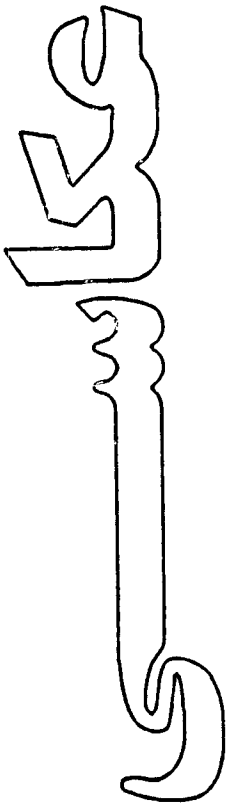


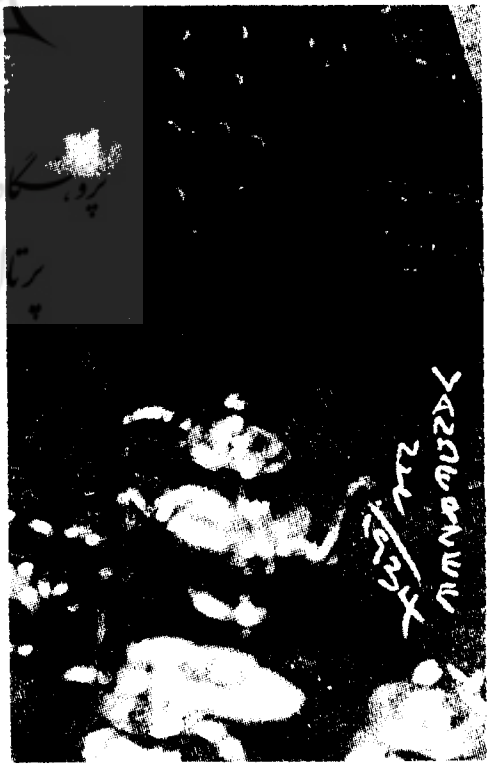
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

قرن بیستم و هنر عکاسی

آنتونی جنکسن
ترجمهٔ امیرحسین رنجبر

عکاسی مدرن با بهره‌گیری از فن‌آوری‌های سدهٔ بیستم به انقلابی اساسی در زمینهٔ تصویرسازی دست یازید. عکاسی به‌مثابه هنری فراگیر و وسیع امروزه به ابعاد و افق‌هایی گسترده قدم نهاده است. مقاله حاضر به کوشش‌هایی که از سوی نهضت‌ها و مکاتیب معاصر در راستای تحول و تطور این هنر رخ داده است می‌پردازد. برای دوستداران تصویربرداری و پیامگذاری‌های مصور، اطلاع‌رسانی این مقاله اضلاع و ابعادی وسیع دربر دارد.



نیمه اول قرن

عکاسی، در قرن نوزدهم، کوشید تا خود را به‌شکل هنر درآورد، اما در این راه (یافتن نوعی هویت) چندان توفیقی نیافت. تنها تحت تأثیر شرایطی غیرعادی نظیر تحولات سیاسی و دگرگونی‌های اجتماعی بود که عکاسی به اساسی‌ترین موضوع هنر، یعنی زندگی، پرداخت. عکاسی برای دستیابی به دیدگاهی مستقل، اصول زیبایی‌شناسی و رهیافت مستند روزنامه‌ای را با

کتابخانه و مرکز اطلاعات علوم انسانی
قالب المعارف اسلامی

درس‌هایی ترکیب می‌کند که پیش از آن آموخته است. در این اثنا، نقاشی جدید با ویران‌کردن بنیادها و پیش‌فرض‌های زیبایی‌شناختی عکاسی و زیر سؤال‌بردن اعتبار آن به‌عنوان یک هنر، تحولی تعیین‌کننده را بر عکاسی تحمیل کرد. عکاسی نیز مانند دیگر هنرها به سه جریان اصلی زمانهٔ ما واکنش نشان داد: اکسپرسیونیسم، هنر انتزاعی (Abstraction) و هنر وهم‌آلود و خیال‌انگیز (Fantasy). اما از آن‌جا که

عکاسی تا حد امکان همّ خود را وقف همین دنیای پیرامون ما کرده است، عکاسی جدید سخت پای‌بند رئالیسم است، و بدین‌سان در پی رشد و تکامل جداگانه‌ای است. از این‌رو باید در آغاز عکاسی قرن بیستم را در قالب مکاتب مختلف مورد بررسی قرار دهیم و ببینیم که این مکاتب چگونه با جریان‌های بعضاً متعارض برخورد کرده‌اند.

عکاسی جدید مسیر خود را به یاری پیشرفت‌های تکنولوژیکی دنبال کرد. اما باید دانست که این پیشرفت‌های متزاید و روزافزون هرگز آزادی عکاس را محدود نکردند. با اختراع جورج ایستمن (G.Eastman) که همان دوربین دستی بود (۱۸۸۸) و توفیق در عکاسی ۳۵ میلیمتری با دوربین لایکا در ۱۹۲۴ عکسبرداری به‌مراتب آسان‌تر از پیش شد.

با کمال تعجب، حتی عکاسی رنگی نیز آن اهمیت انقلابی را که انتظار می‌رفت، نداشت. این رویداد مربوط می‌شود به سال ۱۹۰۷ یعنی سالی که لویی لومیر «اتوکروم» (autochrome) را ابداع نمود. و لومیر (۱۸۶۴-۱۹۴۸) کسی بود که همراه برادرش در سال ۱۸۹۴، قالب هنری تازه‌ای به‌وجود آورد، یعنی هنر سینما.

مکتب پاریس

آژه (Atget). اژون آژه (۱۸۵۶-۱۹۲۷)، آغازگر عکاسی جدید به‌حساب می‌آید. وی در ۱۸۹۸ یعنی در سن ۴۲ سالگی به دوربین عکاسی روی آورد. و از این زمان تا هنگام مرگ، او با اسباب و وسایل خود در اطراف پاریس چرخید و سعی کرد تا شهر را با تمام گونه‌گونی‌هایش ثبت و ضبط کند. وی مردی متواضع بود و بر پلاک استودیویی که کار می‌کرد تنها نوشته شده بود. «آژه ــ اسناد و مدارکی برای هنرمندان»، و حال آنکه در واقع پدران هنر نو یعنی کسانی مانند براک (Braque)، پیکاسو، دوشان و من‌ری، وی را سخت گرامی می‌داشتند. این امر که این هنرمندان مانری روسو را نیز ارج می‌نهادند، به‌هیچ‌وجه تصادفی نیست؛ زیرا روسو و آژه در داشتن دیدگاهی خام و ساده شریک بودند، گو این‌که آژه الهام را بیش از آنکه در قلمرو جادویی تخیل جست‌وجو کند، در گوشه و کنارهای نامنتظَر همین محیط پیرامون می‌یافت.

عکس‌های آژه حاکی از قدرتی ماهرانه و مهارتی بسیار بالایی هستند، چنان‌که همین عالم واقع را تعالی می‌بخشد و این حتی در مورد دنیوی‌ترین موضوعات نیز، در کار وی، صادق است. کم‌تر عکاسی پیدا می‌شود که در ترکیب فضاهای دو و سه‌بُعدی با او برابری کند. مناظر و چشم‌اندازهای او، مانند ورسه، اغلب متروک و اندوهناک به‌نظر می‌رسند. نگاه جویا و سرگردانِ نظاره‌گر را موضوع و در ترکیبی خاص درجا میخکوب می‌کند. مادام که کار آژه به‌طرزی حاشیه‌ای در سنت ژورنالیستی قرار می‌گیرد، جدایی او از عکاسی آغازین را تنها می‌توان در ارتباط با هنر عکاسی قرن نوزدهم توضیح داد. عکس‌های او از مغازه‌ها، دستفروش‌ها و از این‌قبیل عیناً مانند نقاشی‌های رئالیست‌های گمنامی است که اسامی‌شان دیگر فراموش شده است. وانگهی عکس‌های او به‌طور مستقیم به رگه‌ای از رئالیسم جادویی مرتبط می‌گردند که خود طلیعه‌دار سوررئالیسم محسوب می‌شدند. آژه را یک سوررئالیست نامیدند، و بدین‌سان فهم این نکته که چرا، من‌ری، دادا و دیگر عکاسان هنرمند سوررئالیست وی را دوباره کشف کردند، آسان است. اما در کل، کار آژه، متنوع‌تر از آن است که بتوان آن را به‌راحتی در طبقه‌بندی مناسبی جای داد.

کرتژ (Kertész). اخلاف بلافصل آژه، در اروپای شرقی بودند. آندره کرتژ (۱۸۹۴-۱۹۸۵)، عکاسی را در اوایل ۱۹۱۵ در سرزمین خود یعنی مجارستان آغاز کرد. او ده سال بعد به پاریس رفت، اما سبک کارش پیش از آن مشخص شده بود. *موسیقی‌دان نابینا* (مجارستان،

۱۹۲۱)، از نوع عکس‌های آژه است.

براسای (Brassai). سبک عکاسی گیولا هالاژ (Gyula Halasz)، معروف به براسای یعنی حلف دیگر آژه را نیز پاریس رقم زد. او در ترانسیلوانیا به‌دنیا آمد و در بوداپست به تحصیل هنر پرداخت، اما قلباً یک فرانسوی بود، حتی پیش از آن که در ۱۹۲۳ به پاریس برسد. سال‌ها بعد، هنگامی که در پاریس به‌عنوان یک ژورنالیست کار می‌کرد، از کرنتز دوربینی قرض کرد و از

شهر به هنگام شب، چند عکس جذاب گرفت.

کارتیه ـ برسون (Cartier - Bresson). مکتب پاریس در وجود هانری کارتیه ـ برسون (۱۹۰۸) به‌اوج می‌رسد. وی فرزند یک کارخانه‌دار ثروتمند بود. او پیش از آن که در ۱۹۳۲ دوربین به‌دست گیرد، در دهه دوم قرن بیستم، بر روی نقاشی کوبیسم مطالعه و بررسی می‌کرد. در درجهٔ نخست، سخت تحت تأثیر آژه، من‌ری و کرتز و حتی صنعت سینما بود. هدف و نیز روش کار او، هیچ ربطی به هدف و روش یک هنرمند ندارد. کارتیه ـ برسون، استاد چیزی است که خودش اصطلاح «لحظهٔ تعیین‌کننده» را بر آن گذاشته بود. او این اصطلاح را چنین معنا می‌کند: بازشناختن آنی و سازماندهی بصریِ رویدادی در اوج عمل و هیجان، به‌منظور آشکارساختن معنای درونی آن و نه صرف ثبت و ضبط وقوع آن. کارتیه ـ برسون، برخلاف دیگر اعضای مکتب پاریس، جای‌جای جهان را خانهٔ خود می‌انگارد و همواره با موضوعاتی که انتخاب می‌کند، هم‌دلی دارد و چنین است که عکس‌هایش تقریباً صبغه‌ای جهانی می‌گیرند. وجه مشخصهٔ عکس‌های او علاقه به کمپوزیسیون است، یعنی صرف کمپوزیسیون، و این چیزی است که از هنر انتزاعی نو نشأت می‌گیرد. او در عین‌حال، سخت تحت تأثیر جذبه و افسون حرکت است که به‌زعم او کل پویایی فوتوریسم (Futurism) و طنز و طعنهٔ دادا (Dada) را دربر می‌گیرد.

رمز کار کارتیه ـ برسون، در کاربرد و استفادهٔ او از فضا نهفته‌هاست، به‌نحوی که روابطی را ایجاد می‌کند که سرموز و اغلب گیج‌کننده‌اند.

مکتب شتیگلیتز (Stieglitz)

شتیگلیتز. بنیان‌گذار عکاسی نو در ایالات متحده، آلفرد شتیگلیتز (۱۸۶۴-۱۹۴۶) بود و نفوذ و سلطهٔ بی‌مانندی در طول زندگی خود داشت. وی مدافع خستگی‌ناپذیر عکاسی بود و آن را به‌عنوان هنر قلمداد می‌کرد. وی سخنان خود را با انتشار مجله‌ای به‌نام Camera Work رسمیت بخشید و دیگر پیشگامان عکاسی آمریکا را با به‌نمایش‌گذاشتن آثارشان، حمایت کرد. اثر کلاسیک او، یعنی اثری که بهترین کار خود

می‌دانست، عکسی است به‌نام (the steerage) که در ۱۹۰۷ گرفته شده و دربارهٔ سفر به اروپاست. او نیز مانند فورد مداکس براون (Ford Madox Brown) که آثار خود را حدود نیم‌قرن پیش از شتیگلیتز به‌تصویر کشیده بود، احساس سفر و حرکت را در آدمی ایجاد می‌کند، اما می‌گذارد تا اشکال و ترکیب داستان را به بیننده القا کنند. the steerage، از سویی، نوعی بیان تصویری مستقل از نقاشی است و از سوی دیگر بی‌نیاز از هرگونه تفسیر و توجیه اجتماعی. این عکس بازنمایندهٔ نخستین دوره‌ای است که عکاسی مستند، در آمریکا، به سطح و مرتبه هنر رسید.

عکاسی صریح شتیگلیتز، مکتب آمریکایی را بنیاد گذاشت. از نظر او، عکاسی، آن‌قدر که وسیلهٔ بیان تجربه و فلسفهٔ خاص او از زندگی بود، ابزاری برای ثبت و ضبط اشیا به‌حساب نمی‌آمد. این نگرش در "Equivalemts" او به اوج می‌رسد. در ۱۹۲۲ وی، برای آنکه نشان دهد کارش مستقل از موضوع و شخصیت‌پردازی است، شروع به عکس‌برداری از ابرها کرد. بررسی و مطالعهٔ ابرها، کاری است به قدمت رُمانتیسیسم، اما هیچ‌کس تا قبل از شتیگلیتز ابرها را به موضوع اصلی و عمده عکاسی بدل نکرده بود.

وستون (Weston). مفهومی که شتیگلیتز در نظر داشت، راه را برای عکاسی «ناب» بازکرد. رهبر این رهیافت جدید، ادوارد وستون (۱۸۸۶-۱۹۵۸) بود. وی در دهه ۱۹۲۰، هنر انتزاعی و رئالیسم را به‌منزلهٔ دو راه جدا از هم تعقیب کرد. اما در ۱۹۳۰ این دو راه جدا از هم را در یک سلسله تصاویر در هم ادغام کرد، تصاویری که از نظر طرح عجیب بودند و از نظر جزئیات،

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

معجزه‌آسا.

فلفل، مثال باشکوه و تحسین‌برانگیزی است که همه‌چیز هست، مگر همان میوه آشنای معمولی. وستون نیز مانند شتیگلیتز وادارمان می‌کند که امور و واقعیات همین جهان خاکی زمین را با چشم‌های تازه‌ای ببینیم. فلفل با دقت و وضوح غیرعادی چنان از نزدیک گرفته شده که گویی بزرگ‌تر از زندگی است.

آدامز (Adams). آنسل آدامز (۱۹۰۲-۱۹۸۴)، از پیشگامان عکاسی طبیعت در آمریکا به‌شمار می‌رود، و حتی بهترین آن‌ها است. وی را می‌توان خلف راستین تیموتی اوسالیوان (Timothy O'Sullivan) دانست، زیر مناظر و چشم‌اندازهای او نیز اشاره به نقاشی‌ها و عکس‌های قرن نوزدهم آمریکا دارد. آدامز تکنیکی بسیار بالا داشت و سخت باریک‌بین و نکته‌سنج بود. کار را با کمپوزیسیون و جزئیات مربوط بدان آغاز و تا آخرین مراحل چاپ تعقیب می‌کرد. اثر فوق‌العاده مشهور او، طلوع ماه، هرنانند، نیومکزیکو، زاده اتفاق محض است که دیگر هرگز تکرار نخواهد شد. مانند دیگر عکس‌های آدامز، در این‌جا نیز نمودار کاملی از اختلاف رنگ وجود دارد، یعنی از سپیدِ واضح تا سیاه تیره. کلید این عکس در ابر پایینی نهفته است، ابری که منظره را به سه زمینهٔ جداگانه تقسیم می‌کند و بدین‌سان ماه چنین به‌نظر می‌رسد که در آسمان غروب شناور است.

میلر (Miller). یکی از خدمات شتایشن به عکاسی ترتیب‌دادن نمایشگاه «خانوادهٔ آدمیان» بود که در ۱۹۵۵ در نیویورک افتتاح شد. عکسی که وین میلر (Wayne Miller) از تولد کودک گرفته است، معجزهٔ

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

حیات را در تصویری دراماتیک به‌نمایش می‌گذارد. این عکس پاکی و معصومیت نوزادی را به‌نمایش می‌گذارد که پای در جهانی گذاشته که همهٔ ما در آن شریکیم. و در عین‌حال، دست‌هایی که برای کمک به این نوزاد آمده‌اند، تأکیدی بر تجربهٔ انسانی‌اند.

وان در زی (Van Der Zee). منتقدان سیاه‌پوست، ماهیت رنسانس هارلم را که در دههٔ دوم قرن بیستم به‌وقوع پیوسته بود، سخت مورد بحث قرار دادند. تحقق این رنسانس و دست‌آوردهای آن در ادبیات بی‌نیاز از بحث است، و این در حالی است که عکس‌های جیمز وان در زی (۱۸۸۶-۱۹۸۳) امروزه به‌منزلهٔ خدمت قابل‌ملاحظه‌ای به هنرهای بصری تلقی می‌شود. بیش‌تر عکس‌های او تجاری‌اند و کیفیات متنوعی دارند، لیکن از ارزش بسیاری برخوردارند، به‌خصوص در کار مستند. او استعداد عجیبی داشت در منعکس‌کردن حس مکان، حسی که انسان‌ها در جهان دارند. قدرت منحصربه‌فرد وان در زی بازنمودن دوره‌ای از زندگی جماعت آفریقایی ـ آمریکایی بود که رؤیاهایشان گویی به‌وقوع می‌پیوست.

آلمان

رنگر ـ پاچ (Renger - Patzsch). آلبرت رنگر پاچ (۱۸۹۷-۱۹۶۶) با عکس دست‌های سفالگر، به اوج تکنیک و طرح دست می‌یابد و با احالهٔ تصویر به‌نوعی انتزاع از هرگونه بیان شخصی پرهیز می‌کند.

زاندر (Sander). جنبش عینیت جدید آلمان که در اواخر دههٔ دوم و اوایل دهه سوم قرن بیستم شکل گرفته بود، بیش‌تر به مردم پرداخت تا اشیا و این امر نتایج عجیب و فریبنده‌ای در پی داشت. آگوست زاندر (۱۸۷۶-۱۹۶۴) با مجموعهٔ ۶۰ عکس ویرانی آلمان را در زمان به‌قدرت‌رسیدن نازی‌ها به‌نمایش گذاشت. وی در کتاب *چهرهٔ زمانه* ما که در سال ۱۹۲۹ منتشر شد، مقاصد خود را در پس نوعی صراحت پنهان کرد. اگرچه عکاسی هیچ‌گونه حکم و داوری فردی را برنمی‌تابد، لیکن در متن این کتاب، موضوع در عین خونسردی، اعلام جرمی است بر علیه زمانه.

چک‌اسلواکی

زودِک (Sudek). یوزف زودک (۱۸۹۶-۱۹۷۶) متمایزترین عکاس زمان خودش بود. کار این عکاسِ یک‌دست (او دست راستش را در جنگ جهانی اول از دست داده بود) چنان گسترده بود که به‌جز فتوژورنالیسم تمام شاخه‌های عکاسی را، تقریباً، دربر می‌گرفت. زودِک، در واقع آژهٔ پراگ محسوب می‌شد، و پراگ شهری بود که او تمام موضوعات خود را در آن می‌یافت. او قلباً رُمانتیک بود و از این‌روی در جست‌وجوی راز زندگی بود، راز زندگی طبیعت. او ترجیح می‌داد که در طی سال‌ها بر روی مجموعه‌ای از عکس‌ها کار کند و گاهی به همان مکانی بازمی‌گشت که سال‌ها پیش بدان‌جا رفته بود و عکس گرفته بود؛ و این کار را از آن‌جهت انجام می‌داد که چهرهٔ تغییریافته و معنای تازهٔ آن مکان را آشکار سازد. او موجودی منزوی بود و این به‌خصوص در جنگ جهانی دوم، هنگام اشغال چک‌اسلواکی توسط آلمان شدت یافت. مشخص‌ترین عکس‌های آخر عمرش، حاکی از نوعی دنیای خصوصی است. شاخه‌های درخت از ورای پنجرهٔ شُسته از باران را شاید بتوان به‌گونه‌ای استعارهٔ خودِ عکاس تعبیر کرد. از نظر زودِک درخت‌ها بدیهی‌ترین و دردسترس‌ترین سمبل‌های حیات بودند که سختی‌های حیات را تاب می‌آوردند، درست همان‌طور که او خود تراژدی شخصی زندگی‌اش را تاب آورد.