرسازی دیجیتالی در کامپیوتر صورت می‌پذیرد. در این تکنیک، تصاویر مختلف در یکپارچگی کامل با یکدیگر ترکیب شده و مجموعه مورد نظر با کیفیت متقاعد کننده‌تری پدید می‌آید.[۹]

هنرمندان و منتقدین دیگری چون مارتا روزلر، آلن سکولا و دیگران همواره بر این نکته پافشاری می‌ورزیدند که عکاسی مستند نگاه به طبقات پایین - و در موارد معدودی نگاه به بالا - داشته و در هرحال همیشه حاوی دید طبقاتی بوده است. او نتیجه می‌گیرد که در کارهای عکاسان اجتماعی با خاستگاه متعلق به خرده فرهنگ‌ها، همچون کلارک و گلدین، نگاه به لایه‌های درونی، دو دستاورد شاخص برای ما در پی دارد: اولاً، نوعی دسترسی و ارتباط با دنیای خاص آنها را فراهم می‌سازد، ثانیاً تجسس در عوالم خود عکاسی را نیز میسر می‌نماید.[۱۰]

کاندینسکی

در واقع این واقعیتی تردید ناپذیر است که عکاسی به وسیله بیان صریح احوالات شخصی هنرمند تبدیل‌شده است. در این روند، سازنده تصاویر عکاسی خود نقش قهرمان را ایفا کرده و همچون خود، تماشاگررا نیز به چشم‌چرانی در هزار توی زندگی شخصی خویش فرا می‌خواند.[۱۱]

۱ - ۲ - نقاشی و توان‌های بصری آن

نقاشی هنر بیان ایده‌ها و عواطف است، با آفرینش کیفیت‌های زیبایی شناختی معین، در یک زبان بصری دوبعدی، عناصر اساسی این زبان عبارتند از: خط، شکل، رنگ،

رنگ‌مایه، بافت، (رنگ، مهم‌ترین عنصرزبان نقاشی به شمار می‌آید) با کار بست این عناصر از راه‌های مختلف می‌توان احساس حجم، فضا، نور و حرکت را بر روی سطحی تخت (بوم، تخته، دیوار و غیره) ایجاد کرد.

بنابراین، هر اثر نقاشی - خواه بازنمایی پدیده‌ای واقعی یا فوق طبیعی باشد، خواه تجسم مضمونی روایی و یا نمایش روابط بصری کاملاً انتزاعی - بر یک الگو یا طرح بیانگر و دلالت کننده استوار است.

هنر نقاشی از دیر زمان وظایفی چون روایت، توصیف، مستندنگاری، داستان‌پردازی و تبلیغ را بر عهده داشت، ولی از اواخر سده نوزدهم با وانهادن این وظایف، به خلوص و استقلال بیانی دست یافت. به هرحال، هنرمند نقاش پیام بصری خود را برحسب کیفیت‌های حسی، امکانات بیانی و محدودیت‌های‌قالب، اسلوب و وسیله کارش ابلاغ می‌کند. تنوع سبک‌های نقاشی نیز نتیجه همین عوامل است.[۱۲]

فرانس کلاین

درباره توان‌های بصری بیشتر باید توضیح داد. در ضمن یادتان باشد نقاشی در یک دوره طولانی وظیفه‌داشت و دارد که فهم انسان‌ها را از چیزها عوض کند.

امروز وقتی از هنرهای زیبا صحبت می‌شود، اولین تصویری که به خاطر افراد می‌آید نقاشی است، این‌شکل از هنرهای بصری، از منابع مختلفی سرچشمه گرفته است، که اولین آن به دوران ماقبل تاریخ بشر ونقاشی‌هایی که روی دیوار غارها ترسیم شده برمی‌گردد و هم اکنون هم در شمال اسپانیا و جنوب فرانسه آثاری از آنها باقی مانده است و آخرین آن دوره معاصر هنری همراه با تشکیلات رسمی پذیرفته شده منتقدان هنری و موزه‌ها با معیارهای خاص خود است. اولین تلاش انسان برای ضبط وقایع و نقل اخبار همان نقاشی‌های موجود در غارها می‌باشد که بدان اشاره شد. از آغاز تمدن به وجود آوردن تصاویرجزء جدایی‌ناپذیر زندگی بشر بوده است و زبان نوشتاری نیز از همین کار مشتق شده است. طرح‌های اجمالی، اشیایی که دارای تقدس مذهبی هستند، لوازم خانگی تزیین شده، کاشیکاری، نقاشی روی‌ظروف سفالی و کاشی و پنجره‌هایی که با شیشه‌های الوان ساخته شده است همگی به نحوی به هنر نقاشی مربوط می‌شوند و مانند نوشته می‌توانند وسیله شرح سرگذشت یا داستانی باشند. ولی ایجاد تصویر به هر صورتی که باشد دارای خصوصیات دیگری نیز هست. تصویر نقاشی، بیانگر تفکر وتعمق درباره طبیعت است،

شیوه‌ای است که انسان خود را در آن می‌بیند و باز می‌یابد، تجلیلی است ازافراد یا گروه‌ها، یک نوع بیان از عواطف مذهبی است و زینتی است که محیط زیست انسان را دلپذیرمی کند.

نقاشی نه تنها به عنوان هنر بلکه به عنوان تنها سند تصویری حداقل تا نیمه دوم قرن هجدهم وظیفه سنگین و دشواری داشته است، از این رو نه تنها ابعاد زیبایی‌شناسی آن برای هنرمندان مطرح بوده است بلکه از نظر رویکردهای متفاوت برای نیت‌های متفاوت نیز مورد توجه قرار گرفته است.

از جمله توجه مردم شناسان به نقاشی به عنوان ساختار زبان اولیه و نشانه‌شناسی، برای شناخت روحیه دوران و همچنین نقاشی به عنوان سند در شناخت روحیات انسان‌ها کاربرد بسزایی داشته است، اما آنچه که ما به عنوان امکانات تصویری از هنری چون نقاشی یاد می‌کنیم به معنای درست آن همان توان عناصر آن است که به بهانه‌هایی که آگاهی‌های دوران توانسته است ابعادی از آن آشکار کند. از این رو می‌توان به گذشته بازگشت و به ظرفیت‌های آن اندیشید. تاریخ هنر انباشته است از بیانیه‌ها و توافق‌های‌گروهی در رویکردشان به واقعیت عینی، ابژکتیو یا به گونه‌ای تلاش در به تصویر کشیدن لحظه‌های سوبژکتیو چه با چشم فیزیکی چه با چشم ذهن.

به اعتبار همین تأویل تازه از جهان بود که گروهی با اسم و رسم خاص دور هم گرد می‌آمدند «حد وحدود تأویل‌شان را مشخص و با پیش رو قرار دادن ضابطه‌های قراردادی

جاکومتی

آن دهه (کمتر یا بیشتر) آثارشان را زیر عنوان جنبشی خاص ارائه و از آن دفاع می‌کردند. این بهانه‌ها به خودی خود شاید در طی‌گذر زمان مبانی نظری‌شان زیر سؤال رفته باشد اما مهم‌ترین کاری که از آنها به جا مانده است همان‌آشکاری توانی از خود نقاشی است.

اما، طولی هم نمی کشید نگاه ها به جهان تازه تر می شد. انتقادها نسبت به آن جنبش سر می گرفت و اگرتأویل تازه از انسجام و قدرتی خاص برخوردار بود آن سبک و سیاق مرسوم را کناری می نهاد و خود شکل جریانی تازه می یافت و چنانچه توان انتقادی اش در مقابله با آن جنبش دیرپا مورد قبول و یا پذیرش همگانی نمی شد، به شکست می انجامید، مقهور و مهجور از تاریخ هنر رانده می شد و شکل خصوصی به خود می گرفت و چه زود از یادها و خاطره ها می رفت.

اما، با توجه به تنوع جریان های هنری، این جنبش ها را می توان در توجه شان به (واقعیت عینی) شریک دانست. به بیان ساده این آگاهی از موقعیت انسان ها و خود زندگی واقعی بود که باعث پیدا شدن آن توانایی ها در نقاشی می شد.

واقعیت عینی مدام از طرف شارحان و بانیان این جریان ها رنگ تازه می کرد. دیری هم نمی پایید به عادت تبدیل می شد و به تکرار می انجامید. بیشترین آثار به جا مانده از این جنبش ها در گرو همین رانه ها، یعنی با تلاش در دستیابی به جنبه های تازه ای از واقعیت بود که شکل می گرفت.

واقعیت بیرونی و جلوه های تازه اش، به دست نقاشان گره گشایی می شد و آنان با دنیایی

گوستاو کوربه

از رنگ ها و خط ها، جهانی را به حیرت وامی داشتند. این دستاورد کمی نبود. نقاشان مدام عادت ما را در نگرش به جهان، به هستی و خویشتن و از این رهگذر خود ما را عوض می کردند، به بیان دیگر دست آورد این ویرانگری عادت ها همانا «آشنایی زدایی» از

چیزهاست. سویه ستایش انگیز هنر که از نگاه نافذ و تیزبین متفکرین پنهان نمانده است و چه ها که در این باره نگفته اند.

«شلکوفسکی» می نویسد؛ هنر عادت هایمان را تغییر می دهد و هر چیز آشنا را به چشم ما بیگانه می کند. میان ما و تمامی چیزهایی که به آنها خو گرفته ایم «مثلاً کار، لباس پوشیدن، تزیین خانه، همسرداری وهراس از جنگ» فاصله می اندازد. اشیا را چنانکه «برای خود وجود دارند» به ما می نمایاند و همه چیز رااز حاکمیت سویهٔ خودکار که زادهٔ ادراک حسی ماست می راند. آنان، جهان را قاب می کنند، روزنی تازه‌می گشایند، کوه‌ها، کومه‌ها، چهره‌ها، رنگ‌های تازه می گیرند و این همان دعوت به دوباره دیدن جهان است. کاری است کارستان که از نگاه نقاش برمی آید.

«نگاه نقاش را داشته باش، نقاش با نگاه کردن می آفریند» و این حکم شرحی است گزیده از «روبر برسون» و حکایت تعمق‌های او در آثار نقاشان و گونه‌ای موجود در ستایش از آنها. اما بودند دسته‌ای از نقاشان که‌از جریان ها رانده شدند، آثارشان به باد انتقاد گرفته شد چرا که نگاهشان با ضابطه‌های وضع شده وقراردادهای گروهی همخوان نبود. آبشخور این جنبش ها، اساس فکری فیلسوفان هم دوره‌شان بود که‌مباحث تازه‌ای از جهان بیرون و درون را پیش کشیده بودند، یا خود هنرمندان فیلسوفی بودند که تلاش‌می کردند به هستی و جهان به گونه‌ای دیگر بیاندیشند.

آگوست ساندر

۱ - ۳ - عکاسی و توان‌های بصری آن

در سال ۱۸۲۶ نخستین تصویری که صرفاً حاصل فرآیندی فیزیکی و شیمیایی بود توسط ژوزف نیسفورنیپس ثبت شد و از آن زمان تاکنون عکاسی به عنوان واسطه‌ای ضروری برای ارتباط و بیان جایگاه ویژه‌ای به خود اختصاص داده است.

عکاسی پدیده‌ای هنری و در عین حال علمی است که این دو جنبه در طول پیشرفت حیرت‌انگیز آن، از صناعت و مهارت فردی تا شکل‌گیری به عنوان یک رسانه و هنری مستقل، همواره به هم پیوسته و جدایی ناپذیر بوده‌اند. هرگاه اکتشافی تازه یا ابداع و اختراعی جدید در تکنیک ثبت تصویر صورت‌گرفته، عکاسی میدان نفوذ خود را در زندگی وسعت بیشتری بخشیده است.[۱۴]

پدیده عکاسی در زمانه‌ای پا به عرصه گذاشت که شناخت - عینی و ذهنی - در خصوص «واقعیت» مسئله غامضی برای اندیشمندان، فلاسفه و هنرمندان وضع کرده بود. با توجه به دست‌آوردهای علم‌شیمی و فیزیک (در باب قواعد نور و عدسی) عکاسی می‌بایست در

قرن شانزدهم اختراع می‌شد. درقرن نوزدهم، به دلیل ذوق و اشتیاق جهت ثبت زمان فرار، و دوام بخشیدن به خاطرات روحی (تألمات، شوریدگی‌ها و هیجانات) لزوم شناخت (از واقعیت) جنبه مضاعفی پیدا می کند.

آینه معجزه گر و خطاناپذیر، یا به عبارتی عکاسی، از طریق ثبت و ضبط تصویر، به نیاز ما پاسخ می‌دهد و پدیده های گوناگونی را بر ما آشکار می سازد. بی شک عکاسی قادر نیست خیال‌پردازی کند، ولی درست در همان لحظه‌ای که نقاشان می کوشند تا واقعیت را بی نقاب و بی بزک نشان دهند عکاسی به خدمتشان درمی آید. سرعت عمل و قیمت نازل ابزار عکاسی به تدریج بخش عظیمی از هنرمندان را به عکاسی‌جلب خواهد کرد و سرانجام هنرمند را بر آن می دارد تا توصیف و تشریح را رها سازد و پدیده ها را برمبنای شعور تحلیل کند.[۱۵]

مونه این عبارت که می گوید: «تصویر عکاسی در واقع خود شی است، شی ای که از شرایط زمانی و مکانی‌حاکم بر خود رهایی یافته است. این تصویر همان مدل است.»[۱۶]

امروزه نقش عکاسی در گسترهٔ زندگی بشر غیرقابل انکار است، از این رو می توان گفت که تصویر ما را دربر گرفته است و در زندگی خصوصی و اجتماعی ما حضوری نمایان و قاطع دارد. در هر لحظه میلیون‌ها دوربین عکاسی در جهان مشغول تهیه میلیون‌ها عکس از موضوع های گوناگون هستند و اگر به یاد داشته باشیم که دنیایی که در آن زندگی می کنیم همواره در تغییر و تحول است، به این نتیجه منطقی می رسیم که‌از طریق عکاسی در هر لحظه به میلیون‌ها سند زنده دست می یابیم که هر یک نمایشگر گوشه‌ای ازهستی ماست. در عصر ما، انسان با تصاویر احاطه شده است. همه جا با عکس روبرو هستیم: بر دیوار نمایشگاه‌ها، کوچه‌ها و خیابان‌ها، در لابه‌لای صفحات روزنامه‌ها، مجلات و کتاب‌ها در قابی روی دیواراتاق، در داخل آلبومی کوچک و عکس‌ها در مقابل چشمان حیرت‌زده ما خاطرات فراموش شده را زنده می کنند. حوادث و اتفاقاتی که در این جهان پهناور، از اعماق دریاها تا کرانه های دور آسمان به‌وقوع می پیوندد، در چهارچوب یک تصویر به معرض نمایش درمی آید. زیبایی یک دورنما، سنگدلی وعطوفت بشر، عجایب آشکار و پنهان دنیا، دستاوردهای گوناگون انسان‌ها، همه و همه بر روی صفحات‌کاغذ به شکل عکس برای همیشه قابل مشاهده می شوند.

کاربرد گسترده عکاسی در زندگی امروز به قدری متنوع و پیچیده است که به دست دادن تعریفی واحدبرای آن دشوار و شاید غیرممکن باشد. حتی اگر عکاسی را در کلی‌ترین تعریف خود یک رسانه و زبانی‌جهانی بپنداریم، بلافاصله سوال‌های بیشماری در مورد آن طرح خواهد شد.

مسلماً توضیح درباره جنبه‌های علمی این پدیده از جمله فیزیک نور، مراحل شیمیایی ایجاد تصویر برروی فیلم و کاغذ، ساختمان دوربین و به هیچ وجه پاسخگوی مناسبی برای آشنایی و درک ابعاد بیشمارآن نخواهد بود.[۱۷]

می‌توان گفت که عکاسی عناصر: نقطه، خط، شکل، نور، ارزش نور، رنگ، بافت، تراکم تصویر، فضا، حجم را از فرم‌های نقاشی و طراحی به ارث برده است. همچنین عناصر صوری دیگری که برای عکاسی‌تعریف شده‌اند: دامنه تون‌های سیاه و سفید. کنتراست موضوع، کنتراست فیلم، کنتراست نگاتیو،کنتراست کاغذ، قطع فیلم، نقطه دید، که فاصله دوربین تا موضوع و عدسی مورد استفاده را شامل می‌شود.[۱۸]

علاوه بر خواص فیزیکی و شیمیایی عکس و عکاسی حرف‌های زیادی در مورد عکس، مفهوم عکس،زده شده است.

«رولان بارت»[۱۹] در این باره می‌گوید:

نمی‌دانم عکاسی چه ارتباطی با بت‌پرستی دارد. اما به نظر چندان هم از یکدیگر دور نیستند. هر عکاسی بت خود را می‌پرستد. ما آدمیانی هستیم که اگر به حال خودمان واگذارمان کنند به بت‌پرستی هم حتی روی نمی‌آوریم. «فقط گاهی از عمق خستگی، شناخت اشیا در ما سر بر می‌آورد آنچنان گزنده‌که اشک‌مان را سرازیر می‌کند، شاید زمین را برای آخرین بار نگاه می‌کنیم.»[۲۰]

دنیا آنقدر ارزش و اهمیت و ابهام خود را از دست داده است که ارتباط هر چیز دیگری را با آن نفی‌می‌کنیم. شاید بی‌سبب نیست که عکاسی در این دوره به وجود آمد و گسترش یافت. دوره‌ای که بی‌شباهت به دو هزار و چند صد سال پیش، دوران ظهور افلاطون نیست. پدیده‌های روزمره زندگی، به‌طور روزافزون، کم ارزش تلقی شده، تضعیف می‌شوند و به نظر می‌رسد که عکاسی باید مسئولیت تلاش‌برای ثابت نگه داشتن (و یا حداقل، ثبت کردن) آنها و جهان را برعهده بگیرد تا پدیده‌ها را در حد ارزش‌خودشان نگه دارد. شاید عکاسی مدام از دنیا انتقاد کند اما هیچ‌گاه آن را نادیده نمی‌گیرد.[۲۱]

عکاسی، بازگشت و نگاه به دنیاست، حتی اگر هیچ شباهتی به آن نداشته باشد. عکاسی به دنبال نشانه‌های حضور است. حضور هستی.[۲۲] دامنه تأثیر نافذ این حضور یا هستی تثبیت و ماندگار شده رامی‌توان از ابعاد گسترده و عمیق واکنش افرادی دریافت که با آن روبرو هستند. گذشته از واکنش عامه درلحظه برخورد با یک تصویر و پس از آن، واکنش اندیشمندان در برابر آثار تصویری در قالب بررسی‌های نقادانه کم و بیش می‌تواند ژرفای تأثیرگذاری هنر عکاسی را نشان دهد.

«اندیشه انتقادی درباره عکاسی در قرن بیستم، مباحثاتی را پیرامون پذیرش عکاسی به مثابه یک شکل‌هنری، آثاری درباره تأثیر و نفوذ عکاسی در رسانه‌های قدیم‌تر هنری،

تحول تاریخ این رسانه و آثار اخیرنویسندگان و هنرمندانی که درصدد ساخت و پرداخت نظریه‌ای درباره این رسانه هستند، در بر می‌گیرد.بسیاری از آثار تازه در زمینه عکاسی، جریانات گوناگونی از اندیشه پسامدرن را توصیف می‌کنند که درتلاش‌اند مدرنیسم در هنر را شالوده‌شکنی کنند و «گفتمان دیگران» را جایگزین روایت‌های اصلی‌صورت‌گرایی افراطی بکنند (فاستر، ۱۹۸۳) و به شناخت ابژه هنری (تصویر) به مثابه موجودیتی مشروط منتهی شوند. در نظر این نویسندگان و هنرمندان، پسامدرنیسم را می‌توان به مثابه بحرانی در فرآیند بازنمایی در غرب تعریف کرد که در آن عکاسی نقش مهمی ایفا کرده است. تأثیر «نظریه انتقادی» بر آثار این نویسندگان و هنرمندان برای فهم طرح‌ها و برنامه‌هایشان بسیار مهم است و بسیاری از نظریه‌پردازان مطرح به دلیل سرشت میان - رشته‌ای عکاسی به آن می‌پردازند. انعطاف‌پذیری این رسانه شاید ویژگی مسلط آن باشد. این موضوع با توجه به کاربردهای گوناگون عکاسی در فرهنگ، که کاربرد هنری تنها بخش کوچکی از آن است آشکار می‌شود. پایه و اساس بسیاری از پرسش‌هایی که در زمینه هنر شاخص دهه هشتاد مطرح می‌شود ریشه در منابع فلسفی و میان - رشته‌ای، همچون پدیدارشناسی (یعنی): نقد ادبی، نشانه‌شناسی، مارکسیسم، فمینیسم و روانکاوی دارد.»

«تأثیر این نظریه‌ها بر دنیای هنر به معنای از بین رفتن و محو شدن مرزها میان رشته‌های هنری و میان نظریه و عمل بوده است. شمار فزاینده هنرمندانی که در زمینه نقد عکاسی هم قلم می‌زنند نیز، درهم‌آمیزی نظریه و عمل را آشکار می‌کند.»

سوزان سونتاگ در کتابش، درباره عکاسی، موقعیت این رسانه را به مثابه یک پدیده گسترده فرهنگی‌مشخص می‌کند که در دیدن و در شناخت، پیامدهای گسترده‌ای دارد.»

جریان‌های نو دنیای هنر در اواخر دهه هفتاد، عکاسی را در کانون نقدشان از بازنمایی قرار دادند. اندی‌گروندبرک در مقالاتش پیرامون کنش متقابل هنر و عکاسی، خاستگاه حضور فزاینده عکس در جریان‌اصلی دنیای هنر را هنر مفهومی، که در آن مفهوم اهمیت اصلی را در اثر هنری داراست، دانست. این‌رویکرد هنرمندان مفهومی به عکاسی در اواخر دهه ۶۰ و دهه ۷۰، از جوهر هنر مدرنیستی ناشی شده بود که می‌خواست هنری خلق کند که برداشت‌های سنتی از هنر را واژگون سازد. این چیستان بصری جدید یا کار هنرمندان مفهومی که در جهت مادیت‌زدایی هنر و واژگون کردن مصرف آن بود و تکثیرپذیری عکس و استفاده از این خصیصه نیز با این هدف هماهنگی داشت، جریان‌های نوعی پدیدآوردند که موجب شد تا عکاسی به عنوان شکلی از هنر مدرنیستی پذیرفته شود. از سوی دیگر «این جریان‌های نو در کاربرد عکاسی، تغییری بنیادین در هویت این رسانه را آشکار ساختند. یعنی خلوص واستقلال عکاسی به مثابه یک رسانه دیگر از جمله مسائل مطرح در جهان هنر بود.» متعاقب این‌تأثیرگذاری و تأثیرپذیری‌های عکس و عکاسی بود که «در دهه ۸۰

ویلیام هنری

دنیای هنر به طور فزاینده‌ای به‌عکاسی به عنوان وسیله‌ای برای دستیابی دوباره به امر اجتماعی و در نتیجه، به عنوان وسیله‌ای برای دمیدن جان تازه‌ای به کالبد هنر، روی آورد.» و سرانجام چرخش این رسانه به سوی فن‌آوری‌های رایانه‌ای قدرت تأثیرگذاری و فراگیری حیرت‌انگیز آن را فزونی بخشید تا جایی که می‌توان گفت امروزه کمتر کسی را می‌توان یافت که از حوزه نفوذ این رسانه به دور و یا در امان باشد. علاوه بر کوشش‌های جذاب عملی در زمینه عکاسی، تمامی مباحث نظری درباره این هنر فرزند راستین تأثیر شگرف عکس بر سواد بصری انسان و همه اندیشمندان صاحبنظر بوده و هست. سیستم پیچیده و دور از فهم این سواد بصری انسان و همه اندیشمندان صاحبنظر بوده و هست. سیستم پیچیده و دور از فهم این سواد بصری‌خود موضوعی است که می‌تواند انگیزه کنکاشی موشکافانه قرار گیرد.[۲۳]

گریس

تأثیر و تأثر در مقاله‌ای تحت عنوان جایگاه عکاسی در علوم انسانی می‌خوانیم: «همه ما از سواد بصری بسیار پیچیده‌ای برخورداریم که به میزان گسترده از عکس و، در سال‌های اخیر، از تلویزیون تأثیر پذیرفته است. آنچه اسباب شگفتی می‌شود این است که، یکی از خصوصیات بارز و برجسته این سواد بصری، فقدان آگاهی ما نسبت به کارکرد آن است. حقیقتاً هرگز تلاش را برای بررسی اینکه عکس چگونه، و چرا و به چه میزان ما را منقلب می‌سازد. آموزش می‌دهد یا خود را بر انتخاب و قضاوت ما تحمیل می‌کند آغاز نکرده‌ایم به ویژه هنوز کاملاً درنیافته‌ایم که چگونه ماهیت مادی نظام تصویرپردازی عکس بر شکل‌بصری آن تأثیر می‌گذارد و از این رهگذر اطلاعات موجود در آن را تغییر می‌دهد. عکس عرضه دارنده روایتی از واقعیت است که مانند آنچه که سایر رسانه‌ها عرضه می‌دارند قابل تعبیر و تأویل نقادانه است.» و آنچه که ما را بر آن داشت تا پرتوهایی کم رنگ از اندیشه‌های انتقادی تابیده بر این هنر و تحولات آن را باز بنمایانیم، کوششی در جهت نشان دادن گستردگی حوزه نفوذ هنر عکاسی و عکس بود که خود موجب تنوع موضوعی این هنر و تحولات ادواری آن شده است. همه این تغییرات در ابعاد گوناگون زاییده آثار وجودی هنر عکاسی این عکس است و تحت تأثیر نفوذ و رسوخ این هنر بر سواد بصری انسان معاصر پدیدار

کرده‌اند. به طور کلی: «عکس اطلاعاتی را انتقال می‌دهد که آرایش بصری خاصی برآن حاکم است. این آرایش که بنابر اعتقاد برخی، «عرصه عکاسی به مراتب از حد مقوله‌های صرفاً زیباشناختی گسترده‌تر است. عکاسی در همه جوانب زندگی ریشه دارد.» و پاره‌ای می‌گویند: «عکاسی آفرینش است، آفرینش به شکل نوعی تصویر بصری، اما در جهان حال، دیگر شکل‌های هنر را زنده زنده (می‌بلعد) و با شکل عینی‌شان بازآفرینی می‌کند، عکاسی، آفرینش تصویرهاست. عکاسی ظرفیت لازم برای تبدیل هر تجربه، هر واقعه و هر واقعیت به یک کالا یا یک شی یا تصویر را دارد. و یکی از محورهای بنیادین تفکر مدرن، همین تضاد میان تصویر و واقعیت است.» نقش این مجموعه عوامل یا تأثیرپذیری وتأثیرگذاری آنها موجب می‌شود که به قول گراهام کلارک: «هرگاه به تصویری عکاسانه بنگریم، درگیرمجموعه‌ای از برداشت‌های غامض می‌شویم که به همان اندازه با چشم‌داشت‌ها و پنداشت‌های ما ازتصویر پیوند دارد که با موضوع و مضمون عکس مرتبط است. در واقع به جای مقوله نگریستن، که تداعی کننده کنش منفعل شناختن است، بجاست که عبارت «خواندن» عکس را به کار ببریم و بر آن تأکید کنیم». منظور کلارک را از خواندن: بازیابی محتوا و مضمون عکس، یا به عبارت دیگر، رمزگشایی تصویردانسته‌اند. («این برداشت و هر برداشت دیگری نیز») دربرگیرنده برخی مفاهیم و روابط مشکل آفرین،مبهم و گاه متضاد، بین خواننده و تصویر است. عکس، به واسطه آنچه که «گفتمان عکاسانه» نامیده شده‌است، مفهوم می‌یابد. یعنی زبانی متشکل از رمزهایی که شامل صرف و نحو خاص خویش است. این زبان به شیوه خود، مثل هر زبان مکتوبی، از پیچیدگی و غنا برخوردار است و اصول قراردادی وتاریخچه خویش را دارد. همچنان که از قول ویکتور برجین تأکید می‌کند: وضوح و قابل درک بودن متن‌چیز ساده‌ای نیست؛ عکس‌ها متن‌هایی هستند که براساس آنچه آن را «گفتمان عکاسانه» می‌نامیم نگاشته شده‌اند، اما این گفتمان، مانند هر گفتمان دیگر، برانگیزنده گفتمان‌هایی فراسوی خویشتن است،« متن عکاسانه»، مانند هر متن دیگر، مکان تحقق ارتباطی بینامتنی، است. مجموعه‌هایی هم پوشاننده‌متشکل از متن‌های پیشین، که تحت شرایط فرهنگی و تاریخی خاصی، قطعی و محرز تلقی شده‌اند. این‌اظهار نظری است اساسی و محوری پیرامون چگونگی «خواندن» عکس، به منزله متن، که بر سرشت مسئله‌ساز تصویر عکاسانه، به عنوان عامل تعیین کننده مفهوم و رد و نشان «واقعیت» تأکید می‌کند و به‌طریقی حیاتی آشکار می‌سازد که هر عکس تا چه میزان جزئی از یک زبان مفهومی گسترده‌تر است که ازآن برای شناخت و درک عکس بهره می‌گیریم.» بنابراین وجود اثرگذار این عوامل است که گفته‌اند«عکس هم بازتابنده و هم آفریننده گفتمانی با عالم است.» بر همین مقیاس عکس را در هر سطح متنی‌فشرده و لبریز

هاکنی
سالوادور دالی

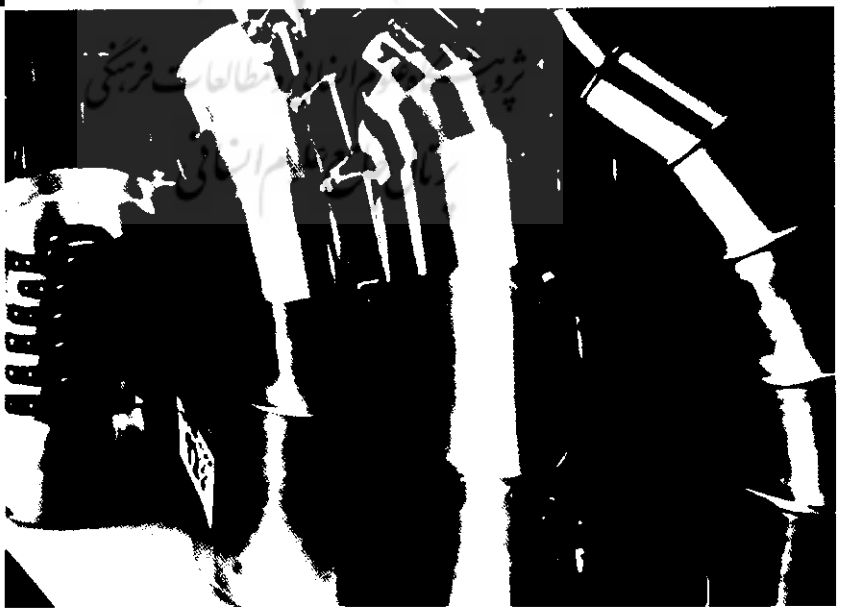
از مفاهیم انگاشته‌اند که، «در آن نشانه‌های دلالت‌گری نگاشته شده‌اند که به واسطه آنها ایدئولوژی هم مفهومی می‌آفریند و هم این مفهوم را به مثابه نشان قدرت و اقتدار منعکس می‌کند.» هم‌او (کلارک) در ادامه این بحث می‌افزاید: ضرورت ایجاب می‌کند که عکس را به عنوان جایگاه مجموعه‌هایی از پیچیدگی‌ها و ابهام‌های همزمان تلقی کنیم که بیش از آنکه آینه عالم باشد، نمایانگرشیوه برخورد ما با عالم است. و این چیزی است که دایان اربوس آن را «چیستان بی‌نهایت مجذوب‌کننده بینایی» می‌نامد. تصویر عکاسانه حاوی «پیامی عکاسانه» است، به مثابه جزئی از «عمل دلالت» که کدها، ارزش‌ها و باورهای فرهنگ را، به عنوان کلیتی واحد، باز می‌تاباند.» و از این روی است که بیننده هر عکس در معرض هجوم عوامل و عناصری برونی و درونی قرار می‌گیرد. حضور سرزنده تصویری از یک سو و تعبیر و تأویل‌هایی درونی از سوی دیگر.[۲۴]

«جین مارکووسکی» به درستی گفته است: «عکاسی نه تنها به ابزار فنی شگرف ارتباطی و بیان بصری،بلکه به قدرتمندترین نظام تصویرسازی در جهان بدل شده است در زمان ما، جز ساکنان کوهستان‌ها، دریاها و جنگل‌های دورافتاده، هیچکس از تأثیر رسانه‌های تصویری اعم از نشریه‌های مصور و تلویزیون در امان نیست. عکاس از این طریق فرمی را پدید آورده که درک ما از جهان و انسان به ناچار قالب آن است.[۲۵]

مارسل دوشان

۱ - ۴ - ظرفیت‌های نقاشی بعد از پیدایش عکاسی

اشتیاق برای ثبت مکانیک واقعیت مرئی از دیر زمان وجود داشت، و در این عرصه، بسیاری ازدانشمندان و مخترعان کوشش‌های قابل ملاحظه‌ای کردند. ولی اختراع



آلبرت لاتگرپاتچ

دستگاه «داگرئوتیپ»[۲۶] رامی توان سرآغاز عکاسی - به معنای معمول آن - دانست.
از زمانی که عکاسی به جهانیان معرفی شد (۱۸۳۹)، اهمیت آن برای هنر مورد توجه قرار گرفت. عکاسی، از سویی امکان تهیه «پیش طرح»های بسیار دقیقی را از طبیعت فراهم می کرد. و از سویی دیگر، کار مقلدان ظواهر طبیعت را بی اعتبار می کرد. عکاسی نه فقط اطلاعات بصری بسیار وسیعی به دست می داد، بلکه وسیله ای جدید برای بازنمایی در اختیار هنرمندان خیال پرداز می گذاشت. مردم نگاری مستند - به خصوص در موضوع های مربوط به خاور زمین - نتیجه تأثیر عکاسی در نقاشی وطراحی بود.
شکل های مه آلود در نقاشی های «کرو» و «دبی نی» (برای نمایش جلوه حرکت در منظره) و نیز بعداً در نقاشی امپرسیونیست ها (برای انتقال حس جنبندگی در پیکره های رهگذر) را می توان با عکس های آن زمان مقایسه کرد. با پیدایی عکاسی، در چهره نگاری نیز نشست های طولانی «مدل» منتفی شد. و شباهت مورد نظر با استفاده از چند عکس قابل حصول بود. ولی درست به همین سبب، موجودیت این گونه نقاشی به خطر افتاد. در واقع منسوخ شدن مینیاتورسازی، و تقلیل اهمیت تک چهره های بزرگ اندازه را می توان نتیجه تولید و کارآیی روزافزون دوربین های عکاسی و تمایل عمومی به عکاس دانست. «دلاکروا» و «کوربه» ازجمله هنرمندانی بودند که در نقاشی بدن از عکس بهره گرفتند. با این حال، دلاکروا هشدار می داد که نقاشان باید در استفاده از عکس نهایت احتیاط را به کار بندند.[۲۷]
از سوی دیگر، عکاسان بدین قانع نبودند که صرفاً خدمتگذار هنرمندان باشند. بسیاری از آنان، نه فقط در زمینه های نقاشی یا مجسمه سازی فعالیت می کردند. بلکه می کوشیدند استعداد هنری شان را در کار با دوربین نیز آشکار سازند. آنان به عکاسی چون یک وسیله هنری می نگریستند و از همین رو، تصاویرشان را به نمایش می گذاردند.
از همان اوان، این بحث پیش آمد که اگرچه نقاشی نمی تواند با صحت و دقت عینی عکس رقابت کند، تصویر عکاسی نیز نمی تواند نیاز به رنگ را برآورده سازد. یکی از منتقدان ندا سر داد که تنهامنظره نگاران قادر خواهند بود با تقلید از رنگ های موضعی و جلوه های جوی به مقابله با این رقیب برخیزند و پس از نمایش چند نمونه از ابتدایی ترین عکس های رنگی در سالن مردودین (۱۸۶۳)، بسیاری از هنرمندان و منتقدان به خطر نزدیک و تهدید کننده عکاسی رنگی پی برند.
دوگانگی آشکار در نقاشی امپرسیونیست - دقت عکاسانه در ثبت رنگمایه ها از یک سو، و کاربست رنگ های متنوع و قلمزنی آزادانه از سوی دیگر - محظور هنری ناشی از پیشرفت عکاسی را باز می تابد. رواج عکس های نوری و ویژگی های ترکیب بندی آن، مسلماً در شکل گیری شیوه خاص بازنمایی فضا توسط «دگا» بی تأثیر نبوده اند. چندی نگذشت که عکس های مسلسل ادوارد مایبریج، مراحل بینابینی ازحرکت های انسان با حیوان را به روشنی نشان دادند (۱۸۷۸). عکس های او، نادرستی بازنمایی های قراردادی و کاستی های دید آدمی را آشکار ساخت.[۲۸]
بی شک، مارسل دوشان و نیز فوتوریست هایی چون بالا، سورینی و بوتچونی در اجرای نقاشی ها ومجسمه های خود به چنین عکس هایی توجه داشته اند.

دو دهه آخر سده نوزدهم را - که مقارن با پیدایی سینماتوگرافی نیز بود - باید چون نقطه عطفی درهنرهای بصری دانست. در این سال‌ها، بسیاری از نقاشان و عکاسان، تجسم عینی دنیای طبیعی را وانهادند و کوشش‌های خود را معطوف به تفسیر این جهان کردند. عکاسان هیچگاه خود را از جریان‌هنری جدید کنار نکشیدند و از راه‌های گوناگون حتی با خیالپردازی نقاشان هماورد شدند.

عکاسانی چون استفی گلیستن، اشتایخن، وستن، لانگ، کارتیه - برسن، برانت، همانند بسیاری دیگر درسده‌های نوزدهم و بیستم با آثارشان نشان دادند که عکاسی نیز می‌تواند هنری خلاق باشد. با این حال،قدرت ذاتی تصویر عکاسی به همت بسیاری از نقاشان سده بیستم شناخته شد.

پی‌نوشت‌ها:

۱ - لوسی اسمیت ادوارد، جهانی شدن و هنر جدید، ترجمه علیرضا سمیع آذر، ص ۹.
۲ - پیشین، ص ۱۰.
۳ - پیشین، ص ۱۳.
۴ - پیشین، ص ۱۶.
۵ - پیشین، ص ۲۰.
۶ - پیشین،ص ۲۰.
۷ - پیشین، ص ۶۳.
۸ - پیشین، ص ۶۴.
۹ -پیشین، ص ۶۵.
۱۰ - پیشین، ص ۷۲.
۱۱ - پیشین، ص ۷۳.
۱۲ - پاکباز رونین، دایره‌المعارف هنر، ص ۵۷۵.
۱۳ - ا. داندیس دونیس، مبادی سواد بصری، ترجمه مسعود سپهر، ص ۲۱۴.
۱۴ - آبوت برنیس...، عکاسان و عکاسی، ترجمه وازریک درساهاکیان و بهمن جلالی، ص ۷.
۱۵ - گودفری بلوندن هاریا، امپرسیونیست‌ها، ترجمه قاسم روبین، ص ۶۲.
۱۶ - بازن آندره، هستی شناسی تصویر عکاسی، ترجمه کیوان دوست‌خواه، مجله عکس، مهر ۷۵.
۱۷ - آبوت برنیس و...، عکاسان و عکاسی، ترجمه وازریک درساهاکیان و بهمن جلالی، ص ۷.
۱۸ - برت تری، نقد عکس، درآمدی بر درک تصویر، ترجمه اسماعیل و کاوه میرعباسی، ص ۳۷.
۱۹ - رولان بارت در سال ۱۹۱۵ متولد شد و در دانشگاه پاریس به مطالعات ادبیات فرانسه و ادبیات کلاسیک پرداخت، پس از تدریس زبان‌فرانسه در دانشگاه‌های رومانی و مصر به مرکز ملی پژوهش‌های علمی پیوست و در آنجا خود را وقف تحقیق در جامعه‌شناسی وواژه‌شناسی نمود.
۲۰ - گینزبورگ ناتالیا، فضیلت‌های ناچیز، ترجمه محسن ابراهیم، ص ۸۷.
۲۱ - بارت رولان، تأملاتی در باب عکاسی، (اتاق روشن) ترجمه فرشید آذرنگ، ص ۹.
۲۲ - پیشین، ص ۱۵.
۲۳ - کزبان لین، مدخلی بر عکاسی، ترجمه مهران مهاجر، عکسنامه، سال اول شماره اول، اردیبهشت ۷۷، صص ۱۸ - ۲۶.
۲۴ - میرعباسی کاوه، عکسنامه، سال اول، شماره اول، اردیبهشت ۷۷، ص ۲۷.
۲۵ - هارت فردریک، سی و دو هزار سال تاریخ هنر، بهزاد برکت، ص ۹۰۵.
۲۶ - Dagyerreittype. شیوه‌ای در ثبت تصویر عکاسی کربوی داگر Daguerre در ۱۸۳۹ مطرح کرد و از

آن پس تصاویر به‌دست آمده با این روش نیز به این نام خوانده شد.
۲۷ - پاکباز روئین، دایرة المعارف هنر، عکاسی و هنر، ص ۳۵۶.
۲۸ - پاکباز روئین، دایرة المعارف هنر، عکاسی و هنر، ص ۳۵۷.

فهرست منابع - کتاب‌ها

۱ - دانیس، دونیس، مبادی سواد بصری، ترجمه مسعود سپهر، تهران، سروش، چاپ سوم ۷۵.
۲ - انسل آدامز،...، عکاسان و عکاسی، ترجمه وازریک درساهاکیان و بهمن جلالی، تهران، سروش، چاپ دوم، ۷۶.
۳ - بارت رولان، تأملاتی در باب عکاسی (اتاق روشن، ترجمه فرشید آذرنگ، تهران، ماه ریز، چاپ اول، ۸۰.
۴ - برت تری، نقد عکس، درآمدی بر درک تصویر، ترجمه اسماعیل عباسی و کاوه میرعباسی، تهران، مرکز، چاپ سوم، ۸۱.
۵ - پاکباز روئین، دایرة المعارف هنر، تهران، فرهنگ معاصر، چاپ دوم ۷۹.
۶ - گود فری بلوندن ماریا، امپرسیونیست‌ها، ترجمه قاسم روبین، تهران، بهار ۷۲.
۷ - لوسی اسمیت ادوارد، جهانی شدن و هنر جدید، ترجمه علیرضا سیمع آذر، تهران، نظر، چاپ اول ۸۲.
۸ - هارد فردریک، سی و دو هزار سال تاریخ هنر، ترجمه بهزاد برکت و...

فهرست منابع، مجلات

۱ - بازن آندره، هستی شناسی تصویر عکاسی، ترجمه کیوان دوست خواه، مجله عکس، مهر ۷۵.
۲ - کزبان لین، مدخلی بر عکاسی، ترجمه مهران مهاجر، عکسنامه، شماره اول، اردیبهشت ۷۷.
۳ - میرعباسی کاوه، جایگاه عکاسی در علوم انسانی، عکسنامه، شماره اول اردیبهشت ۷۷.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی