دیوید هاکنی و عکاسی شهودی

شیرین حکمی

دیوید هاکنی، هنرمند معاصر انگلیسی است که در سال ۱۹۳۷ در ایالت یورکشایر متولد شد. پس از تحصیلات مقدماتی وارد مدرسهٔ هنری برادفورد شد و پس از چهار سال تحصیل و دو سال وقفه به کالج سلطنتی هنر رفت که در سال ۱۹۶۲ از آنجا هم فارغ‌التحصیل شد. تحصیلاتش در این کالج مقارن‌با ظهور سبک آبستره ـ اکسپرسیونیسم[1] در انگلستان بود. در سال ۱۹۶۰، در نمایشگاهی با پیکاسو[2] و آثارش و در سال ۱۹۶۳ در سفری به مصر، با هنر شرقی آشنا شد و این آشنایی‌ها تأثیر مهمی در نقاشی‌ها و سایر آثارش گذاشتند که سال‌ها بعد نتایج آن دیده شد. در سال ۱۹۷۴ نمایشگاهی انفرادی که بیانگر دوره‌های مهم زندگی هنری‌اش بود، در پاریس راه انداخت و مجموعهٔ آثار مهمش را در آنجا به نمایش گذاشت و از آنجا به مرحلهٔ جدیدی در هنر، که با تئاتر سروکار داشت، رسید. از آن‌پس مستقیماً به طراحی صحنه برای تئاتر و اپرا پرداخت و نخستین کارش در این زمینه طراحی اپرایی از ایگور استراوینسکی[3] بود. آثارش در تئاتر به‌طور شگفت‌انگیزی اغلب آثار بعدی‌اش را در زمینهٔ چاپ، نقاشی و عکاسی متأثر کرده است. هاکنی به موازات

نقاشی و عکاسی، فعالیت زیادی در زمینهٔ تئاتر داشت و از نقاشی، چاپ و کلاژ[4] در طراحی صحنه‌هایش استفاده می‌کرد.

هنر کلاژ حیات حقیقی خود را در قرن بیستم توسط نقاشانی چون: پیکاسو و ژرژ براک[5] بازیافته است. اما هیچ‌یک از هنرمندانی که از آن‌پس در این زمینه کار می‌کردند، به‌اندازهٔ هاکنی فعال نبودند. کلاژ برای او کشف جدیدی بود که در جهت ایجاد پرسپکتیوهای مختلف، از زیبایی‌شناسی کوبیسم الهام می‌گرفت. آثار هاکنی، به‌خصوص نقاشی‌های اولیه‌اش را نمی‌توان کاملاً آبستره نامید.[6] استفاده از نمادها و اسطوره‌ها ــ به‌ویژه پس از تأثیرپذیری از هنر مصری ــ و انواع طراحی‌های کودکانه اولیه‌اش، هنرش را از پاپ آرت[7] جدا می‌کند. حتی تأثیرپذیری‌اش از کوبیسم با دیگران متفاوت است.

هاکنی از اهمیت پیام سزان[8] دربارهٔ فرم مطلع است. او دور از هر دغدغه‌ای به نقاشی می‌پردازد. در کارهای اولیه‌اش که او را در ردیف نقاشانی چون کیتای و بیکن قرار می‌دهد، نقاشی پرشور است که جامعهٔ مصرفی‌اش را مورد تمسخر قرار می‌دهد. اما پس از این دوره به نقاشی از انسان‌های مرفه و بی‌نیاز روی می‌آورد. آدم‌هایی که با آرامش بر صندلی‌های راحتی نشسته و به چیز مهمی فکر نمی‌کنند یا در حال دوش‌گرفتن و خوابیدن و استراحت، از آشوب جهان معاصر دورند.

هاکنی ساده‌نقاشی می‌کند و تمام فضا را هم صادقانه نشان می‌دهد. فعالیت‌های هنری او را نمی‌شود از هم جدا کرد. باید از همهٔ آنها سخن گفت. هر یک از آثارش راهنمای دیگری است. تکامل نقاشی‌ها و آثار چاپی‌اش را می‌توان مدیون طراحی‌های صحنه، تجربهٔ کار سه‌بعدی‌اش و فتوکلاژهایش که شاید مهم‌ترین آثار هنری‌اش باشند، دانست. او هربار ایده‌هایش را در قالبی نو ارایه می‌دهد. شاید بتوان او را مصداق عقیدهٔ نیچه دانست که می‌گوید: «هنر آرزوی دگرگون‌شدن است».

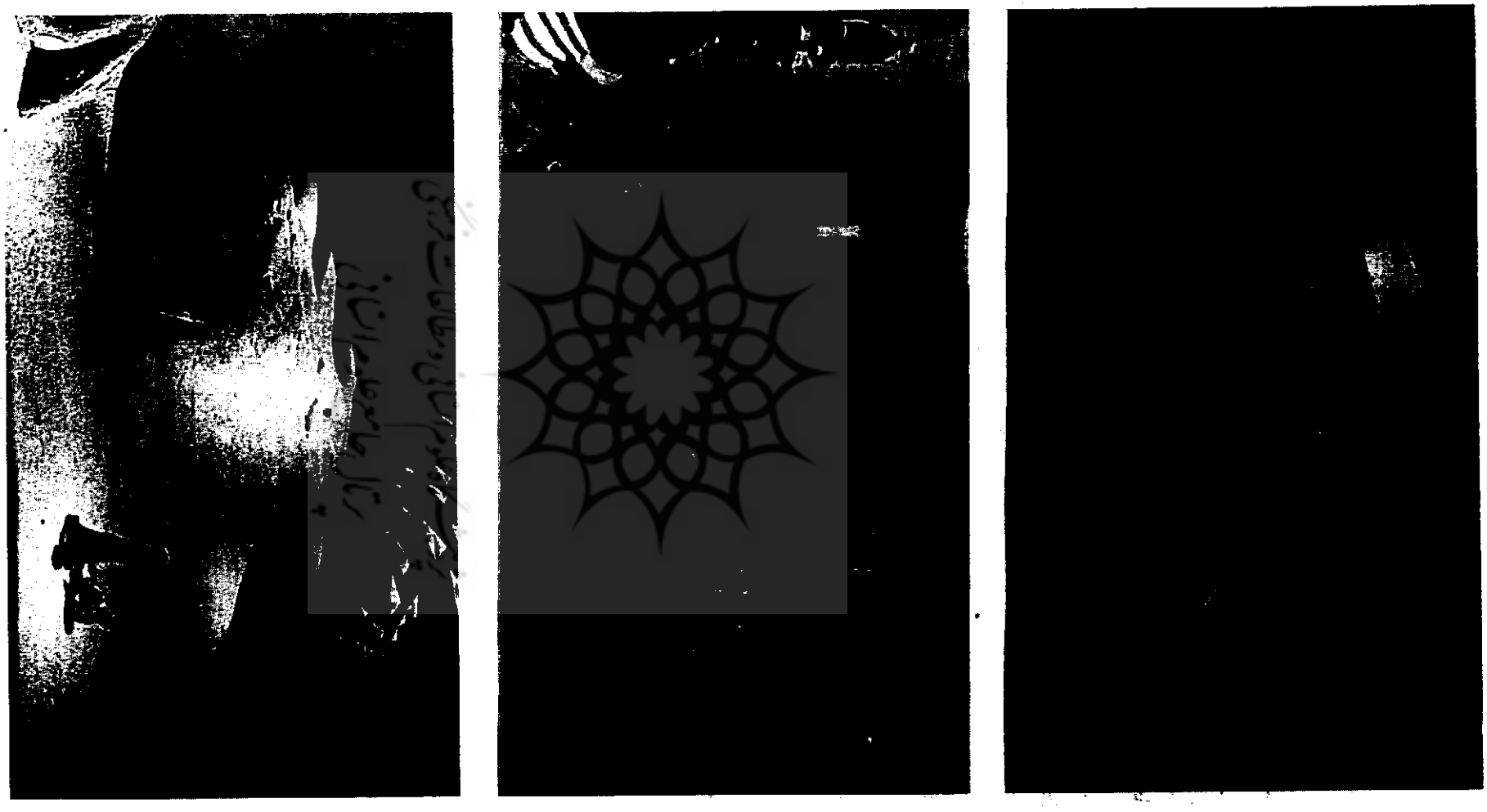
دیدگاه‌های ترکیبی: زمینه‌ها و نقش‌مایه‌ها در هنر هاکنی

پیشرفت دیوید هاکنی به‌عنوان یک هنرمند، سه بخش عمده دارد: نقاشی‌های شناخته‌شده دههٔ ۱۹۶۰؛ طراحی‌های صحنهٔ مورد تحسین در دههٔ ۷۰ و «عکس ـ کار»های دههٔ ۸۰

هاکنی تقریباً در سراسر زندگی‌اش عکس گرفته است و تصویرهای دوربین به‌عنوان مرجعی برای

سبک نیمه مصری، رنگ و روغن، ۱۲۲×۸۴ اینچ، ۱۹۶۱

مدل برای سه صحنه از تئاتر «تریستان و ایزوت»، ۱۹۸۷



بسیاری از نقاشی‌هایش در دهۀ ۶۰، مهم بودند. این نقاشی‌ها اغلب نشانه‌های تئاتری صریحی در خود داشتند، که با پردۀ نمایش و سن کامل می‌شد. طراحی صحنه‌های بعدی او سرچشمۀ قلمرو آشنای نقاشی‌های هوگارث، دافی[8]، پیکاسو و دیگران بود. او در سراسر زندگی پربارش انرژی قابل‌ملاحظه‌ای صرف طراحی و به‌ویژه چاپ کرد. هاکنی نه در اواخر دهۀ ۶۰ از نقاشی دست کشید و نه کار طراحی صحنه را در ۱۹۸۰ متوقف کرد. درواقع این «سه بخش عمده» عملاً فقط نواحی تحلیل‌رفتن علاقه در مقاطع مختلف را توصیف می‌کند.

هاکنی از آن نوع هنرمندانی است که با یک سؤال در کارش مواجه است، مهم نیست چقدر کوچک یا بی‌اهمیت، مسیر را دنبال می‌کند تا زمانی که با رسیدن به ناحیه‌ای جدید احساس راحتی کند و پاسخش را بیابد.

آغاز کار جدی او به‌عنوان هنرمند، به حدود ۱۹۶۰ بازمی‌گردد. هنگامی که مسایل خاص وابسته به نقاشی، جنبه‌های تئاتری و تصویرسازی عکاسانه در هنرش، شروع به نزدیک‌شدن به هم کردند. تعلیم او در مدرسۀ هنر برادفورد از ۱۹۵۳ تا ۱۹۵۷، تعلیمات هنر سنتی بود، در حالی که تحصیلات بعدی‌اش در RCA[9]، به‌طور کلی با دو تغییر اساسی در دنیای هنر مطابق بود: موفقیت به‌دست‌آمده در صدور آبستره ـ اکسپرسیونیسم آمریکایی به خارج و القای حس فرسودگی و بحران در نقاشی آبستره در نیویورک.

دانشجویان ماجراجو عموماً جذب آخرین نقدهای ارایه‌شدۀ تحسین‌برانگیز آوانگارد[10] شدند و به نظر می‌رسید هیچ نقصی در ارایه سبک آبستره ـ اکسپرسیونیسم در کالج سلطنتی هنر وجود نداشته است.

هرچند، هاکنی هرگز کاملاً به سمت انتزاع‌گرایی جذب نشد. او در برادفورد به‌عنوان یک دانشجو، مشتاقانه به نقاشی‌های «اسکار کوکوشکا» علاقه‌مند بود و در آثارش قرابت‌های مشهودی با نقاشی‌ها و مجسمه‌های معاصر «بیکن»، «ژان دوبوفه»، «لین چادویک» و سایر اکسپرسیونیست‌های برجسته که کاملاً انتزاع‌گری را اختیار نکرده بودند، مشاهده شد.

برای هاکنی، سبک به‌عنوان طیفی از امکانات صوری برای تأثیرات زیبایی‌شناسی، به نقطۀ توجه قابل‌ملاحظه‌ای در خلال این سال‌ها بدل شد و در سراسر دورۀ کاری‌اش باقی ماند.

در پایان دهۀ ۱۹۳۰ «کلمنت گرینبرگ» اولین مقاله‌های انتقادی و به‌شدت تأثیرگذارش را دربارۀ طبیعت هنرمندان به‌طور کلی و نقاشی آبستره به‌طور خاص، منتشر کرد. هاکنی گرچه هرگز کاملاً یک نقاش آبستره نبود، اما نسبت به آن بی‌علاقه هم نبود. از روزهای دانشجویی‌اش تا اوایل ۱۹۷۰، او به تکامل آبستره ـ اکسپرسیونیسم و دامنۀ رنگ در نقاشی توجه داشت، دو قطبی که گرینبرگ به‌عنوان مدافع پرشور آنها ظاهر شده بود. فرمول‌بندی گرینبرگ، بر مبنای درس‌های «هانس هوفمان» ساخته شده بود که تثبیت یک قطبیت بین فرایندهای آگاهی هنرمند و فرایندهای رسانه‌اش بود. هدف از نقاشی در رابطه با فرایندهایش، وحدت زیبایی‌شناسانه بود، شرایطی که در آن هنر رویکرد فزاینده‌ای به یافتن وحدت در طبیعت دارد. هنگامی که هاکنی برای اعضای هیئت داوران یک نمایشگاه، یک «نمایش تغییرپذیری» ترتیب داد و یک سلسله از تقسیم‌های جداگانۀ صوری را روی یک بوم با هم ترکیب کرد، هدفش به‌دست‌آوردن چنین وحدت زیبایی‌شناسانۀ مدرنی بود.

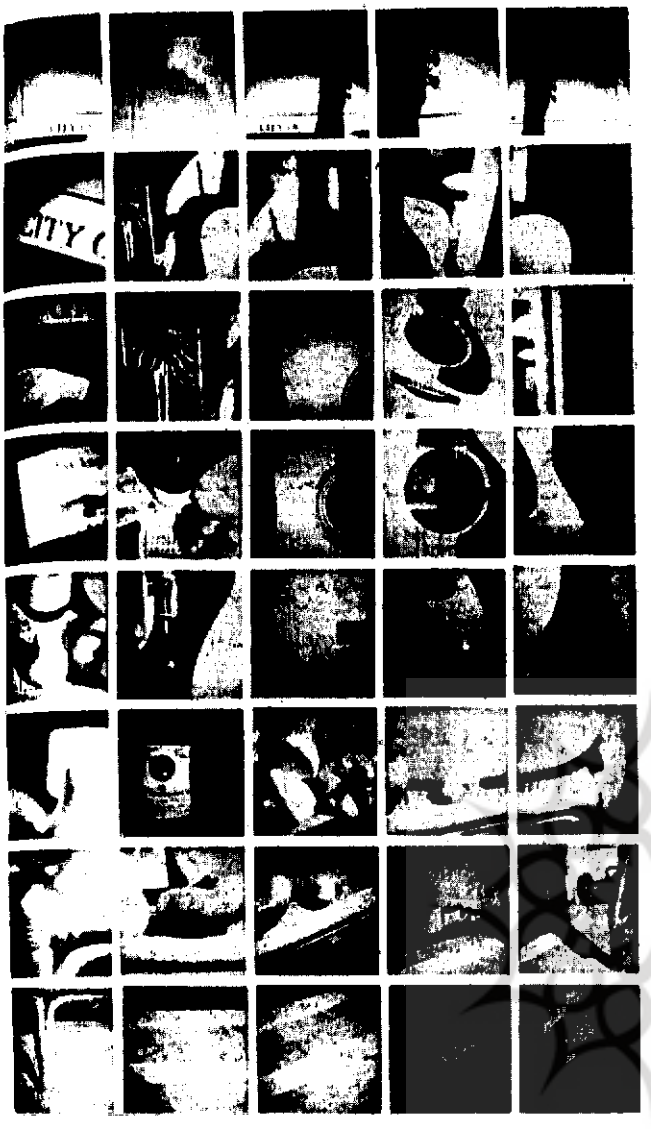
اهمیت کار هاکنی در جابه‌جایی منطقی قطب‌ها در جهت یک سنتز جدید نیست. درعوض او با صراحت وجه تمایزهای هر قطب را بیان می‌کند و در میان مجموعۀ پیچیدۀ ریورسال‌هایش، به عمومیت‌دادن به نوعی آزادی در حرکت یا احساس سهولت حرکت بین آنها و تکذیب انحصار مبادرت می‌کند. برای نمونه

می‌توان پولاروید‌های ترکیبی و فتوکلاژهایی که در ۱۹۸۲ شروع به تهیه‌شان کرد را در نظر گرفت.

«دیوید گریوز، استودیوی پمبروک، لندن، ۱۹۸۲»[۱۱] نمونه‌ای است که ۱۲۰ عکس پولاروید را شامل می‌شود که در یک صفحه چیده شده‌اند، تا یک تصویر بزرگ‌تر از یک فیگور نشسته در فضای داخلی را تشکیل دهند. هر پولاروید به تنهایی تصویری صریح و دارای وضوح را ثبت می‌کند و همه چیز در تصویر ـ پیش‌زمینه، میان‌زمینه و پس‌زمینه ـ به‌صورت کلوزاپ در یک پلان سطحی دیده می‌شود که به وسیلهٔ فاصلهٔ کانونی دوربین تعریف شده است. رنگ‌های روشن و درخشان پولاروید، خود تصویری مرکب از نظر شدت رنگ است که اشباع و غلیظ تولید شده باشند.

تصویرهای خردشده از نماهای به‌هم‌پیوستهٔ متعدد حامل اطلاعات بصری و با شباهت ظاهری به تجزیه در نقاشی‌های کوبیست، ساخته شده است. هاکنی این شباهت را به‌طور وسیعی در چند اثرش تصدیق می‌کند: میوه‌های پلاستیکی روی میز، روزنامه، گیتار و... در «طبیعت بی‌جان گیتار زرد»[۱۲] یادآور طبیعت بی‌جان‌های متعدد پیکاسوست؛ «هنری هینکش را تمیز می‌کند»[۱۳]، به‌صورت قابل تشخیصی مثل پرترهٔ «آمبرواز وُلارد»[۱۴] پیکاسو به‌نظر می‌رسد که قدری به سمت رنگ‌های مصنوعی فیلم پولاروید حرکت کرده باشد. حتی بریده‌های چیده‌شدهٔ کاغذ عکاسی نیز در این ترکیب‌ها یادآور ابداع کلاژ توسط کوبیست‌هاست.

در این عکس ـ کارها یک تجمل و لذت قابل تشخیص وجود دارد: حالت احساس‌برانگیزی که در قلب این اقدام هاکنی است و زادهٔ حس‌کردن سطح‌هاست. فاصلهٔ کانونی دوربین که همه چیز را با روشی غنی‌تر از آنچه چشم می‌تواند ببیند، در یک تصویر مرکب در وضوح نگه می‌دارد؛ فاصلهٔ بین دوربین و سطح اشیایی که عکاسی شده‌اند. با نگاه اجمالی به ترکیب‌بندی، بیننده تصور می‌کند که هنرمند



طبیعت بی‌جان گیتار زرد، پولاروید ترکیبی، ۱۹۸۲

در اطراف اتاق حرکت کرده، به موضوع‌های مورد علاقه‌اش نگاه کرده و هر جزء از ترکیب را طوری به درستی جا داده که انگار آنها را در آغوش گرفته است. روش او تکنیک کلاژ تصویری رک و صریح است که به آثار هنرمندان متمایزی چون پی‌یرو دلا فرانچسکا[۱۵]، فرا آنجلیکو[۱۶]، ون‌گوگ[۱۷]، سورا[۱۸]، ماتیس[۱۹]، دافی و بسیاری دیگر به‌اضافهٔ پیکاسوی همیشه حاضر، رجوع می‌کند و یک طبقه‌بندی وسیع از سبک‌های همیشگی، سوژه‌ها، و منابع عکسی که جداگانه بریده شده و کنار هم چیده شده‌اند، ارایه می‌دهد. یک روحیهٔ

کتابخانه
مرکز دایرة‌المعارف اسلامی

دمکراتیک از چندگانگی که در واحد زیبایی‌شناسی به هم می‌چسبند. نمونهٔ کاملاً مشهود از فتوکلاژها، نقاشی‌ها، چاپ‌ها، طراحی‌ها و صحنه‌آرایی‌های او، دیدگاه‌های ترکیبی هستند که قلمرو تک ـ ریختی (متحدالشکل) ظواهر را انکار می‌کنند.

هنری عینکش را تمیز می‌کند ـ پولاروید، ۱۹۸۲

عکاسی شهودی هاکنی

از اواخر دههٔ هفتاد، هاکنی درگیر تغییر طبیعت عکاسی شده است. او همیشه عکس‌ها را برای کمک به نقاشی گرفته است. اما با پولاروید‌های مرکب و فتوکلاژهایش توانسته است مرزهای رسمی تصویر عکاسی‌شده را گسترش دهد. هاکنی نوآوری‌های کوبیسم را در جهت اعتراض به پرسپکتیو سنتی در عکس عرضه کرده است.

عکس‌های هاکنی در سه بخش جای می‌گیرند:

قسمت اول شامل صفحات قاب‌شدهٔ آلبومی هستند. هر صفحهٔ عنوان‌دار، دارای تعدادی عکس فوری است که به دقت چسبانده شده. مثلاً «آر. بی. کیتای، لندن، دسامبر ۱۹۷۴» سه نمای متضاد از هنرمند ایستاده در مقابل قفسهٔ کتاب است که در نماهای کلوزاپ، متوسط و نمای عمومی همراه با استودیوی او گرفته شده. یک نما برخی از آثار او را نشان می‌دهد، بقیه دیوارهای پوشیده از عکس‌های جداگانه مونتاژ شده، جلد

پرترهٔ آمبرواز ولارد، اثر پیکاسو ـ ۱۰-۱۹۰۹

مجلات و تصویرسازی‌ها را که هنرمند از آنها به‌عنوان منبع الهام استفاده می‌کند، نشان می‌دهد.

بخش دوم شامل عکس‌های پولاروید است. در بعضی از ترکیب‌بندی‌ها، خودش را همراه با دوربینش در یک موقعیت مسافت معینی از سوژه‌اش قرار می‌دهد و سپس در فاصله‌های کم به‌صورت افقی یا عمودی حرکت می‌کند. بنابراین هر عکس شامل جزیی از کل است. بعضی از این ترکیب‌بندی‌ها از بیش از ۱۵۰ نما ساخته شده‌اند، بعضی به درستی قرار گرفته‌اند، بنابراین خطوط ترکیب‌بندی جریان دارند و بقیه فقط به

اندازه‌ای که بخشی از سوژه را کشیده یا تکرار کنند، جابه‌جا شده‌اند. بنابراین یک صورت ممکن است گاهی به‌صورت طبیعی دیده شود یا گاهی دو دماغ داشته باشد و یا به‌صورت خارج از هنجار کشیده شده باشد. در ترکیب‌بندی‌های دیگر او در اطراف سوژه‌اش حرکت می‌کند و به آن شکل و سیلان می‌دهد.

بخش سوم شامل کلاژهایی از تصاویر است که با صفحهٔ پولاروید اجرا شده است. بعضی از نماها طوری قرار گرفته که تأثیر پانورامیک دارد. بقیه حرکت کرده و یا تکرار شده‌اند، یا در درجات متعدد بزرگ‌نمایی گرفته شده‌اند، تا تصویر اصلی را هوشمندانه تحریف و یا آن را در یک پلان متفاوت بازسازی کنند. بسیاری از آنها پاهای هاکنی را در نقطهٔ شروع نشان می‌دهند. توجه به طبیعت ذهنی تصویر، با مرکز ساختگی آن و بینش محیطی تحریف‌شدهٔ آن، به‌وسیلهٔ عکاس دیده می‌شود. در جایی که سایر عکاسان در بازسازی طبیعت با استفاده از کمک‌های مکانیکی دوربین ـ لنز و تاریک‌خانه ـ کوشش کرده‌اند، هاکنی به وظیفه‌اش به‌عنوان یک تصویرساز نزدیک می‌شود و از عکس‌هایش به طریقی که ماکس ارنست و سایر سوررئالیست‌ها کلاژ می‌ساختند، خارج از سبک کلیشه‌های از پیش موجود، استفاده می‌کند.

هاکنی تصویرش را با چند نما که لب‌به‌لب چیده شده یا برش خورده، و آزاد از محدودیت‌های صفحهٔ پولاروید، می‌سازد. مرکز ترکیب‌بندی به‌طور طبیعی فشرده است و لبه‌های آن اغلب به شکل بیضی محصور شده است. و هر جا که ترکیب‌بندی به یک توقف می‌رسد، اغلب به‌صورت بریده‌بریده و غیرقرینه تمام می‌شود. هاکنی می‌گوید:

«سال‌ها بود که من از این نقص عکاسی آگاه بودم، که فاقد زمان است... حالا مطمئنم که تصادفی نبوده که ظرف چند سال پس از عمومیت‌یافتن عکاسی، کوبیسم اختراع شد. پیکاسو و براک این نقص را دیده‌اند...».

یکی از شخصی‌ترین تصویرهای هاکنی، تصویر مردی است که در یک استخر کالیفرنیایی شنا می‌کند. این سوژه‌ای است که بارها نقاشی و بازسازی کرده. عکس‌هایش شامل تصویری از یک شناگر، ـ بدنی تحریف‌شده و انشعاب‌یافته به‌وسیلهٔ لنزهای متعدد ـ موج‌زدن آب روی سطح و نیز تعدادی ترکیب‌بندی‌های پولاروید در موضوع است. تصویر شناگر به عمد توسط دوربین تکثیر شده، اما ابتکار بازسازی جلوه‌های طبیعت، کم‌تر از نقاشی‌هایش مؤثر است و قدری مالیخولیایی و بیش‌تر کالیفرنیایی است.

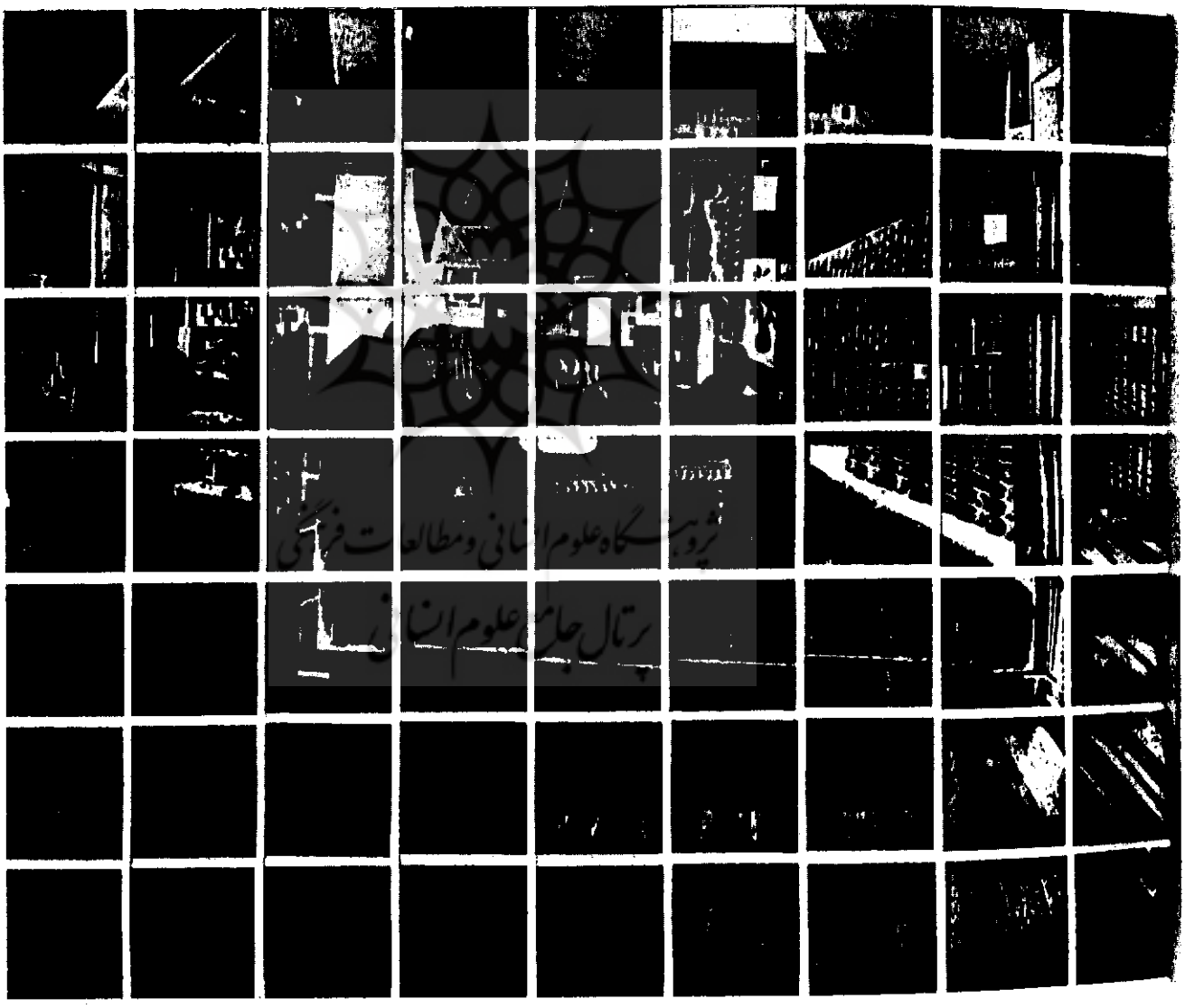
تعدادی از فتوکلاژها با حرکت آزمایش شده‌اند. نقاشان و مجسمه‌سازان مبادرت به تقسیم جلوه‌های پویای حرکت در یک رسانهٔ ایستا می‌کنند. نوآوری‌های متعدد فوتوریست‌ها[۲۰]، یک راه از نگاه کردن به حرکت را باز می‌نماید و عکاسی مبادرت به نشان‌دادن بقیه می‌کند. مثل مجموعه کارهای منجمدشدهٔ قدم‌به‌قدم ادوارد مایبریج[۲۱] که از یک تصویر به تصویر دیگر و سرانجام به تیرگی‌ها که کلیشه‌های معاصر برای حرکت شده‌اند و تغییرات دقیقه را نشان می‌دهد. هاکنی در تصویرهایی چون گریگوری در ونیز قدم می‌زند[۲۲]، به هدف مایبریج نزدیک می‌شود، اما با مواضع دارای ابهام از اتفاقات برنامه‌ریزی‌شده، به آن چاشنی می‌دهد. در یک‌سری از تصاویر در تابلوی اسکیت‌بازی که می‌چرخد[۲۳] که در نیویورک گرفته شده، احساس حرکت به‌وسیلهٔ تجمع تصویرها انتقال داده می‌شود.

با پرسپکتیو به‌طور مشهودی خوب بازی شده است. برخلاف نظریهٔ متداول که هر چیز منشعب‌شده به بی‌نهایت می‌رسد، او سوژه‌ها را جای می‌دهد و از قابلیت دوربین برای حرکت از یک نمای دور به کلوزاپ، برای خلق پرسپکتیوی استفاده می‌کند که در آن هرآنچه که منشعب شده، به سمت بیننده برمی‌گردد.

او با این دوربین‌ها به‌طور وسیعی آزمایش کرده و

در آزمایش‌هایش سعی شده تا جایی که ممکن است جابه‌جایی و ترکیب در تصویر ـ از جمله در مورد شدت رنگ در مرحلهٔ چاپ ـ صورت بگیرد. هاکنی با یک دستاویز کشف‌نشدهٔ نهایی ـ اندازه ـ کار را به پایان رساند. آنچه هاکنی را از عکاسی معمولی جدا می‌کند، درواقع پرسپکتیو یک‌نقطه‌ای و عدم نمایش تحولات زمان و مکان است. او حتی نقاشی‌های دورهٔ رنسانس را هم قید و بند هنر مدرن می‌داند، چرا که تصویری که ارایه می‌دهند یک‌بعدی است. او معتقد است این نوع پرسپکتیو فاصلهٔ بیننده و موضوع را بیشتر می‌کند، زمان را متوقف می‌کند و فضایی که قابل رؤیت است، سرد و یخ‌زده دیده می‌شود. و علت کنارگذاشتن نقاشی‌های رئالیستی‌اش در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ ناشی از همین اعتقاد است. او بیش از همه در فتوکلاژهایی که از مناظر آمریکا تهیه کرده، پرسپکتیو را تجربه کرده است. بزرگراه پیربلاسوم[۲۴] از این نظر حاوی نتایج درخشانی است. زیرا هم فضایی را در ذهن تداعی می‌کند و هم بیننده از سطح صاف آن آگاه است. این اثر نگاهی زنده به فضا و زمان دارد. جاده‌ها در تقاطع‌ها ناپدید می‌شوند و کوه‌ها از کلاژ می‌گذرند. هاکنی تأکید می‌کند

نقاشی ناتمام در عکس تمام‌شده، ۱۹۸۲



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

که این تصویر مزیتی ندارد و مسافر داخل ماشین ـ بیننده ـ می‌تواند به منظرهٔ دیگری خیره شود. در این کلاژ، هاکنی سرعت زیاد فوتوریست‌ها را به تلفیق با نگرش کوبیست‌ها برده است. در ژوئن ۱۹۸۶، برای نمایشگاهی از عکس‌هایش که در ایالات متحده برگزار می‌شد، ویرایش جدیدی از این بزرگراه تهیه کرد که قسمتی از بزرگراه را از لوس‌آنجلس تا لاس‌وگاس نشان می‌دهد. هاکنی پهنای کلاژ را ۹ پا گرفت که برای فضایی متفاوت، هنوز جا داشت که آن را بزرگ‌تر کند و رنگ‌ها را تقویت کرد، به نحوی که در آن آسمان رنگ آبی کامل داشت. هاکنی برای تهیهٔ این کلاژ در ۱۹۸۶، ۶۵۰ فریم عکس گرفت.

هاکنی برای اینکه بیش‌تر روی فتوکلاژ کار کند به سمت نمونه‌های مکانیکی حرکت کرد و مستقیماً با یک ماشین فتوکپی آزمایش کرد و از آن‌پس، گرافیک کامپیوتری جست‌وجوهای بی‌وقفهٔ او را برای یافتن جلوه‌های تازه به خود جلب کرد. هاکنی برای نشان‌دادن حرکت از راه‌های مختلفی استفاده کرده و مطمئناً برای نشان‌دادن هر دو جنبهٔ زندگی مردم ـ اشیاء و مکان‌ها ـ از روش‌های کوبیسم تحلیلی در فتوکلاژهایش استفاده می‌کند. او دربارهٔ رویکرد برگسونی به دریافت و بازنمایی زمان صحبت کرده و مطلب نوشته است و در آن باورهای خود را بدین‌گونه توصیف می‌کند که روش‌های متعدد از بازنمایی جهان، جهان‌بینی‌های متعددی را منعکس می‌کند و تغییر روش‌های تصویرکردن، می‌تواند به‌وسیلهٔ تأثیر بر نقطهٔ دید بیننده، رویکرد و احتمالاً فلسفهٔ او را تغییر دهد. این ممکن است در برخورد با افرادی بی‌تعصب، یک نظریهٔ معتبر باشد، اما به‌نظر نمی‌رسد که هاکنی چنین رویکردی را نسبت به فتوکلاژهایش به قصد شوخی به کار گرفته باشد. با این‌همه به نقل از «هنری گلدزالر» در پاسخ او که سؤال می‌کند: «آیا عکاسی هنر است؟» می‌گوید: «من فکر کردم یک سرگرمی است!».

در فتوکلاژ «نقاشی ناتمام در عکس تمام‌شده»[۲۵] شاید بتوان تا حدود زیادی شخصیت هنری هاکنی را جست‌وجو کرد. او در این اثر شیطنت‌بار، تابلوی نقاشی از استودیوی عکاسی‌اش را که از کوبیسم متأثر است، در همان مکان و همان‌گونه از دیدگاه کوبیستی عکاسی کرده است. صحنه‌ای نزدیک به صحنه‌های تئاتری، ایجاد پرسپکتیوهای متفاوت، رنگ‌های اغراق‌شده و فضای کلی، نقاشی و عکس را با هم همگون کرده است.

حرکت در فتوکلاژهای هاکنی

موضوع حرکت می‌کند:

در سنت تلاش برای بازنمایی تداوم فیزیکی حرکت در یک تک‌عکس، هاکنی در دسامبر ۱۹۸۲ در پارک مرکزی نیویورک از یک اسکیت‌باز در حال چرخیدن و در فوریهٔ ۱۹۸۳ از دوستش «گریگوری ایوانز» در حال راه‌رفتن عکس گرفت. در مسیر حرکت‌های آشنا در یک پلان به‌جای تکنیک ضبط حرکت توسط نوردهی‌های متعدد که پیشگامان عکاسی متحرک، اتین ژول‌ماری[۲۶]، آنتون براگالیا[۲۷] و دکتر هارولد اجرتون[۲۸] به‌کار می‌بستند، هاکنی برای تجزیهٔ حرکت از کلاژ استفاده می‌کند. نتایجی که او از اسکیت‌باز گرفت، آگاهی او را دربارهٔ این که تارشدن حرکت پدیدهٔ بینایی نیست، بلکه قراردادهای خاصی است، تأیید کرد. فتوکلاژهای او به‌طور ضمنی از نامشخص‌بودن و مه‌آلودگی عکس‌های زمان‌دار «ژول‌ماری» و مطالعات علمی بعدی انتقاد می‌کند. تکرار پاها در گریگوری قدم‌زنان در ونیز[۲۹]، شوخ‌طبعی مکانیکی نظیر آنچه در سگ در قلاده[۳۰] اثر جاکومو بالا[۳۱] نقاش مشهور فوتوریست دیده می‌شود، به‌همراه دارد. اما این نمونه‌ها در واقع یادداشت‌هایی هستند که علاقهٔ هاکنی را متحمل نمی‌شوند. برای او اجرای طبیعت و زمان

یک فعالیت فیزیکی ساده در یک رسانهٔ مسطح و ایستا کافی نیست.

هر دو ویژگی حرکت در فتوکلاژ پرتره‌های او نشان داده شده است. سوژه‌های هاکنی عموماً در خانه‌هایشان یا در استودیوی هنرمند نشسته‌اند. اما کلاژ نیاز سنتی را با به‌دست‌آوردن یک بیان شخصیتی و حالت در یک تک‌عکس برطرف می‌کند. کلاژ حرکت‌های انفرادی زودگذر صورت، دست‌ها و بدن را مستند می‌کند و سپس امکان یک سنتز را از میان انتخاب‌ها و کنار هم چیدن چاپ‌های منحصربه‌فرد فراهم می‌کند. به‌این ترتیب بیننده می‌تواند تأثیر متقابل بین سوژه و هنرمند و در پرتره‌های گروهی یا دو نفره، در میان خود سوژه‌ها را بازسازی کند. به‌عنوان مثال او پرترهٔ بیل‌برانت و همسرش نویا[۳۲] عکس‌العمل آنها را نسبت به فرایند پرترهٔ پولاروید هاکنی آشکار می‌کند و پزها و ژست‌ها شخصیت آنها را روشن می‌کند. این یک پرترهٔ یگانه است که همچنین تأثیر متقابل بین هنرمندان را ضبط می‌کند و از این‌جهت شاهکار سری پولاروید هاکنی محسوب می‌شود و اولین موفقیت بزرگ او در زمینهٔ حرکت موضوع است. در جدول کلمات متقاطع[۳۳] شخصیت‌سازی و فرم حتی غنی‌تر است. هاکنی سرپرست موزه «مارتین فریدمن» و همسرش «میلدرد» کتابدار ـ ویراستار موزه را به تصویر می‌کشد و جنبه‌های ارتباط حرفه‌ای و خانگی آنها را نشان می‌دهد. این ترکیب بیش‌ترین انعطاف‌پذیری کلاژ با چاپ‌های ۳۵mm را نشان می‌دهد. هاکنی ساختارهای عمودی و افقی، حس او از کوبیسم تحلیلی و حس شخصیتی کلاژهای پولارویدش را حفظ می‌کند. اما چاپ‌های خاص را با توجه به درجات علاقه‌اش به سوژه‌ها، برهم‌نهی، تکثیر و دسته‌بندی می‌کند. به‌عنوان نمونه وقتی میلارد فریدمن دارد واژهٔ ستون افقی را پیدا می‌کند، ۱۲ چاپ چهرهٔ او را به تصویر کشیده است. دست‌های جفت‌شده و دست چپ که هاکنی آن را تکرار کرده و از یک زبان اشاره مثل اطلاعات جدول استفاده می‌کند و این ویژگی میان ترکیب معنوی تصاویر و ترکیب آنها دیده می‌شود. هاکنی در نمایش دست‌ها، یک استعاره برای کار دستی کلاژ عرضه می‌کند. همهٔ این تصویرها به سطح و به راحتی کار تکنیکی هاکنی با دوربین ۳۵میلیمتری توجه دارند. او با اطمینان از اینکه کلیهٔ جزئیات موردنیاز را پوشش داده است، با یک دوربین تک‌لنزی انعکاسی توانست حلقه‌های متعددی فیلم بگیرد و سپس فریم‌های انتخابی با هم ترکیب شدند. ترکیب پیچیده‌ای مثل ناهار در سفارت انگلیس[۳۴] بستگی به استعارهٔ هاکنی از عکاسی ۳۵میلیمتری دارد. او برای کلاژهای پولارویدش همهٔ جزئیات را به‌صورت کلوزاپ می‌گیرد و بعد آنها را انسجام می‌دهد. چاپ‌های دارای جزئیات در هر دو نوع کلاژ (۳۵mm و پولاروید) تصدیق می‌کند که آنچه چشم جست‌وجوگر می‌بیند، همیشه واضح است، اما با استفاده از لنز فعال‌تر دوربین‌های SLR، عملاً می‌توان وقتی که عناصر در اتاق بزرگی تقطیع می‌شوند، بی‌حرکت نشست. او با استفاده از دوربین ۳۵mm، در کلاژی از بیلی وایلدر کارگردان سینما، به شکل‌های جدیدی از پرتره و حرکت رسید. هاکنی در آثار دیگرش، برای مشخص‌کردن سطح زمین، پاهایش را به تصویر می‌کشد و یا به روش اوژن‌آژه[۳۵] و لی فریدلندر[۳۶]، دو عکاسی که او تحسینشان می‌کند، سایه‌اش را در تصویر قرار می‌دهد. همهٔ اینها به شکستن دیوار هنر سنتی بین بیننده و دیدگاه او کمک می‌کند. و حس شخص از فضا و مکان به چند طریق گسترش می‌یابد.

نگاه هنرمند حرکت می‌کند:

منظره‌های هاکنی از «یوسمیت» و «گراندکانیون» در سپتامبر ۱۹۸۲، بیان مبالغه‌آمیز بزرگ‌نمایی فضایی به‌وسیلهٔ حرکت شبه‌پانورامایی است. این سوژه‌ها فقط

چشم‌اندازهای معروفی نیستند، بلکه توصیف عمیق و مقایسهٔ شایستگی‌های قوهٔ بینایی و عدسی‌های اپتیکی هستند. در فتوکلاژی مثل گراندکانیون[۳۷]، هاکنی بر محدودیت میدان دید عدسی‌های متداول غلبه می‌کند. ــ در دید دو چشمی آنها می‌توانند در حدود ۱۲۰° بدون حرکت و ۳۶۰° با چرخش سر آن به چپ و راست را دربر بگیرند. ــ این فتوکلاژ، با ۸ پا پهنا، میدان دید یک بیننده را به حد کافی به تصویرهای مجزا نزدیک شده باشد که چاپ‌های جداگانه را تشخیص دهد، پر می‌کند. بیننده هم‌زمان از وسعت عمق تصویرشده و فرم فیزیکی آن تصویر آگاه می‌شود. حرکت از خطوط مورب به سمت جلوی صخره‌ها و بستر رودخانه و از استپ‌های پلکانی به لبه‌های انتهایی کلاژ صورت می‌گیرد. با فرم‌های شناخته‌شده‌تر و ساده‌تر، دگرگونی در کارهای هاکنی مشهودتر است. در نقاشی‌های چرخ دستی و در کلاژهای میز تحریر[۳۸] و صندلی در باغ لوکزامبورگ[۳۹]، نمونه‌های نمایش پرسپکتیو معکوس دیده می‌شود. این فتوکلاژها در نسخهٔ فرانسوی مجلهٔ وگ[۴۰] از دسامبر ۱۹۸۵ تا ژانویه ۱۹۸۶ به چاپ رسید و ۴۱ صفحه از آن شماره‌ها به طراحی‌های هاکنی اختصاص داده شد و او موقعیتی به‌دست آورد که تئوری‌های پرسپکتیو را که اهمیت زیادی برایش داشت، توصیف کرده و به تصویر بکشد، چرا که او بر این باور است که روش‌های مختلف نمایش جهان، جنبه‌های فیلسوفانهٔ جهان را منعکس می‌کند و تغییری در هنر ــ داخل فضای مصوری که حسی از تمامیت و فعالیت را در بیننده ایجاد می‌کند ــ می‌تواند منجر به تغییرات در روح کلی یک دوره شود. در کارهایی که برای «وگ» فرانسوی بازسازی شده، سطوح قائم اشیای مکعبی در چشم بیننده به هم نزدیک می‌شوند، نه در بی‌نهایت. هاکنی می‌گوید: «"پرسپکتیو معکوس" مربوط به شماست.» به‌عنوان مثال، در دیدن هر دو جنبهٔ میز، «شما حرکت خودتان را می‌بینید، شما حافظهٔ خودتان

صندلی در باغ لوکزامبورگ، ۱۹۸۵

را می‌بینید.»

با مراجعه به آثار پیکاسو، این حقیقت که سطوح کج‌شده (یک‌برشده) و نمایش صوری آنها در فضای بیننده به‌وسیلهٔ کوبیسم به هم متصل شده، در فتوکلاژهای هاکنی برجسته می‌شود. او احتمالاً با این تقسیم‌های کوبیستی و سزان‌وار[۴۱] بر رئالیسم افزایش‌یافته تأکید می‌کند.

هنرمند و سوژه حرکت می‌کنند:

در ماه مه ۱۹۸۳ در هاوایی دوستان هاکنی (دیوید و آن) تصمیم به ازدواج گرفتند و هاکنی عکاس مجلس شد. اما نه مثل هر عکاس دیگری. در عروسی دیوید و آن در هاوایی[۴۲] او سعی کرد داستانی با نسبت‌های سینما ـ رمان در قالب یک اثر واحد تهیه کند و بهترین کلاژ

داستانی‌اش را ساخت. عکس سه‌پارچهٔ زیگزاگ خوش‌قوارهٔ جشن عروسی از تشریفات یک جزیرهٔ خارجی زیبا با نوازنده‌ها و کشیش عبور می‌کند و به سرزمینی دور صعود می‌کند. آن و دیوید ازدواج کرده و با نماهای زیادی از روبوسی و یک کلوزاپ از حلقهٔ ازدواج دیده می‌شوند. یک داستان شوخی ـ جدی[۴۳] و شیرین.

حرکت باعث جورشدن تصویرهای سینمایی می‌شود، با فوکوس‌های متعدد و تداوم در روایت. چون طومارهای چینی و نقاشی‌های قرون وسطایی که شکل‌ها در یک چشم‌انداز گسترده تکرار می‌شوند و قهرمانان داستان را در لحظه‌های موفقیت‌آمیزشان در یک ماجرای آشکار، معرفی می‌کنند. اما جدا از تابلوی فِردا برای من و آن چای می‌آورد، در فتوکلاژهای هاکنی، فقط عروسی دیوید و آن و عکاسی آنی لایبو ویتز وقتی از من عکس می‌گیرد[۴۴]، فقط چنین تحلیل‌هایی از شکل‌ها را در حرکت روایی دربر دارد.

آرزوی هاکنی تقلید از فیلم یا ویدیو نیست. هرچند، از تقسیم‌های سینماتیک در فتوکلاژهایش استفاده می‌کند، ــ مونتاژ، برش‌های انتقالی (پرشی) و سکانس‌ها، مانند حرکت‌های پانوراما‌یی و نماهای گردونه‌ای ایجاد شده‌اند ــ او می‌خواهد بر قیود سینما هم فایق آید، که یک حرکت بی‌امان به جلو دارد و یک خط عمومی از طرح داستان.

در این دو و در همهٔ فتوکلاژهایش، چشم می‌تواند از چپ به راست و جلو به عقب و یا برعکس حرکت کند، همان‌طور که در نقاشی‌های منظرهٔ شرقی و یا قاب‌های قرون وسطایی دیده می‌شود. شخص داستان و تأثیرات پیش‌روندهٔ شخصیت و فضا را دنبال می‌کند، اما با قدم‌های خودش. نشان‌دادن حرکت در بعد مکان در آثار بعدی هاکنی از اهمیت خاصی برخوردار است. زمانی که فتوکلاژ بازی اسکزاہل را می‌ساخت، «آن» معتقد بود که کلاژهای هاکنی بهتر از فیلم عمل می‌کند.

هاکنی در آثار بعدی‌اش به‌وسیلهٔ حرکت خود و موضوع‌هایش، از طریق عکاسی، اما به شیوهٔ سینما شروع به روایت داستان می‌کند.

هاکنی مشتاق است که دریافت خود را از زمان، از طریق بازنمایی حرکت‌های واقعی و بصری بیان کند. این موقعیت به‌وسیلهٔ مطالعات او دربارهٔ «هنری برگسون»[۴۵] و «مارسل پروست»[۴۶] از رمان‌نویس‌های مهم اوایل قرن بیستم، حمایت می‌شود. به‌نظر برگسون، ماده همیشه در حرکت است. شرایطی که انسان با درک شهودی از گذر زمان و با تجربهٔ ذهنی از اعمال فیزیکی خودش حس می‌کند. این «زمان» قراردادی نیست که به‌وسیلهٔ ساعت قابل اندازه‌گیری باشد. بلکه زمان غیرقابل تقسیم یا استمرار است. الگوی حرکت از سینما گرفته شده که بر اساس تجزیه یا تقسیم مکانیکی زمان، هیچ راهنمایی از طبیعت واقعیت ارایه نمی‌دهد. به‌نظر هنرمندانی که عقیدهٔ برگسون را تفسیر کردند، این واقعیت می‌تواند به‌جای یک دید ترکیبی از تجربهٔ ذهنی، به‌وسیلهٔ نمایش خودآگاهی هنرمندان به جهان خارجی بررسی شود.

هاکنی خود، کار هنری و جهانی که آنها را معرفی می‌کند، به‌عنوان یک موضوع خوش‌آیند و احساس‌برانگیز مطرح می‌کند. و عینیت و اثبات این موقعیت آن را کاملاً قابل فهم و موافق می‌سازد. هاکنی می‌خواهد با آوردن بیننده به فضای روان‌شناسانه و فیزیکی‌اش، بیننده را از دریافت برگسونی‌اش از واقعیت، متقاعد کند. بیننده اغلب در جایگاه او قرار می‌گیرد و از دیدگاه او نگاه می‌کند.

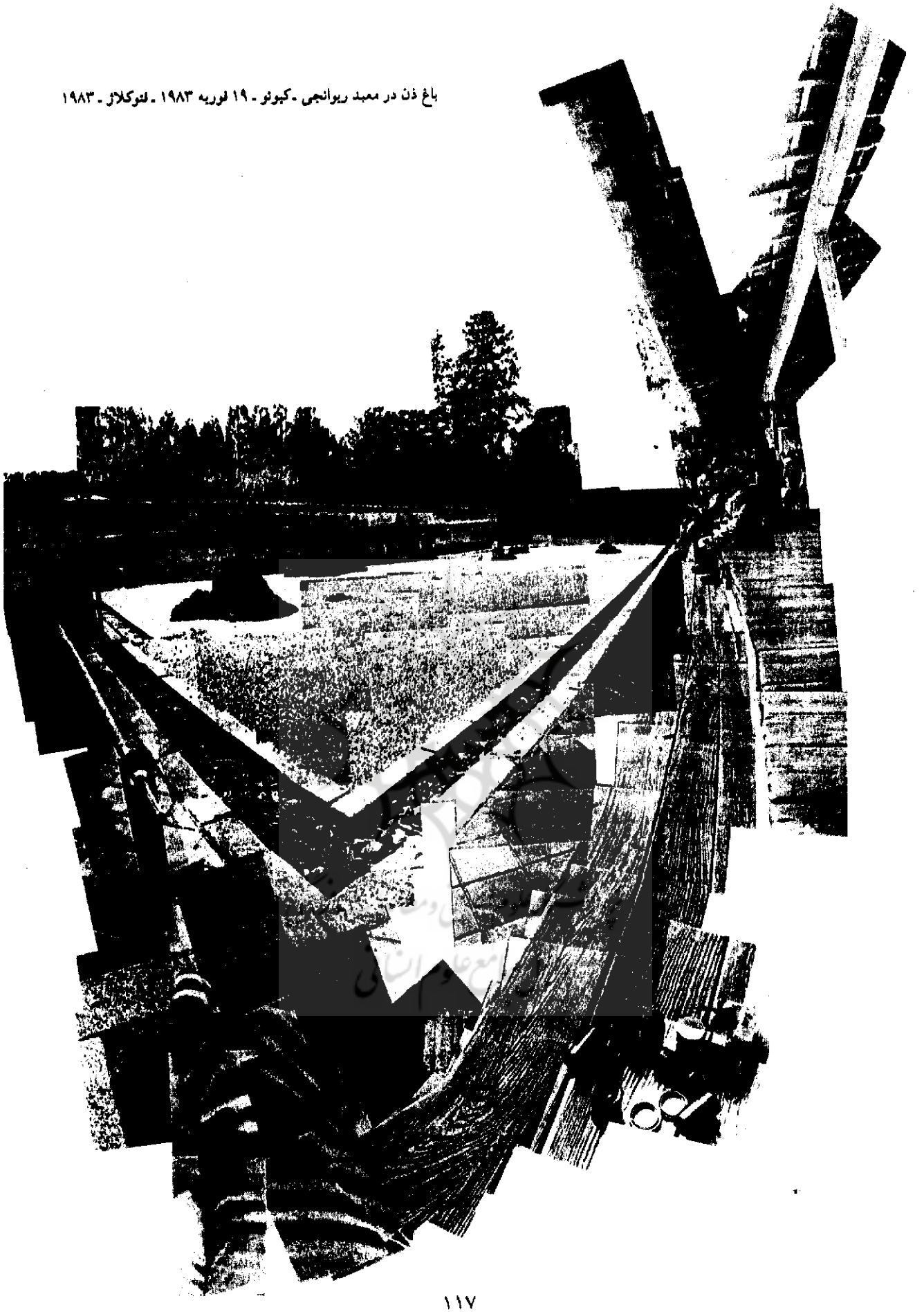
هنرمند حرکت می‌کند:

رضایت‌بخش‌ترین فتوکلاژهای هاکنی زمان را درون داستانشان شرح می‌دهد و آن را در ساختار خود آنها کوتاه و فشرده می‌کند. هاکنی امیدوار است که آنها «زمان زنده» (حال) را بررسی کنند. چون زمان گذشته با

بزرگراه پیربلاسوم، ۱۹۸۶

حرکت در درون فضا به سادگی بررسی می‌شود. هاکنی با عکس‌هایی که در فوریهٔ ۱۹۸۳ در ژاپن گرفت، کوشید ابتدا بینش فیزیکی‌اش را، همانند بینش بصری‌اش از فضا ارایه دهد. در تابلوی قدم‌زدن در باغ ذن هاکنی لبهٔ پایینی باغ (و کلاژ) را با ردی از «جاپا»هایش تعریف می‌کند که شبیه نشانه‌های ژاپنی است. ویژگی جوراب‌های لنگه‌به‌لنگهٔ او، از جایی که محل را عکاسی کرده، مرز بیرونی و علامت هر نقطهٔ توقف را اندازه می‌گیرد. باغ آن‌طور که از بالا دیده می‌شود، مستطیل است؛ سنگ‌ها در برش طولی از سطح زمین دیده می‌شوند. پرسپکتیوهای ترکیبی هاکنی، نه‌تنها آنچه را که او می‌بیند و آنچه را می‌داند، بلکه چگونگی دانستن آنها را هم نشان می‌دهد. به‌وسیلهٔ راه‌رفتن. تصویر هرچند مستطیل است، اما

باغ ذن در معبد ریوانجی ـ کیوتو ـ ۱۹ فوریه ۱۹۸۳ ـ فتوکلاژ ـ ۱۹۸۳



نمایی از یک فضای غربی نیست، تصویر مدرنی است که به‌طور موفقیت‌آمیزی یک مکان شرقی را بازنمایی می‌کند.

بزرگراه پیربلاسوم برای هاکنی به‌عنوان رشد نهایی فتوکلاژهایش و ترکیبی از عکاسی، نقاشی و کلاژ، اهمیت دارد. در این تابلو او تجربهٔ رانندگی در صحرای کالیفرنیا را از طریق پرسپکتیو ترکیبی بیان می‌کند. عکس پرسپکتیو یک‌نقطه‌ای غربی را به تصویر می‌کشد: جاده در چهارراه‌ها محو می‌شود و سلسله‌کوه‌ها کلاژ را به دو نیم می‌کند. فضا پهن‌تر از امکان وسعت هر نوع دوربینی است (در مقایسه با تک‌عکسی از این صحنه که هاکنی در کنفرانس‌هایش نشان می‌دهد.) علایم جاده شکل‌های تحریف‌نشده‌ای هستند که به زحمت از نظر اندازه به‌وسیلهٔ مسافت کاهش یافته‌اند. گرچه هاکنی ماشینی را نشان نداده، اما بازسازی مدرن (و به‌خصوص آمریکایی) احساس سرعت را که ناشی از حضور ماشین است، القا کرده است. بزرگراه پیربلاسوم نقاط مساعد جابه‌جایی کوبیست‌ها را با سرعت بالای سوژهٔ فوتوریست‌ها، ترکیب روایی مستمر در طومارهای چینی، غنای سطح و روش‌های افزودنی کلاژ و جزئیات مستند و اجرای سریع عکاسی، متحد می‌کند.

این اثر هم مدرن است و هم آشکارا گویاست. هاکنی فتوکلاژهایش را برای پروراندن احساسات واقعی در هنرش، به‌عنوان یک رئالیست به‌کار می‌گیرد. او توجه بیننده را به واقعیت جهان و بالابردن درک بهتری از آن، راهنمایی می‌کند و در این اثر، هنر او بیش‌تر انسان‌گرایانه است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. اکسپرسیونیسم انتزاعی: صورتی غیرهندسی از هنر انتزاعی که در دههٔ ۱۹۴۰ شکل گرفت و در دههٔ ۱۹۵۰ رواج یافت. نقاشی‌های این سبک معمولاً در ابعاد بزرگ و دارای رنگ‌ها و خطوط مشخص‌اند. واسیلی کاندینسکی، آرشیل گورکی، جکسون پولاک و مارک رونکو از پیروان این شیوه بوده‌اند.

۲. پابلو پیکاسو: نقاش متولد اسپانیا که بیش‌تر عمر خود را Picasso, Pablo (1881-1973) در فرانسه گذراند. او با ابداع شیوهٔ معروف کوبیسم، بر هنر قرن بیستم تأثیر بسیار به‌جا گذاشت.

3. Stravinsky, Igor

۴. Collage کلاژ: چهل‌تکهٔ چسبی؛ تصویر چهل‌تکه؛ کاغذچسبانی؛ تکه‌چسبانی؛ طرح یا نقشی که از چسباندن قطعات کاغذ، پارچه و انواع خرده‌ریزهای مشابه آنها فراهم شده باشد. گاهی این قطعات را با رنگ‌آمیزی همراه می‌کنند.

۵. ژرژ براک: نقاش فرانسوی معاصر پیکاسو: Braque, George (1882-1963)

۶. پاپ آرت: جنبش هنری مربوط به دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، در انگلستان و آمریکا، Pop Art ـ که ضمناً به رئالیسم نو هم موسوم است و از تولید انبوه اشیاء مصرفی و استفادهٔ آنها در جوامع بشری تأثیر می‌گیرد. اندی وارهول و لیشتن اشتاین (لیختن اشتاین) از هنرمندان این جنبش هنری هستند.

۷. پل سزان: نقاش پست‌امپرسیونیست فرانسوی، Cézanne, Paul (1839-1906) ـ که نحوهٔ استفاده او از رنگ و نیز ترکیب‌بندی‌های محکم و استخوان‌دارش بر زیبایی‌شناسی بسیاری از جنبش‌های هنری قرن بیستم تأثیر فراوان گذاشت.

۸. رائول دافی: از نقاشان فوویست دورهٔ اکسپرسیونیسم ـ فرانسوی: Dufy, Raoul (1877-1953)

۹. کالج سلطنتی هنر (در انگلستان): RCA = Royal College of Art

۱۰. آوانگارد: هنر پیشرو؛ هنر پیشتاز Avant-garde

۱۱. دیوید گریوز، استودیوی پمبروک: لندن، آوریل ۱۹۸۲، پولاروید ترکیبی، $۱۳۱/۴\times۶۶/۷^{cm}$.

۱۲. طبیعت بی‌جان گیتار زرد: لوس‌آنجلس، آوریل ۱۹۸۲، پولاروید ترکیبی، $۷۲/۴\times۴۴/۵^{cm}$.

۱۳. هنری هینکش را نمیز می‌کند: ۱۹۸۲، پولاروید، $۳۶/۸\times۳۴/۳^{cm}$.

۱۴. پرترهٔ آمبرواز وُلارد: ۱۰-۱۹۰۹، رنگ و روغن روی بوم، موزهٔ پوشکین در مسکو، ۹۳×۶۶^{cm}، اثر پابلو پیکاسو.

۱۵. پی‌یرو دلا فرانچسکا: نقاش دورهٔ رنسانس ایتالیا: della Francesca, Piero (1420-1492)

16. Angelico, Fra

۱۷. ونسان ون‌گوگ: نقاش هلندی امپرسیونیست قرن ۱۹. Gogh, Van Vincent (1853-1890)

18. Seurat

19. Matisse

۲۰. فوتوریست‌ها Futurists: پیروان جنبش هنری فوتوریسم که در ۱۹۰۹ در ایتالیا پایه‌گذاری شد و در ستایش ادوات ماشینی، سرعت و خشونت، و از جهت فنی بر نقطه‌نظرهای نوامپرسیونیستی در باب رنگ تکیه داشت. بوچیونی، بالا، کارا و سورینی مشهورترین فوتوریست‌ها بودند.

۲۱. ادوارد مایبریج Malbridge, Edward: عکاس انگلیسی و پیشگام ایجاد حرکت در تصویر در قرن نوزدهم، که از طریق عکاسی فریم به فریم از حرکت حیوانات و انسان در پی کشف تغییرات جزیی حرکاتشان بود.

۲۲. گریگوری قدم می‌زند: کلاژ عکسی، ^{cm}۳۰/۵×۵۸/۴، ۱۹۸۳.

23. A Skater Spinning

24. Pearblossom Hwy, 1986

25. Unfinished Painting in Finished Photograph(s), 1982

۲۶. اتین ژول‌ماری: فیزیولوژیست فرانسوی، تکمیل‌کنندهٔ تلاش‌های مایبریج در ایجاد حرکت در تصویر. ـ Jules Marey, Etienne (1830-1904)

۲۷. آنتون براگالیا: عکاسی که در بعضی عکس‌ها از محوشدن تصویر به‌عنوان نشانهٔ حرکت و در سایر عکس‌هایش از نوردهی‌های مکرر استفاده کرد. از این‌رو در آثارش تصویر سوژهٔ متحرک در یک فریم چند بار ثبت شده و این تصاویر محو تا امروز به‌عنوان کلیشه‌های عکاسی به حرکت درآمده‌اند. ـ Anton Bragaglia

28. Dr. Edgerton, Harold

29. Chronophotographs

30. Dog On a Leash

31. Balla, Giacomo

۳۲. نویا + بیل برانت با سلف پرتره؛ استودیوی پمبروک؛ لندن؛ ۱۹۸۲.

33. The Crossword Puzzle Minneapolis, 1983

34. Lunch on at the British Embassy Tokyo, 1983

۳۵. اوژن آتژه: عکاس، نقاش، بازیگر و دریانورد فرانسوی و از نخستین عکاسانی که در زمینهٔ City Scape (مناظر شهری) فعال بود. ـ Atget, Eugene (1856-1927)

۳۶. لی فریدلندر: عکاس آمریکایی و از بزرگان عکاسی مناظر شهری ـ Freedlander, Lee (1934-?)

37. The Grand Canyon Looking North, Photographic Collage, 1982

38. The Desk, 1984

39. Chair, Jardin de Luxembourg; Paris; 1985

40. Vogue

41. Sézannesque سزان‌وار

42. The Wedding of David and Ann in Hawaii, 1983

43. Seriocomic Story داستان شوخی ـ جدی

44. Photographing Annie Leibovitz While She Photographs me, kyoto, 1983

۴۵. هانس برگسون: فیلسوف مشهور فرانسوی که فلسفه را تنها راه درک حقیقت می‌دانست و در این راه عقل را دخیل نمی‌دانست. ـ Bergson, Henri (1859-1941)

۴۶. مارسل پروست: رمان‌نویس قرن بیستم ـ Proust, Marcel (1871-1922)

فهرست منابع:

1. David Hockney: A Retrospective; Christopher Knight; Organized by: Maurice Tuchman and Stephanie Barron; Los Angeles County Museum of Art; Thames and Hudson; New York, 1988
2. David Hockney; Editor: Dr. Andreas C Papa dakis; an Art & Design Profile, London, 1988
3. Hockney; Peter Clothier; Abbeville Press Publishers, London, 1995
4. That's The way of see it; David Hockney, Edited by Nikos Stangos, Thames and Hudson, London, 1993
5. An English-Persian Dictionary of Art Terms; Compiled by M. Karamati, Chakame Publications; Tehran, 1370