تأثیرات مفاهیم فرهنگی معاصر بر عکاسی

دکتر محمدرضا شریف زاده
استادیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز
شیرین خادمی
دانشجوی کارشناسی ارشد رشتهٔ پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، دانشکده هنر و معماری، تهران مرکز

چکیده

شکل‌گیری برخی از جنبش‌های هنری معاصر، ریشه در تحولات و جریان‌های اجتماعی، سیاسی، و اعتقادی دارد. در این میان هنر عکاسی نیز از این قاعده مستثنی نیست؛ بلکه از ابتدای شکل‌گیری تا به امروز مسیری پر تلاطم را همراه با سبک‌های هنری مختلف و پیشرفت تکنولوژی، طی کرده است و امروزه با جایگاهی مهم در هنر معاصر و عضوی جدای نشدنی از آن، به یکی از قوی‌ترین رسانه‌ها تبدیل شده است. پرداختن به مسیر تحول عکاسی از جایگاه سندیت صرف تا قوی‌ترین رسانهٔ هنری و قرار گرفتن عکاس در مقام مؤلف و کارگردان کل اثر و یا تحریف واقعیت برای رسیدن به معنایی جدید، مورد توجه پژوهش[۱] پیش‌رو می‌باشد و آنچه که در پژوهش تفاوت و رویکری جدید را فراهم کرده است، پرداختن به سبک‌های هنری معاصر پس از ۱۹۶۰ است که عکاسی با قدرت و نفوذ پیش رونده‌ای در آن‌ها استفاده شده است، به‌عنوان مثال چگونگی استفاده اندی‌وارهول از عکاسی در هنر پاپ (Pop Art) و استفاده رابرت اسمیتسون از آن در هنر زمینی (Art Land). در نهایت شاهد درخشش عکاسی در دنیای معاصر خواهیم بود و رسیدن به این هدف توسط مطالعات وسیع کتابخانه‌ای، بررسی کتب مختلف تاریخ هنر و منابع تصویری مختلف، امکان‌پذیر گشته است.

مقدمه

از زمان پیدایش عکاسی، که مهم‌ترین رسانهٔ ثبت تصویر محسوب می‌شود، افزون بر ۱۷۰ سال می‌گذرد. و بی‌ارتباط نیست اگر بگوییم، عکاسی شیوهٔ نگریستن ما را به دنیا و خودمان دگرگون کرده است؛ زمانی وسیلهٔ ثبت واقعیت و برهان بر راستی و درستی بود و حال در عصر تکنولوژی هم‌پای مدیاهای دیگر در حال سبقت از سایر رسانه‌های هنری است. با این سرعت پیش‌رونده ضرورت بررسی آن دو چندان می‌شود و وظایف جدیدی را برای پژوهشگر هنر و حتی در وادی فلسفه هنر ایجاد می‌کند. حضور عکاسی در صحنهٔ هنرهای معاصر دور از ماهیت خالص و بی‌آلایش سال‌های آغازین آن است. امروزه ما در جامعه‌ای زندگی می‌کنیم که تمام جنبه‌های آن با استفاده از تصاویر عکاسی به صورت رمز درآمده است و ذهنیت انسان معاصر را نسبت به تصویر به چالش می‌کشد. آغازگر این تحول در دنیای عکاسی را می‌توان اندی وارهول[۲] (هنرمند پاپ آرت) دانست و این روند با ظهور پست‌مدرنیسم در عکاسی به اوج خود رسید.

۱- این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارندهٔ دوم می‌باشد.

2- Andy Warhol

WWW.CHIDEMANMAG.COM

منابع بسیاری در رابطه با آغاز عکاسی، شیوه‌های چاپ و مراحل پیشرفت آن موجود است، آنچه اهمیت و ضرورت تحقیق را افزایش می‌دهد آشنایی با سبک‌های هنری معاصر (به‌ویژه پس از ۱۹۶۰)، جامعه و بستری است که بدان‌ها شکل و هویت بخشیده است و چگونگی استفاده از عکاسی در آن‌ها است. از طرفی در برخی از هنرها عکاسی دیگر صرفاً عضوی به‌کار رفته در اثر هنری نیست؛ بلکه باعث بقا و ورود آن به عرصهٔ تاریخ هنر نیز گشته است. به‌عنوان مثال، یک پرفورمنس[۳] (هنر اجرا) در مکان و زمانی مشخص، فقط برای یک بار اجرا می‌شود، اگر رسانهٔ عکاسی به ثبت این واقعه نپردازد فقط تماشاگران حاضر در صحنه، هنر اجرا را درک خواهند کرد و اثری از آن در تاریخ هنر نخواهد بود. وجه اصلی پژوهش پیش‌رو پرداختن به عناوین ذکر شده می‌باشد که در بخش‌های بعدی بدان پرداخته می‌شود. و به ترتیب شکل‌های مختلفی که عکاسی به دلیل شرایط جوامع و عواملی مانند جنگ به خود گرفته، ذکر سبک‌های متفاوت که عکاسی با آن‌ها همراه بوده و هنرمندان تأثیرگذار به همراه تصاویر آثارشان و در نهایت نتیجه‌گیری که نگرشی کاملاً مثبت نسبت به حضور عکاسی در هنر معاصر دارد، بیان می‌شود.

عکاسی در اروپای اوایل قرن نوزدهم پدید آمد، در زمانه‌ای که انگاره‌های فرهنگی ملهم از علم اثبات‌گرایی، غالب و مسلط بوده و بر این باور تأکید می‌شد که سند می‌تواند از راه دیداری به اثبات برسد(اسلاتر،۱۹۹۷:۹۹). این تلقی از عکس، در حکم ارائه کنندهٔ سند در دوران مدرن نیز تداوم یافت. برای مثال، تصاویری از یک اسب در حال چهار نعل دویدن، توسط ادواردمایبریج[۴] در دههٔ ۱۸۷۰، جهت اثبات درستی شرط‌بندی‌اش در مورد توانایی اسب‌ها در بلند کردن هر چهار پایشان هنگام دویدن از روی زمین، گرفته شد(بال،۱۳۹۲:۴۴). این امر نکته‌ای است که توسط سوزان‌سونتاگ[۵] (نظریه‌پرداز) نیز در کتابش با عنوان دربارهٔ عکاسی در دههٔ ۱۹۷۰ بازگوشده است. وی ادعا می‌کند که "یک عکس مدرکی انکارناپذیر دانسته می‌شود که ثابت می‌کند امر خاص و معینی رخ داده است. عکس ممکن است تحریف شود؛ اما همیشه این فرض وجود دارد که چیزی بوده و یا هست که شبیه به آن چیزی می‌باشد که در تصویر دیده می‌شود"(همان،۴۵).

از اواسط دههٔ ۱۹۶۰ تغییرات سیاسی، فرهنگی و اجتماعی به صورت اساسی و گسترده‌ای جهان غرب را در برگرفت و تغییرات زیادی در آن ایجاد کرد.

عکس‌العمل به جنگ ویتنام، اعتراض‌های دانشجویی، شورش‌ها، جنگ پراگ، انقلاب در رسانه و سیاسی شدن جامعه همگی از جنبه‌های این تغییر بودند. با این همه سال ۱۹۶۸ بیشتر از یک سال و درواقع اندازه یک دوره آشفتگی اجتماعی در آن دهه اهمیت دارد. در این مقطع، عکاسی دیگر نیاز نداشت نقش‌های قدیمی‌اش را ایفا کند و به دنبال تعریف گستره‌ای جدید برای خودش بود. این گستره جدید سه زمینه را در برمی‌گرفت:

-عکاسی به‌عنوان وسیله‌ای برای هنرمندان.

-تصویر عکاسی، به‌عنوان یک رسانه دیداری.

-عکاسی به عنوان وسیله‌ای برای انتقال واقعیت از طریق تصاویر(باتس،۱۳۸۹:۱۲۸).

تلاش پرشور هنرمندان پیشرو و به‌کارگیری هر وسیله و روش ممکن برای ابراز درونیات شخصی، بدین معنی است که اکنون هنرمند خود در مرکزیت ابداع هنری قرار گرفته است. به بیان دیگر رسانه‌های جدید به همه نیروهای بصری و فن‌آوری پیشرفته‌شان، اینک شخص هنرمند -و نه اثر هنری- را در مرکز توجه قرار می‌دهند. منشأ این تحول و به دنبال آن پدیدار شدن هنر جدید، به عواملی چند باز می‌گردد. اولاً هنر جدید از نوعی تعامل آشکار بین نوآوری‌های جدید در هنر و ظهور نهادهای نوین هنری سرچشمه گرفته است. بدین مفهوم که هنر جدید کانون‌های هنری نوینی را اقتضا کرده و این کانون‌ها نیز هنری جدید را مورد حمایت خود قرار می‌دهند. عامل دوم که انگیزش‌های فکری را برای تحول در شکل و ساختار هنر معاصر تقویت نمود، گرایش وسیع هنرمندان به طرح مسائل انسانی و اجتماعی است. دوربین عکاسی در حکم اولین ابزار مشترک خلق همگانی تصویر، به بروز فرهنگی همگانی نیز دامن زد و روایت کلان‌تر جامعهٔ مدرن از انقلاب صنعتی که در قالب همگانی شدن علوم، آموزش، بهداشت، تنوع تولید، رفاه اجتماعی و... درک شده بود را تکمیل کرد. عامل سوم در ظهور هنر جدید، تکامل خیره‌کنندهٔ تکنولوژی‌های ارتباطات و بسط رسانه‌های جدید همچون عکس، ویدئو و اینترنت است.

رسانهٔ عکاسی در منطق درون متنی دنیای هنر امکان تحقق گونه‌ای دموکراتیسم هنری را پدید آورد. تسهیل فن‌آورانهٔ خلق تصویر و در آمیختن آن با حدود سلایق و علایق زیبایی‌شناختی کاربران بی‌شمار از یک سو، و تأکید بر ویژگی بازتولیدی دوربین عکاسی و از آن رو، ایجاد فرصتی تاریخی برای حذف منش یگانه و هاله‌مندی اثر هنری (چنانکه والتر بنیامین[۶] در متن کلاسیک "اثر هنری در دوران بازتولیدی مکانیکی آن"[۷] شرح می‌دهد) از سوی دیگر، همگی به رسانه‌ای اشاره دارند که آشکارا در صدد به چالش کشیدن سنت تاریخی و انحصاری آفرینش اثر هنری و رویکردهای نهادینهٔ هنر والاست(مقیم‌نژاد،بیناب،۱۲).

در آغاز دههٔ ۶۰، هنوز می‌توانستیم آثار هنری را متعلق به یکی از این دو حوزهٔ اصلی بدانیم. نقاشی و پیکرتراشی، پیش از آن، کلاژهای کوبیستی[۸] و دیگر تکه‌چسبانی‌ها، اجراهای فتوریست[۹]ها و رخدادهای دادائیست[۱۰]ها شروع به زیر سؤال بردن این تقسیم‌بندی ساده کرده بودند و عکاسی، ادعاهای پرقدرتی مبنی‌بر پذیرفته شدن به عنوان یک رسانهٔ هنری داشت.

3-Performance Art

4-Edward Muybridge

5-Susan Sontag

6- Walter Benjamin

7- The work of Art in the age of mechanical Reproduction

8- Cubism

9- Futurism

۱۰- دادا، دادائیسم، داداگری یا مکتب دادا: مکتبی است پوچ‌گرا و هیچ انگار که در سال‌های پس از جنگ جهانی یکم رواج داشت.

تصویر شمارهٔ ۱ : اندی وارهول و تصویری از الویس، ۱۹۶۲ .

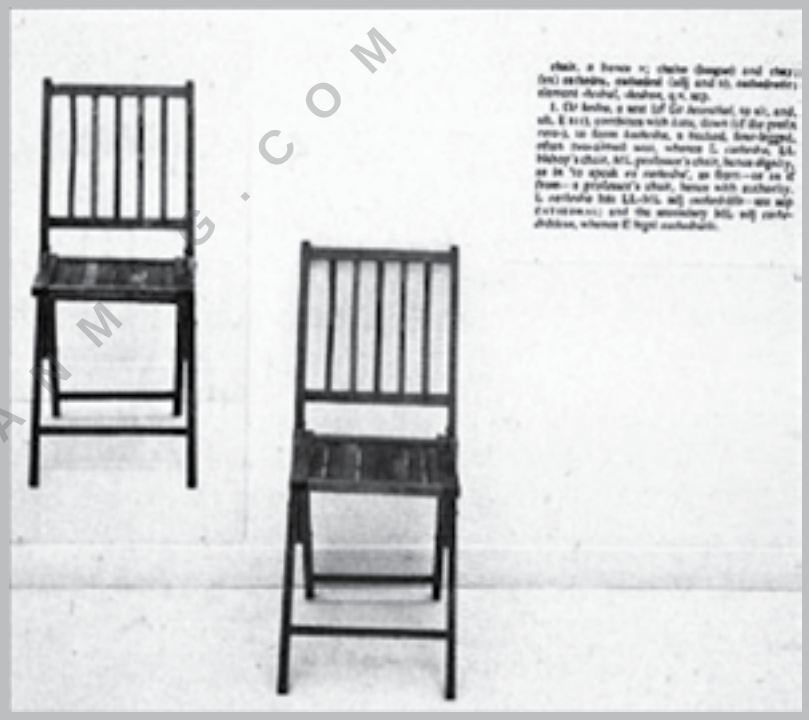
دیوید کامپانی[۱۱] در کتابش به نام «هنر و عکاسی»[۱۲] به انکار این تصور که عکاسی هنر شده است، پرداخته و در عوض ادعا کرد که از دههٔ ۱۹۶۰ به بعد "هنر به‌طور فزاینده‌ای عکاسانه شده است"(کامپانی،۱۴:۲۰۰۳). کامپانی جهت اثبات این نکته، روابط پیچیده‌ای را میان عکس‌ها و هنر از دههٔ ۱۹۶۰ ، یعنی از زمانی که "هنرمندان به‌کاربرندهٔ عکاسی" با فرهنگ عامیانه و جهان اجتماعی خارج از گالری ارتباط بیشتری پیدا کرده بودند، ترسیم کرد. در این مین هنر پاپ، را می‌توان نقطهٔ عطفی نه تنها در تاریخ هنر قرن بیستم، بلکه همچنین در ارتباط نقش عکاسی با هنر تلقی کرد. تکرار، انباشتگی، کپی، مونتاژ و کلاژ از جمله عناصر بصری مورد استفاده این هنرمندان بود؛ اندی وارهول و راشنبرگ[۱۳] نمونه‌های شاخص این دوره هستند(باتس،۱۲۳:۱۳۸۹). دوران جهانی باز تولید انبوه، به صورت تقریبی از دههٔ ۱۹۲۰ تا ۱۹۷۰ را در برگرفته و منطبق با دورانی است که می‌تواند "دوران طلایی شهرت" نامیده شود. در آغاز این دوران عکس‌های آرمانی مشاهیر در هالیود نیز، از طریق تصاویر تبلیغاتی به دقت صحنه‌گردانی شد. عکس‌هایی نظیر ادوارد استیکن از گرتا گاربو[۱۴] که در سال ۱۹۲۸ به منظور تبلیغ آخرین فیلم‌های وی گرفته شده بود. فرهنگ باز تولید انبوه، آن چیزی است که در چاپ‌های سیلک اندی‌وارهول از دههٔ ۱۹۶۰ و بر مبنای چندین‌بار بازنمایی و تکثیر عکس‌های مشاهیر خلق شده است؛ از جمله از این چاپ‌های اندی وارهول، تصویر "مرلین مونرو"[۱۵] است که امروزه در همه‌جا حضور دارد. آثار الویس سه‌گانه[۱۶] (۱۹۶۲) و الویس دو گانه[۱۷] (۱۹۶۴) از وارهول نیز، از تکرار تصویر این ستارهٔ مشهور خلق شده‌اند. تکرار عکس الویس به طور ضمنی، بر چگونگی به دست آمدن شهرت این خواننده نیز اشاره دارد.(تصویر شمارهٔ ۱)

در سال ۱۹۵۹ آلن کاپرو برای اولین بار واژهٔ "هپنینگ"[۱۸] رویداد را استفاده کرد؛ او می‌خواست عمل یا اتفاقی را در گالری روبن[۱۹] نیویورک شرح دهد و به این منظور در آن‌ها هپنینگ‌های به ظاهر بی‌ربط را از زندگی به نمایش گذاشت و به این ترتیب کار ثبت کردن رویدادها بر دوش عکاسی قرار گرفت. در این دوره فیلم، ویدیو و عکاسی فعالیت‌ها را ضبط می‌کردند. عکس‌ها یا مجموعه عکس‌ها روند رو به رشدی گرفتند و بارها به نمایش در آمدند و در حقیقت از آن‌ها به‌عنوان موادخام برای تولید محصولات جدید هنری استفاده شد. هنرمندان با هدف‌ها و علایق گوناگون در سبک‌ها و مکاتب فکری مختلف، به عکاسی روی آوردند و در تولیدات‌شان از توانمندی‌های این رسانه نیز بهره بردند که معروف‌ترین آن‌ها عبارتند از:

- هنر بدنی[۲۰]: ایو کلاین[۲۱] ، ولف فستل[۲۲]
- هنر زمینی[۲۳]: مایکل هایزر[۲۴] ، رابرت اسمیتسون[۲۵]
- عکاسی بر اساس شواهد بر جای مانده: کریستین بولتانسکی[۲۶](باتس،۱۲۴،۱۲۵:۱۳۸۹).

در این زمان هدف اولیهٔ عکاسی خلق یک اثر هنری به‌طور صرف نبود ، بلکه هنر عکاسی می‌خواست نگرش‌ها ، احساسات و مفاهیم را ثبت کند ، این اصل برای دریافت و انتقال معنا

11- David Company
12- Art and Photography
13- Robert Rauschenberg
14- Greta Garbo
15- Marilyn Monroe
16- Triple Elvis
17- Double Elvis
18- Happening Art
19- robben gallery
20- Body Art
21- Yves Klein
22- Wolf Vestel
23- Land Art
24- Michael Heizer
25- Robert Smithson
26- Christian Boltanski



تصویر شمارهٔ ۲: جوزف کاسوت، یک و سه صندلی، ۱۹۶۵ ، برگرفته از کتاب شورشیان هنر قرن بیستم، اثر لوردانا پارمزانی.

در "هنر مفهومی "[۲۷](کانسپچوال آرت) هم به‌کار گرفته می‌شد. هنر مفهومی ، ایده یا مفهوم را از موضوع جدا کرد و به عبارتی مفهوم ، خود به تنهایی کاری هنری بود. زمانی تنها تابلوهای نقاشی و مجسمه را در نمایشگاه می‌دیدیم. اما امروز اسناد ، مدارک ، نقشه ، عکس ، توضیح برنامه و اطلاعات مختلف را شاهد هستیم. همان‌طور که لارنس وایز[۲۸] و جوزف کاسوت[۲۹] هر کدام به شیوهٔ خاص خود نشان دادند ، کلمات حاوی کیفیت بنیادینی هستند که توجه بدان برای هنرمندانی که در هنرهای بعدی فعال‌اند بسیار مناسب به نظر می‌آید.

تصویر شمارهٔ ۳: رابرت اسمیتسون، اسکله حلزونی، ۱۹۷۰ .

به عنوان مثال جوزف کاسوت (هنرمند مفهومی) در سال ۱۹۶۵ از یک صندلی عکاسی کرد ، سپس عکس آن را تا اندازهٔ واقعی بزرگ کرد و همراه با رونوشتی از تعریف کلمه صندلی از لغت‌نامه و یک صندلی واقعی ، کنار هم روی دیوار فرار داد. بنابراین واقعیت ، تصویر واقعیت و توصیف آن ، در یک کار هنری واحد روی دیوار قرار گرفت.(تصویرشمارهٔ ۲) تا چه حد می‌توان به عکس به‌عنوان شاهدی بر یک موقعیت اطمینان کرد؟ این عکس مسلماً به عنوان تصویر همان صندلی‌ای که پیش روی‌مان است ، آنجا آمده ؛ اما به همان اندازه ممکن است تصویر صندلی دیگری مشابه آن باشد. اگر این‌گونه باشد هیچ‌گونه بستگی به آن صندلی خاص ندارد. از طرفی ، تعریف متصل به دیوار ، چیستی شیء مقابل ما را بیان می‌کند. همچنین نمایان‌کننده دسته‌ای از اشیاء است ، که صندلی مقابل ما هم تنها یک نمونه نوعی آن می‌باشد(آرچر،۱۳۹۲:۸۴).

اسکلهٔ حلزونی اثر رابرت اسمیتسون[۳۰] از دیگر نمونه‌های کاربردی عکاسی در هنرخاکی/ هنر زمینی[۳۱] است. هنر خاکی هنری است در آن ، به جای استفاده از زمین به‌عنوان جایگاه اجرای یک اثر هنری ، خود زمین به یک اثر هنری تبدیل می‌گردد(لینتن،۱۳۸۲:۵۰۰). اسکلهٔ حلزونی اسمیتسون (تصویرشمارهٔ۳) در واقع جاده‌ای سنگی است که از کنار ساحل تپه‌ای حرکت و در کرانهٔ برکهٔ بزرگ نمک در خلیج یوتا به صورت مارپیچ یک حلزون شکل می‌گیرد ، به نحوی که شکل اسپیرال به‌طور کامل از ارتفاع بالای زمین قابل رؤیت است. سطح آب برکه دائماً در حال بالا آمدن بوده و می‌رود تا سطح جاده را در خود ببلعد. بنابراین کل اثر در حال حاضر تنها به مدد مدارک عکاسی شده قابل شناسایی بوده و طبیعتاً چهرهٔ امروزی آن به کلی دگرگون شده است(لوسی‌اسمیت،۱۹۹).

ریچارد لانگ هنرمندی است که اثرش را از طریق عکس می‌توان بر دیوار گالری‌ها مشاهده نمود بی‌آنکه از نزدیک شاهد اثر در مکان اصلی باشیم. فعالیت هنری لانگ راهپیمایی بود ؛ مسیری که با یک کلیت ساده (خطی مستقیم یا دایره یا مربع) بر روی زمین دنبال می‌شد(تصویرشمارهٔ۴). ممکن نبود خود این پیاده‌روی مستقیماً توسط مخاطب دنبال شود ، بلکه مخاطب در قالب نوعی سند آن را می‌دید: عکس ، نقشه‌ای که مسیر مورد نظر روی آن مشخص شده بود ، متنی شامل آنچه در مسیر بر او گذشته بود ، لیستی از چیزهایی که وی در جاهای مختلف دیده بود و غیره. منطق از پیش برنامه‌ریزی شده بسیاری از این آثار ، به حس کانسپچوالیسم نزدیک بود. گاه لانگ در طول مسیر توقف می‌کرد و خط یا دایره‌ای را با تکه‌های چوب یا سنگ بر روی زمین می‌ساخت یا با چکمه‌هایش روی زمین خط می‌انداخت ؛ سپس آن‌ها را از طریق عکس‌هایی بر دیوار گالری ارائه می‌کرد (آرچر،۹۵).

همان گونه که ذکر شد عکاسی هم پای تکنولوژی

27- Conceptual Art

28- Lawrence Waise

29- Joseph Kosuth

30- Robert Smithson

31- Land Art/Earth Art

پیشرفت کرد و جنبه های متمایز از لحاظ تکنیکی و مفهومی را پدید آورد. رسانه های مختلف در عصر معاصر بعد مفهومی و تبلیغاتی را عرضه می کنند. مارشال مک لوهان[۳۲](نظریه‌پرداز) اعتقاد داشت که هنرمندان بهتر از هر کس دیگری می‌توانند رسانه‌ها را بفهمند و امکانات آن‌ها را درک کنند و گسترش دهند.

یکی از این نمونه‌ها **فتو آرت**[۳۳] است که با پیشرفت تکنولوژی ، ظهور دوربین‌های نسل جدید به استفاده‌کنندگان آماتور و حرفه‌ای این اجازه را داد که بتوانند با دسترسی آسان و به دور از مشکلات فنی به خلق تصاویر متحرک(ویدئو) و ثابت(عکس) بپردازند.

عکاسی معاصر نیز با به‌کارگیری این صنعت و شیوه‌های اجرایی جدید توانست متفاوت با دید قدیمی ، جلوه‌های جدیدتری را در زمینهٔ تولید عکس (از لحاظ تکنیک ترکیب مواد) فراهم آورد. جنبه‌های دیگر عکاسی در خلق موضوعات مفهومی بود که هنرمند از طریق بازسازی صحنه‌ها و موضوعات به آن پرداخت. برای مثال می‌توان از اثر بینکا شونیبار[۳۴] با عنوان خاطرات یک شیک‌پوش افریقایی (تصویرشمارهٔ۵) و شام آخر اثر الیزابت اولسون[۳۵] نام برد.

دیجیتال آرت[۳۶] شیوه‌های جدید در ارائه آثار تصویری و بهره‌گیری از تکنولوژی جدید (نرم‌افزارهای گرافیکی و کامپیوتری) به هنرمندان این امکان را می‌دهد تا بتوانند به خلق بعضی از تصاویر و مفاهیم همت کنند. از نامدارترین این هنرمندان که از تمهیدات دیجیتالی در تصویرسازی استفاده کرده‌اند می‌توان از جف وال[۳۷] با اثر ، وزش ناگهانی باد(تصویرشمارهٔ۶) نام برد(امامی‌فر،کتاب‌ماه‌هنر،۱۱۷).

بدین ترتیب عکاسی صحنه‌پردازی و هدایت شده توسط عکاس با دخالت‌هایی بی‌حد و حصر او حیاتی دوباره یافت. این دنیای جدید تصاویر را می‌توان به زیر گروه‌های متفاوتی تقسیم‌بندی کرد:

تصویر شمارهٔ ۴: ریچارد لانگ، راهپیمایی روی خط پرو، ۱۹۷۱.

- نمایش خود: سیندی شرمن[۳۸] ، گیلبرت[۳۹] و جرج[۴۰]
- نمایش زندگی به مثابه تئاتر: برنار فوکون[۴۱] ، الن بروکس[۴۲]
- نمایش روایت‌های تئاتری در استودیو: ویلیام وگمن[۴۳] ، جوئل پیتر ویتکین[۴۴]
- استفاده از عکس در نمایش سه بعدی (همچون مجسمه و اینستالیشن[۴۵]): فیشلی و وایس[۴۶]
- ترکیب عکس با متن و نشانه‌های بصری: ویکتور برگین[۴۷] ، جان بالدساری[۴۸](باتس،۱۴۲-۱۴۱).

سارکوفسکی[۴۹](۲۰۰۷) ، با نمایشگاهش به سال ۱۹۶۴ با عنوان چشم عکاس و مقدمه و سازمان‌دهی کتابی با همین عنوان که دوسال بعد از نمایشگاهش منتشر شد ، نظریه‌هایش را راجع‌به تحلیل عکاسی مدرنیستی ، با توجه به خصوصیات مختص رسانه عکاسی بیان کرد. اساساً سارکوفسکی ، عکاسی را دارای کیفیاتی ذاتی دانسته و معتقد است که عکاس می‌تواند از آن‌ها جهت بیان تصورات فردی خود در مقام یک مؤلف ، که مفهومی اساسی در مدرنیسم به‌شمار می‌رفته است ، بهره بگیرد. این اندیشه که عکاس ، مؤلف عکس‌هایی است که با "صدایی" یگانه ، اصیل و قابل بازشناسی ، عکس را پدید آورده و اینکه مضامین عکس‌ها زندگی‌اش را بازتاب می‌دهند ، نه تنها در مورد عکس‌های مدرنیستی قرن بیستم نظیر عکس‌های استیگلیتز[۵۰] و استرند[۵۱] صدق کرده ، بلکه عکس‌های عکاسان گذشته و عکس‌هایی را که بیانگر "سنت" عکاسی هنری بوده‌اند را نیز در برمی‌گیرند(بال،۲۶۲:۱۳۹۲). و در نهایت اینکه عکاسی با کیفیات ذاتی قابل پیشرفت و همراه شدن با هنر مفهومی در برهه‌ای از تاریخ ، راه را برای نوآوری و ورود به سبک‌های مختلف گشوده است و این مسیر از لحظه تولد عکاسی آغاز و تا به امروز گسترده و هموار است.

32-Marshall MCLuhan
33- Photo Art
34- Vinka Shonibare
35- Elisabeth Olson
36- Digital Art
37- Jeff wall

38- Cindy Sherman
39- Gilbert
40- George
41- Bernard Faucon
42- Ellen Brooks
43- William Vgmn
44- Joel-Peter Witkin
45- Installation Art
46- Fischli and Weiss
47- Victor Burgin
48- John Baldessari
49- John Szarkowski
50- Alfred Stieglitz
51- Paul Strand

تصویر شمارهٔ۵:بینکاشونیبار، خاطرات یک شیک پوش افریقایی، ۱۹۹۸ ،برگرفته از کتاب جهانی شدن و هنر جدید، اثر ادوارد لوسی اسمیت.

تصویر شمارهٔ۶: جف وال، وزش ناگهانی باد، برگرفته از وب سایت معرفی هنرمندان www.vujud.com

نتیجه‌گیری

عکاسی در طول حیات خود فراز و نشیب‌های بسیاری را طی کرده است تا به مقام کنونی رسیده و تاریخ هنر معاصر را با حاکمیت و قدرت ، تحت سیطره خود در آورده است. عکاسی از آغاز تولد در عکس تاریخی ژوزف نیسفورنیئپس ، به واسطه کیفیت ذاتی‌اش ، مسیری را پیش روی خود پدید آورد و در آن با سرعت چشم‌گیری شروع به حرکت نمود و در این راه با تکنولوژی -یعنی مهم‌ترین عاملی که آن را تراز اول می‌گرداند- همراه شد و در هر برههٔ تاریخی و در هر سبکی که وارد شد عضوی جدایی‌ناپذیر و تأثیرگذار گشت. عکاسی ابتدای این مسیر را به عنوان وسیله‌ای برای بیان حقیقت و واقعیت آغاز کرد ، به مرور با پیشرفت ابزار آلات ، تکنیک‌هایی را پدید آورد و یک مرحله به دنیای هنر نزدیک شد این مسیر تا بدان جا پیش رفت که در دنیای عکاسی امروز هرگز گفته نمی‌شود عکاس حق ندارد در هنرهای دیگر سرک بکشد یا به صورت خلاقانه‌ای از همراهی با آن‌ها بهره ببرد.

در برخی آثار هنری به عنوان عضوی از اعضای پدیدآورندهٔ آن پدیدار شده و در برخی باعث ثبت و حتی بقای اثر هنری شده است. مانند مثال مطرح شده در متن پژوهش در مورد اسکلهٔ حلزونی اثر اسمیتسون. مخاطب ، بسیاری از آثار هنر زمینی را نمی‌تواند از نزدیک مشاهده کند و اثر به علت شرایط محیطی هر لحظه امکان نابودی دارد ؛ پس عکاسی با ثبت آن آثار و نمایش در گالری‌ها و موزه‌ها در ابتدا اثر را در دسترس مخاطبان جهانی قرار می‌دهد و در نهایت باعث بقای آن شده و راه را برای ورودش به تاریخ هنر هموار می‌سازد.

روند عکاسی همچنان ادامه داشت تا به مقطعی رسید که عکاس در مقام کارگردان و مؤلف درآمد و برای خلق معنای مورد نظر خود همه عوامل را تحت خدمت خود داشت(طراح صحنه ، بازیگر ، نورپرداز و...) و به دین طریق به بیان روایت شخصی خود پرداخت ؛ عکاسی صحنه‌پردازی[۵۲] شده نمونه این ژانر است که توسط عکاسان خلاقی همانند جف وال انجام شده است.

به‌کارگیری عکاسی در ابتدا توسط مفهوم‌گرایان در دههٔ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ و سپس توسط پست‌مدرنیست‌ها در دههٔ ۱۹۸۰ و طیف گستردهٔ هنرمندان طرفدار آن تا به امروز ، عکاسی را به سان "رسانهٔ برگزیده" مطرح کرده است. چنانچه عکاسی را از منظر رسانه‌ای مستقل مد نظر بگیریم ، شاید بتوان عقیدهٔ مارشال مک لوهان کانادایی(۱۹۸۰-۱۹۹۱)را خاطر نشان کرد. مک لوهان بر این عقیده بود که: "تکنولوژی‌های جدید ، خود دموکراسی پدید می‌آورند و در ضمن درک آدم‌ها را بیشتر می‌کنند." مک لوهان اعتقاد داشت که هنرمندان بهتر از هر کس دیگری می‌توانند رسانه‌ها را بفهمند و امکانات آن‌ها را درک کنند و گسترش دهند ، چون آنان در شناخت امکانات رسانه‌های جدید ، پیشتازند و جلوتر از بقیه حرکت می‌کنند. مک لوهان جایگاه هنرمند را در جامعه رفیع و او را "انسانی مجسم" می‌دانست که واجد " آگاهی جمعی" است.■

52- Staged Photography

منابع

۱- آرجر، مایکل(۱۳۹۲)، هنر بعد از ۱۹۶۰ ، ترجمه: کتایون یوسفی، حرفه هنرمند، تهران.

۲-باتس، ولفراید(۱۳۹۰)، کاغذ و آیینه(تاریخچه فشرده عکاسی)، ترجمه:کیارنگ علایی، حرفه هنرمند، تهران.

۳- بال، استیفن(۱۳۹۲)، زیبایی‌شناسی عکاسی، ترجمه: محمدرضا شریف‌زاده، علمی، تهران.

۴- پارمزانی، لوردانا (۱۳۹۰)، شورشیان هنر قرن بیستم، ترجمه: مریم چهرگان و سمانه میرعابدی، نظر، تهران.

۵- جی اسما گولا، هلوارد(۱۳۸۵)، گرایش های معاصر در هنرهای بصری، ترجمه:فرهاد غبرایی، دفتر پژوهش های فرهنگی، تهران.

۶-لیتن، نورمرت(۱۳۸۲)، هنر مدرن، ترجمه:علی رامین، نی، تهران.

۷- لوسی اسمیت، ادوارد(۱۳۸۲)، جهانی شدن و هنر جدید، ترجمه:علیرضا سمیع آذر، نظر، تهران.

۸- لوسی اسمیت، ادوارد(۱۳۸۲)،آخرین جنبش های هنری قرن بیستم، ترجمه:علیرضا سمیع آذر، نظر، تهران.

9 - Melissa A.Schwartz,university of Kentucky, CONSTRUCTING THE REAL: THE NEW PHOTOGRAPHY OF.

۱۰- امامی فر، نظام الدین(۱۳۸۷)، بررسی برخی از قالب‌های اجرایی در هنر جدید، کتاب ماه هنر، ۱۱۷.

۱۱- بهارلو، علیرضا(۱۳۹۱)، عکس: در تثبیت کنش‌های گذرا، تندیس، ۲۲۵.

۱۲- مقیم نژاد، مهدی(۱۳۸۷)، درآمدی بر مبحث روایت در عکاسی، تندیس، ۸۱.

13-www.artsy.net

14-www.aperture.org

15-www.PHTOWORKSUK.org