ایگور موخین، از سری آثار «موزه هنر شوروی سابق»

هنر عکاسی معاصر روسیه

الکساندر تولنی
ترجمه: کیهان ولی‌نژاد

پیش‌گفتار

از اواسط سال‌های ۱۹۸۰، هنر در مسکو دچار تغییر و تحول گردید. این هنر غیر دولتی در طول دوران پروستریکا perestorika به تدریج مورد شناخت و پذیرش قرار گرفت، و عکاسی کنونی در مسکو نیز در همین دوران متولد شد. در ضمن، در این دوران شاهد تشکیل گروه عکاسی صریح Immediate Photography Group در یکی از چندین باشگاه عکاسی آماتور هستیم. بسیاری از عکاسان پیر و جوان که مورد بحث این نوشتار هستند با این گروه ارتباط داشته و به‌طور چشمگیری بر اعتبار سبک و برنامه هنری این گروه تأثیر گذارده‌اند. باشگاه‌های عکاسی آماتور در رشد و توسعه هنر عکاسی در مسکو نقش مهمی ایفا کرده‌اند. مقوله‌ای به نام عکاسی اجتماعی، که در حیطه فتوژورنالیسم اجتماعی ـ واقع‌گرا قرار داشت و تا آن زمان نیز، عمده‌ترین نوع عکاسی در مسکو بود، از اواخر سال‌های ۱۹۷۰ تا اوایل سال‌های ۱۹۸۰ مورد

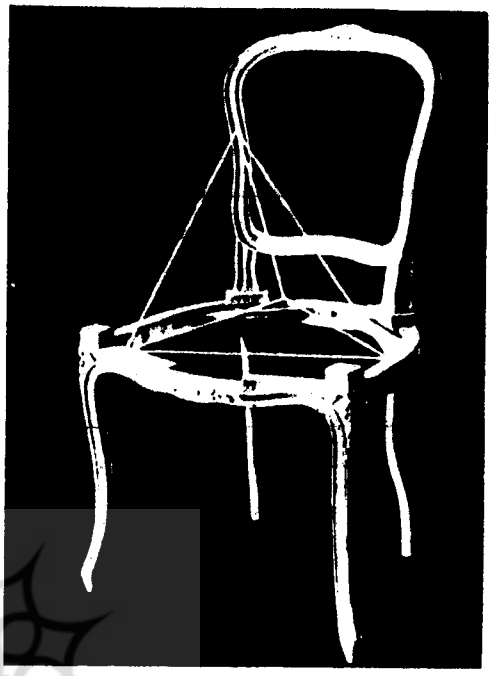
انتقاد قرار گرفت. از آن پس عکاسانی که سوررئالیسم و هنر گروتسک، نوگرایی و مونتاژ را در خلق آثارشان به کار گرفتند موجب ایجاد تحولی از مستندگرایی به سمت ذهنیت‌گرایی شدند. از اوایل دهه ۱۹۹۰ ساختمان‌های جدید و سازمان‌های حرفه‌ای از قبیل انستیتو هنرهای معاصر Institute for contemporary Art و مرکز هنرهای معاصر Center for contemporary Art، یا گالری‌های خصوصی از قبیل شولا Shcola و 1.0، آثار عکاسان هنرمند مسکو را تحت پوشش خود قرار دادند. این اتفاق، به عکاسی شکل زیبایی شناختی اعطا کرده، پایگاه اجتماعی آن را بهبود بخشید و آن را همتراز نقاشی، گرافیک و مجسمه‌سازی قرار داد (حتی امروزه نیز، عکاسی از اثرات بعدی سیاست‌های فرهنگی دولتی که از دوران حکومت شوروی بر جای مانده است رنج می‌برد، همان سیاست‌هایی که عکاسی را «فاقد هنر»، معرفی کرده و آن را از دیگر اشکال هنری مجزا کرده بود.) به رسمیت شناختن عکاسی به عنوان یک شکل هنری، با گسترش و رواج رسانه‌های جدید ـ ویدئو و تصاویر کامپیوتری ـ و نیز با از بین رفتن مرزهای بین‌رسانه‌های مختلف همراه گردید. استفاده از رسانه‌های جدید، نیاز به آن داشت که عکاسی اغلب در میان تأسیسات چند رسانه‌ای و موضوعات سه بعدی سهم یکسانی داشته باشد. در عین حال، این امر موجب می‌گردید تا محدودیت‌های ذاتی تصویر به عنوان یک رسانه دوبعدی به اثبات برسد.

اکنون عکاسی به‌گونه‌های مختلف در خدمت تمایلات هنرمندانه عکاسان هنرمند مسکو قرار دارد: کنکاش در فضاهای واقعی و تخیلی؛ سازه‌زدایی Deconstruct از نمادها و نشانه‌های ایدئولوژی نظام قدیم (اتحاد جماهیر شوروی)؛ حافظه کنجکاو، هم جمعی و هم فردی؛ بنیان نهادن منیت و ارائه خویشتن در سایه آگاهی نو از جسم انسان به شکل فیزیکی؛ قرار دادن تصویر دیجیتالی در بافت فرهنگ انبوه؛ و پرداختن به عقاید مفهومی سال‌های ۱۹۸۰. آنچه که این هنرمندان را به هم مربوط می‌کند نخست، استفاده آن‌ها از روش‌های عکاسی برای رسیدن به تصویر ساخته شده از واقعیت، و در وهله دوم، شیوه‌ای که در آثار هنری‌شان به کار می‌برند تا نادرست بودن توقعات موجود از واقعیت را نشان دهند، همان توقعاتی که نمایش عکس‌گونه به همراه دارد، البته هیچ‌کدام از دو مورد فوق برای یافتن وجه اشتراک صورت نمی‌گیرند. بدین ترتیب، عکاسی هنری معاصر در مسکو خود را از لحاظ زیبایی‌شناختی و تاریخی کاملاً مخالف با عکاسی خبری واقع‌گرا که در گذشته رایج بود معرفی می‌کند، با این‌که خود عکاسی معاصر در گام اول، از این نوع عکاسی سرچشمه گرفته است.

این نوشتار، به معرفی آثاری می‌پردازد که جزو اشکال پیشرو و تراز اول در قلمرو جدید عکاسی هستند. بخش عمده تصاویر، مربوط به آثار هجده عکاس برگزیده و گروه‌هایی است که همزمان در سه نمایشگاه، در برلین به نمایش درآمده‌اند. توضیحات مبسوطی که توسط نویسندگان برجسته مثل یکاترینادیوگوت yektaterina Dyogot (مسکو) و کاترین بکر Kathrin Becker (برلین) ارائه شده است، رشد و توسعه و وضعیت کنونی عکاسی در مسکو را نشان می‌دهد. دو مقاله‌ای که توسط گردانندگان نمایشگاه‌ها در برلین آماده شده است، باربارابارش Barbara Barsch، و الکساندر تولینی Alexander Tolnay ، موجب می‌گردد تا به شغل آن‌ها به عنوان متصدی توجه بیشتری صورت گیرد.

عکاسی جدید، در مسکو:
تصاویر آرمان‌شهر شک‌گرایی Utopia Scepticism
یکاترینا دیوگوت

۱ ـ عکاسی جدید، در مسکو در دوران پروستریکا، از



ماریا سرپریاکووا ـ بدون عنوان

سال ۱۹۸۷ تا ۱۹۹۰ به وجود آمد. این دوران شاهد رشد و سپس سقوط سریع باشگاه‌هایی است که نسل حاضر عکاسان هنرمند را در بطن خود پرورش داده بود. عکاس با تجربه‌ای به نام بوریس میخائیلوف Boris Mikhailov، عکاس نسبتاً با تجربه‌ای به نام ولادیمیر کوپریانوف Vladimir Kupriyanov و عکاس کم‌تجربه‌ای به نام ایگور موخین Igor Moukhin ، و گروه دیگری از عکاسان همه به نوعی با گروه عکاسی صریح مرتبط بوده‌اند. این گروه (عکاسی صریح) به کمک گروه آرمیتاژ Hermitage Group که یک سازمان نیمه دولتی و مختص به برگزاری نمایشگاه‌ها بود، تثبیت شد. عکاسی صریح، باشگاهی بود برای عکاسان آماتور، و اعضایش برخلاف اعضای دیگر باشگاه‌ها از یک برنامه مشترک هنری بهره می‌جستند. هدف این برنامه، انجام عکاسی رها از هرگونه تعصب و کلیشه‌های ایدئولوژیکی بود. اما عملی بودن خود عکاسی صریح، به زودی در میان عکاسان مسکو مورد تردید و اعتراض قرار گرفت.

از اواخر سال‌های ۱۹۸۰، برخی از اعضای عکاسی صریح، دوربین‌هایشان را به کنار گذاشتند و اقدام به حراج گذاشتن عکس‌هایشان کردند. افرادی که تقریباً در همین سال‌ها به عکاسی روی آوردند حتی سعی نمی‌کردند که در حین عکاسی دیدگاه خود را اعمال کنند و ترجیح می‌دادند که عکاسی حاضر ـ در آن دوران ـ را در دستور کار خویش قرار دهند. علاوه بر این، هنرمندان حتی اگر خود، عکس می‌گرفتند و خودشان از آن استفاده می‌کردند با این حال این موضوع را پنهان می‌کردند. با وجود این که عکس به عنوان یک چیز حاضر و آماده مورد استفاده قرار می‌گرفت، ولی وجود خود را مرهون برداشت شخصی افراد نبود بلکه مرهون این واقعیت بود که عکاسی در مقابل جلوه هنر مدرن، به عنوان یک راه و رسم مطرح گردیده بود.

چیزی به نام عکاسی مفهومی، که خود را به عنوان یکی از زبان‌های هنری تلقی می‌کرد و بنابر این، با این کار، بذر شک و ظن را نسبت به قابل اطمینان بودنش می‌پاشید، در واقع، خود را توسط خود هنر مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌داد. از اوایل دهه ۱۹۷۰، مفهوم‌گرایی بر هنر مسکو حاکم شد و موجب شیوع شک‌گرایی نه تنها نسبت به ایدئولوژی دولتی بلکه نسبت به هر نوع زبان شد، بنابراین خود هنر را نیز دچار همین مسأله کرد و در نتیجه، عکاسی مفهومی Conceptual Photography به راحتی جای پای محکمی در میان دیگر هنرها باز کرد، و اگر چه فقط میخائیلوف (همکار نزدیک کاباکوف) Kabakov و تا حدی نیز کوپایانوف با مفهوم‌گرایی Conceptuatism در مسکو سر و کار داشتند، با این حال در اوایل سال‌های ۱۹۹۰، تقریباً همه عکاسان جدید مسکو، رویکرد تصویری غیر انتقادی را که تا این زمان در دستور کارشان قرار داده بودند کنار گذاشتند و به سمت هستی واقعی زبان هنری‌شان و کشف محدوده‌های آن روی آوردند.

بدین‌منظور، الزاماً مجبور گشتند تا موقعیت خود را با توجه به گزینش تاریخی‌ای که توسط پیشگامان عکاسی شوروی در سال ۱۹۲۰ صورت گرفته بود تعریف کنند، در عین حال، این تصمیم که در حمایت از عکاسی گرفته شده بود طبیعتاً خودخواسته و مستدل بود.

الکساندر رودچنکو، در مقاله مفصلی به نام مخالفت با پرتره مصنوعی Synthetic Portrait - طرفداری از پرتره طبیعی Spontaneous Portrait (در روزنامه نویج ال ای اف، Novij LEF سال ۱۹۲۸) به مسأله مصنوعی بودن، می‌پردازد. از دیدگاه او، پرتره‌ای که توسط نقاشی دستکاری شود (عکس - پرتره Photo - Portrait کاملاً از نقاشی تقلید می‌کند) در تضاد با دقت موجود در عکس طبیعی قرار دارد. نمونه بارز اعتقاد رودچنکو Rodchenko بر طرفداری از طبیعی بودن، در کتابی از عکس‌های لنین به چشم می‌خورد، او عکس‌های این کتاب را به دیگر عکس‌های پرتره‌ای که از لنین گرفته شده‌اند، ترجیح می‌دهد. هر کس که این کتاب را ببیند مهارت‌های هنرمندانه‌ای را که در تصویر لنین به کار رفته‌اند بدون هیچ سؤالی خواهد پذیرفت. از نظر او، عکس طبیعی، ضامن حقیقت است، و دروغ نقاشانه را صریحاً رد می‌کند و در عین حال، نقش سرکوبگر را ایفا می‌کند. کاملاً آشکار است که عکاسی از اولین روزهای پیدایش خود، به خاطر دقت زیادش، برای سرکوب کردن به کار رفته است (مثل شناسایی مجرمین). در محدوده آگاهی رودچنکو، نقش محدودگر عکس طبیعی که به عنوان جزء لازم زیبایی‌شناختی تلقی می‌شود (زیرا گونه‌هایی که در تصویر ثبت می‌شوند طبیعتاً همه گونه‌ها را دربرنمی‌گیرد)، عمیق‌ترین اشتیاق در جهت کنترل کامل است. این امور در عکاسی به منظور حفظ دید جمعی ما در مقابل دیگر روش‌های بازنمایی فردی واقعیت، به کار بسته می‌شود: یک عکس و چند مدرک دیگر، هرگونه ابهام در بازنمایی‌ای را که هر شخص از شخص دیگر انجام می‌دهد از بین خواهد برد.

برای هنرمندان عکاسِ دوره فراآرمان‌شهر Post-Utopia ، کاملاً واضح است که عکاسی مستند نمی‌تواند هیچ تضمینی برای واقعی بودن خود قائل شود، و این امر صرفاً در عکس‌های رودچنکو به اثبات می‌رسد. عکاسان جدید مسکو، در سرزمینی رشد کرده‌اند که در آن‌جا، تصاویر فی‌نفسه ارزشی نداشته‌اند بلکه بیشتر برای فریبکاری‌های ایدئولوژیکی مورد دستکاری و سوءاستفاده قرار می‌گرفتند. این فریبکاری‌های ایدئولوژیکی به نشانه‌هایی در تاریخ سیاست و هنر بدل شده‌اند. شک‌گرایی، قابل اطمینان بودن عکاسی مستند را که بر تمام عکاسی روسیه کنونی سایه افکنده بود زیر سؤال می‌برد و دو راه حل تقریباً متفاوت زیبایی‌شناختی را پیش روی می‌گذارد. یکی، تلاش‌های جدی در جهت بازگرداندن حقیقت به عکاسی است؛ و دیگری، شکل نقد بنیادین نسبت به ادعاهای عکاسی مبنی بر عرضه حقیقت مستند را به خود می‌گیرد.

۲ ـ راه حل اول، بیشتر از همه، هنرمند را وادار می‌کند تا مانع از آن شود که اثر هنری‌اش به عنوان نمای مستقیم از سوژه پنداشته شود. عکاسی معاصر روسیه، که لقب هنرمندانه به خود می‌دهد، مسیرش را به میزان زیادی هم در سطح زیبایی‌شناختی و هم در سطح انستیتویی در خلاف مسیر عکاسی خبری Reportage Photography تعریف می‌کند. هر چند که لزوماً این مسأله از یک راه به نتیجه می‌رسد و آن هم این که زودگذر بودن نمای ثبت شده تا حد ممکن تلطیف شده یا مستتر شود. خود عنوان عکاسی صریح اعتقادی به زودگذر بودن عکس‌های مورد نظر ندارد، و حتی اولین آثار اعضای این گروه مثل الکساندر اسلایوسارف Alexander Slyusarev که معلم بسیاری از این افراد بوده است، بر امتداد تفکربرانگیز زمان تأکید دارند.

سرگئی لئون نیو، ۹۱ـ۱۹۹۰ (مطالعاتی در عکاسی تضادمند)

عکاس برای امتداد دادن یک لحظه، امیدوار است زمانی که شخص به سمت تصویر جلب شد به درون تصویر نیز کشانده شود. بعدها، هنرمندان روش مطمئن‌تری انتخاب می‌کنند و تمام وقت خود را صرف عکاسی می‌کنند. آن‌ها برای فرار از هرگونه تصاویر دستکاری شده ایدئولوژیکی، به‌گونه‌ای کاملاً متناقض دست به انواع دستکاری خود عکس‌ها می‌زنند. و برای چنین منظوری، یک تکه کاغذ سیگاری یا کمی پارچه توری بانداژ را روی یک سطح می‌چسبانند، روی آن چیزی می‌نویسند یا سطح آن را با لایه‌ای از پلکسی گلاس می‌پوشانند و بدین‌ترتیب، شخصیت خود را بر اثر خلق شده جلوه‌گر می‌سازند.

ماریا سربریاکوفا، در عکس‌هایش، یک پایه هوایی به هر ساختمان اضافه می‌کند و با این کار، چشم‌انداز را به دو قسمت تقسیم می‌کند. بسته به این که هر بیننده عکس را چگونه ببیند، ساختمان یا در داخل چشم‌انداز قرار می‌گیرد و یا بیرون از آن، این مسأله نشان از آن دارد که یک تصویر به‌گونه‌های مختلفی دریافت می‌شود. او در برخی از آثارش، از کلمات استفاده می‌کند، و یا برای مثال، نوشته‌ای را به یک عکس چشم‌انداز اضافه می‌کند، مثل: دروغگو می‌گوید: هر چیزی که می‌گویم دروغ است. در واقع، چنین نوشته‌ای بیننده را به هیچ نتیجه منطقی رهنمون نمی‌سازد. هر دوی این‌ها مانع از تعبیر واضح عکس می‌شوند و به واسطه معرفی و تلفیق صورت‌های مختلفی از واقعیت، ویژگی سرکوبگر موجود در ذات عکاسی را تضعیف می‌کنند. از آن جایی که سرکوبگر بودن عکاسی، شرط گذرا بودن آن است، بنابر این هدف این ابزارها کمابیش کاستن از میزان گذرا بودن عکاسی است.

عکاسی سه بعدی، تکنیکی است که از نخستین روزهای پیدایش عکاسی، جلوه فضا را برای ملایم کردن و حتی از بین بردن زمختی موجود در لحظه‌ای بودن نما به خدمت گرفته بود. ولادیمیر کوپریافوف، در اثر خویش از ابزاری استفاده می‌کند که حالت سه بعدی را به وجود می‌آورند: او پرتره‌هایی به اندازه طبیعی (رودیونف‌ها) Rodionovs را زیر منشورهایی از

جنس پلکسی گلاس قرار می‌دهد، عکس‌هایی از آلبوم خانوادگی را روی کاغذهای خرد شده عکاسی چاپ می‌کند (تا اینکه عکس چاپ شده را از حالت تخت خارج کند). او اغلب اوقات برخی از فیگورها را به صورت ترکیب‌های چند فیگوری بازگو می‌کند (از من روی برنگردان) و در موضوعاتی که خود برای عکس گرفتن خلق می‌کند، از شیشه استفاده می‌کند، تکه‌هایی از شیشه را بر روی همدیگر قرار می‌دهد به طوری که همه آن‌ها در کنار هم، یک تصویر را منعکس کنند. هر چند، بدین منظور، هرگز از حالت دو چشمی binocularity استفاده نمی‌کند؛ قطعه‌هایی که به کار می‌برد همواره مشابه هم هستند و عکاسی سه بعدی او بیشتر حالت زیبایی‌شناختی دارد تا حالت دیداری. این حالت‌های فضایی ــ که همواره توسط هنرمند بر آن‌ها تأکید می‌شود ــ به کمک خود عکاسی به اجرا می‌رسند، و عکاسی نیز با آن حالت‌ها به شکل‌های بسیار متنوع درمی‌آید و از این‌رو زمان را در خود می‌گنجاند.

در آثار ولادیمیرافیموف، از جمله در پرتره‌هایی که از موضوعات نامعین گرفته است (موضوعاتی که جمع‌آوری کرده و یا خودش آن‌ها را برای اهداف خاص تصویری‌اش ساخته است)، می‌توان گونه‌های متنوع‌تری از وارد کردن زمان به نماهای زودگذر را مشاهده کرد. او موضوعات و مواد مختلف را به‌گونه‌ای در هم ادغام می‌کند که حاصل آن، یک کل تقریباً سازمند است، بدین‌منظور، از لاشه، استخوان و یا پوست حیوانات مرده استفاده می‌کند. در جدیدترین آثارش، اقلام معمولی غذاها (استخوان‌های جوجه، هویج، موز) را به‌گونه‌ای مومیایی می‌کند تا شبیه اجزای بدن انسان جلوه کنند. در نهایت، موضوعات مورد نظر، هیچ تشابهی به دست ساخته‌های بشر ندارند، آن‌ها بیشتر گواه بر نوعی ساختارشکنی destruction هستند تا یک نوع آفرینش، لیکن این نکته کاملاً آشکار است که آن‌ها به مثابه انفجار زمان ممتد هستند. عمل عکاسی، که در انتهای فرایند آفرینش به نتیجه می‌رسد، به نظر حاصل نوردهی طولانی است، و از این طریق است که می‌تواند تغییرات بسیار آرام واقعیت را دقیقاً ثبت کند. وادیم فیشکین، تکنیک نوردهی طولانی را در عکس‌هایی که از ساختمان‌های سر به فلک کشیده مسکو می‌گیرد به کار می‌برد و از روی پشت‌بام‌ها، تصاویر ضدنور پر کنتراست از ساختمان‌های دیگر می‌گیرد، به طوری که گویی، توانسته است چیزهایی را ببیند که با چشمان غیر مسلح قادر به دیدن آن‌ها نبوده است.

برخی از آثاری که در این‌جا بدان‌ها اشاره شده است، بی‌نظیر و استثنایی هستند و برخی دیگر ظاهراً قابل بازآفرینی هستند و برخی نیز، در واقع، بازآفرینی می‌شوند، لیکن فضای شاعرانه که در آن‌ها وجود دارد اساساً مانع از هرگونه بازآفرینی مجدد می‌شوند فرایند نوردهی طولانی یک عکس، خود، امکان ثبت تصویر همان عکس به صورت رسانه‌ای را نقض می‌کند، یعنی بازآفرینی فوری در یک نمایشگاه یا در یک روزنامه. رودچنکو اعتقاد دارد نوردهی کوتاه مدت موجب می‌شود تا هم سرعت عمل رسانه‌ها بیشتر شود و هم امکان تیراژ زیاد فراهم گردد. لیکن، صرف‌نظر از این که فتوژورنالیست‌ها مسأله تیراژ را مدنظر دارند، آثار بسیاری از هنرمندان عکاسی مسکو حاصل نوعی از عکاسی هستند که به خاطر تنوع موارد بی‌نظیر، توانسته است به حیاتش ادامه دهد: عکاسی آماتور، از عکاس‌های توریستی Snapshot گرفته تا پرتره‌های پر زرق و برقی که در استودیوهای عکاسان ایالتی گرفته شده‌اند. این‌گونه عکس‌ها حتی زمانی که مورد کپی‌برداری قرار می‌گیرند هرگز منتشر نمی‌شوند. آن‌ها در جای خاص خود باقی می‌مانند. نگاتیو این‌گونه عکس‌ها حتی اگر در استودیوی عکاسی گرفته شده باشند نزد عکاس حرفه‌ای‌شان محفوظ می‌مانند. یکی از ویژگی‌های کاملاً بی‌نظیر را در تصویر لوریک‌ها

کتابخانه مرکز اطلاع رسانی
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

Luriks و دیگر عکس‌های پر زرق و برقی که توسط دست رنگ‌آمیزی شده‌اند و از سوی بوریس میخائیلوف در اواسط دهه ۱۹۸۰ مورد استفاده قرار گرفته‌اند، می‌توان مشاهده کرد. و بالاخره، عکس‌های جمع‌آوری شده نیز جزء آثاری بی‌نظیر و استثنایی هستند، عکس‌هایی که نگاتیو آن‌ها از بین رفته است. محل مناسب برای رشد عکاسی جدید مسکو، آرشیو عکس رسانه‌های عمومی نیست (خود رودچنکو نیز آنجا را محل کنترل بازنمایی‌های واقعیت می‌پندارد) بلکه بالعکس، محل مناسب آرشیو شخصی‌ای است که هم کمتر در دسترس همگان قرار دارد و هم کمتر می‌توان در آن مداخله کرد. گونه‌های فراوانی از این نوع آرشیو در ذهن و درون قلمرو حافظه وجود دارد. هنگامی که ولادیسلاو افیموف، عکسی را درون یک جعبه کوچک یا در چاله عمیقی قرار می‌دهد تا در یک لحظه، فقط یک شخص بتواند آن را ببیند، در واقع با این کار عکس‌هایش را درونی می‌کند و آن‌ها را به‌گونه‌ای ارائه می‌کند که برای همیشه در ضمیر آگاهِ فرد باقی بمانند. چنین عقایدی در مورد عکاسی، به آرمان‌شهر حاکم بر دریافت فردی مربوط می‌شوند و نیز با حالت ضرورت جمعی عکس‌هایی که توسط رودچنکو و پیروانش خلق شده‌اند کاملاً متضاد هستند عکس‌هایی که افیموف خلق کرده است، در واقع به‌گونه‌ای کاملاً طبیعی به شکل ویدئویی هستند ـ خصوصاً به مثابه توهمات فردی. این عکس‌ها در شکل ویدئوی‌شان قابلیت جابه‌جایی می‌یابند و به‌گونه‌ای متناقض، تضمین می‌کنند که با کاستن از سرعت بازنمایی‌شان، مانع از هرگونه احتمال فهم عجولانه شوند. هر چیزی که در حال حرکت است سرعتش، به معنای دقیق کلمه کمتر از یک لحظه کوتاه است. آناتولی شورافلف نیز چنین هدفی را در عکس‌هایش دنبال می‌کند و قصد دارد تا تصاویری کامپیوتری از مجسمه‌های باستانی ارائه دهد که در آن‌ها مجسمه‌ها حالت دیگری به خود گرفته‌اند. در این‌گونه آثار، می‌توان به راحتی فهمید که چگونه هنرمندان ادعا بر به تصویر کشیدن واقعیتی می‌کنند که در عین دربرگیری بُعد زمانی، هم از هنرمند و هم از بیننده مستقل قرار دارد.

این گرایشات در عکاسی مسکو را می‌توان تلاش‌هایی برای تجدید و تقدیس دوباره خیال اعماق برداشت کرد، چیزی که به نظر تا سال‌ها قبل از این، در هنر قرن بیستم باور نشده بود. اگر برداشت رودچنکو از عکاسی، ما را با آرمان شهر برخی واسطه‌های مطلق آشنا می‌کند که به اندازه زبان اسپرانتو همگانی بوده و به عنوان یک ارزش درونی فاقد حقیقت است، پس عکاسی جدید مسکو، آرمان‌شهر کاملاً متفاوتی را احیاء می‌کند که در آن، عکاسی واقعیت مسلم وجودی‌اش را به اثبات می‌رساند. عکس‌هایی که بر این اساس درک و دریافت می‌شوند، برخلاف نقاشی قابلیت کامل بودن را دارند. آن‌ها تمام چیزهایی را که برای نشان دادن جزئیات ظریف و قابل تصور لازم است در خود دارند، جزئیاتی که به خاطر قدرت ضعیف ادراک ما محدود و محصور شده‌اند. و این امر دقیقاً مشابه مفهومی است که در فیلم آگراندیسمان Blow up ، اثر آنتونیونی Antonioni، در مورد عکاسی ارائه شده است. در این فیلم، عکاسی نیرویی معرفی می‌شود که قدرت افشای راز دارد (راز نهان در طبیعت، جسد شخص مرده‌ای که قهرمان داستان آن را در یک عکس چشم‌انداز کشف می‌کند)، لیکن عکس مورد نظر صرفاً به خاطر خود آن (عکس) گرفته می‌شود بدون آن که هدف خاصی را دنبال کند (قهرمان داستان یک عکاس تبلیغاتی حرفه‌ای است، در انتهای فیلم، به خاطر برخورد این‌گونه با طبیعت مجازات می‌شود و جسد مرده‌ای را که در عکس کشف کرده بود گم می‌کند، و از آن‌جایی که به معنای دیگری از واقعیت می‌رسد معنای متعارف آن را از دست می‌دهد). عکاسی‌ای که افشاگری آرمان

شهرانه حقیقت را مدنظر دارد، مقام اول را همواره به عکس‌هایی می‌دهد که توسط عکاسان آماتور خلق شده باشند.

۳ ـ عکاسانی که به برخی اسرار نهان در پس واقعیت اعتقاد رمانتیک دارند، (همان‌گونه که رودچنکو اظهار می‌کند) تمایل دارند تا ابهام نقاشانه را تا اندازه‌ای در آثارشان به کار گیرند و از این طریق راهی به سمت حقیقت نامرئی بگشایند. لیکن، جایی که هنرمند موضع انتقادی اتخاذ می‌کند آنگاه اثر خلق شده، نه توسط آن راز بلکه بواسطه ناکامی حاصل از عدم حضور آن (راز) تعیین می‌گردد، و تحت این شرایط، ابهام دیداری به شکل کارکرد مخالف درمی‌آید. مجموعه‌ای از عکس‌هایی که آناتولی شورافلف خلق کرده است، نشان دهنده تصاویری خاص از اهرام ثلاثه مصر و ابوالهول‌ها هستند که گویی در دویست سال پیش ثبت شده‌اند (او آن‌ها را به شیوه سیباکروم (چاپ اسلاید بر روی کاغذ عکاسی) ثبت کرده، در قطع بزرگ چاپ کرده و در کنار تصاویر اصلی آن‌ها که متعلق به قرن هجدهم است قاب کرده است) بنابر این می‌توان آن‌ها را به عنوان بازنمایی طعنه‌آمیزِ توانایی‌های مسلم ادراک مشاهده کرد. در نگاه اول، این عکس‌ها گنجینه‌ای از جزئیات را به نمایش می‌گذارند که بیننده، اگر خوب دقت کند، می‌تواند ریزترین آن‌ها را به وضوح ببیند. بعد از چند لحظه، معلوم می‌شود که این عمل دیدن به قسمت‌های مختلف پخش شده است، گویی که با یک دیوار برخورد کرده است و در واقع، این امر به واسطه دقیق بودن جزئیات نسخه اصلی تصاویر رخ می‌دهد. رولان بارت Roland Barthes در کتاب کامرالوسیدا، Camera Lucida به توانایی یا عدم توانایی عکاسی در امر انتقال حقیقت اشاره می‌کند: او در جست‌وجوی تصاویر عکس‌گونه از مادرش، عکس بزرگی را چاپ می‌کند لیکن فقط با شبکه‌ای از نقطه‌های موجود در نسخه اصلی (عکس اولیه) مواجه می‌شود. بارت برخلاف آنتونیونی، امکانات

بزرگ‌نمایی یعنی آگراندیسمان کردن یک عکس برای یافتن برخی حقایق پنهان در آن، با همان شک‌گرایی‌ای مورد بررسی قرار می‌دهد که در جنبش‌های ریشه‌ای در هنر معاصر نیز می‌توان آن را مشاهده کرد. اولگا چرنیشفا نیز همانند شورافلف، ثابت می‌کند که به هیچ‌وجه نمی‌توان بر حال و هوای یک عکس اعتماد کرد. در مجموعه خاصی از آثارش، تصاویر دوران کودکی مادر و خواهرش (در همین دوران) را کنار هم به نمایش می‌گذارد؛ لیکن لو رفتن عمل مونتاژ، مانع از تحقق رویای اتحاد دو دوره مختلف می‌شود و اجازه نمی‌دهد تا غیر قابل برگشت بودن عکس تعمدی را تکذیب کرد. چرنیشفا، در دیگر آثارش، بار دیگر از ترفند دستکاری ساده‌لوحانه تصاویر مستند استفاده می‌کند، عکس‌های مبهم چشم‌اندازها را روتوش کرده، آن‌ها را با قیچی تکه‌تکه می‌کند و شبیه به کیک‌های کاملاً تزئینی درمی‌آورد. بدین وسیله تأکید می‌کند که ایده عکس آماتوری قدیمی، بی‌نظیر، بدیع و بنابر این حقیقی است. لیکن، این‌گونه عکس چشم‌انداز که به صورت تکه‌تکه کنار هم چسبانده شده است و ممکن است به عنوان کار دست و غیرقابل بازآفرینی مطرح شود، مسلماً از یک عکس بی‌نظیر ساخته نشده است بلکه از عکس‌های بریده شده از مجلات معمولی به وجود آمده است. می‌توان این عکس‌ها را به عنوان سازه‌زدایی طعنه‌آمیز نسبت به ادعاهای عکاسی تعبیر کرد، ادعاهایی که ممکن است بر حقیقی بودن یا داشتن دقت مستند اظهار کند: شاخ و برگ در یک عکس چشم‌انداز، نمایانگر هنر عکاس است درست همان‌گونه که برگ‌های تزئینی یک کیک، محصول مهارت فرد شیرینی‌پز است.

نقد قابلیت عکاسی در مستندسازی، زمانی شدیدتر می‌شود که عکاسی در تقلید از سازه‌گراها، Constructivist خود مستندسازی را به عنوان ابزار و ترفند خویش به کار برد، نمونه بارز این مسأله را می‌توان در مجموعه عکس‌های ایگورموخین به نام بناهای یادبود، مشاهده کرد. این عکس‌ها، مجموعه‌ای از مجسمه‌های یادبود از دوران شوروی هستند (هم مجسمه‌های مشهور و هم مجسمه‌هایی که شهرت چندانی ندارند) و به سبک عکس‌های سال‌های ۱۹۲۰، البته با پرسپکتیو غیرعادی و دیدگاه‌های غیرمنتظره ثبت شده‌اند و در این راه از دید رودچنکو به عنوان یک دید اثبات شده، بهره گرفته شده است. لیکن مدل‌های رودچنکو (ورزشکاران، پیشگامان جوان، نویسندگان) جای خود را در آثار موخین با قالب گچی بازیکنان فوتبال و مجسمه فلزی یوری گاگارین Yuri Gagarin (فضانورد روسی) عوض کرده‌اند: مشخصه کاملاً ایدئولوژیکی آثار رودچنکو به صورت محض باقی می‌ماند و فضاهای شاعرانه سازه‌گرایی به صورت نوعی لفاظی، که واقعاً با لفاظی موجود در هنر استالینی فرقی ندارد، ظاهر می‌شوند. بوریس میخائیلوف که یک هنرمند عکاس است از مدت‌ها قبل تاکنون با ایده عکس‌های دستکاری شده، کار می‌کرده است. او در میان هنرمندان دوره جدید آوانگارد، مقتدرترین بوده است. او در خارکوف زندگی می‌کرد، اما آثارش را در مسکو به نمایش می‌گذاشت. در اوایل سال ۱۹۸۰، تکنیک مونتاژ ایدئولوژیکی را به عنوان درون مایه اثرش تحت نام تنهایی حاضر About Loneliness به کار گرفت که نقشه‌هایی برای دستکاری‌های بعدی را در خود به همراه داشت. آلبوم‌های کاباکوف شامل تصاویری است که از فعالیت‌هایش به عنوان تصویرگر کتاب و کسی که با معانی و نشانه‌ها سر و کار دارد ثبت کرده است، به همین ترتیب، اثر کاملاً مفهومی‌ای که میخائیلوف خلق کرده است نیز به واسطه تجربه شخصی او به عنوان روتوش‌گری که در یک استودیوی عکاسی فعالیت می‌کند تعیین می‌گردد. این تجربه، میخائیلوف را قادر می‌سازد تا جنبه فریبکارانه و ناموفق را نه تنها در عکاسی خبری ایدئولوژیکی، بلکه در اثر

هنری ساده‌لوحانه و نیمه آماتوری، پرده‌برداری کند. تمام آثار بعدی او به یک شیوه یا با به نمایش گذاردن هر تصویری از عکاسی به عنوان روشی برای مستندسازی واقعیت، خلق شده‌اند. در یکی از مجموعه عکس‌هایش به نام گردشی در بورجا walks with Borja، از یک شهر کوچک فقیر عکس‌های ساده‌ای می‌گیرد و گزارشی را به آن اضافه می‌کند که بیانگر احساسات و خاطرات فراموش ناشدنی او هستند. وی در این عکس‌ها، چیزی به نام زندگی واقعی را نشان نمی‌دهد ــ چیزی که نشانی از وضع آرمان‌شهرانه در خود داشته باشد ــ بلکه بیشتر بر تهی بودن تصاویری تأکید می‌کند که روشنگر خاطرات تلخ گذشته هستند. در مجموعه جدیدش به نام اگر من یک آلمانی بودم If I had been a German، خاطرات خیالی خلق کرده و به کشف احتمالات نمایش علنی این عکس‌ها پرداخته است. در این عکس‌ها، تعبیر خود را از رابطه افسر نازی (خودش نقش او را بازی می‌کند) و مردم اکراین اشغالی را ارائه می‌کند، تعبیری خیالی بدون کوچک‌ترین اشاره‌ای به واقعیت تاریخی آن زمانی که میخائیلوف اعتماد متداول بیننده به عکاسی مستند را کنار می‌زند، مسلماً کنش‌های خود را با عمل بازنویسی تاریخ از طریق عکاسی، در موازات هم قرار داده است، عکاسی‌ای که همواره برای هر رژیم استبدادی یک معیار بوده است.

شکل پیچیده‌تری از صحت مستند شبیه‌سازی شده را می‌توان در مجموعه عکس‌هایی به نام وضعیت به هم ریخته Ground Bound مشاهده کرد. این مجموعه چنان‌که به نظر می‌رسد از عکس‌های باکیفیت و خوش حالت که تمام علائم تبلیغات را در خود گنجانده است تشکیل شده است. نماهای پانوراما، رنگ‌مایه‌هایی به رنگ سپیا، ترکیب‌بندهای زیرکانه ابداعی، اقلام لباس‌هایی که کم و بیش یادآور سال‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ هستند؛ نوعی زیبایی‌شناختی ساختارشکنانه. و با این حال، این مجموعه حاصل استفاده از روش‌های کاملاً تصادفی است، یعنی میخائیلوف دوربین را روی سینه‌اش نگاه داشته و بدون استفاده از ویزور عکس گرفته است. در اینجا مؤلف آثار، وانمود به شبیه‌سازی می‌کند.

هنرمندانی که کارشان بسیار دقیق است دیگر در این دوران هرگونه اعتقادی را که زمانی می‌توانستند بر حقیقی بودن و دقت مستند عکاسی داشته باشند از دست داده‌اند (حتی اگر بدانند که عکس‌ها توسط خودشان ثبت شده‌اند)، بنابر این تنها راهی که برای اظهار نظر در مورد این حقیقت باقی می‌ماند مراجعه به عدم حضور آن است.

رودچنکو، که در زمان خود از طریق نقاشی راه به جایی نبرده بود، با اشتیاق به سمت عکاسی روی می‌آورد؛ امروزه، هنرمندان دیگر راهی برای دنباله روی ندارند و با این حال، تاوان آزادی بیش از حدی را پس می‌دهند که در انتخاب نحوه اجرای آثارشان به خرج داده‌اند.

اولگا چرنیشفا، زیبایی‌شناسی عکس سیاه و سفید را از مفهوم‌گرایان مسکو به ارث برده است، لیکن تمایل آن‌ها در به زبان آوردن هنرشان را نپذیرفته است. این امر او را واداشت تا به ماهیت خلاقیت در هر کدام از آثارش، شکل تازه‌ای ببخشد: خلاقیت در دوره‌ای که از توهم درباره عقیده خلق کامل و بدیع رها شده بود. او به‌ندرت از ایده کار شیرینی‌پز به عنوان الگویی برای خلاقیت استفاده می‌کند. در آثارش، دائماً سعی می‌کند تا بین یک رویکرد مثبت (بدیع، خلاقانه، طبیعی و معتبر) و شک‌گرایی در خصوص قابلیت همان رویکرد، به یک تعادل برسد. در این آثار غالباً از عکس‌های جمع‌آوری شده استفاده می‌کند و بعد از روتوش کردن، شخصیت نامعین و ناشناس به آن‌ها می‌بخشد.

عکاسی در برابر هنر ـ هنر و عکاسی

کاترین بکر

۱ ـ در آخرین توقفی که آوریل سال ۱۹۹۵ در مسکو داشتم، مثل همیشه با تاکسی از فرودگاه شرمیتوفو۲ Sheremetyevo 2 به سمت مرکز شهر رفتم. در طول مسیر، شاهد تعدادی وسیله نقلیه سنگین بودم که جعبه‌های دستکش حمل می‌کردند و روی آن‌ها چیزی بود که تا به حال ندیده بودم: یک تاج طلایی کم‌رنگ همراه با بالشتک مخملی به رنگ قرمز تیره در مرکز آن. در همین هنگام، از راننده پرسیدم که آیا آن چه دیدم نوعی ابراز وفاداری سیاسی از سوی مالک آن ماشین بود و شاید هم نماد یک هواخواه سلطنتی روس، او خندید و به من گفت که آن‌ها ابزاری هستند برای تهویه هوا که در اتومبیل استفاده می‌شود و محصول ترکیه است. در ادامه گفت از زمانی که این وسیله از ترکیه وارد روسیه شده است چیزی به نام درخت معجزه Miracle Tree را که برای مطبوع کردن هوا استفاده می‌شد و از آلمان وارد می‌گردید، کنار زده است.

این حدس من به شدت تحت تأثیر تجارت گذشته‌ای قرار داشت که در زمان نفوذ قلمرو نمادهای ایدئولوژیکی شوروی به درون کوچک‌ترین اجزاء زندگی روزمره، به وجود آمده بود. این نمادهای ایدئولوژی مطابق با معانی معین ایدئولوژیکی خود هستند، و در جای خود به دسته‌هایی تقسیم می‌شوند که برخی با آن نظام مطابقت می‌کنند و برخی دیگر این‌گونه نیستند و بدین‌ترتیب، در قلمرو محصول هنرمندانه به کار گرفته می‌شوند فضای عکاسی‌ای که در سال‌های ۱۹۳۰ بر اتحاد جماهیر شوروی حاکم شده بود دارای مقاصد ایدئولوژیکی بود. این نوع عکاسی اجازه داشت تا صرفاً به شکل فتوژورنالیسم ظاهر شود و تصویر واقعیت را فقط برای مقاصد ایدئولوژیکی خلق کند. فرایند رهاسازی عکاسی از ضرورت ایدئولوژیکی‌اش، پیشرفت بسیار کندی را سبب شده بود. زیربنای چنین امری در طول دوران حکومت شوروی و حتی امروزه، از این واقعیت تشکیل شده است که عکاسی نه ارزش تجاری داشته است و نه حتی واجد ویژگی‌های هنرمندانه و نه دارای ارزش زیبایی‌شناختی بوده است.

هرگونه فعالیت عکاسی در ورای فتوژورنالیسم کاربردی، مختص به باشگاه‌های عکاسی آماتور و باشگاه‌های عکس شده بود. از اواخر دهه ۱۹۵۰ به بعد، این باشگاه‌ها تبدیل به مکانی شدند که مردم کارگر شوروی بتوانند تحول بنیادی واقعیت را با استفاده از دوربین عکاسی تجربه کنند. عکاسی از فتوژورنالیسم سیاسی رها گشته بود و در اوایل حکومت شوروی به صورت غیرحرفه‌ای درآمده و تا حد یک کارکرد صرف تنزل یافته بود: ما باید مزیت‌های عکاسی را به تمام مردم بشناسانیم... همانگونه که هر فرد مترقی باید ساعتی در دست داشته باشد، باید قادر به استفاده از دوربین عکاسی نیز باشد. بدیهی است که ایده آموزش مردم کارگر در باشگاه‌های عکاسی، به لحاظ ایدئولوژیکی حاصل اعتقاد به ترقی و پیشرفت بود، و ارزشیابی زیبایی‌شناختی عکاسی به عنوان یک رسانه غیرممکن بود چرا که با وجود مهارت و تفوق عکاس حرفه‌ای، نمی‌توان یک عکاس آماتور، را برگزید. با وجود به میان آمدن روابط صمیمی‌تر سیاسی، بیش از همه در اواخر دهه ۱۹۸۰ و در اوایل دهه ۱۹۹۰، اولین بازبینی انتقادی نسبت به مضامین عکاسی اجتماعی شکل گرفت، این اتفاق به واسطه ابتکار عمل عکاسان اجتماعی و در تقلید از چپ‌گراهای Leftist غربی رخ داد. آن‌ها به زندگی طبیعی روزمره که واقعاً تحت سلطه سوسیالیسم قرار داشت علاقه داشتند و نیز تمایل داشتند تا از خطاها و اشتباهات اجتماعی‌ای که در رژیم شوروی صورت گرفته بود پرده بردارند. عکاسی اجتماعی، چه به شکل دولتی و چه به شکل انتقادی، به

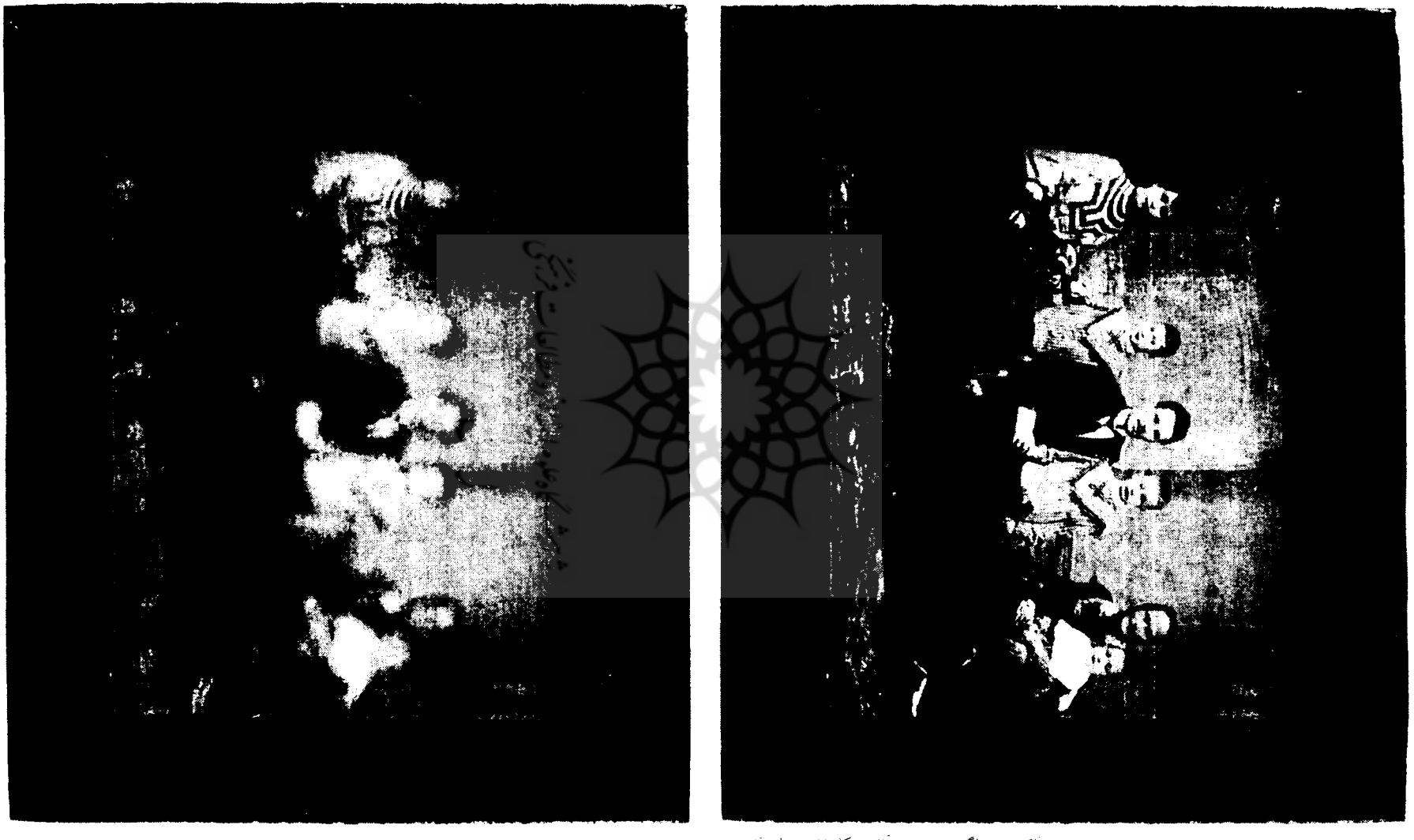
سمتی کشیده شده بود که تصویر عکس‌گونه را برای شکار واقعیت خلق کند، از این‌رو، این عکاسان اجتماعی با عمل تصحیح ایدئولوژیکی واقعیت که از سوی رژیم بر عکاسی مستند اجتماعی دیکته شده بود مخالفت کردند و در این راه، واقعیت تصحیح شده را بار دیگر به دست خودشان تصحیح کردند.

۲ ـ عکس می‌گیریم تا بفهمیم جهان چقدر شبیه به عکس است. (گری وینوگراند) Garry Winogrand

جایی که تصاویر اجتماعی یا سیاسی‌گونه، معمولاً سؤالاتی را در مورد موقعیت فرم، شرایط کنترل کننده این رسانه و بازنمایی آن برمی‌انگیزند، بنابراین خود عکاسی به عنوان یک مقوله زیبایی‌شناختی مورد بحث و گفت و گو قرار می‌گیرد. استعداد و قابلیتی که برخی افراد و گروه‌های خاص در عکاسی داشتند سبب شد تا در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ از باشگاه‌های عکس کناره‌گیری کنند. هدف آن‌ها نیز همانند عکاسان مستقل Author Photographers غربی (مثل کلاوس هونف Klaus Honnef) مستقل کارکردن بود، به دور از هرگونه کارکرد اجتماعی. در همین راستا، یک گروه مسامحه‌گر به نام گروه آرمیتاژ به وجود آمد. این گروه در سال ۱۹۸۶ بنیان نهاده شد و به صورت یک سازمان نیمه دولتی به خدمت هنرمندان دولتی و غیردولتی، تاریخ نویسان هنر، معماران، فیلمسازان و عکاسان درآمد. دو عضو این گروه به نام‌های الکسی شولگین و ایلیاپیگانوف، بعدها گروه عکاسی صریح را تأسیس کردند. تشکیل چنین گروهی همانند گروه یوری بابیچ Yuri Babich به نام لترر ریدرز Theletter Readers ، موجب شد تا عکاسی هنری به‌طور کامل از عکاسی اجتماعی و مستندسازی جدا شود. بدین ترتیب، جنبه‌های اجتماعی و سیاسی عکاسی کم‌رنگ‌تر گردید. در میان اعضاء عکاسی صریح، تحولی شکل گرفت که آن‌ها را به سمت درون مایه‌ها و محیط‌های صریح‌شان و نیز آزمایش‌های ابتکاری در مورد تصویر عکس‌گونه و شرایط خلق تکنیکی آن سوق داد. الکساندر اسلایوسارف (مسکو) و بوریس میخائیلوف (خارکوف) به عنوان الگو، نقش عمده‌ای برای نسل عکاسان جوان مسکو ایفا کردند و بدین‌ترتیب، بر رویدادهایی که به مستقل شدن عکاسی از آن جو حاکم منجر شد، تأثیر مسلمی گذاشتند.

الکساندر اسلایوسارف، تمام سعی خود را همراه با ابتکار و نوآوری به کار گرفت تا یک دیدگاه تصویری ذهنی که کاملاً متضاد با شکل دولتی عکاسی باشد، به وجود آورد و از این راه، درک کامل و عینی واقعیت را عرضه کند. موضوع عکاسی ذهنی، چیزهایی هستند که بتوانند بیش از همه رابطه بین عکاس و سوژه‌اش را به صورت یک درون مایه نشان دهند. بوریس میخائیلوف به‌گونه‌های مختلف نسبت به نقش عکاسی به عنوان رسانه‌ای در جهت بازآفرینی واقعیت، فاصله‌ای انتقادی قائل می‌شد. در این راه، از روش‌های مفهوم‌گرایان مسکو استفاده کرده و شخصیت‌های خیالی‌ای خلق کرده است که ظاهراً موجب شکل‌گیری آثار او شده‌اند. به همین شکل، خاطرات‌و اتفاقاتی خیالی به برخی از آثار داستانی‌اش نسبت می‌دهد، آثاری که در خلق آن‌ها از آرشیو عکس عکاسان آماتور نیز استفاده کرده است. در همین دوران، همانند دیگر عکاسان جوان مسکو مثل کاتیاگولیت سینا، Katya Golitsyna سطح عکس‌ها یا نگاتیوها را رنگ‌آمیزی کرد. رنگ‌هایی که در آن‌ها به کار برده است می‌تواند نشانه فاصله طعنه‌آمیزی باشد که او به مضمون حقیقت در عکاسی از آن (فاصله) نگریسته است.

از یک سو، تحولات در عکاسی هنری مسکو عمدتاً به شکل تلاشی بود در جهت ابتکار درونی در خود تصویر عکس‌گونه (آثار الکسئی گوگا، Alexei Goga سرگئی لئونتیف، تاتیانا لیبرمن Tatyana Liberman، ایگور موخین و دیگران). از سوی دیگر، عکاسان دیگری تمایل داشتند تا از راهبردهایی بیرونی



الکسی شولگین. مجموعه آثار «عکاسان دوره‌ای قدیمی»

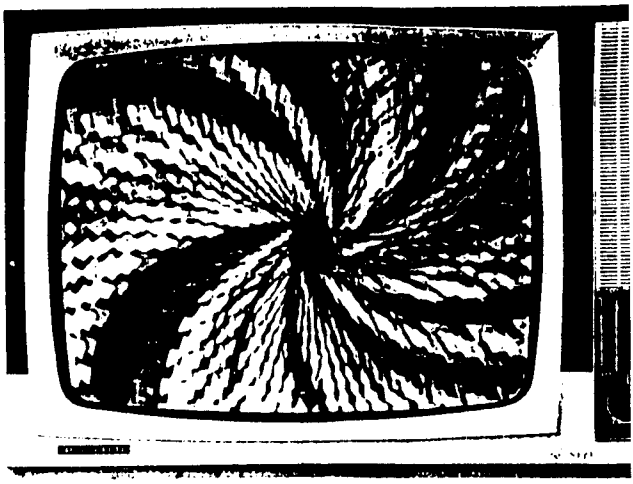
برای قرار دادن تصویر در بافت جامعه استفاده کنند. دقیقاً تا اواخر دهه ۱۹۸۰، عکاسان برخلاف دیگر هنرها حلقه‌ای نسبتاً منسجم تشکیل دادند زیرا تصویر عکس‌گونه به ندرت جزو هنرهای تجسمی محسوب می‌شد. (در مورد این عکس‌ها باید استثنا قائل شد مثل فاکتو گراف‌ها Factographs آثار گروه کالکیتواکشن Collective Action به رهبری آندری موناستیرسکی، Andrei Monstyrsky عکس‌هایی از هنرمندان هنر اکشن Action Art میل ریما Rimma و گیرلوفین، Valery Gerlevin یا آثاری از فرانچسکو Francesco اینفانته). شکافی که در دوران حکومت شوروی، توسط مراجع فرهنگی و تا حد خاصی بین نقاشی به عنوان هنر و عکاسی به عنوان غیر هنر به وجود آمده بود از بین رفته است.

در مجموعه عکس‌هایی از سرگئی لئونتیف به نام بررسی‌ای در هاردفتوگرافی، Study in Hard Photography پرتره‌هایی را می‌بینیم که به کمک فلاش از شبگردها در منطقه آربات Arbat مسکو گرفته شده‌اند. این عکس‌ها به ترتیب شماره قرار گرفته‌اند. آن‌ها در رابطه با ارتباط بین عکاس و سوژه‌اش هستند، در این میان، شاخص‌های تکنیکی‌ای که از سوی عکاس به کار رفته‌اند و نیز برخوردهای اتفاقی شبانه عوامل اصلی به وجود آمدن آن‌ها بوده است. تعابیری که او می‌خواهد از این مجموعه ارائه کند به دو عامل بستگی دارد، یکی درگیری احساساتی بیننده‌ای که خود را مواجه با بازنمایی صریح عکس‌گونه می‌بیند، و دیگری هدایت بیننده به سمت ارتباطات متنی بین چهره‌های عکاسی شده.

ایگور موخین نیز، درون‌مایه بازنمایی عکس‌گونه را اکتشاف می‌کند، و در این راه با نشانه‌ها و نمادهای حکومت سوسیالیست مواجه است. همان اندازه که نمادهای فرهنگی حکومت شوروی در جریان انحلال و از بین رفتن قرار دارند، در آثار موخین نیز، معنای ایدئولوژیکی خود را از دست می‌دهند: آن‌ها از کارکردشان به عنوان وزنه تعادل برای نظام، رها شده‌اند و از حال و هوای قبلی و کاربردشان در زمینه خلق بناهای یادبود نیز جدا گشته‌اند. ایجاد بی‌ثباتی در این نمادها به کمک پرسپکتیوی است که او برای سوژه‌اش انتخاب کرده است: پرسپکتیوی متزلزل که با فنون ترکیب‌بندی در بناهای یادبود کاملاً متضاد است. علاقه موخین به بخشی از عکاسی است که در آن فرایند خاصی به انجام می‌رسد، فرایندی که جان اسمن آن را تکوین فرهنگی نمادها می‌نامد. نمادهایی که بیانگر قدرت حکومت هستند (از قبیل بناهای یادبود و بناهای تاریخی) در مسیر فرایند تغییر قدرت ساختارها، تا حد آگاهی فرهنگی جامعه فرود می‌آیند. بعد از شکست کارکرد سودجویانه و معلم مآبانه از آن‌ها، راهی برای تعبیر دوباره بیان درباره آن‌ها گشوده می‌شود. آن‌ها در سایه وضعیت به وجود آمده در جامعه، از نقش الگوی مثبت تبدیل به یک ضد الگوی منفی شده‌اند. عکاسی توانایی آن را دارد تا یک نماد را بازنمایی کند و در عین حال، همان نماد را به عنوان یک نیروی غنی یا بالعکس، به عنوان بیان شکست آن (نماد) نشان دهد. در آثار موخین، سوژه کم‌اهمیت نشان داده شده، از اوج به زیر و از پر معنی بودن به کم معنی بودن، کشانده شده است.

آثار الکسی گوگا، بر اساس وجود حرکت ذاتی در سوژه تصویری بنیان نهاده شده است و می‌توان آن را از لحاظ بحران موجود در درک انسان از زمان، مشاهده کرد (پائول ویرلیو). Paul Virlio برای گوگا، تناقض بین حرکت در سوژه تصویری (انسان) و عدم حرکت موجود در بازنمایی، مسأله نمایش (و دریافت) سوژه عکاسی به عنوان یک کل متحد را پیش آورد. گوگا در آثارش، به چند جانبه بودن سوژه عکاسی شده (انسان) می‌پردازد، او سوژه متحرک تصویری را به کمک ابزار عکاسی نمایش می‌دهد، ابزاری که به واسطه عوالم تکنیکی در طول زمان رشد و توسعه یافته است.

از مجموعه «تلویزیون» ۹۳ـ۱۹۸۹ الکساندر شولگین



با توجه به علاقه‌ای که گوگا، لئونتیف و موخین در رابطه با میانه قرار دادن عکاسی (از لحاظ ارزش) دارند می‌توان آن‌ها را به عنوان نمونه‌های بارز تحول اخیر در عکاسی هنری دانست. این تحول به تصویر عکس‌گونه به عنوان کنکاش درونی خود تصویر مربوط می‌شد. ولادیسلاوافیموف، ایلیاپیگانوف، الکسی شولگین و ولادیمیر کوپریانوف، همگی به دنبال راه‌بردهایی بیرونی بودند تا تصویر عکس‌گونه را جزئی از بافت جامعه قرار دهند. این موضوع بیش از همه در موضع انتقادی آن‌ها نسبت به مسأله تألیف و در تلاش‌هایی که برای گنجاندن تصویر در ساختارهای بیرونی هنرمندانه انجام دادند، به چشم می‌خورد. نتیجه این تلاش‌ها، انحلال تدریجی مرزهای قراردادی بین هنر و عکاسی بود. الکسی شولگین در اواخر دهه ۱۹۸۰، با نگاتیوهایی که از یک آرشیو طراحی به دست آورده بود شروع به کار کرد. در عکس‌هایی که بدون اجازه از موضوعات صنعتی (حاصل کار دقیق برخی مبتکرین ناشناخته) گرفته است، مسأله ارتباط بین عکاس و سوژه عکاسی را نشان می‌دهد، همانگونه که بوریس میخائیلوف نیز در عکس‌های پرسوناژ خود این مسأله را بیان می‌کند. هر دو مورد، وابستگی به متن تصویر عکس‌گونه را روشن می‌سازند، تصویر عکس‌گونه‌ای که از کارکرد اولیه خود خارج گشته و بنابر این می‌تواند از شاخص‌های سودجویانه عکاسی کاربردی به حوزه‌های هنر انتقال یابد. شولگین در برخی دیگر از آثارش، از تلویزیون استفاده می‌کند. تصاویر بزرگ انتزاعی را مستقیماً از صفحه تلویزیون ثبت کرده و بدین وسیله آن‌ها را از شبکه اطلاعات حاوی تصاویر بی‌شمار جدا می‌کند. تصاویری که چشم طبیعی انسان قادر به تشخیص یکایک آن‌ها نیست. بدین‌ترتیب، تصاویر حاصل را درون چارچوب عکس در اندازه‌ای مشابه با آنچه که در تلویزیون مشاهده شده بود، ارائه می‌کند. تصاویر انتزاعی‌ای که این‌گونه از صفحه تلویزیون خلق شده‌اند در عین حال که رنگ و بوی اصلی خود را حفظ کرده‌اند معنای واقعی خود را از دست داده‌اند، و صرفاً از طریق نمایش آن‌ها به صورت ساکن می‌توان به چنین نتیجه‌ای دست یافت. و سرانجام، به عکس‌های قدیمی متناوبی Rotating old Photographs شولگین می‌رسیم: عکس‌های قدیمی جمع‌آوری شده‌ای که قاب شده‌اند و به یک موتور برقی و یک حس‌گر در قسمت متحرک مجهز شده‌اند، به طوری که هر زمان بیننده با آن‌ها برخورد کند حالت متحرک را القاء کنند. این عمل که منجر می‌شود تا بیننده نتواند تصویر را به صورت ساکن و واضح ببیند، بازنمایی عکس‌گونه به عنوان مکانیسمی برای انتقال اطلاعات را تضعیف می‌کند.

مضمونی مشابه را می‌توان در تابلوهای عکس‌گونه ایلیاپیگانوف مشاهده کرد، او این تابلوها را به صورت کلاژ خلق کرده است. عکس‌های اولیه به صورت مکانیکی باز تولید انبوه شده‌اند و سپس برای جلوه‌های تزئینی با هم ترکیب گردیده‌اند. و آنگاه نتیجه‌ای که به بار آمده است عوامل کاملاً تزئینی‌ای می‌باشند که جانشین محتوا شده‌اند. پیگانوف، در واکنش به آنچه که به عنوان یک بحران اساسی برای هنرمندان معاصر روسیه می‌شناسد، قوانین ارتباطات را که آن‌ها در

بازنمایی عکس‌گونه به کار برده‌اند به‌طور جدی زیر سؤال می‌برد و آثارش را به‌گونه‌ای ارائه می‌کند که گویی هیچ چیزی را بازنمایی نمی‌کند و در سطحی کاملاً تجسمی و به دور از هرگونه محتوا قرار دارند.

گام مهمی که در شکستن مرزهای قراردادی بین هنر و عکاسی برداشته شد، جدا شدن حالت دوبعدی از عکاسی بود.

در این راه، عکاسی با روشی که در بازنمایی فضا ارائه کرد موفق شد تا فضا را به درون خود کشیده و حالت سه بعدی پیدا کند و با ترکیب تصاویر عکس‌گونه با دیگر عناصر، تصاویری به صورت انیستالیشن Installation خلق کند. این گام در اواخر دهه ۱۹۸۰ و در اوایل دهه ۱۹۹۰، صرفاً در مسکو به نحو احسن برداشته شد. ولادیمیر کوپریانوف، نقش مهمی در این تحولات ایفا کرد. همچنین توجه خود را به سمت موضوعات و اتفاقات روزمره فرعی و بی‌اهمیت معطوف می‌کند و در ترکیب‌بندی‌هایش به آن‌ها ارزش و معنی می‌بخشد.

به کار بردن فیلم‌های شفاف (دوراتران) برای تصویر عکس‌گونه و لایه‌لایه قرار دادن دو عدد از آن‌ها یا بیشتر، درون یک قاب چوبی هم مسأله بازنمایی عکس‌گونه را پیچیده‌تر کرده است و هم حال و هوایی را که آن را در برگرفته است تشدید کرده است. در عین حال، فضا خود به خود، به‌گونه‌ای مناسب در عکس پیش رفته است به‌گونه‌ای که فاصله بین فیلم‌های دوراتران duratran در یک قاب قرار گرفته‌اند و مشخصات موضوعی را نمایش می‌دهند که برای بازنمایی شدن در یک فضای واقعی، نیاز به نور دارند، نوری که به میان آن‌ها تابیده شود. کوپریانوف نیز در بناهای یادبودی که آن‌ها، را به صورت اینستالیشن و کاملاً فضایی نمایش داده است، از فیلم‌های دوراتران استفاده می‌کند و هدف خود را از خلق آن‌ها، پاسخی به فرم معماری‌گونه می‌داند، زمانی که نمادهای ایدئولوژیکی همراه با فروپاشی حکومت شوروی، رو به نابودی بودند، در آثار او نیز هم زمان توجه به دستورالعمل‌های سوسیالیسم و وضع رقت‌بار آن‌ها کم‌رنگ‌تر شده بود.

در انتخاب نقش‌مایه‌ها، در شیوه بیان تصاویر و در فضای حاکم بر آن‌ها، به ویژه در دو گروه آخر از آثارش در دهه نود، از مکتب رومانتیسم آلمان بهره گرفته شده است. کوپریانوف هر چیزی در مورد مستند عکس‌گونه که جزئی، روزمره یا مرهون تصادف باشد، در جریان خلق اثرش تبدیل به اثر هنری‌ای کرده است که دامنه‌ای دراماتیک و تراژیک را از سقوط تا اوج در برمی‌گیرد.

ولادیسلاوافیموف، برای خلق بعد سوم، از موضوعات مختلف صرفاً به هدف بازنمایی عکس‌گونه استفاده کرده است: وسایل مکانیکی، اشیاء تندیس‌گون به هم ریخته و چیدن موضوعات مختلف در جعبه‌های کوچک بعد از این که از اشیاء عکس گرفته شد، بلافاصله نابود می‌شوند، زیرا او از آن‌ها صرفاً به عنوان ابزار قراردادی برای تحقق بخشیدن به ترکیب بندی‌های سوررئال خود استفاده کرده است و برای او هیچ معنای کاربردی دیگری جز این ندارند. افیموف در تلاشی که برای یافتن فرم مناسب عکس‌گونه داشته است، روش قدیمی عکاسی سه‌بعدی را به‌کار می‌برد. همچنین اسلایدهایی را در بلندگوهای استریو کار می‌گذارد که به کمک یک منبع نوری، از درون روشن شده‌اند، برخی از این بلندگوها به صورت عمودی آویزان شده و برخی دیگر روی یکی از سطوحشان خوابانده‌شده‌اند. دراثری‌که‌افیموف‌خلق‌کرده است، بعد سوم ازیک‌سوازطریق شبیه‌سازی عمق در بلندگوهایی که‌خودشان‌جزوعناصرتفکیک‌ناپذیردراین ترکیب‌بندی عکس‌گونه هستند، به وجود آمده است و از سوی دیگر از طریق خود جعبه‌های بلندگو که به صورت آویزان و یا به صورت خوابیده در فضا به نمایش درآمده‌اند و ویژگی‌های تندیس‌گویی به خود گرفته‌اند.