تجسمی

دادائیسم- سوررئالیسم و عکاسی

عباس رحیمی
دانشجوی کارشناسی ارشد عکاسی،
پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

فعالیت‌های سوررئالیستی (و همگرایانه) دادائیست‌ها

از آن‌رو که میراث فکری دادائیست‌ها به نوعی به سوررئالیست‌ها رسیده بود، بهتر است در ابتدا به‌طور خلاصه مروری بر فعالیت‌های مشترک عکاسی دادائیست‌ها و سوررئالیست‌ها داشته باشیم. دادا بیشتر نوعی گرایش و رویکرد بود تا یک سبک خاص. اما فضای اندیشه و تفکر دورانش به گونه‌ای بود که بسیار سریع فراگیر و گسترده شد. دادائیست‌ها از ابزارهای مختلفی برای هجو و استهزاء معیارهای بورژوازی بهره بردند. آنها بورژوازی را عامل بروز هرج و مرج و آشوب حاصل از جنگ می‌دانستند.

به‌طور مشخص نمی‌توانیم یک ویژگی خاص برای دادا در نظر بگیریم؛ زیرا آثار فردی زیادی در این جریان هنری ظهور یافتند. جنبش‌های هنری پیش از آن علی‌رغم نفی برخی از جوانب هنر پیش از خود، همگی تلاش داشتند تا اثری موزه‌ای خلق کنند، در حالی که دادائیسم برخلاف تمامی تناقضات درونی‌اش، حقیقتاً قصد نداشت تا کاری خلق کند که ماندگار باشد.

دادائیسم در درجه اول یک نمایش ادبی بود و در عرصه نقاشی و پیکرتراشی فعالیت پیروان آن به

نقش برجسته‌های آزاد و کلاژ[1] (Collage) های تصادفی محدود می‌شد. وجود حالات تصادفی و همچنین کاربرد اجزای نامأنوس و غیرعادی که بینندگان را متعجب می‌ساخت، مورد توجه دادائیست‌ها قرار گرفته بود. در این نمونه‌ها قدرت تخیل با آزادی کامل، ترکیب‌های غریب و سحرانگیزی از نامتجانس‌ترین اشیا می‌آفرید.

عکس از جمله مصالح و مواد مورد استفاده در کلاژهای دادائیستی بود. حتی می‌توان حرکت دادائیسم را اولین جنبش هنری دانست که از عکس به صورت مستقیم و در ترکیب یک اثر تجسمی بهره برده است و این عمل تا جایی پیش رفت که عکس، بیشتر فضای اثر را به خود اختصاص می‌داد. هر چند از همان اوایل پیدایش عکاسی فن مونتاژ عکس به‌وسیله افرادی چون رابینسون (Theodor Robinson) و رجلاندر (O.G.Rejlander) مورد استفاده قرار گرفته بود، اما می‌توان گفت فتوکلاژ[2] (Photocollage) و فتومونتاژ[3] (photomontage) توسط دادائیست‌ها دوباره ابداع شده و با اهداف خاصی مورد استفاده گسترده قرار گرفت و همین مسئله آثار آنان را از سایرین متمایز می‌کند. با توجه به اظهارات هانا هوخ (hannah Hoch)، هنرمند شاخص این جنبش، هدف دادائیست‌ها بخشیدن چیزی فرا واقعی به ظاهر طبیعی عکس‌های معمولی است. آنها با توجه به ارتباط مستقیم و ساده عکس با بیننده و توجه به این مسئله که عکس‌های مختلف می‌توانند در ارتباط با هم، موضوع خاصی را تداعی کنند، به ایجاد فتومونتاژ می‌پرداختند.

الف

ب

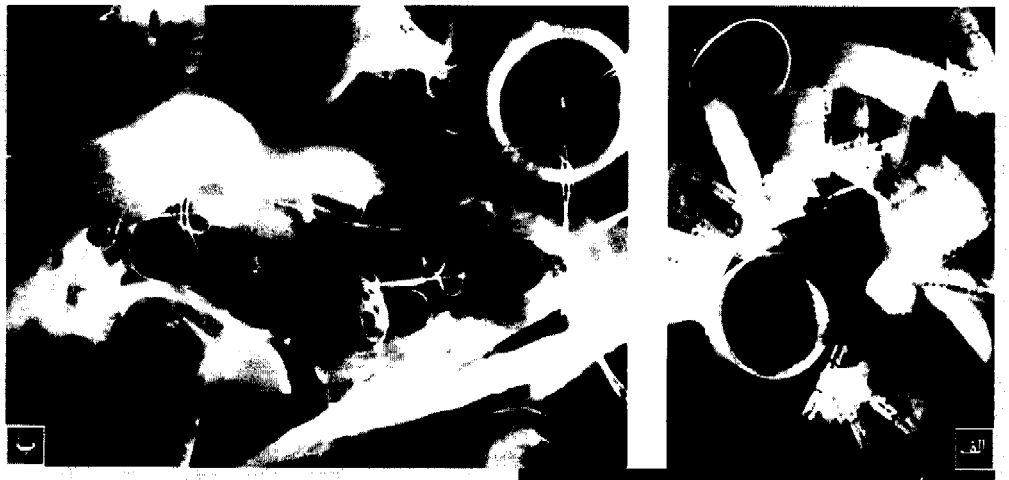
تصویر ۱)
الف ـ نمونه‌ای از آثار فتومونتاژ، اثر هانا هوخ، ۱۹۲۲
ب ـ نمونه‌ای از آثار فتوکلاژ

در جریان جنبش دادائیسم، ابداع شادوگراف[۴] (Schadograph) توسط کریستین شاد (Christian Schad) صورت گرفت؛ شادوگراف‌ها براساس قراردادن اتفاقی اشیای مختلف نظیر بریده‌های روزنامه، تصاویر چاپ شده بر کاغذ، بلیت‌های کاغذی و... بر سطح حساس کاغذ عکاسی و تاباندن نور بر آن تهیه می‌شدند. آنچه در آثار وی ثبت می‌شد، در واقع سایه اشیا بود و قبل از آنکه مبین موضوعی خاص باشد، مطالعه‌ای در زمینه شکل و فرم بوده و حالتی اسرارآمیز داشت. طرح‌های حاصل، تخت و سطحی بوده و جنبه‌های بیانی آن نسبت به آثار فتومونتاژ دادائیستی محدود است.

بیان این نکته لازم است که سابقه شیوه مشابه شادوگراف به سال ۱۸۳۶ و به تجربیات تالبوت (Talbot) و بایار (Bayard) باز می‌گردد. آنان با قراردادن توری، برگ و گل گیاهان مختلف، پر پرندگان و پارچه‌های گوناگون برروی کاغذهای حساس، به ثبت طرح‌ها و نقش‌هایی پرداختند که به طرح‌های فتوژنیک معروف است. شاد، در پی ثبت طرح‌های طبیعی همانند طرح‌های فتوژنیک نبود؛ بلکه وی به دنبال تصاویر غیرواقعی براساس انتخاب غیرعمدی اشیا و ترکیب کاملاً اتفاقی آنها بود.

من ری (Man Ray) نیز با تأثیر از روش شادوگراف، از طریق قراردادن اتفاقی اشیای معمولی بر سطح صفحه حساس عکاسی و تاباندن نور بر آن، شکل‌های سه‌بعدی با درجات مختلف خاکستری بر زمینه سیاه به دست می‌آورد که آنها را ریوگراف[۵] (Rayograph) می‌نامید.

در حقیقت این آثار (شادوگراف و ریوگراف) در فاصله بین نقاشی و عکاسی قرار گرفته‌اند؛ با توجه به ویژگی‌های هنر نقاشی که به صورت سنتی متداول و شناخته شده است؛ کلیه آثار هنری که از طریق ترسیم و رنگ‌آمیزی مستقیم توسط دست انسان خلق می‌شود، نقاشی نامیده می‌شود و آثاری که از طریق فرایندهای فیزیکی و شیمیایی و بدون دخالت مستقیم و ترسیمی دست انسان ضبط شوند، در حیطه هنر عکاسی قرار می‌گیرند. آثار ریوگراف و شادوگراف از جمله آثار هنری محسوب می‌شوند که در تهیه آنها از شیوه ترسیمی مطلقاً استفاده نشده است. در اینجا هنرمند اجزای به وجود آورنده تصویر را انتخاب و ترکیب کرده و فقط برای ثبت غیرمنتظره و اتفاقی از قابلیت‌ها و توانایی‌های عکاسی بهره برده است.



تصویر ۲)
الف ـ نمونه‌ای از آثار ریوگراف، اثر من ری، ۱۹۲۴.
ب ـ نمونه‌ای از آثار شادوگراف، اثر کریستین شاد، ۱۹۱۸.

دادائیسم در صدد ویرانی تمامی مفاهیم رایج بیان خودانگیخته بود. این امر سبب شد تلاش مارسل دوشان (Marcel Duchamp) به استفاده از اشیای حاضر ـ آماده (Ready Made)، که می‌توانست هر شیء معمولی بی‌استفاده یا با استفاده در زندگی روزمره باشد، معطوف گردد که بعدها به یکی از عناصر کلیدی عکاسی سوررئالیسم تبدیل شد. در اصل می‌توان گفت همه فتومونتاژهای دادا تصاویری از پیش آماده شده و تصادفاً کشف شده بودند. به جز استفاده‌های متعدد دوشان از عکس در خلق آثار نقاشی‌اش، یکی از حاضر ـ آماده‌های او تابلوی سبیل مونالیزا می‌باشد که وی با استفاده از عکس چاپی تابلوی مونالیزای داوینچی (Leonardo de Vinci) و اضافه کردن ریش و سبیل به آن مطرح کرد، که این کار مقدمه‌ای بر استفاده مستقیم از عکس در حرکت‌های هنری بعد از او شد.

تصویر ۳)
سبیل مونالیزا، دستکاری روی عکس، اثر مارسال دوشان، ۱۹۱۹.

از دیگر دادائیست‌ها، ماکس ارنست (Max Ernst) است که با تهیه آثاری در زمینه کلاژ و همچنین فتومونتاژ، استعداد و نبوغ خود را در القای هویت دوگانه اشیا نشان داد. خیال‌پردازی یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های آثار ارنست است. هر چند آثار دادائیست‌ها نیز از این گونه خیال‌پردازی بی‌بهره نبوده؛ در ترکیب فتومونتاژهای ارنست، عناصر واقعی در کنار اجزای خیالی به کار می‌روند. ارنست برای نمایش صحنه‌های واقعی از چشم دوربین کمک گرفته و برای نمایش صحنه‌های خیالی از طراحی استفاده می‌کرد. یعنی بیان صرف واقعیت ظاهری را به دوربین عکاسی واگذار کرده و برای بیان احساسات و عواطف هنرمندانه و برداشت‌های شخصی از واقعیت، که از عهده یک وسیله مکانیکی خارج است، از طراحی و نقاشی کمک می‌گرفتند.

وی با تأثیرپذیری از نقاشی‌های کریکو و با برخورداری از پشتوانه تخیلی و محکم گوتیک خویش، بنیانگذار اصلی شاخه‌ای از سوررئالیسم شد که از رئالیسم جادویی بهره‌برداری می‌کرد. یعنی از اشیایی با حدود مشخص و قابل تشخیص، کج‌نمایی و دگرسان شده استفاده می‌کرد و در عین حال، آنها را با رئالیسمی چنان بی‌امان به نمایش می‌گذاشت که جنبه‌های تخیلی جدیدشان را به طرز برجسته و تکان‌دهنده نشان می‌داد.

تصویر ۴) اینجا همه چیز همچنان شناور است، فتوکلاژ، اثر ماکس ارنست، ۲۰ـ ۱۹۱۹.

ارنست به ویژه تحت تأثیر عکس‌ها و تصاویر بروشورها و کاتالوگ‌های تجاری و اندیشه‌هایی بود که از همجواری آنها در ذهن هنرمند شکل می‌گرفت. او در این تصاویر توالی وهم‌انگیزی از اشکال متناقض می‌دید که به گفته خودش کافی بود تا فقط با افزایش یک خط یا یک تکه رنگ این صفحات مبتذل تجاری به رویاهایی تبدیل شوند که پنهان‌ترین تمایلات او را آشکار می‌سازند. وی بر اهمیت این نوع کلاژ برای هنر سوررئالیست تأکید کرده و نوشته است که با این تکنیک دیگر می‌توان در ظواهر فوق‌العاده گرافیکی اندیشه‌ها و امیال را روی کاغذ یا بوم نقاشی کرد و امکان ایجاد جرقه‌ای از همجواری[۴] آنها تنها با استفاده از وسایلی مقدور بود که تا سرحد امکان به واقعیت نزدیک باشد.

ارنست پس از پیوستن به سوررئالیست‌ها، در سال ۱۹۲۵ دست اندرکار آفریدن طرح‌هایی تخیلی و تصادفی شد که خودش آنها را تابع اسلوب مالش (سای کاری: اثر گرفتن از یک نقش یا بافت با قراردادن کاغذ روی آن و ایجاد نقش با مالیدن مداد یا کنته روی کاغذ) می‌دانست و این روش را فروتاژ (Frottage) نامید. بدین‌ترتیب که تکه کاغذی را روی سطح برجسته‌ای می‌گذاشت و با مداد مالش می‌داد. تصویر حاصل تا حدود زیادی نتیجه عملکرد قوانین تصادف بود، این‌گونه زمینه‌های برجسته منتقل شده بر صفحات مزبور را از نو در کنار هم قرار می‌داد و ترکیب‌های تازه و پیش‌بینی نشده‌ای می‌ساخت.

تصویر ۵) در طویله ابوالهول، فروتاژ، اثر ماکس ارنست، ۱۹۲۷

سوررئالیسم

سوررئالیسم در نخستین سال‌های پس از جنگ جهانی اول به رهبری آندره برتون[۷] (Andre Breton) با اصل نقش درجه اول رویا و ضمیر ناخودآگاه برای شاعر و نقاش که از نظریات فروید (Sigmund Freud) استخراج شده بود، به وجود آمد. سوررئالیسم طرفدار بیان صادقانه و صریح افکار و تصورات و اوهام و آرزوهای ممنوعه است. می‌توان گفت سوررئالیسم بیشتر حرکتی تجسمی است تا ادبی؛ نفی واقعیت از خلال دگرگون کردن تصویر و به هم‌ریختگی عناصر تجسمی. سوررئالیست‌ها روشی برای کاوش در اعماق مخفی «من (eygu)» ابداع کرده بودند و این کاوش را وسیله‌ای برای معرفت می‌شمردند. منظور آنها از این معرفت، خراب کردن دیواری است که در میان جنون و عقل وجود دارد. ناگفته نماند که هنر و همگری با مایه‌گیری خود از نهاد آدمی، طبعاً از دیرباز و میان همه اقوام بشر به اشکال مختلف بروز داشته و در آثار برخی از هنرمندان به‌طور پراکنده پدیدار می‌شده است و در واقع هم از آن پیشینه هنری نمونه‌های بسیار متعلق به هر دوره و زمان بر جای مانده است. لیکن در نخستین سال‌های پس از جنگ جهانی اول بود که وهمگری در قالب شیوه‌ای مشخص و مستمر تحت عنوان سوررئالیسم، هستی گرفت و با پروراندن هنرمندان بسیار به باروری خود ادامه داد.

جنبش سوررئالیسم طی دو جنگ جهانی به فراگیرترین و بحث‌انگیزترین جنبش زیبایی‌شناسانه تبدیل شد و سرتاسر اروپا را فرا گرفت. این شیوه اصولی و گسترده گرچه در طول جنگ جهانی دوم رو به رکود گذارد، لیکن از آن پس بار دیگر شکوفا شد و تا زمان حاضر نیز پایدار مانده است.

سوررئالیسم در نقاشی از همان ابتدا دارای دو گرایش بود:

گرایش اول به نمایندگی خوان میرو (Joan Miro)، آندره ماسون (Andre Masson) و ماتا (Matta)؛ در این گرایش القای فکر بدون دخالت عقل و منطق غالب است و نتایج عموماً به انتزاع نزدیک‌ترند؛ البته همراه با کمی خیال‌پردازی.

گرایش دوم به نمایندگی سالوادور دالی (Salvador Dali)، رنه ماگریت (Rene Magritte)، ایو تانگی (Yves Tanguy) و...: در این گرایش صحنه‌ها و اشیای قابل تشخیص را که از محیط طبیعی‌شان بیرون آورده شده‌اند، کج‌نمایی کرده و به صورت رویاگونه در هم ادغام می‌کنند. همچنین دقت به جزئیات طبیعی و شبیه‌سازی وسواسی مشخصه این سبک است. باید گفت انتزاعی بودن یا واقعی بودن در وهله اول در نقاشی سوررئالیستی مهم نبود، بلکه مضمون واقعی آن می‌بایست غیرحقیقی و رمزآمیز می‌بود.

الف

ب

تصویر ۶)
الف ـ اثر خوان میرو.
ب ـ شراره‌های سوزان عرفان، اثر ماتا، ۱۹۴۲.

الف

ب

تصویر ۷)
الف ـ ساختمان گوشتی با لوبیا پخته، اثر دالی، ۱۹۳۶.
ب ـ تقسیم پذیری بی‌نهایت، اثر ایو تانگی، ۱۹۴۲.

برخی از تأثیرات عکاسی بر نقاشان سوررئالیست

در سال ۱۹۲۶ بعضی از آثار اوژن آتژه (Eugene Auguste Atget) در مجله انقلاب سوررئالیسم به چاپ رسید. با وجودی که آتژه، از اعضای حرکت سوررئالیسم نبود، عکس‌های او از ویترین فروشگاه‌ها و مانکن‌ها به عنوان عاملی در جهت جلب توجه نقاشان سوررئالیست در به هم زدن فضا و زمان به شمار می‌رود. بدون شک فضای ذهنی و رؤیاگونه این عکس‌ها و همچنین قرار گرفتن غیرمنطقی اجزای تصویر، نظیر پیکره‌ها و سرهای مجزا و... دقیقاً مورد توجه نقاشان سوررئالیست قرار گرفته و به تخیلات آنها جهت داده است.

علاوه بر این در دهه‌های ۳۰ و ۴۰ با الهام از روش فتوگرام، در نقاشی فنونی به وجود آمده بود که مهم‌ترین آنها عبارتند از:

- فن دود دهی (Fumage): فرایند ایجاد یک زمینه خاکستری روی تصاویر بدون دخالت دست انسان و تنها با استفاده از دود شعله شمع. سوررئالیست‌ها می‌خواستند با به کار بردن روش جدید زمینه‌ای از سایه‌های ظریف فاقد شکل و پر راز و رمز بیافرینند که تخیل بیننده بتواند آزادانه در آن سیر کند.

- روش شناور کردن رنگ: در این روش که به انگیزش الهام نیز معروف است، رنگ روغنی روی آب ریخته می‌شود و سپس از این طرح‌هایی که کم‌وبیش به‌طور اتفاقی به دست می‌آید، باسمه برداشته می‌شود. این روش با نظریات سوررئالیست‌ها در خصوص هم‌ارزی همه عناصر تصویری هماهنگ است.

همان‌طور که ذکر شد، علاقه به این روش‌ها شاید تا حدی ناشی از فتوگرام (Photogram) باشد. تصاویر به دست آمده با روش‌های یاد شده از این جهت ارج نهاده می‌شد که در آنها همانند فتوگرام، سایه‌روشن‌ها به روش کاملاً غیرشخصی و با یک وسیله مکانیکی به دست می‌آمد. این روش‌ها در واقع از فتوگرام هم غیرشخصی‌تر بودند، چرا که فتوگرام با آنکه بدون دوربین تهیه می‌شد، ولی به هر صورت نتیجه دخالت انسان در یک جریان نورنگاری بود.

در روش‌های ذکر شده با حداقل دخالت دست انسان تصاویری به دست می‌آمد که از نظر پرداخت سایه همانند فتوگرام ناب بودند و از آنجا که بدون کمک دوربین عکاسی تهیه می‌شدند، نتیجتاً به واقعیت ملموس (از نظر سوررئالیست‌ها) نزدیک‌تر بودند. سوررئالیست‌ها هیچ‌گونه تمایز اساسی بین تصاویر عکاسی، نقاشی یا تصاویر پیوند شده قائل نبودند، چرا که همه آنها را مظهر گرافیک و یا جلوه‌های ملموس فوق واقعیت می‌دانستند.

تصویر ۸)
الف ـ نمونه‌ای از آثار حاصل از فن فتوگرام.
ب ـ نمونه‌ای از آثار حاصل از فن دود دهی.

در ادامه مطلب سعی شده است سایر تأثیرات عکاسی بر نقاشی سوررئالیستی، تا جایی که امکان دارد به گونه‌ای غیرتکراری، با تلخیص و با ذکر نمونه، در آثار مهم‌ترین سردمداران نقاشی سوررئالیست بیان شود.

من ری

من ری پس از پیوستن به سوررئالیست‌ها در سال ۱۹۲۱ همچنان به تجربه در زمینه ریوگراف ادامه داد. او مانند سایر سوررئالیست‌ها برای تهیه آثار نقاشی از عکس به عنوان مدرک و طرح اولیه استفاده می‌کرد. او در سال ۱۹۲۵ اقدام به تهیه عکس‌های درشت از اجزای چهره انسان کرد و در بین سال‌های ۳۲ـ ۱۹۳۰ از آنها در تکمیل آثاری در زمینه نقاشی سوررئالیستی استفاده کرد.

سالوادور دالی

دالی شالوده تئوریک خود را فرمول‌بندی کردی و عنوان پارانویی- انتقادی بر آن نهاده بود؛ یعنی آفریدن واقعیتی تخیلی از عناصر درون بینی، رویا، خاطرات و کج‌نمایی‌های روان‌شناختی یا آسیب‌شناختی.

کیفیت ملموس ولی غیرواقعی کارهای دالی از طریق تقلید از واقعیت‌گرایی عکاسی در قلمرو نقاشی یا به گفته خودش «عکاسی رنگی فوری و با دست انجام شده» حاصل می‌شود. همان گونه که خود

نیز گفته است: «تأکید فراوان بر جنبه‌های توصیفی تصاویر و تلفیق عناصر صوری به پیروی از واقعیت‌گرایی عکاسی باید تضمین کننده این باشد که این صحنه‌های شگفت‌انگیز ولی عملاً غیرممکن، حقیقی به نظر برسد.»

استفاده دالی از عکس نیز همانند سایر ویژگی‌های هنرش بسیار متنوع و حتی عجیب است. وی بر اساس رئالیسم حاکم بر آثارش، آنها را عکس‌های رنگ‌آمیزی شده می‌نامید. دالی معمولاً از یک شکل مأنوس و واقعی به عنوان نقطه شروع خلق یک اثر استفاده کرده و تدریجاً با استفاده از خاصیت چندگانه تصاویر و دگرگونی آنها تخیلات خویش را تجسم می‌بخشید.

از جمله این آثار می‌توان به تابلوی چهره پارانویی (Paranoiac Face)، ۱۹۳۴، اشاره کرد. این اثر در واقع از یک کارت پستال که یک دهکده آفریقایی را نشان می‌دهد، اقتباس شده و بر خاصیت دوگانگی تصویر متکی است. وی با عمودی قراردادن عکس مذکور، به خاصیت دوگانه این تصویر پی برده است. به‌طوری که این تصویر عمودی بدون هیچ دخالت و احتیاج به وارد کردن عنصر تکمیلی، به تصویر نیم‌رخ یک چهره شباهت دارد. دالی از این ویژگی بهره برده و با اضافه کردن اجزایی به عنوان درخت‌های پشت کلبه به عنوان موی سر، حذف جزئیات و ساده‌سازی تصویر و ساده‌سازی نهایی اندام بومی‌ها، تابلوی مورد نظرش را کامل ساخت.

تصویر ۱۰)
الف تابلوی چهره پارانویی اثر دالی به صورت عمودی.
ب عکسی از یک دهکده آفریقایی، عکاس ناشناس، بدون تاریخ
ج چهره پارانویی، رنگ روغن، اثر دالی، ۱۹۳۴.

یکی دیگر از استفاده‌های غیرمستقیم دالی از عکس، طرح چهره ولتر (Volter) است که در واقع از کنار هم قرار گرفتن دو تصویر از زن ایستاده در وسط عکسی گروهی از زنان با لباس محلی تشکیل شده است. او در طراحی تابلوی **بازار برده‌فروشی همراه با نابودی نیم‌تنه ولتر** در سال ۱۹۴۰، از تصویر چهره ولتر و همچنین تصویر مجزای زنی با لباس محلی استفاده کرده است. وی تا حد زیادی تصویر زن‌ها را ساده کرده و برای تشکیل چهره ولتر به تغییر حالت و تناسبات چهره و همچنین شکل لباس زن‌ها پرداخته است.

تصویر ۱۱)
الف ـ طرح چهره ولتر، مرکب، اثر دالی، ۱۹۴۰.
ب ـ زنان با لباس محلی، عکاس ناشناس، بدون تاریخ
ج ـ بازار برده فروشی همراه با نابودی نیم‌تنه ولتر، رنگ روغن، اثر دالی، ۱۹۴۰.

نمونه دیگر استفاده‌های دالی از عکس، تابلوی ترکیب‌بندی ۱۹۴۲ است که در تهیه آن از پرتره فرانکلین روزولت (Franklin D.Roosevelt) استفاده شده است. وی برای دگرگون ساختن تصاویر سرهای شناور و تحلیل بردن آن از شکل سایه‌های چشم و بینی و همچنین شکل موها استفاده برده است. هر چهره در این اثر در واقع مرحله‌ای از تحلیل واقعیت و تبدیل آن به تصویری خیالی و رویایی است؛ تا جایی که در نهایت، چیزی از تصویر ابتدایی باقی نمانده است. وی با استفاده از شکل و موهای سر، تصویر انسان بالداری را تکمیل کرد و سایه‌های چهره را به شکل‌های سیال و همچنین اجزای حیوان‌نما تبدیل ساخت.

تصویر ۱۲)
الف- چهره روزولت، عکاس ناشناس، ۱۹۳۲.
ب- ترکیب‌بندی ۱۹۴۲، آبرنگ و مرکب، اثر دالی، ۱۹۴۲.

علاوه بر این دالی برای ترسیم اجزای برخی از تابلوهایش از عکس نسخه‌برداری نیز کرده است. مثلاً در تابلوی سانتیاگوال گراند (Santago Elgrand)، ۱۹۵۷، وی از قسمت بالای عکسی از کلیسای پالمز (Palms) فرانسه به عنوان زمینه استفاده کرده است و با حذف ستون وسط عکس، فضای لازم و مناسب برای جایگزینی تصویر اسب و سوارکار را ایجاد کرد.

در موارد بسیاری نیز استفاده‌های غیرمعمول از تکنیک‌های عکاسی در آثار این هنرمند به چشم

تصویر ۱۳)
الف- عکسی از کلیسای پالمز، اثر ژان دیو زاید، ۱۹۵۵.
ب- تابلوی سانتیاگو ال گراند، رنگ روغن، اثر دالی، ۱۹۵۷.
ج- چهره برادر مرده‌ام، رنگ روغن، اثر دالی، ۱۹۶۳.

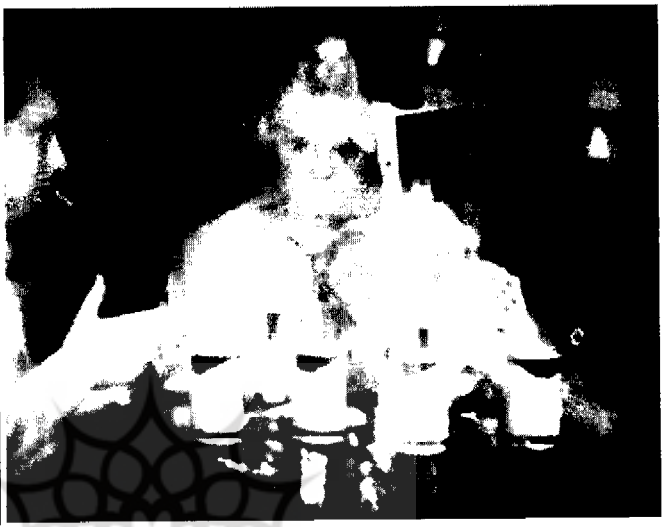
می‌خورد. مثلاً در تهیه تابلوی **چهره برادر مرده‌ام**، ۱۹۶۳، از فن چاپ عکس‌های روزنامه استفاده کرد و بدین‌ترتیب تصویر برادرش را به صورت یک خاطره یا تصویر زودگذر ذهنی نمایش داد.

دالی به تجربه در زمینه نقاشی سه‌بعدی نیز پرداخت[۸]. تابلوی سه‌بعدی صندلی، ۱۹۷۵، او از دو پرده مجزا که هم از لحاظ زاویه دید و هم از نظر شدت رنگ با هم اختلاف داشتند، تشکیل شده و به‌وسیله استرتوسکوپ (Stereoscope) خاصی مشاهده می‌شد. او با این کار سعی کرد بیننده را به دنیای سه‌بعدی و زنده‌نمای ذهنی و رویایی‌اش وارد سازد.

دالی به این شیوه قدیمی بسنده نکرد و به تجربه در زمینه یکی از پیشرفته‌ترین فنون عکاسی سه‌بعدی یعنی هولوگرافی (Holography) پرداخت. در این روش با استفاده از اشعه لیزر و صفحه حساس به آن، به روشی خاص از موضوع عکسبرداری می‌شود. پس از تابش شعاع‌های مختلف لیزر که از زاویه‌های مختلفی به شیء می‌تابد، همه بازتاب‌های لیزر به همراه یک دسته اشعه مستقیم روی یک صفحه حساس ثبت می‌شود. اما تصویر حاصل چیزی جز خطوط موج گونه نبوده و تصویر قابل رویتی از موضوع را در بر ندارد. در مرحله بعد، پس از تابش اشعه لیزر بر این خطوط مواج، لیزر به صورت نور مرئی در فضا پراکنده شده و تصویر سه‌بعدی و کامل موضوع را تشکیل می‌دهد. این تصاویر کاملاً مشابه واقعیت بوده و از تمام جهات، اما با یک رنگ قابل مشاهده‌اند.

تصویر ۱۴) تابلوی سه‌بعدی صندلی، رنگ روغن، اثر دالی، ۱۹۷۵.

وقتی اولین تصویر هولوگراف دالی، ۱۹۷۲، در نیویورک به نمایش درآمد، دکتر دنیس گابور (Denis Gabor) مخترع هولوگراف، فعالیت‌های انجام شده را آغاز یک حرکت به سوی عکاسی و فیلم سه‌بعدی دانست. ضمناً او به کمک یک کارشناس هولوگرافی اولین فتومونتاژ هولوگرافیک را خلق کرد.



تصویر ۱۵) هولوگراف با عنوان هولوس! هولوس! ولاسکوئز گابور!، اثر دالی، ۱۹۷۲.

پیکاسو

یکی از تأثیرپذیری‌های پیکاسو (Picaso) از عکاسی، استفاده از جنبه اغراق‌آمیز این پدیده و به‌خصوص تحریف تناسبات اندام انسان است که البته در سال‌های نیمه دوم قرن ۱۹ به آن توجه شده بود. مثلاً نویسنده‌ای به نام رامبرانت پیل (Rembrandt Peale) در مقاله‌ای منتشر شده در سال ۱۸۵۷، عکاسی را برای تهیه چهره نقاشان مفید دانسته و مسئله اغراق در تناسبات چهره را گوشزد کرده است. پس از آن در سال ۱۸۹۹ طرح بسیار جالبی با قلم و مرکب تحت عنوان اولین **نمایش کداک ما**، اثر رالستون (W.Ralston) به چاپ رسید که در آن برای نمایش حرکت و همچنین عمق بخشیدن به تصویر از پدیده اغراق در اندازه اندام‌های نزدیک به دوربین استفاده کرده است.

پیکاسو ابتدا در طراحی **مرد ماهیگیر** (۱۹۱۷) با اغراق در اندازه دست‌ها و پاهای مرد ماهیگیر به نحو چشمگیری در نمایش بعد و حرکت موضوع موفق شد. تجربه موفق او در ترسیم تابلوی مرد ماهیگیر منجر به استفاده پیگیر او از این پدیده شده و در سال ۱۹۲۰ تابلویی به نام در کنار دریا را خلق کرد. تجربیات حاصله از ترسیم این تابلو بر شکل گیری سایر آثار پیکاسو از جمله تابلوی معروف **گرانیکا**

و همچنین نقاشی‌های سوررئالیستی او تأثیرعمیقی بر جای گذاشت و پایه و اساس سوررئالیسم او شد: وی در ترسیم تابلوی مذکور که از سه پیکره تشکیل شده، با بزرگ‌نمایی و جلوه غیرواقعی اندام‌ها به نوعی خیال‌پردازی دست یافت.

تصویر ۱۶)
الف ـ یک کار سه‌بعدی عکاسی، اثر و. ج. دمورست. ۱۸۹۰.
ب ـ اولین نمایش کداک ما، قلم و مرکب، اثر رالستون، ۱۸۹۹.
ج ـ در ساحل، اثر پیکاسو، ۱۹۲۸.

در تابلوی **زنی موهایش را شانه می‌کند**، ۱۹۴۰، اندازه پاها به‌خصوص انگشت‌ها در مقایسه آنها با اندازه سر، اغراق در تناسبات اندام موضوع را به خوبی نشان می‌دهد. این پدیده در کنار کج‌نمایی‌هایی که پیکاسو در ترسیم این موضوع به کار برده در ردیف آثار سوررئالیستی قرار دارد.

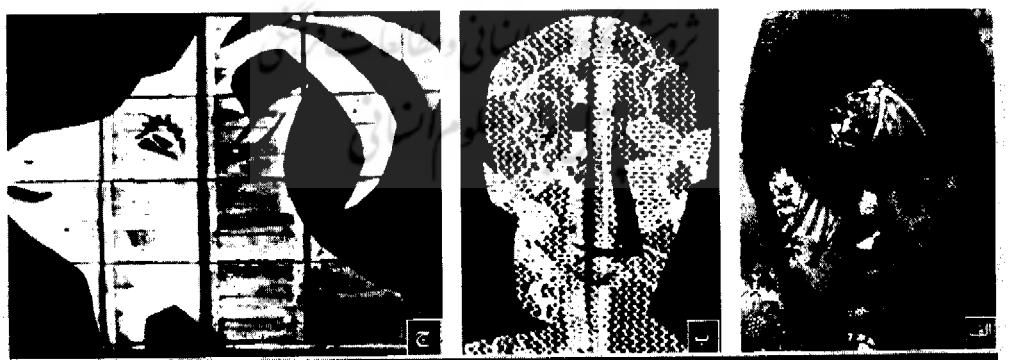
در دهه ۳۰، پیکاسو با همکاری من ری به آزمایش و تجربه در زمینه تصاویر سوررئالیستی که به کمک چاپ با قالب شیشه‌ای و روی کاغذهای عکاسی صورت می‌گرفت، پرداخت. این کار با بریدن و خراش‌دادن پوشش ضد نور شیشه و قراردادن پارچه‌های مشبک، توری و... و همچنین قراردادن شیشه‌ای که در بعضی قسمت‌های آن نقاشی شده بود و در نهایت تهیه قالب، صورت می‌گرفت.

البته چاپ با قالب شیشه‌ای بر روی صفحات حساس عکاسی از زمان نقاشان باربیزون (Barbizon) مورد استفاده بوده است. آنها با بریدن و خراشیدن پوشش ضد نور شیشه و قراردادن پارچه‌های مشبک، توری و یا هر ماده‌ای با بافت درشت و روزنه‌های باز و همچنین قراردادن شیشه‌ای که در بعضی از قسمت‌های آن نقاشی شده بود، قالب‌های خاصی تهیه کردند و به کمک آن، تصاویر سوررئالیستی جالبی بر کاغذهای عکاسی به ثبت رساندند.

پس از اقدامات نقاشان باربیزون، تا شروع تجربیات پیکاسو و من ری، استفاده مهمی از چاپ با قالب شیشه‌ای صورت نگرفت. از جمله آثار آنها در این زمینه اثری به نام **چهره د.م.** (Dora Maar) است. قالب این تصویر از نقاشی پیکاسو بر روی شیشه و قطعه‌ای توری که من ری بر سطح آن قرار داد تشکیل شده بود[9]. پس از به نمایش در آمدن آثار مشترک پیکاسو و من ری، عکاسان سوررئالیست از شیوه تلفیق بافت‌های مختلف با تصویر چهره انسان استقبال فراوان کردند.

در سال ۱۹۶۰ در کارهای مشترک پیکاسو با عکاسی فرانسوی به نام ژاک ویلرز (Jacques Villers) معمولاً طرح‌های تخت و ساده‌ای از حیوانات و یا انسان توسط پیکاسو و از طریق قیچی کردن کاغذ یا مقوا تهیه شده، سپس بر روی عکسی که به همین منظور توسط ویلرز تهیه شده بود، قرار می‌گرفت. بدین ترتیب طرح پیکاسو بر سطح عکس غالب بود و به آن شکل می‌داد و عکس‌های دقیق ویلرز نیز به طرح‌های قیچی شده پیکاسو زندگی می‌بخشید. در اینجا از نوعی پدیده بصری استفاده شده که توسط آن چشم بیننده در فضاهای شکل و زمینه گردش کرده و هر بار تصویر خاصی را تشخیص می‌دهد.

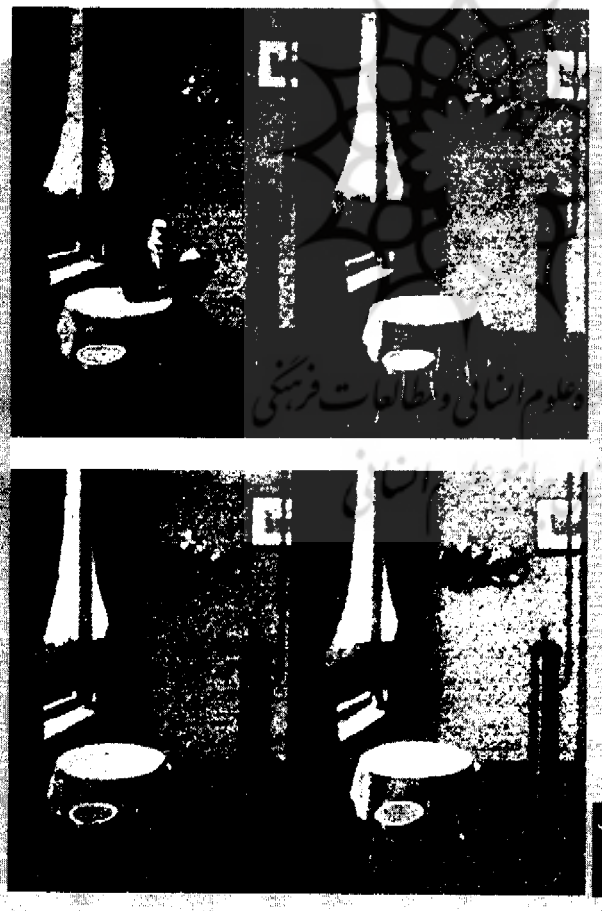
علت گرایش پیکاسو به همکاری با عکاسان را می‌توان در موارد مختلفی بررسی کرد؛ که می‌توان به علاقه وی به طبع آزمایی در شیوه‌های مختلف رایج شده در زمینه فتومونتاژهای دادا، رکود هنری وی در فاصله سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۰ و احتمالاً کشف ایده‌های جدید در اثر همکاری با عکاسان و... اشاره کرد.



تصویر ۱۷)
الف- عکس چهره گلوریا سوآنسون چاپ شده با استفاده از یک پارچه توری گلدار، ادوارد اشتایخن، ۱۹۲۴.
ب- ترکیب عکس و کلیشه سیاه، پیکاسو و ژاک ویلرز، ۱۹۶۰.
ج- ترکیب عکس و کلیشه سیاه، پیکاسو و ژاک ویلرز، ۱۹۶۰.

رنه ماگریت، برخلاف سالوادور دالی، در میان سوررئالیست‌ها به انسان نامرئی مشهور بوده است. وی با مهارتی که در مجسم کردن اشکال به‌طور کاملاً برجسته در نقاشی‌های خود داشت، اجزایی نامتجانس را در فضایی دلهره‌آور و به طرزی نامألوف در کنار هم قرار می‌دهد و گاهی تداعی یا طنزی منحصر به فرد چاشنی آن می‌سازد.

آثار او که از موضوعات پیش پاافتاده و اشیای ساده مورد استفاده در زندگی روزانه تشکیل می‌شد، به مکتب رئالیسم جادویی (Magic Realism) تعلق دارد که شاخه‌ای از سوررئالیسم محسوب می‌شود. رئالیسم جادویی به معنی نمایش موشکافانه و واقع‌نمایانه صحنه‌های عادی و بدون هیچ گونه کج‌نمایی عجیب و هیولاوار است. جادو از تقارن خیال‌پردازانه اجزا یا حوادثی پدید می‌آید که طبیعتاً به یکدیگر تعلق ندارند. سوررئالیست‌های دیگری نیز از شیوه رئالیسم جادویی بهره برده‌اند؛ ولی ماگریت بدون شک استاد بزرگ این شیوه محسوب می‌شود. وی در موارد بسیاری از



تصویر ۱۸) مردی با روزنامه، رنه ماگریت، رنگ روغن، ۱۹۲۷.

عکس استفاده کرده و یا از آن متأثر شده است. اما نکته قابل توجه در زندگی هنری ماگریت تأثیرپذیری شدید او از سینما بود که بر استفاده و تأثیرپذیری او از عکاسی مقدم است.

یکی از آثار او که تأثیرپذیری او از عکس‌های پی‌درپی سینما را به نمایش می‌گذارد، تابلوی مردی با روزنامه به تاریخ ۱۹۲۷ است. این تابلو که از چهار قسمت مجزا تشکیل شده، گوشه‌ای از یک کافه را نشان می‌دهد که سه قسمت آن با یکدیگر مشابه است. این تابلو از جمله آثاری است که اکثر منتقدین و تاریخ‌نویسان هنر نوین، آن را به عنوان مدرکی دال بر تأثیرپذیری ماگریت از سینما مطرح کرده‌اند. از آن جمله سوزی گابلیک (Suzi Gablik)، منتقد هنری، این تابلو را مانند فریم‌های پشت سر هم یک فیلم سینمایی می‌داند. همچنین وی این‌گونه آثار ماگریت را با آثار اندی وارهول (Andy Warhol) مقایسه کرده است. در تابلوهای وارهول تصویر پشت سر هم، مانند قطعه‌ای از فیلم سینمایی در کنار هم قرار می‌گیرند.

سوزی گابلیک آثار ماگریت را به نوعی روایت غیرواقعی از آن چیزی که وارهول توسط فیلم بیان می‌کند، می‌نامد. به بیان ساده‌تر، وارهول یک سری تصاویر پشت سر هم را به صورت یک روایت تصویری به کار می‌برد؛ در صورتی که تصاویر ماگریت یک روایت غیرواقعی را در بر دارد. همچنین تصاویر مجزای ماگریت با یکدیگر یک ارتباط نزدیک ندارند، بلکه هر تصویر در قالب بعدی یکباره عوض می‌شود.

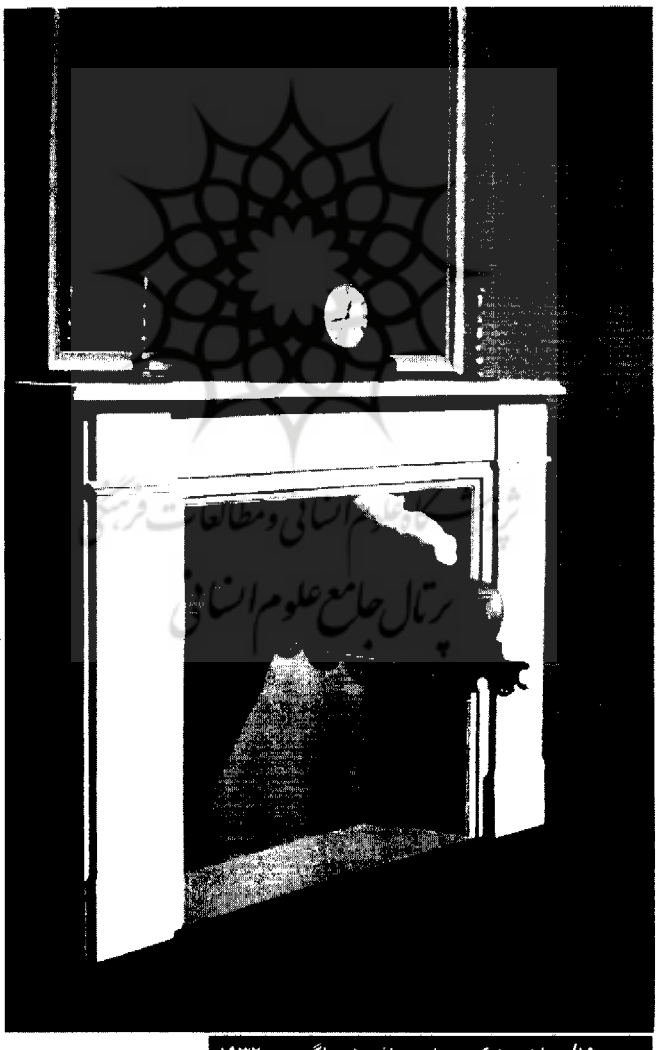
ماگریت شیفته تلاش‌های اولیه فیلم‌سازان در عرصه رئالیسم بود. در سنین نوجوانی از تماشای شهر فرنگ لذت می‌برد. او که از این منابع الهام می‌گرفت، چکیده‌ای از آنها را در خیال‌پردازی‌هایش با عناصر پیش پا افتاده به نمایش می‌گذاشت.

تعداد دیگری از آثار ماگریت نیز با الهام از تصاویر سینمایی تهیه شده‌اند که البته با آثار چند قسمتی او به کلی متفاوتند. در سال ۱۹۲۸، به نقاشی دو تابلو به نام‌های **عشاق** (The lovers)، و **قلب موضوع** (The heart of the matter) بر اساس تصویر قهرمان افسانه‌ای یک فیلم سینمایی به نام فان توماس (Fantomas) پرداخت. وی علاقه و شیفتگی خاصی به شخصیت فان توماس داشت. تابلوهایی را نیز با همین موضوع طراحی کرد. معمولاً در این آثار، فان توماس با نقاب مخصوص، حضوری اسرارآمیز دارد.

علاوه بر موارد ذکر شده، همانطور که اشاره شد، ماگریت برای ترسیم آثارش از مراجعه به عکس نیز

بهره برده است. نکته قابل توجه در کلیه آثار وی گرایش به نوعی رئالیسم عکس‌گونه است. این نوع از طبیعت‌پردازی تا قبل از کشف و تکامل فن عکاسی سابقه نداشته است. حتی آثار ناتورالیستی از بافت و کیفیت تصویری خاصی برخوردارند که آنها را از حالت عکس‌گونه دور می‌سازد.

نحوه ساخت و سازهای دقیق و سه‌بعدی‌نمایی در کارهای ماگریت، آثار وی را هر چه بیشتر به عکس نزدیک می‌سازد. ماگریت حالت تخیلی و جادویی تابلوهایش را از طریق در کنار هم قرار دادن اجزای طبیعی نامأنوس خلق می‌کند و می‌کوشد با نزدیک کردن تصویر اجزای تابلوهایش به ظاهری عکس گونه، آنها را واقعی‌تر نشان دهد. به این ترتیب رئالیسم عکس‌گونه ماگریت، بیننده را در مقابل طبیعت غیرواقعی متحیر و مبهوت ساخته و او را به سوی دنیای فراواقعی خویش سوق می‌دهد.



تصویر ۱۹) زمان میخکوب شده، اثر رنه ماگریت، ۱۹۳۲.

ماگریت در برخی از نقاشی‌های مربوط به دهه ۱۹۶۰ خود، تمام اجزاء پیکره‌ها، فضای داخل، منظره و اشیا را با هم جوش داده و به صورت یک بافت یکپارچه سنگی درآورد. لیکن خیال‌پردازی در نمایش اشیای پیش پا افتاده تا دهه ۱۹۷۰ در شکل‌ها و موضوعات اصلی ادامه یافت؛ مثلاً صحنه نمایش در خیابان جایش را به آسمان آبی و ابرهای شناور هنگام ظهر می‌دهد. چابک‌سواران از روی اتومبیل‌ها و در داخل اتاق‌ها تاخت و تاز می‌کنند و مسابقه می‌دهند، یا زن ظریف اندام اسب سواری که از جنگل می‌گذرد، در برخورد با درخت‌ها قطعه قطعه می‌شود.

آثار ماگریت نیز به نوبه خود بر عکاسی به‌خصوص بر عکاسان علاقه‌مند به جلوه‌های ویژه، تأثیر عمیقی بر جای گذاشت. مثلاً میشل دو کامپ (Michel De Camp)، عکاس معاصر، با استفاده از ترکیب تصاویر اشیا با مناظر طبیعی، به نوعی از تصاویر سوررئال نظیر آثار ماگریت دست یافت.

برخی از تأثیرات سوررئالیسم بر عکاسی

تمایل سوررئالیست‌ها به تجربه و آزمایش، همکاری سوررئالیسم و عکاسی را در پی داشت. تأکید سوررئالیسم به خلق آثار حاصل از خودکاری ذهن و ضمیر ناخودآگاه موجب شد عکاسان به هر چیزی که ظاهراً ماوراءالطبیعی بود، اما علتی تصادفی در ذات و سرشت داشت- مثلاً اشیا یا صحنه‌هایی که به‌وسیله طوفان یا واکنش اتفاقی انسان ایجاد می‌شد- علاقه نشان دهند.

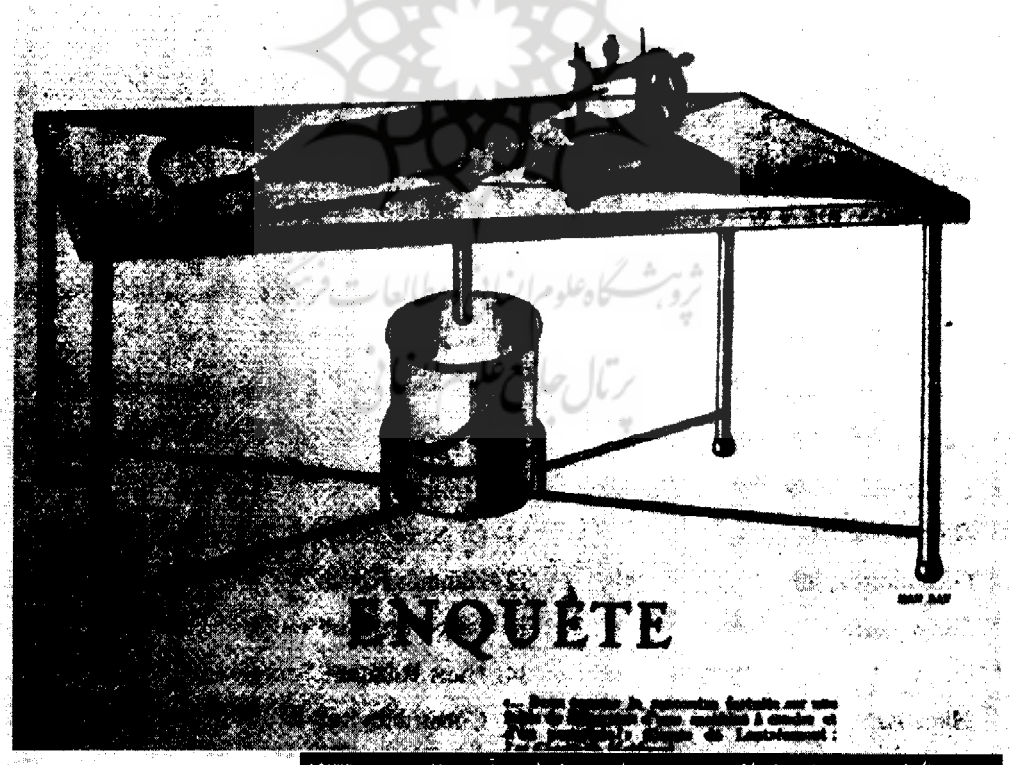
با توجه به اهمیت سوررئالیستی عکس‌های اتفاقی، عکاسان تقریباً همه قید و بندها را کنار گذاشتند و به ثبت هر نوع صحنه‌ای که بر بیننده تأثیر می‌گذاشت، پرداختند. از سوی دیگر دنباله سوررئالیستی حاضر آماده‌های دادا[۱۰] پدیده **شیء یافت شده** بود که البته قبلاً در برخی از عکس‌های آتژه نمودار شده بود. کادربندی‌های تصادفی به عنوان شیء یافت شده مورد علاقه عکاسان سوررئالیست قرار گرفت. برخی از عکاسان به طراحی کادربندی‌های ساختگی جهت خلق عکس‌های رویایی و سوررئالیستی پرداختند.

در طول سال‌های اولیه سوررئالیسم، عکاسانی که از تنوع شیء یافت شده عکس می‌گرفتند، ممکن بود وبه دو دسته تقسیم شوند:

- گروه اول شامل نقاشان سوررئالیستی می‌شد که به دلیل تحسین لطف شاعرانه رویارویی اتفاقی به دوربین روی آورده بودند، آنها از دوربین تنها برای ضبط و ثبت استفاده می‌کردند.

- گروه دیگر عکاسانی را در بر می‌گرفت که مستقیماً تحت تأثیر سوررئالیسم قرار گرفته بودند. عمدتاً به دلیل ابتکار این گروه دوم بیان سوررئالیستی شیء یافت شده در عکاسی بیشتر توسعه یافت و به مرور زمان تغییر کرد. آنها جدا از انتخاب موقعیت و محل، با برخی فنون عکاسی مانند تأثیر نوردهی‌های گوناگون، فاصله‌های غیرمعمول بین دوربین و موضوع و انعکاس‌ها نیز کادربندی‌های سوررئالیستی ایجاد می‌کردند.

همان‌طور که تقریرات سوررئالیستی زیاد و متنوعی در نقاشی وجود داشت، عکاسی هم در زمینه‌های مختلفی قابل اجرا بود. خیلی زود پیامدهای تصادفی و مغایرت بینش‌ها که امری ساختگی بود، یا حداقل بخشی از آن ساختگی بود، در عکس‌ها به کار رفت. به عنوان مثال؛ عکسی چاپ شده در مجله انقلاب سوررئالیستی: (قطعه پارچه‌ای که روی یک چرخ خیاطی انداخته و با طنابی بسته شده بود. ولی تمام این اثر عکس زنی را القا می‌کرد که در آن زیر مخفی شده است[۱۱].)



تصویر۲۰) طراحی و عناصر کولاژ در شرح جمله معروف لوتره آمون، اثرمن ری، ۱۹۳۳.

اغلب به نظر می‌رسید که طرح‌ریزی ساختگی برخورد اتفاقی بسیار مشکل باشد. بنابراین برخی از عکاسان سعی کردند بینش سوررئالیستی خود را به‌وسیله مونتاژ تحقق بخشند. با فتومونتاژ می‌توانستند به سادگی تصاویر خیالی ایجاد کنند و مجبور نبودند منحصراً متکی به اصل شیء یافت شده باشند.

به علت مشکل بودن طرح‌ریزی ساختگی برخورد اتفاقی، عکاسان سوررئالیست به فتوکلاژ و فتومونتاژ روی آوردند. همچنین برای استفاده از اشیای یافت شده بسیار بزرگ که امکان استفاده از آنها در کلاژهای نقاشان وجود نداشت، عکس بهترین وسیله بود.

در سال ۱۹۳۵ اسکار دومینگوئز (Oscar Dominguez) نیز در محافل سوررئالیستی روش عکس برگردان را معرفی کرد که نتایجی مشابه با روش فروتاژ (Frottage) ارنست داشت. بدین‌گونه که مرکب یا آبرنگ تحت فشار از یک ورق به ورق دیگری منتقل می‌شد. این روش به دلیل نماهای خودکار جالبی که پدید می‌آورد، توجه سوررئالیست‌ها (مخصوصاً ماکس ارنست را که دست اندرکار آزمایشگری با رنگ‌های روغنی مایع بود) به خود جلب کرد. در این روش‌ها همانند روش تداعی نگاری؛ دخالت انسان در فرایند آفرینش تصویر به حداقل می‌رسد

تصویر۲۱) عکس برگردان بدون موضوع، اثر اسکار دومینگوئز، ۱۹۳۷.

و قوای تخیلی و آفریننده، آزادی عمل می‌یابند. برتون در توصیف لکه‌های گیرای عکس برگردان می‌نویسد: اثری که شکل‌بندی تجسمی آن - به دلیل پیچیدگی طرح و کثرت جزئیات و یا حتی به دلیل ناپایداری‌اش در زمان - غیرممکن می‌نماید، تقلید آن به دست هنرمند نیازمند زحمت فراوان و تقلایی کودکانه است؛ چیزی که نقاش یا عکاس از بازنمایی آن ناامید شده است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. کلاژ: روشی در تولید آثار تجسمی است، از طریق ترکیب و چسباندن مواد و مصالح مختلفی چون کاغذهای رنگی، مقوا، پارچه، ریسمان، بریده روزنامه، عکس، طراحی و... روی یک صفحه. گاه با نقاشی و طراحی به تکمیل آثار کلاژ می‌پردازند. کلاژ به دلیل خاصیت اتفاقی بودنش این امکان را می‌دهد تا ایده‌ها و بافت‌های جدید خلق شوند.

۲. فتوکلاژ: گونه‌ای از کلاژ که در آن از ترکیب و چسباندن عکس‌های مختلف روی یک صفحه استفاده می‌شود. پس از ایجاد ترکیب مناسب و مورد نظر، از صفحه به دست آمده مجدداً عکاسی می‌شود تا عکسی واحد حاصل شود.

۳. فتومونتاژ: تصویری ترکیبی که به واسطه تلفیق بخش‌هایی از تصاویر چند نگاتیو مختلف (یا تمام آنها) به وجود می‌آید، به طوری که تصویر حاصل را نمی‌توان در واقعیت یافت. فتومونتاژ از مدت‌ها قبل، زمانی تقریباً طولانی وجود داشته و در نیمه قرن نوزدهم برای کامل‌تر کردن موضوعات خوش‌منظری که به دلایل گوناگون نمی‌شد از آنها عکاسی کرد، به کار می‌رفته است؛ زیرا تکنولوژی آن زمان به حد کافی پیشرفت نکرده بود. در ابتدا هدف اصلی آن بود که بین اختلاف‌های زیاد در کنتراست و عمق میدان‌های زیاد و غیرمعمول ارتباطی ایجاد شود. بعدها فتومونتاژ به عکاسان کمک می‌کرد تا بتوانند آزادانه تصورات خود را برای بیان اهداف اصلی در تصاویر نیز ارائه کنند.

۴. شادوگراف: یکی از شیوه‌های تهیه عکس بدون استفاده از دوربین است. شادوگراف‌ها براساس قرار دادن اتفاقی اشیای مختلف نظیر بریده‌های روزنامه، تصاویر چاپ شده بر کاغذ، بلیت‌های کاغذی و... بر سطح حساس کاغذ عکاسی و تاباندن نور بر آن تهیه می‌شدند. این آثار در حقیقت تصاویری غیرواقعی براساس انتخاب غیرعمدی اشیاء و ترکیب کاملاً اتفاقی آنها بودند. آنچه در این طرح‌ها ثبت می‌شد، در واقع سایه اشیاء بود و قبل از آنکه مبین موضوعی خاص باشد، مطالعه‌ای در زمینه شکل و فرم بوده و حالتی اسرارآمیز داشت. طرح‌های حاصل، تخت و سطحی بوده و جنبه‌های بیانی آن نسبت به آثار فتومونتاژ دادائیستی محدود بود.

۵. ریوگراف: شیوه‌ای متأثر از روش شادوگراف جهت تهیه عکس بدون به کارگیری دوربین. در این شیوه از طریق قراردادن اتفاقی اشیای معمولی بر سطح صفحه حساس عکاسی وتاباندن نور بر آن، شکل‌های سه‌بعدی با درجات مختلف خاکستری بر زمینه سیاه به دست می‌آمد. تصاویر ریوگراف برخلاف شادوگراف‌ها سه بعدی بودند.

۶. تعبیر آزاد از جمله معروف لوتره آمون، یکی از نظریه‌پردازان این جنبش؛ «ملاقات اتفاقی یک چرخ خیاطی و یک چتر روی میز تشریح».

۷. نظریه برتون: قدرت خلاقه ضمیر ناخودآگاه بدون اینکه تحت تأثیر حصارهای تحمیلی عقلانی و منطق قرار گیرد، باید خود را در فعالیت هنری رها سازد. آندره برتون می‌گفت: «هدف این جنبش رفع تناقض و مشکلات پیشین خیال و واقعیت به نفع یک واقعیت برتر یا واقعیت ناب است.» در اینجا هدف هنرمند این است که نیروی تخیل خود را از نظارت و کنترل عقل و اراده خارج و از هر قید و بند منطقی رها سازد تا از ثمره تداعی‌های ذهنی و خیالی و مکاشفه‌های توهمی در حالت مختلف خواب و بیداری و خلسه، بتوان مضامین و شکل‌های جدید و نوظهوری را برای آفرینش و خلق اثر هنری خویش به دست آورد. به بیان دیگر، سوررئالیسم در هنر مبتنی است بر پویش و کندوکاو در سرتاسر قلمرو تجربه انسانی و بسط و گسترش عرصه واقعیات منطقی از طریق نظم بخشیدن به واقعیات غریزی و رویایی.

۸. البته قبل از دالی، دوشان به دنبال تهیه حاضر- آماده‌هایش این کار را با ترکیب اسلایدهای از قبل آماده استرئوسکوپ تجربه کرده بود.

۹. ادوارد اشتایخن (Edward Steichen) نیز که در گروه ۲۹۱ با من ری و استیگلیتز (Alfred Stiglitz) و سایر دادائیست‌های نیویورک همکاری می‌کرد، در سال ۱۹۲۴ چهره گلوریا سوآنسون را با استفاده از یک پارچه توری گلدار چاپ کرد. هر چند تجربه اشتایخن مقدم بر تجارب پیکاسو و من ری است؛ اما به‌طور قطع نمی‌توان آثار آنان را متأثر از تجربه اشتایخن دانست.

۱۰. حاضر آماده‌ها (اصل خلاق دوشان): «اشیای ساده‌ای که دور و بر ماست به مثابه کارهای هنری قابل قبول است.»

۱۱. منتسب به من ری.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع:

- آرنانسن، ی.ه (۱۳۷۴)، تاریخ هنرنوین، ترجمه محمدتقی فرامرزی، نگاه و زرین، تهران.

- آزبورن، هارولد و ایان چیلورز و... (۱۳۸۳)، **سبک‌ها و مکتب‌های هنری**، ترجمه فرهاد گشایش، عفاف، تهران.

- اشتاین، گرترود (۱۳۶۲)، **پیکاسو**، ترجمه عزیزه عضدی، فاریاب، تهران.

- تاسک، پطر (۱۳۸۲)، **سیر تحول عکاسی**، ترجمه محمد ستاری، سمت، تهران.

- شارف، آرون (۱۳۷۱)، **هنر و عکاسی**، ترجمه حسن زاهدی، انجمن سینمای جوانان ایران، تهران.

- کلود، ریچارد (۱۳۸۳)، **سبک‌های هنری از امپرسیونیسم تا اینترنت**، ترجمه نصراله تسلیمی، حکایت قلم نوین، تهران.

- کاردنر، هلن (۱۳۷۰)، **هنر درگذر زمان**، ترجمه محمدتقی فرامرزی، آگاه، تهران.

- مراثی، محسن (۱۳۷۹). **نقاشان بزرگ و عکاسی**، دانشگاه شاهد، تهران.

- مرزبان، پرویز (۱۳۶۷). **خلاصه تاریخ هنر**، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، تهران.

منابع لاتین و اینترنتی:

- Coke: Van Deren: The Painter and the Photograph: Albuquerque/University of New Mexico Press: USA, 1972.

- URL: http://WWW.Connect.net/ron/al

- URL: http://WWW.dnp.co.tjp/gallery/

- URL: http://WWW. pds.org/went/americanmasters/

- URL: http//WWW.artic. eda/aic/

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی