جستاری در مناسبات میان عکاسی، هنر مدرن و پسامدرن

سید مهدی مقیم نژاد

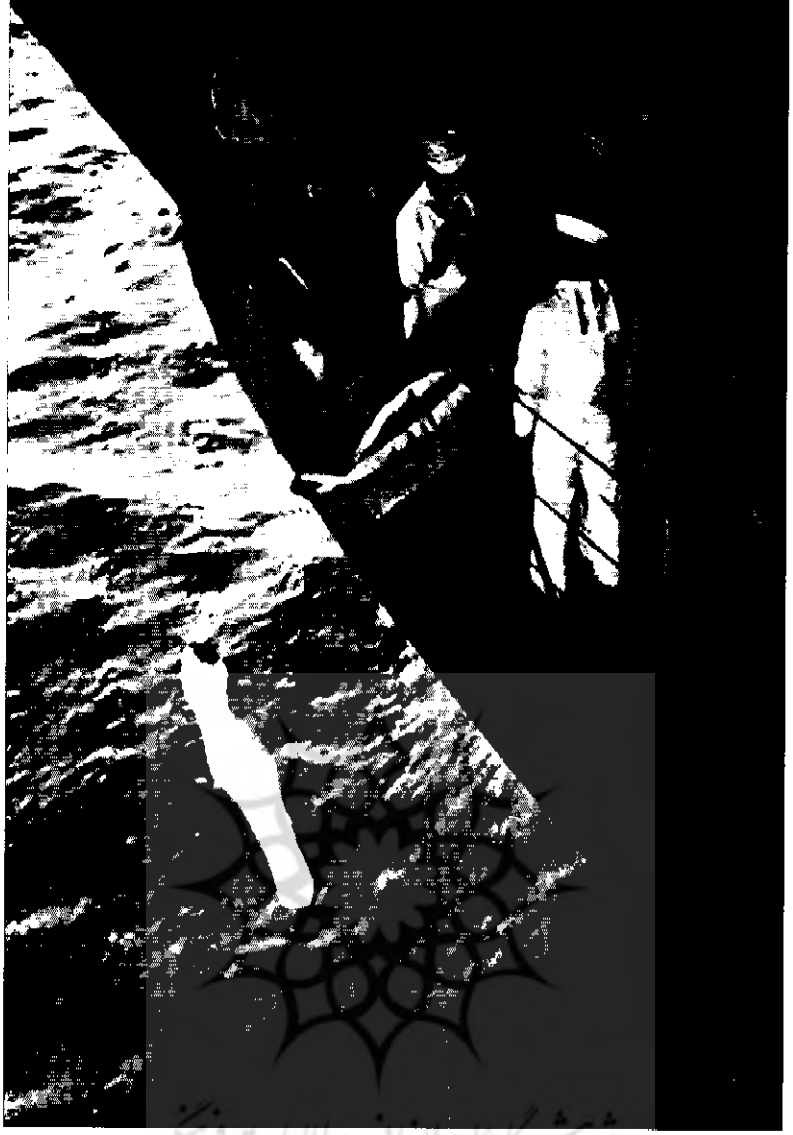
Investigation on the Relationship Between Photography, Modern & Postmodern Art

اشاره

در این جستار، می‌کوشم تا در مقیاسی مختصر نقش عکاسی را در دل تحولات هنر مدرن و پسامدرن مورد تبیین قرار دهم. در این راستا، نگاه به رسانه عکاسی بیشتر تاءکید بر نقش فاعلی (یا تأثیرگذارنده‌ی) آن خواهد بود تا تأثیر فرهنگی متقابل و دوسویه. تا همین حد نیز بهتر است جستار پیش‌رو در حکم گشودن مدخل‌هایی برای مطالعه بیشتر و گسترش مباحث بیرون از چهارچوب این نوشتار تلقی شود. برای سادگی در شیوه‌ی پژوهش، نقش عکاسی را در دو راستای فرهنگی ـ اجتماعی و تجسمی تفکیک کرده، آن را در هر دو مورد هنر مدرن و پسامدرن به کار برده‌ام.

جایگاه عکاسی در بستر فرهنگی ـ اجتماعی مدرنیته

تعلقات ذات‌باورانه‌ی عکس به واقعیت در مقام یک پدیدار، افزون بر تعیین محدوده‌های زیبایی‌شناختی، همواره عاملی میانجی برای تعاملات میان این رسانه و ساختارهای فرهنگی ـ اجتماعی‌ای بود که در بستر آن معنا می‌یافت. برآیند هم‌زمانی ابداع دوربین عکاسی (دهه‌ی ۱۸۳۰)، تبیین جامعه‌شناسی به مثابه‌ی یک علم در نوشته‌های اگوست کنت[۱] (دهه‌ی ۱۸۳۰) و رواج گفتمان



بوجین اسمیت / ۱۹۶۱

مارکسیستی، به‌ویژه با انتشار **سرمایه**[۲] مارکس[۳] (حدود دهه‌ی ۱۸۶۰)، از جو نظری حاکم بر دورانی خبر می‌دهد که کشف و مطالعه‌ی واقعیت از طریق پیراستن عناصر کاذب (ذهن‌گرایی فردی یا اَشکال دروغین آگاهی) و گرایش به شمول عینی جهان را در اولویت پیش‌فرض‌های خود قرار داده بود. ظرفیت آشکارگر دوربین عکاسی برای ساختن منظری جامع و بی‌طرفانه از شرایط زیست انسان‌ها همان نیروی کارآمدی بود که آن را به گونه‌ای منطقی به آرمان‌های مدرنیته‌ی فاتح و فرجام‌خواه پیوند می‌داد.(۱) دوربین عکاسی در حکم اولین ابزار مشترک خلق همگانی تصویر، به بروز فرهنگی همگانی نیز دامن زد و روایت کلان‌تر جامعه‌ی مدرن از انقلاب صنعتی که در قالب همگانی شدن علوم، آموزش، بهداشت، تنوع تولید، توان مصرف، رفاه اجتماعی و... درک شده بود را تکمیل کرد. رسانه‌ی عکاسی در منطق درون‌متنی دنیای هنر امکان تحقق گونه‌ای دموکراتیسم هنری را پدید آورد. تسهیل فن‌آورانه‌ی خلق تصویر و در آمیختن آن با حدود سلایق و علایق زیبایی‌شناختی کاربران پرشمار 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[۴] در متن کلاسیک «اثر هنری در دوران بازتولیدپذیری مکانیکی آن» شرح می‌دهد) از سوی دیگر، همگی به رسانه‌ای اشاره دارند که آشکارا درصدد به چالش کشیدن سنت تاریخی و انحصاری آفرینش اثر هنری و رویکردهای نهادینه‌ی هنر والاست.(۲) از همین

اندی وارهول / **تک چهره** /۱۹۵۹

رو، رسانه‌ی عکاسی در مسیر تکوین هنر مدرن، سرمشق ساده‌ای از فلسفه‌ی تجربه‌گرا را به آزمون گذارد و باز به زعم بنیامین ثابت کرد که گاه کنش بر فهم اولویت دارد.(۳)افزون بر این، ویژگی واقع‌مدار و بازنمودی[5]عکس به عاملی کارآمد برای ایفای نقش آن در روند تحولات سیاسی ـ اجتماعی بدل شد. چنان‌چه گوستاولوبون در اثر کلاسیک روان‌شناسی توده‌ها، عکس را یکی از نافذترین ابزارهای فرهنگی برای تغییر افکار عمومی در آستانه قرن بیستم به حساب آورده است.(۴)همین توان و تمایل انتقادی رسانه‌ی عکاسی عاملی تعیین‌کننده برای رشد و گسترش آن در میان هنرمندانی با گرایش‌های متنوع اصلاح‌طلبانه و معترض بوده است. از جمله‌ی مهم‌ترین برش‌های تاریخ عکاسی می‌توان به نوع نمون‌هایی چون رویکرد جامعه‌شناختی آثار جاکوب ریس[1]، ون درزی[2]، بروس دیویدسون[3]، دنی لیون[4] و لری کلارک[5] از نیویورک، عکس‌های لویس هاین[6] برای کمیته ملی کارگودکان (Nclc) در دهه‌ی ۳۰، عکاسی از جنبش‌های مدنی دهه‌ی ۶۰ همچون گزارش ایوآرنولد[8] از جنبش سیاهان به رهبری لوترکینگ[7]، گزارش‌های اجتماعی مصور واکر اونز[10]، مارگریت بورکه وایت[9]، یوجین اسمیت[11] و... همچنین، تکوین فتوژورنالیسم و نهادهای مرتبط با آن از نشریات **لندن ایلوستریتد نیوز**[12] و **پیکچر پست**[13] (در انگلستان)، **تایم**[14]، **لایف**[15] و **فورچون**[16] (در آمریکا) تا بنیاد ورلدپرس فوتو[17] و آژانس ماگنوم[18]، و اسناد بصری عکاسی جنگ از آغاز آن یعنی تصاویر کارل باتیست فن زاتماری[19] در جنگ

کریمه (۱۸۵۳۵۶) تا آثار راجر فنتون[۲۹]، گروه مائیو برادی[۳۰] در جنگ‌های داخلی آمریکا، و آثار رابرت کاپا[۳۱]، جوروزنتال[۳۲]، نیوزویل ونگ[۳۳]، مالکوم براون[۳۴]، دان مک کالین[۳۵]، داگلاس دانکن[۳۶]، دیوید ترنلی[۳۷]، جیمز نکتوی[۳۸] و... کشف ظرفیت‌های نشانه‌شناختی عکس در دوران معاصر اشاره کرد.

در کنار این همه، می‌توان به جنبش‌های هنری نیز اشاره کرد که سویه‌های سیاسی ـ اجتماعی عکاسی را در فضایی تجسمی‌تر مطرح کردند. مشهورترین نمونه‌ی تاریخی این گرایش، کاربست عکس مبتنی بر رادیکالیسم افراطی هنرمندان دادا[۳۹] در قالب فتومونتاژ[۴۰] است و آثار هنرمندانی چون جورج گروز[۴۱]، هانا هوچ[۴۲]، یوهانس بادر[۴۳]، هرزفلد[۴۴] و به‌ویژه تصاویر ماندگار جان هارتفیلد[۴۵] برای نشریه‌ی انجمن کمونیست‌های آلمان (AIZ).(۵)

نقش تجسمی عکاسی در هنر مدرن

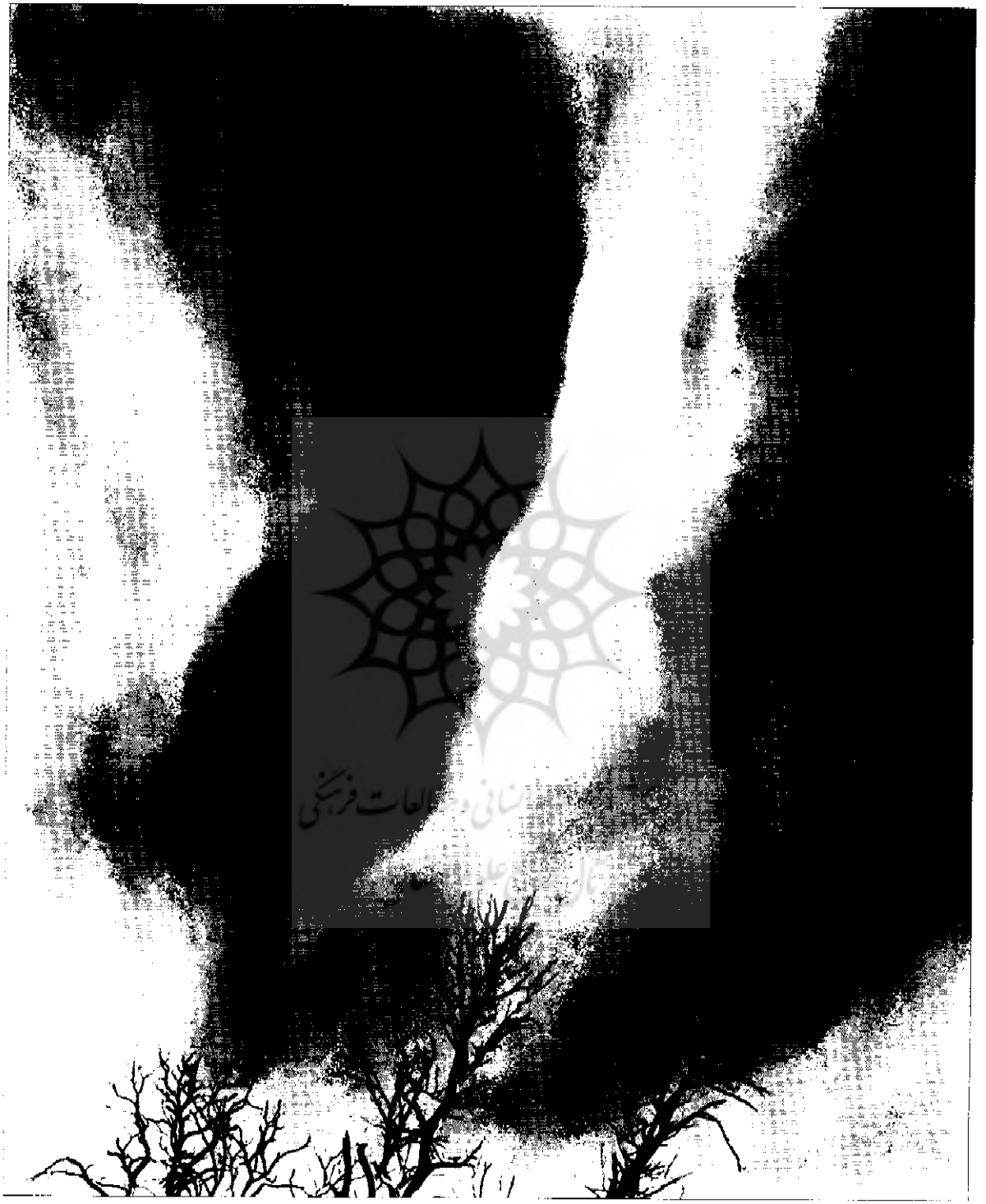
اگر در حکم یک پیش فرض توجیه‌پذیر یکی از مفاهیم بنیادین هنر مدرن را تأکید بر کیفیات مشاهده و آن‌چه که مشاهده می‌شود در نظر آوریم، عکاسی سهم عمده‌ای در زمینه‌سازی بروز هنر مدرن را از آن خود خواهد کرد. شیوه‌ی عملکرد دوربین عکاسی و کانونی بودن اصول اپتیکی نور و فیزیولوژی بینایی انسان در آن همچون رهیافتی کلیدی برای تجربیات هنرمندان امپرسیونیست به کار آمد. آنان سازوکار ثبت لحظه‌ای نور را در چهارچوب منطقی اثبات گرایانه همچون روشی برای دیگرگون دیدن جهان به

نیکلاس نیکسون / ***خواهران براون*** / ۱۹۸۱

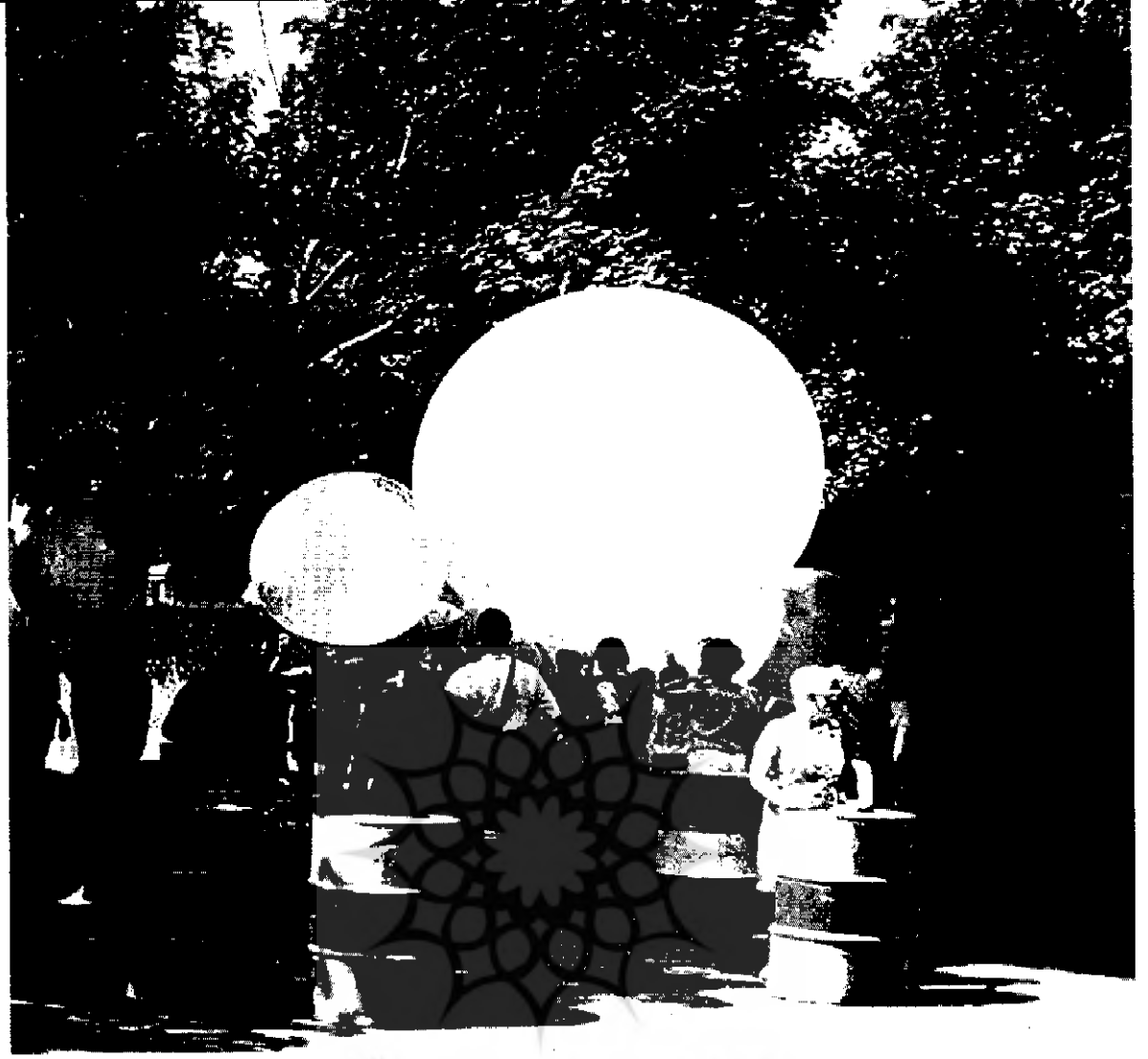
کار گرفتند. پس از آن نیز عکاسی به ابزاری برای آزمودن تجربه‌های تجسمی نوین بدل شد(۶) که از آن جمله می توان به مواردی شاخص اشاره کرد: جریان‌های آوان‌گارد هنر در دهه‌های ۲۰ و ۳۰ به شیوه‌های گوناگون ظرفیت‌های بیانی عکاسی را در دل تجربیات خود به کار گرفتند؛ کوبیسم ترکیبی عکس را به مثابه‌ی یک لازمه‌ی تجسمی به کلاژهای خود افزود؛(۷) هانس بایر[۴۴] فتومونتاژ آزاد را در حکم پیشروترین زبان بصری به پیشنهاد گذاشت؛(۸) ساخت‌گرایان روس وجه بازنمودی عکس‌ها را به مثابه‌ی متمم روند دیالکتیکی آفرینش خود، که در سوی دیگر آن انتزاعات هندسی ذهن هنرمند قرار داشت، به کار گرفتند(۹) و هنرمندان سورئالیست واقعیت عکاسانه را به منطقی تمثیلی پیوند زدند. در نزد آنان، عمل عکاسی از نیروی بالقوه‌ی مؤثری برای کشف جلوه‌های جهان، از چشم‌اندازها گرفته تا برهنه‌نگاری اندام انسان، نمود نامتعارف بخشیدن به آن و احیای معنای «شگفتی» برخوردار بود.(۱۰) تا بدان جا که امروزه بسیاری از پژوهشگران هنر، و از آن جمله، روزالین کراوس[۴۷]، در بازخوانی هنر آوان‌گارد و سورئالیسم با پیوند زدن وجه تشابه اتوماتیسم دوربین عکاسی به مثابه‌ی ابزاری فارغ از شعور و اتوماتیسم بی‌واسطه‌ی سورئالیست‌ها، به چالش‌های نظری پیرامون بحث هویت پرداخته‌اند(۱۱) جریان عینیت نوین[۴۸] منطق دیداری ویژه‌ی دوربین عکاسی را مستقل از فرآیند ادراکی انسان، به عنوان کارآمدترین ابزار تجربه‌ی جهان پذیرفت. هنرمندی چون موهولی ناگی[۴۹] با اعتبار بخشیدن به نور به عنوان یگانه واقعیت جهان، به تجربیات تاریک‌خانه‌ای بدیعی در قالب فتوگرام[۵۰] دست زد. او با طرح پیچیدگی همزمان دید عکاسانه در رؤیت چندپلانه‌ی ابژه‌ها و گزینش عملی در زوایای دید و شیوه‌ی کادربندی نامتعارف، بار دیگر نظام سنتی پرسپکتیو رنسانسی، عکاسی را به مثابه‌ی تنها شیوه‌ی نگرش صحیح به جهان و تنها مدخلی که پارای برملا کردن مقتضیات جامعه‌ی مدرن است، به حساب آورد. من ری[۵۱] در شیوه‌های منتصب به خود بی تفاوت به نگاه بازنمودی به عینیت گرایی معنای تازه‌ای بخشید و کارل بلاسفلد[۵۲] با بزرگ‌نمایی‌های ده‌ها برابر اجزای گیاهان بر پیوند شگفت‌انگیز فرم‌های طبیعی و فرم‌های هنری تاءکید کرد.(۱۲) همچنین، هنرمندان پاپ آرت و هنرمندان مفهوم‌گرا هر یک به شیوه‌ای از ارزش تجسمی عکس بهره گرفتند. دیوید هاکنی[۵۳] در آثار پولاروید خویش با برهم زدن وحدت زمان و مکان شیوه‌ی روایی جدیدی را آفرید؛ ریچارد همیلتون[۵۴] به‌واسطه‌ی عکس‌ها نمود زندگی در جامعه‌ی مصرفی را به دنیای هنر وارد کرد؛ رابرت راوشنبرگ[۵۵] با ترکیب عکس و کارماده‌های واقعی فتوکلاژهای برجسته‌نمایی را آفرید که در آن یک اثر دوبعدی به سمت سازه‌ی معمارانه میل می کرد؛ اندی وارهول[۵۶] بجز شیفتگی و اشتغال به تصویر عکاسانه، مبنای عمده‌ی آثار چاپی خود را بر پایه‌ی عکس‌ها قرار داد.(۱۳) از سوی دیگر، هنرمندان فتورئالیست[۵۷] یا هایپررئالیست[۵۸] با نگرشی کاملاً متفاوت، وفاداری به منش عکاسی گون واقعیت را در حکم یک شیوه‌ی تصور و تجسم جهان به عنوان الگوی مفهومی خود برگزیدند چنان که به‌ویژه در سنت نقاشی آمریکایی از دهه‌های آغازین قرن بیستم تا به امروز در آثار هنرمندانی چون گرنت وود[۵۹]، ایوان آلبرایت[۶۰]، اندرووایت[۶۱]، ادوارد هاپر[۶۲]، ریچارد اسنیر[۶۳]، چاک کلوز[۶۴] و... می توان شاهد آن بود.

ویژگی‌های مدرنیسم در عکاسی

اما رسانه‌ی عکاسی به همان اندازه که با فرافکنی ویژگی‌های ذاتی خود به تعامل با هنر مدرن پرداخت، در نگاهی اختصاصی‌تر و در چهارچوبی درون‌رسانه‌ای، واجد و حامل معنای مدرنیسم نیز بود. به عبارت دیگر، در بازبینی تاریخ عکاسی و گفتمان نقادانه‌ی پیرامون آن می‌توان بر روندی زیبایی شناختی، هم‌معنای مفهوم مدرنیسم در این رسانه، نیز تاءکید کرد. بنا بر عقیده‌ی کلمنت گرینبرگ،[۶۵] یکی از مهم‌ترین مدافعان نظریه‌ی هنر مدرن، شالوده‌ی مدرنیسم در کاربست شاخصه‌های یک رسانه برای نقد آن رسانه است؛ نه به آن دلیل که آن را انکار کند بل به آن خاطر که به شکلی قاطعانه به آن تحکم ببخشد.(۱۴) با عطف به این نظر، شاخصه‌ها، عناصر خودمحور و ساختاری، یا به بیانی وجوه تمایز رسانه‌ی عکاسی از سایر شکل‌های هنری کدام‌اند؟ جان سارکوفسکی[۶۶]، مدیر بخش عکس موزه هنرهای مدرن نیویورک، در کتاب **چشم عکاس**[۶۷]، در پیش‌نهاده‌ای برانگیزاننده که تا دهه‌ها بر عکاسی قرن بیستم پرنفوذ بود، پنج عامل اصلی را به مثابه‌ی شالوده‌ی خودپایندگی رسانه عکاسی برشمرد. از دید او، اولین عامل آفریننده‌ی عکس‌ها خود چیزها[۶۸] یا جهان واقعی است. سارکوفسکی با تأکید بر دیدن خلاقانه و ماهیت متنوع و قابل اکتشاف جهان پدیدارها، میان دو مفهوم Factuality (در حکم هستی واقعی) و Reality (تعبیری به جای و به نام واقعیت) فاصله گذاشت. واقعیت عکس‌ها از اساس واجد ماهیتی تفسیری است و گونه‌ای تعبیر نظام‌مند از واقعیت در معنای انتزاعی و کلی آن محسوب می شود. ازاین رو، هر عکس افزاینده‌ی اهمیتی مضاعف به واقعیت است.(۱۵) دومین عامل بر سازنده‌ی دنیای عکاسی



آلفرد استیگلیتز / ۱۹۱۲



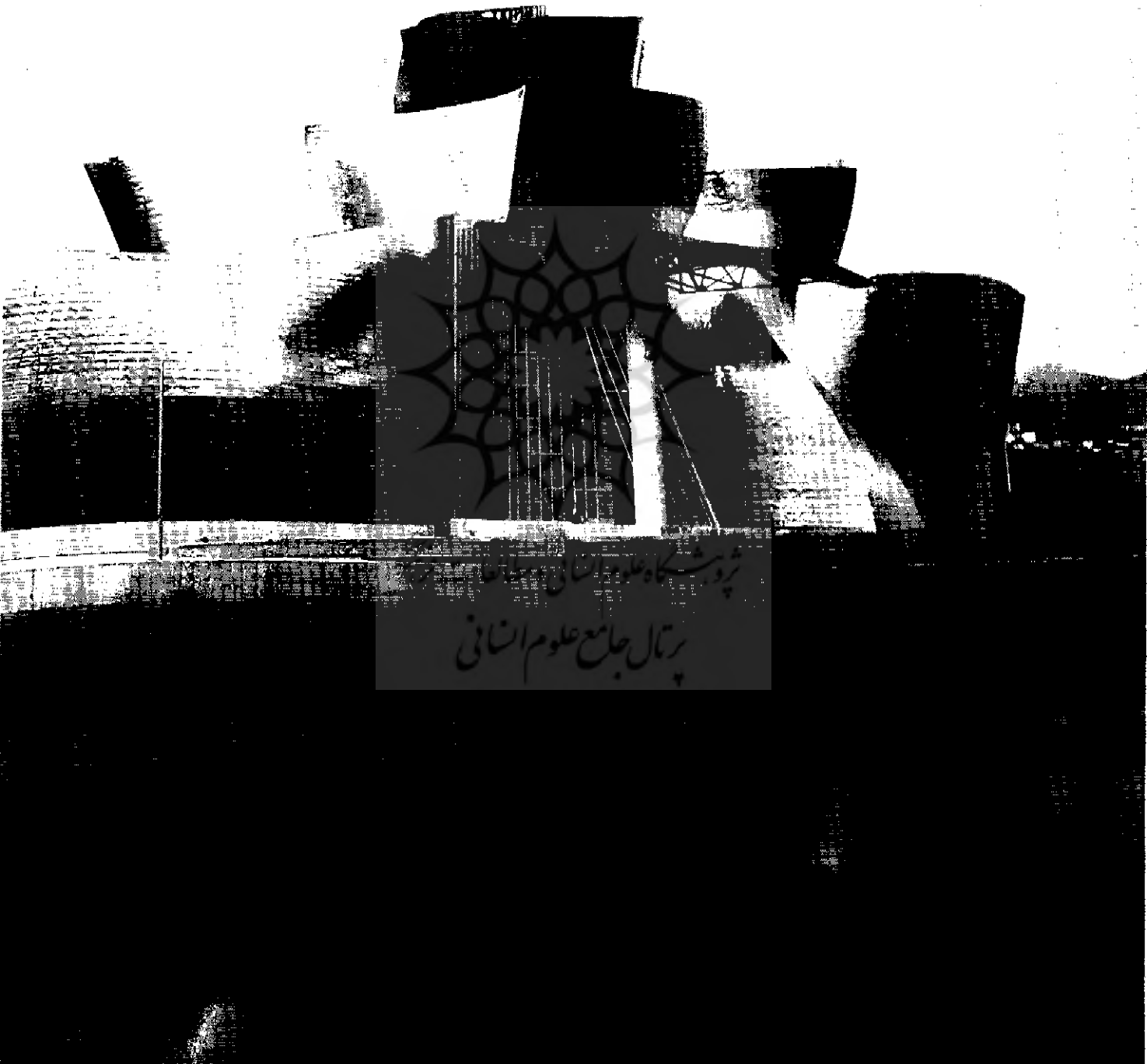
الن کاپرو / هپنینگ / ساوس همپتون / ۱۹۶۶

جزئیات[۶۹] است. سارکوفسکی به بهانه‌ی تبیین مفهوم جزئیات به برنهادهای کلان‌تری نیز دست یافت. بنابر نظر او، عکاس با واقعیت به مثابه‌ی کلیتی یکپارچه، منسجم و بی خدشه روبه‌رو نیست. به همین دلیل شیوه‌ی بیان بصری خود را با تاءکید بر اجزا و ابژه‌های بی‌اهمیت به انجام می‌رساند. این رویکرد در بردارنده‌ی دو برنهاد است. اول این که، دقت نظر در ریزپردازی‌ها و سویه‌های نامشهود چیزها به مفهومی به نام شفافیت و اشکارگری خواهد انجامید که خود یکی از آرمان‌های بلند مدرنیته است. دوم این که، نگاه جزئی‌نگر دوربین عکاسی بیشتر بدان منشی نمادین می‌بخشد تا روایی. سارکوفسکی جا به جا با پیش کشیدن دلایل گوناگون قاطعانه به این استنباط رسید که عکاسی اساساً نفی روایت است. او تجربیات روایی رابینسون[۷۰] و ریلندر[۷۱] را در عکس‌های صحنه‌پردازی‌شده به لحاظ زیبایی شناسی نافرجام خواند. وی بر این عقیده بود که مستندنگاری‌های جنگ‌های داخلی آمریکا توسط گروه ماتیو برادی و عکس‌های جنگ جهانی دوم بیشتر در کار واقعی سازی حوادث بودند تا طرح داستانی آن و چنین راءی داد که جمله‌ی مشهور رابرت کاپا «اگر تصاویرتان خوب نیستند، به اندازه کافی [به موضوع] نزدیک نشده‌اید.» به فقرروایی و توانایی نمادین عکاسی اشاره دارد.(۱۶)

سارکوفسکی کادر بندی[۷۲] را سومین عامل ساختاری تعیین کننده‌ی عکس‌ها می‌داند. از دید او، محدوده و محدودیت‌های قاب در تصویر عکاسی به لحاظ زیبایی شناسی به روند ویژه‌ای در شکل آفرینی خواهد انجامید.(۱۷) چهارمین شاخصه‌ی عکاسی

فرانک گری / موزه گوگنهایم بیلبائو / اسپانیا

عنصر زمان[۳] است. افزون بر سیر آراء نظریه‌پردازان حوزه‌ی تصویر در قرن بیستم، که هر یک بنا بر استدلالی شیوه‌ی کاربست زمان را بن‌مایه‌ی ذاتی و وجه تشخص عکس دانسته‌اند(۱۸)، سارکوفسکی بار معنایی ویژه‌ای را در مورد زمان عکاسانه به کار



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

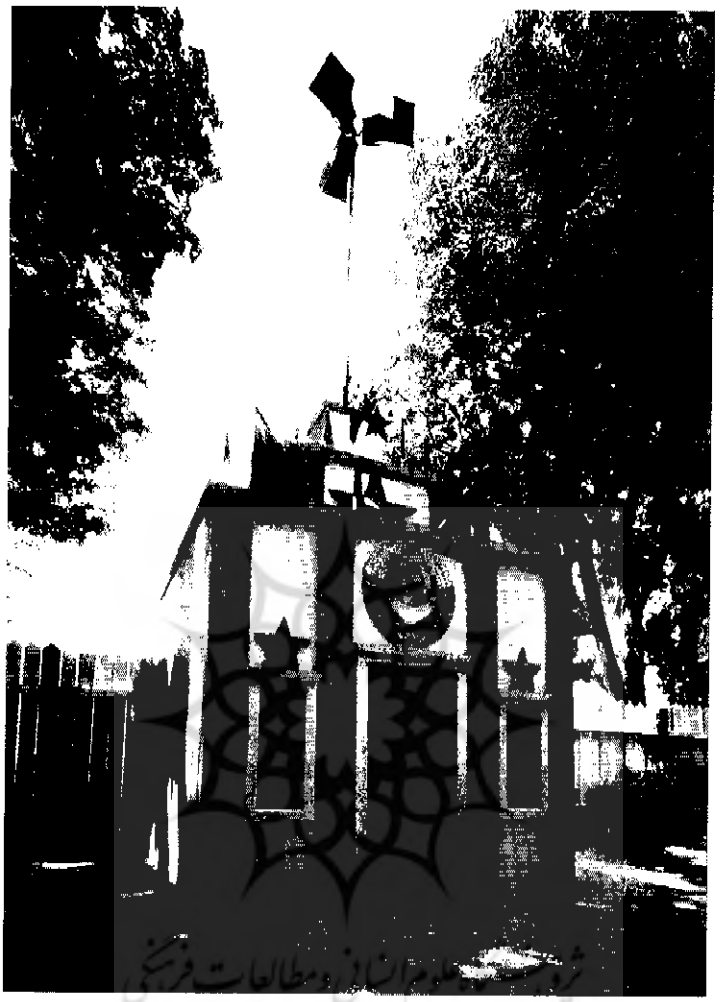
می گیرد. از نظر او، انواع تجربیات و تلقی های عکاسانه از مفهوم زمان (همچون، تقطیع زمانی موبیریج[۷۴]، لحظه قطعی[۷۵] کارتیه برسون[۷۶]، لحظه دقیق[۷۷] آندره کرتز[۷۸]، گوهر انسانی لحظه[۷۹] رابرت فرانک[۸۰] و...) بیشتر واجد منشی بصری است تا دراماتیک.(۱۹) واپسین عامل موردنظر سارکوفسکی نقطه نظر[۸۱] عکاس در قبال جهانی است که با آن مواجه می شود. به طور حتم، مواردی چون دیدگاه، شیوه ی بیان و راهبردهای بصری متناسب با اهداف هنرمند در شمول این عامل قرار می گیرند. آن چنان که سارکوفسکی سرانجام به این برنهاد خلاف نمون می رسد که عکس ها به همان اندازه که موجب شفافیت اند[۸۲]، عامل پیچیدگی[۸۳] و ابهام هم هستند. و این که سنت تاریخ عکاسی با ارائه ی نقطه دیدهای بدیع، الگوهای تازه در کاربست نور، پرسپکتیوهای نامتعارف، اعوجاج های عکاسانه و پیچیدگی یک حالت یا کنش، گرامر بصری تازه ای را به زبان هنر مدرن افزوده است.

آن چه را که به مثابه ی برآیند تفکرات سارکوفسکی (و در قیاسی کلان تر، عکاسی مدرن) می توان فرض کرد، بی تردید بر گرایش های فرم مدار و اولویت های بصری عکاسی (همچون اشاره ی تلویحی عنوان کتاب چشم عکاسی) و محوریت گونه ای عکاسی زنده و پویا اشاره دارد. سنتی که به زبان تاریخ عکاسی با نام عکاسی بی واسطه[۸۴] و بی تصنع از آن یاد می شود و به ویژه گرایش ها و نهادهای آمریکایی آن میراث دار صفت عکاسی مدرن هستند. سنتی که با پشتوانه نظری آلفرد استیگلتیز[۸۵] در کامرا نوت[۸۶]، کامراورک[۸۷] و گالری ۲۹۱[۸۸] و با همراهی جمعی از دوستانش چون ادوارد وستون[۸۹]، پل استرند[۹۰] و... در دهه های ۲۰ و ۳۰ به تثبیتی تاریخی رسید و سپس توسط نسل عکاسان پسااستیگلتیز[۹۱] و نهادهای آن به تکامل زیبایی شناختی خود ادامه داد. از جمله نهادها و هنرمندان مؤثر بر عکاسی مدرن می توان به شکل گیری نشریه ی **لایف** توسط هنری لوس[۹۲] در ۱۹۳۲، تشکیل انجمن دایره اغتشاش[۹۳] توسط ویلارد مورگان[۹۴] به منظور تشویق کاربران دوربین لایکا[۹۵]، و به همین دلیل، رونق عکاسی زنده[۹۶]، تاءسیس بخش عکس موزه هنرهای مدرن توسط مورگان و ادامه تصدی آن توسط استایکن[۹۷] و سارکوفسکی، تشکیل گروه F64 توسط انسل ادامز[۹۸] و... اشاره کرد.

امروزه، عکاسی مدرن نیز همانند هنر مدرن، در کانون توجهات هنرمندانی قرار دارد که همچنان با باور به ارزش ها و بن مایه های مفهومی و زیبایی شناختی مدرنیسم هنری به تجربیات خود ادامه می دهند. هر چند که چنین استنباطی از عکاسی، دست کم در قالب پیراسته ی پیشینی خود، دیگر یگانه جریان ارزشی رسانه ی عکاسی به حساب نمی آید و روند محوری خود را از دست داده است.(۲۰)

جایگاه عکاسی در بستر اجتماعی .فرهنگی جامعه ی پسامدرن

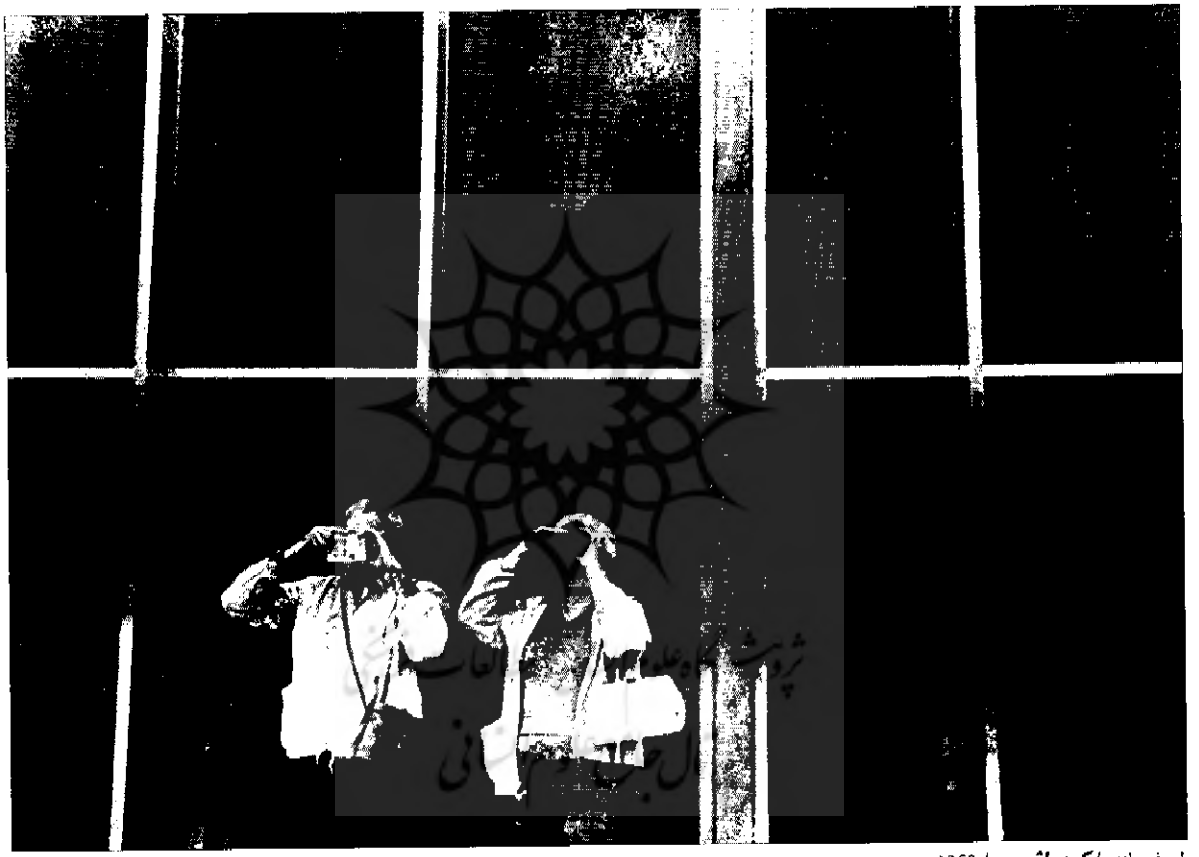
در مورد اولین کاربردهای گفتمانی واژه ی پسامدرن[۹۹]، تحقق آن به مثابه ی یک ایده و توصیف فضای اجتماعی .فرهنگی مبتنی بر آن، توافق همه پذیری وجود ندارد. بیش از آن، گاه تلقی های گوناگون از معنا و کارکرد این واژه در تباین با هم می ایستند. چنان که در جایی آغازگاه فضای پسامدرن، بمباران هیروشیما و ناکازاکی و برملا شدن چهره ی هسته ای جهان معرفی شده(۲۱) و در جایی دیگر شروع گفتار فلسفی اواخر دهه ی ۶۰ را تولد نمادین دنیای پسامدرن به حساب آورده اند.(۲۲) بدیهی است که در نگاه اول فضای پسامدرن به ساختار سیاسی .اجتماعی اشاره دارد و در نگاه دوم به رویکردی فلسفی .هنری. اما بر کنار از گمانه زنی های گونه گون از پایگان تاریخی واژه ی پسامدرن، می توان با نگاهی اعتدالی، مجموعه شرایط و صفاتی را به مثابه ی فصل مشترک گفتارهای موجود در توصیف جو نظری دوران پسامدرن در نظر گرفت. بر این اساس، پسامدرنیسم با تاءکید بر جوهره ی پسین خود[۱۰۰] در تقابل یا نقد مفاهیم پیشینی مدرنیته فلسفی و هنر مدرن جای می گیرد. در چهارچوب ساختارهای اجتماعی نیز پسامدرنیسم عمدتاً به رابطه ی ویژه ی میان هنر و فرهنگ توده ای سرمایه داری متأخر پس از جنگ دوم جهانی اشاره دارد(۲۳)، به سازوکار نظام توسعه طلب پساصنعتی[۱۰۱]، پیوندهای جهانی رسانه های توده ای، تکوین و گسترش شبکه های اینترنت، فن آوری ربوتیک و کنترل از راه دور، تسلط علم ژنتیک و سایبرنتیک به مثابه ی علوم دوران، جایگزینی کارگران فکری(۲۴) به جای کارگران یدی به مثابه ی یک طبقه و جز آن. بازخورد اجتماعی .فرهنگی چنین دورانی را می توان در انکار آرمان گرایانه پیشرفت جامعه ی بشری در فرهنگ مدرن، انکار باورهای پوزیتیویستی[۱۰۲] در حوزه علوم، شکاف در هژمونی فرهنگ یکپارچه غرب محور، ابطال جایگاه اسطوره ای تئوری مؤلف در عرصه ی هنر و فلسفه و ظهور عصر تازه ای در بازنمایی های بصری و حرکت به سوی جامعه ی تماشایی(۲۵) بازیافت. در این میان، بی تردید رسانه ی عکاسی با تکیه بر انعطاف پذیری رسانه ای خود عملکرد مؤثری در تحقق



ایلیا کاباکوف / **غرفه قرمز** / چیدمان / ۱۹۹۳

ایده‌ی عدم قطعیت فرهنگ پسامدرن داشته است. عکس به مثابه‌ی کارماده‌ای درهمه جاحاضر فراتر از نیروی تبلیغی پیشین، به ترجمه‌ی بصری نظام های قدرتی تبدیل شد که سرگرم واقعی سازی پندارها و الگوهای فرمایشی خود برای کنترل تمایلات فرهنگی جوامع هستند. این کارکرد سازمان یافته‌ی متاءخر عکس در جامعه‌ی مبتنی بر وفور تصاویر عموماً از امر محال امری واقعی می آفریند و ان را در حکم وانمودی از واقعیت ناموجود به کار می بندد.(۲۶) بدین معنا، عکس از محدوده‌ی یک عنصر بصری اطلاع رسان فراتر رفته، به جای ایفای نقش تاریخی سنگ محک واقعیت، نقش جایگزین آن را بازی خواهد کرد.(۲۷) از سوی دیگر، پی آیند عدم اعتبار پارادایم های مثبت‌اندیش فرهنگ مدرن و تبدیل آن به عدم تعین گفتارهای پسامدرن موجب شده تا امید به تأثیرات اجتماعی رسانه‌ای عکس و اعتبار مثال های اسطوره‌ای آن دیگر مورد علاقه‌ی جامعه‌شناسان نباشد.(۲۸) همچنین منطق پدیدارشناسانه موجودیت عکس ها با بروز انقلاب دیجیتالی در عصر پسامدرن نیز دگرگونی های عمیقی یافت. ظهور نسل تازه تصاویر چندرگه‌ی نرم‌افزاری که ماحصل فرآیند تصویرآفرینی مشترک دوربین عکاسی و رایانه ها هستند، به ابطال خصلت تصدیق پذیری[۱۰۳]، سندیت و مرز میان راستی و ناراستی عکس ها انجامیده و اخلاق تصویر را به چالش کشانده است.(۲۹) از سوی

دیگر، فن‌آوری دیجیتال شعاع فراگیر کاربران دوربین عکاسی را به یکی از اوج‌های تاریخی افراطی آن نزدیک کرد. عکس‌ها که روزگاری با عطف به ویژگی تکثیری خود تأثیر گسترده‌ای بر دموکراتیسم هنری داشتند، اینک با بروز موج جدید آماتورگرایی واجد ماهیتی تکثّری گشته‌اند.(۳۰) امروزه، پایگاه‌های اینترنتی بسیاری به مثابه‌ی نهادهای نورس تخمین و سنجش زیبایی‌شناسی در اشکال ادواری گوناگون به جمع‌آوری و ارزش‌گذاری آثار عکاسان ذوق‌ورز از سراسر جهان مشغول‌اند. کم‌ترین برنهاد این روند، تأثیر مستقیم آن بر قواعد تثبیت‌شده‌ی زیبایی‌شناسی عکاسی مدرن و اصول بصری آن است. بسیاری از این عکاسان هیچ تعلق حرفه‌ای یا آموزشی به عکاسی ندارند و ملاک سنجش آثارشان نیز بر کنار از گمانه‌زنی بر اساس عمق زیبایی‌شناسی، روندکاری، پیشینه‌ی فکری، استانداردهای تکنیکی، یا حتا تصادفی بودن عکس‌ها خواهد بود. از این بابت، شکل نوین رسانه‌ای

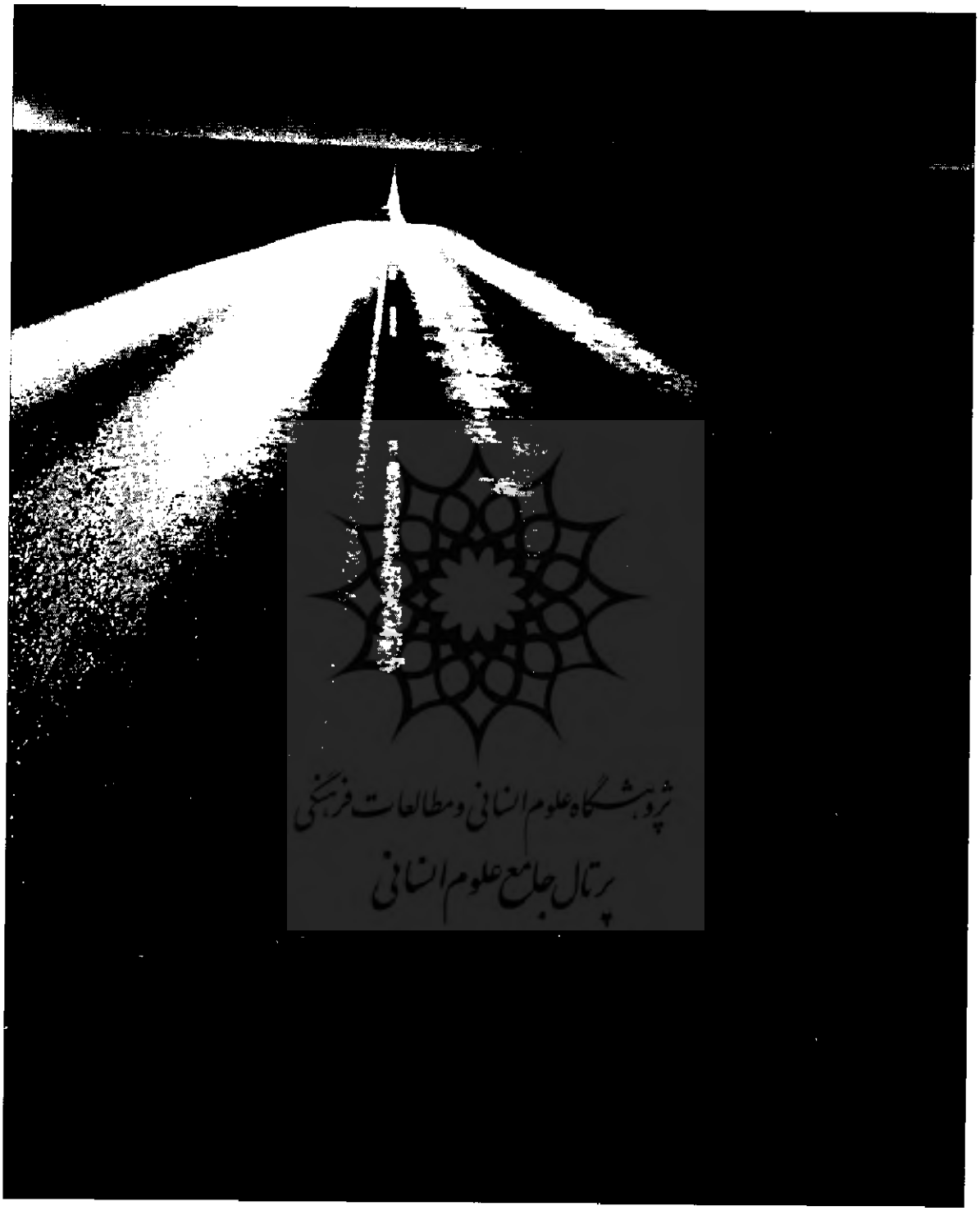


لی فریدلندر / ***کوه راشمور*** / ۱۹۶۹

عکاسی امروز بیشتر بستری برای هم‌صدایی سلیقه‌های بصری متکثر است؛ یا دست‌کم یکی از معدود نقاط اعتبار موجودیت کنونی آن چنین است!

نقش تجسمی عکاسی در هنر پسامدرن

واژه‌ی پسامدرن در بافت دنیای هنر به جای آن‌که دلالتگر بر سبک یا رسانه هنری مشخصی باشد صفتی است برای متمایز ساختن گونه‌ی خاصی از آفرینش انتقادی در همه‌ی رسانه‌های هنری. هر چند شیوه‌ی تحقق این نگرش انتقادی در هر رسانه با



رابرت فرانک / ۱۹۵۰

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ریچارد پرینس / ۱۹۹۱

جنی هولزر / ۱۹۸۶

شرایط و ویژگی های مستقلی همراه است، اما می توان سویه ی انتقادی نوین هنر پسامدرن را با تابعیت های ایدئولوژیک متاءخر و چالش های آن بر سر نظام های سیاسی ـ اجتماعی، سیاست های هویت نژادی و جنسی، نظریه های فرهنگی، فرآیند بازنمایی و پیش از این همه، خود تاریخ هنر باز یافت. از این بابت، هنر پسامدرن در هسته ی وجودی خود رویکردی انتقادی و متناقض نما نسبت به هنر دوران پیش از خود به ویژه هنر مدرن دارد. جا به جا مفاهیم و ارکان زیبایی شناختی بنیادین آن را به چالش می گیرد و در این راه رسانه ی عکاسی را به مددرسانی بامعنا بدل می کند. برخی از با اهمیت ترین وجوه تباین هنر مدرن و پسامدرن و نقش مؤثر عکاسی در تکوین این وضعیت از این قرارند:

سیندی شرمن / عکس بدون عنوان فیلم / ۱۹۸۰

۱)اگر جنبش هایی چون فلاکسوس[۱۰۲] و هپنینگ[۱۰۳] را در آستانه ی دهه ی ۶۰ به مثابه ی آغازگاه گسست تاریخی هنر مدرن از پسامدرن به حساب آوریم، درخواهیم یافت که ویژگی ضد مدرن هنر پسامدرن یکی از ناگزیرترین نمودهای آن بوده است. این ویژگی در هنر مفهومی با براندازی اصالت مدرنیستی زیبایی شناسی فرم به ظهور رسید و با یاری پیشینه ی آثار دوشان[۱۰۴] و جنبش هایی چون دادا و سورئالیسم توانست اسطوره ی شکل گرایی را به نفع رویکردهای معناگرا و اولویت محتوا بر فرم ابطال کند. روند رادیکال هنر مفهومی و جریانات متعاقب آن سیر مدرنیستی و سلسله مراتبی تجربیات هنرمند برای آفرینش اثر هنری و ملاک های ارزش گذاری آن را به پرسش کشیدند و گاه تنها نیت هنرمند را برای تبدیل ابژه ای به اثر هنری کافی دانستند. پی آیند چنین رویکردی تکوین رسانه هایی نوین نیز بود که چهارچوب های سنتی رسانه های هنری مدرن را خدشه دار می ساخت. رسانه هایی چون هنر چیدمان،[۱۰۷] هنر اجرا،[۱۰۸] هنر محیطی،[۱۰۹] هنر زمینی،[۱۱۰] هنر زبان[۱۱۱] و... اشکال نوظهوری بودند که زمینه های تازه ای را برای بروز ایده های هنرمند مهیا می کردند. این آثار هنری جدید اغلب مفاهیم عمده ی تعریف یک اثر هنری را به چالش می کشید. برای مثال، بسیاری از آثار هنر اجرا، چیدمان یا هنر زمینی تنها وقایعی بودند که یک بار و به شکلی ناماندگار بیرون از حوزه ی رسمی گالری ها و موزه ها رخ می دادند، از بین می رفتند و قابل فروش و جابه جایی نبودند و به همین دلیل از چرخه ی نظام تولید. مصرف نهادهای مرتبط با دنیای هنر فراتر می رفتند. در این میان، رسانه ی عکاسی از یک سو به مثابه ی یک کارماده در تولید آثار هنری به کار آمد و از سویی دیگر، با اتکا به وجه استنادی خود به عنوان تنها مدرک به جامانده از یک واقعه ،اثر هنری به ماندگاری آرشیویی آن کمک کرد و گاه حتی به جای آن رخداد هنری پذیرفته شد.(۳۱)

۲)بی تردید یکی از بنیادین ترین اصول هنر مدرن فاصله گذاری قاطعانه آن میان هنر جدید و قدیم و تلقی از اثر هنری به مثابه ی

نگاهی نو به جهان بوده است، هنر پسامدرن از آن جا که روی سخن انتقادی‌اش با همه‌ی روند تاریخ هنر است، دلیلی برای تحکیم چنین مرزبندی هایی نمی بیند. بلکه برعکس با نگاهی بازی کار همه‌ی مشخصه های دوران را در روندی کثرت گرا به التقاط می رساند. بنابراین، در هنر پسامدرن امر التقاطی از بار منفی معنایی خود بر کنار گشته، به عنوان یک ارزش محسوب می شود. به قولی فرانو گرا (پسامدرن) در زندگانی خود... التقاط را به جای انحصارهای پیشین می گذارد... و به حد اعلی سبک های گوناگون را با هم در می آمیزد؛ به جای آن که این شود یا آن، پیرو سبک مرسوم باشد یا پیشتاز، بورژوا باشد یا قلندر، ناهماهنگ ترین ذوق ها، ضد و نقیض ترین الهام‌ها را به هم می پیوندد... به آیینی پابند نیست و هیچ وابستگی مقیدش نمی کند.(۳۲)

مصادیق چنین رویکردی در معماری اساساً همان ویژگی مطلق پسامدرن به حساب می آید.(۳۳) در نقاشی، هنر مفهومی و سایر انواع هنرهای اجرایی نیز می توان بارها به چنین استراتژی برخورد.(۳۴) این تعامل البته بیش از آن که رهیافتی پیشرفت باورانه و تجددطلبانه باشد، و یا خواستار سیری تکاملی برای اعتلای بیان هنری در نظر گرفته شود، معطوف به انتقادی است پیرامون پیراستگی و تاریخ زدودگی هنر مدرن. هنر پسامدرن روایات تاریخی را نه به مثابه‌ی ارزش گذاری هنر گذشته بلکه بیشتر در حکم ارزش زدایی از هنر مدرن به کار می گیرد. بدیهی است در چنین وضعیتی، رسانه‌ی عکاسی باتوجه به ظرفیت چشم گیر خود در ارائه و احضار پاره‌های گوناگون تاریخی و به دست دادن خودآگاهی تاریخی، نقش کارآمدی در تأکید بر وجه التقاطی هنر پسامدرن داشته است.(۳۵)

۳) هنر پسامدرن هنر مبتنی بر نظریه‌هاست. دیگر آن انگاره‌ی تجربی هنر مدرن که هنرمندان خودآموخته‌ی بسیاری را در مسیر آفرینش سوق می داد، رنگ باخته

آنچه را که می‌گویی می بینم / تربیت افکار، آلبین کاوتین / ۲۰۰۱

لوری سیمونز / **خانه‌ی عروسکی** / ۱۹۸۴

است. هنرمندان پسامدرن پیشاپیش نظریه‌پردازانی هستند که با نگاهی کارکردگرا «متن»[۱۱۷] هنری را در جهت پیشبرد اهداف خویش به کار می‌گیرند. اگر پشتوانه‌ی نظری هنرمندان مدرن ابزاری برای پالودن آثار هنری‌شان بود، هنرمندان پسامدرن به شکلی افراطی، تفاسیر برآمده از آثارشان را بر نفس آفرینش هنری اولویت می‌دهند. در این زمینه نیز رسانه‌ی عکاسی به‌ویژه با تعمیق یافتن گفتمان نشانه‌شناختی و کشف ظرفیت‌های چندمعنایی عکس، به یکی از ابزارهای بیانی دلخواه هنرمندان نظریه‌گرا بدل شده است.(۳۶)

۴)اگر در هنر مدرن ملاک فراگیر و قابل تعمیمی برای ارزش‌یابی همه آثار هنری وجود ندارد و در واقع هنر مدرن بر اساس الگوی کثرت‌گرایی در گستره‌ی هنر عمل می‌کند، این الگو در هنر پسامدرن به اوج خود می‌رسد. در دوره‌ی پسامدرن با فضای زیبایی‌شناختی مسطحی مواجه می‌شویم که دیگر از حضور هنرمندان تاریخ‌ساز در آن خبری نیست. کثرت علائق زیبایی‌شناختی پسامدرن برخلاف دوره مدرن حتی نشان از آرا و اندیشه‌های شخصی هم نیست. هنرمندان پسامدرن در بسیاری موارد خود را تجمعی از آرا متناقض یا به تعبیری اوج حلول‌یافته‌ی یک اندیشه انتقادی می‌پندارند. در زمانه‌ای که به قول دلوز[۱۱۳] هر کدام از ما یک خرده گروه محسوب می‌شود(۳۷) آشکارا، همان طور که پیشتر نیز بر آن تأکید شد، شاید رسانه عکاسی بنیادین‌ترین عامل در شیوع کثرت‌گرایی هنر پسامدرن باشد.(۳۸)

۵)هنر مدرن در بطن و ذات خود مطلقاً هنر کمال‌گرا و آرمان‌خواه است. این آرمان‌گرایی از سه منظور دریافتنی است: الف)نوعی از آرمان‌گرایی که در قالب یک روحیه‌ی علمی بروز می‌کند (همچون انگاره‌ی اثبات‌گرای امپرسیونیست‌ها در حوزه‌ی مطالعات نور، آموزه‌های بصری سزان[۱۱۴] در روابط متقابل رنگ و فرم، کوشش‌های نظام‌مند ساخت‌گراها در سامان‌دهی ساختاری شکل، تلاش هنرمندان پاپ آرت[۱۱۵] برای خلق فضاهای تصویری که با ویژگی‌های فیزیولوژیکی بینایی ارتباط مستقیم دارد، همخوانی

نظری میان تلاش های تجسمی کوبیست ها. به ویژه در مرحله ی کوبیسم تحلیلی و نظریات علمی دوران. به ویژه نظریه ی نسبیت اینشتین[۱۱۶]. تلاش سورئالیست ها برای کاربرد عملی نظریات روان شناختی فروید[۱۱۷] و...)، ب) گونه ای از آرمان خواهی که زیر نفوذ نظریه ی بیان، بیشتر جنبه ای شخصی و درونی داشته و برای بیان دنیایی استعلایی به کار می رفته است (همچون تلاش اکسپرسیونیست ها برای توصیف معنوی تر جهان، تلاش های کاندینسکی[۱۱۸] برای خلق جهانی یکسر باطنی و غیرعینی، تلاش های موندریان[۱۱۹] برای تجسم آرمان شهر مدرن خویش، رهیافت های نظری و عملی برانکوزی[۱۲۰] در مورد ماهیت ماده در مجسمه سازی و...) و ج) گونه ای از آرمان خواهی هنرمندان مدرن که بیشتر مدلول انگیزه های سیاسی ـ اجتماعی و فرهنگی است (مانند آرمان خواهی آزادی طلبانه و ضدفاشیستی دادائیست ها با وجود همه ی آن نیست انگاری ها و هرج و مرج طلبی های مشهورشان، تلاش های ناکام فوتوریست های[۱۲۱] ایتالیایی برای پی افکندن جهانی خارج از تسلط مجموعه قوانین و سنت های فرهنگی تاریخی و شکل دهی به دنیای متناسب به روند پرشتاب فن آوری های بشری، جنبش هنرمندان پاپ آرت برای حذف فاصله ی میان هنر نهادینه و جلوه های عادی و مصرفی زندگی، رهیافت رئالیسم سوسیالیستی برای گسترش آرمان های مارکسیستی در شوروی سابق و بسیاری از نقاط دیگر جهان و...).

با در نظر گرفتن این موارد، هنر پسامدرن اگر آرمانی دارد جز در قالب انگاره ضدآرمان گرایی دریافتنی نیست. میل به پیشرفت، میل به سیر تکاملی، میل به توسعه و ترقی و بهینه سازی هر زبان هنری اینک جای خود را به اندیشه ای داده است که رهیافت های

جف وال / ۱۹۹۰

نامس دسند / ۲۰۰۱

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مدرنیسم را ریاکارانه، خودمحور و خوش‌بینانه می‌پندارد. هنر پسامدرن می‌کوشد هرم ارزشی نخبه‌گرای مدرن را به ساحت زیبایی‌شناسی منبسط و همه‌پذیر بکشاند و آن را با موقعیت‌های فردی هر هنرمند خوانا کند. در این میان، عکس‌ها بنابر موجودیت سیال و متغیر خود، بیش از پیش معیار زیبایی را به چیزهایی در حال گسیختگی بدل می‌کنند؛(۳۹) رسانه‌ای که در آن هر ایده و رهیافتی در آفرینش اثر هنری توجیه‌پذیر باقی می‌ماند.

۶)یکی از ویژگی‌های اصلی هنر مدرن همبستگی آن با جریان آوان‌گارد است، حال آن‌که چنین مفهومی در هنر پسامدرن ضرورت وجودی خود را از دست داده است. آوان‌گارد به معنای گروهی که گشاینده معابر دیریاب زیبایی‌شناسی باشند و راه تجربه‌های نامتعارف را بر دیگران هموار کنند. در دوره‌ی پسامدرن، دیگر سنتی برای شکستن وجود ندارد بلکه همه‌ی سنت‌ها به شکلی به بازی گرفته می‌شوند. برعکس، مدرنیته در همه سطوح، به زیبایی‌شناسی گسست، خلاقیت فردی و نوآوری رقم‌خورده در دست پدیده‌ی جامعه‌شناختی آوان‌گارد، پر و بال می‌دهد.(۴۰) به تعبیری، معنای امر نو[۱۳۲] واژگون شده است. اگر هنر مدرن با ملاک نو بودن به پویش خود ادامه می‌داد و یا به قول شوئنبرگ[۱۳۳] هنر بودن الزاماً به معنای نو بودن نیز بود، اینک با ساحت زیبایی‌شناسی متفاوتی مواجهیم. اگر امر نو در تقابل با امر کهنه می‌ایستد،(۴۱) پس در شرایط انبوه‌سازی فکر و اطلاعات به قول روزنبلام[۱۳۴] مفهوم امر نو به قدری موقتی و زودگذر است که کاملاً بی‌فایده می‌نماید... عمر مفهوم نو بودن به قدری کم شده است که پیش‌گویی اندی وارهول که در آینده عمر شهرت هر کس ۱۵ دقیقه است، به ۱۵ ثانیه کاهش یافته است.(۴۲) درواقع، مفهوم «نوبودن»، تکرار گریزی‌اش و تقابلش با هنجارهای پیشین دیگر همبسته‌ی هیچ زمینه‌ی معنایی تاریخی نیست و نامتعارف بودن، به تنهایی می‌تواند ملاکی بسنده برای بروز هر پدیده‌ی هنری باشد. آشکارا، جهان پررقابت عکاسی دیجیتالی و فرآیندهای متصل به آن زمینه‌ی آسانی برای فهم این نکته است.

۷)هنر مدرن از اساس هنری اروپامحور است. برعکس، وجه التقاطی هنر پسامدرن نه تنها با تاریخ هنر غرب در گفت‌وگوست بلکه متأثر از نظریه‌های سیاسی مرتبط، راه را بر همه‌ی فرهنگ‌های بشری می‌گشاید. ریشه‌ی اصلی‌ای که همه‌ی اصول پسامدرن حول آن قرار گرفته، تاءکید بر ماهیت بی‌ترتیب جهان و دانش انسان و امکان ناپذیری هر نوع سیاست رهایی‌بخش بر مبنای نوعی نگرش تمامیت‌گراست.[۱۳۵] اگر مدرنیته ستایش ارتجاعی ذهنیتی است که در همه جا مورد تهدید همگن و یک‌دست کردن زندگی اجتماعی قرار گرفته است(۴۴)، برعکس، تفکر پسامدرن رد هرگونه ایده‌ی عام برابری، خواه لیبرالی و خواه سوسیالیستی .و مفهوم مارکسیستی رهایی عمومی انسان .به نفع تاءکید بر «تفاوت»ها و هویت‌های ویژه‌ی بسیار متنوعی مانند جنسیت، نژاد، قوم و گرایش جنسی، تفاوت مبارزه‌ها و ستم‌های خاص و متمایز، پافشاری بر ماهیت سیال و متمایز نفس انسان .سوژه‌ی نامتمرکز و... است(۴۵) بدین ترتیب، در شرایط کنونی اگر یک هنرمند پسامدرن در تعامل با منابع فرهنگی غیرغربی برمی‌آید، پیامد نهایی کار او، پروردن هر چه بیشتر فرهنگ غربی نیست بلکه گونه‌ای لذت‌جویی یا به رسمیت شناختن عناصر فرهنگی غیربومی را در بر دارد. کانون‌زدایی غربی هنر پسامدرن دستاورد دیگری نیز دارد: پیدایش و شکوفایی هنرمندان بسیاری از سراسر جهان که هر یک به میزان رویکرد شخصی خویش به تنوع فراگیر موضوع آثار هنری افزوده‌اند. شمار هنرمندان غیرغربی که در سال‌های اخیر ابراز وجود کرده‌اند، با همه‌ی هنرمندان برجسته‌ی دوران مدرن قابل قیاس است. از شیرین نشاط ایرانی تا مونا حاتوم عرب.(۴۶) از جان موافانجیوی آفریقایی(۴۷) تا یو یوهان چینی(۴۸) و از ویکتور گریپوی آرژانتینی(۴۹) تا الیاکاباکوف روس(۵۰) هنر پسامدرن پذیرای نام‌هایی است که تا پیش از این مجوزی برای حضورشان در عرصه‌ی جهانی فراهم نبود. نکته‌ی جالب این‌که، شمار این گونه هنرمندان در محدوده‌ی رسانه‌ی عکاسی به فراگیرترین شمول خود می‌رسد و عکس‌ها در بسیاری موارد به نمایشی از صحنه اگزوتیک[۱۳۶] فرهنگ‌ها و آیین‌های غیرغربی در جهان غرب تبدیل شده‌اند.(۵۱)

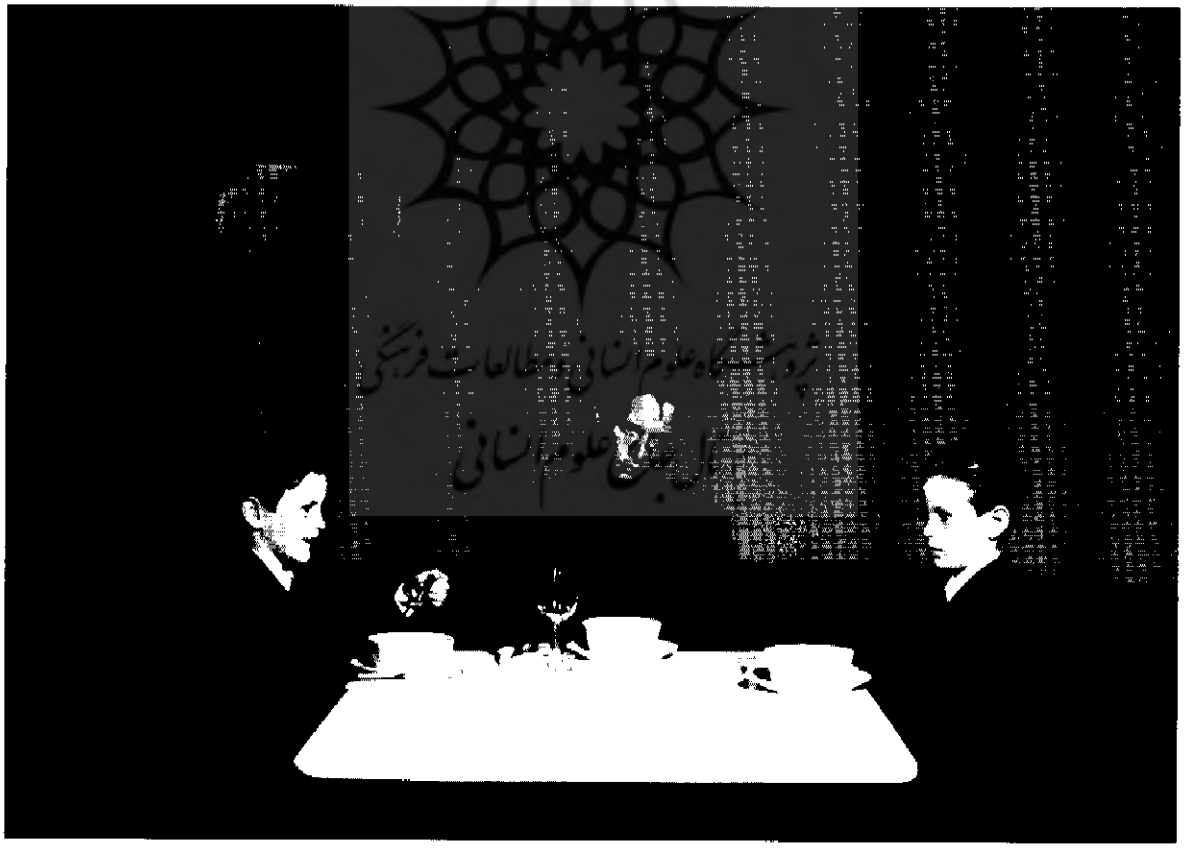
۸)بی‌تردید، یکی از مؤلفه‌های بسیار ملموس هنر پسامدرن تداخل مرزهای رسانه‌های هنری است. پیراستگی و خودانکایی رسانه‌های هنری یکی از تابوهای سخت محافظت‌شده‌ی هنر مدرن بود که به‌ویژه نظریات گرینبرگ در دفاع از آن بسیار مشهور است. در سیر تاریخی هنر مدرن، هنرمندان و نظریه‌پردازان هر رسانه به شکلی آرمان‌گرایانه می‌کوشیدند تا با خلق و گسترش مجموعه‌ای از ویژگی‌ها، بستر مناسب را برای تفکیک و خودپایندگی رسانه‌ی موردنظرشان فراهم سازند. برای نمونه، گرینبرگ نقاشی را در بسیاری از ویژگی‌هایش با هنرهای دیگر مشترک می‌دانست، اما تک‌سطحی[۱۳۷] یا دوبعدی بودن آن را وجه ناب و متمایزش برمی‌شمرد.(۵۲) برعکس، هنرمندان پسامدرن سعی در التقاط رسانه‌ها و پدید آوردن گونه‌ای تعامل میان رسانه‌ای دارند.

رسانه‌ها با ادغام در یکدیگر، هم امکان بروز مفاهیم جدید و هم راهکارهای اجرایی جدید را پدید خواهند آورد. نقش میانجی گرایانه‌ی عکاسی در گسترش انواع رسانه‌های ترکیبی جدید، به‌ویژه در هنرهای چندرسانه‌ای چون، فوتوآرت[۱۲۸] فوتواینستالیشن[۱۲۹]، ویدئو آرت[۱۳۰]، اینترنت آرت[۱۳۱]، لیزر و هولوگرافیک آرت[۱۳۲]، چیدمان‌های چندرسانه‌ای ترکیبی[۱۳۳] و... بسیار کلیدی است.(۵۳)

ویژگی‌های عکاسی پسامدرن

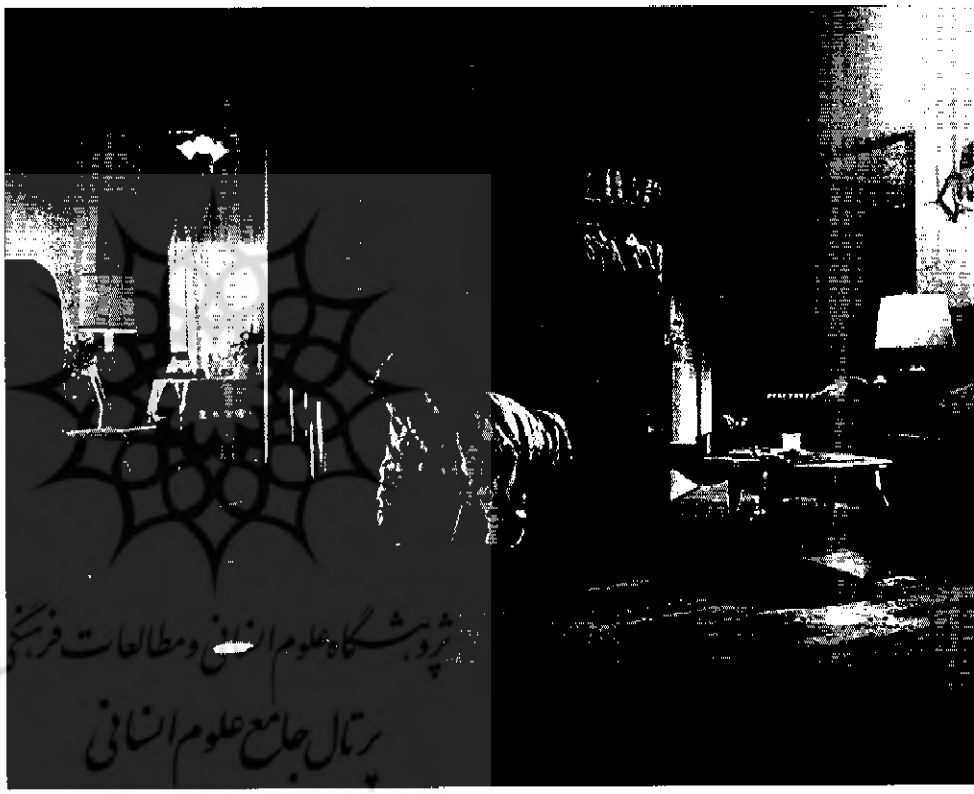
اگر معنای عکاسی مدرن دلالتگر رویکرد زیبایی‌شناختی عکاسی بی‌واسطه بود، میراث خواری عکاسی پسامدرن در وجهی کلان‌تر معطوف به سنت دیگری از تاریخ عکاسی است که از آن با نام «سنت عکاسی دست‌کاری‌شده» یاد می‌کنیم.(۵۴) البته، در میان هنرمندان شاخص مدرنیست نیز به عکاسانی چون واکر اونز، رابرت فرانک[۱۳۴]، لی فرید لندر[۱۳۵] و... بر می‌خوریم که با هوشیاری نه تنها ناب‌گرایی عکاسی بی‌واسطه را با کارکردهای زمینه‌ای عکس پیوند می‌زنند بلکه روندی از خلق اثر هنری به مثابه‌ی گونه‌ای نشانه‌آفرینی را آغاز می‌کنند که بعدها برای استراتژی‌های عکاسی پسامدرن بسیار کارساز می‌افتد(۵۵)، اما تبار عکاسی پسامدرن همان جریان هم‌ارز و حاشیه‌ای تاریخ عکاسی است که به عقیده‌ی درست برخی از نظریه‌پردازان همچون ای. دی. کولمن[۱۳۶] زیر سایه‌ی انگاره‌ی مدرنیستی ناب‌گرایی کم‌جلوه مانده است.

دست‌کاری در روند خلق عکس، عکس‌های ترکیبی، فتوگرام‌های اولیه(۵۶)، فتوکلاژها(۵۷)، ریوگراف‌ها(۵۸)، شادوگراف‌ها(۵۹)، ورتوگراف‌ها(۶۰) و به طور کلی رهیافتی که در سال‌های جنگ جهانی اول زیر چتر فراگیر فتومونتاژ(۶۱) جای گرفته است، به روشی در تولید عکس اطلاق می‌شود که عکاسی را به مثابه‌ی وسیله‌ای برای گسترش مفهوم واقع‌گرایی مردود



میترا تبریزیان / ***فراسوی محدودیت‌ها*** / ۲۰۰۰

می‌شمارد. بنابراین دیدگاه، مثلاً به زعم جونل اشنایدر[۳۷]، عکاسی در راه درک ما از آن‌چه واقعاً واقعی است، هیچ امتیازی بر نقاشی یا زبان ندارد... ما به خطا به علت بی‌خبری از تحولات تاریخی اختراع و اصلاحات بعدی عکاسی چنین تصور می‌کنیم که دوربین عکاسی دنیا را بهتر در دسترس قرار می‌دهد.(۶۲) در حقیقت، رویکرد اخیر بر این باور است که واقع‌نمایی عکس‌ها بیش از آن‌که گوهری ماهوی به حساب آید، قراردادی فرهنگی است که طبق آن مخاطب، عکس را صرفاً به دلیل تعلق بلافصلش به مورد عینی به جای واقعیت می‌انگارد. این گروه عکاسان از آغاز تاریخ عکاسی می‌کوشیدند در عوض طرح و گسترش واقع‌گرایی عکاسانه، از ابزار خود برای خلق دنیایی نوین، همچون سایر رسانه‌های بیانی بهره بگیرند و از نحوه‌های تجسمی آن نیز سود بجویند. بنابراین، در این رویکرد، دنیای ذهنی و تجربی عکاس به همان اندازه‌ی دنیای عینی واقعی پنداشته می‌شود. این عکاسان در هر مقطع تاریخی بنابر انگیزه‌های گوناگون می‌کوشیدند با سامان‌مندی دیگرباره‌ی «واقعیت عکاسانه»[۳۸] به مداخله در امر واقعی بپردازند و بدین ترتیب با پرهیز از محدودیت‌های رسانه‌ی عکاسی به آن هویت دوباره بخشند. همین گریز از پیراستگی رسانه‌ی عکاسی به عنوان یک نحو بیانی مستقل اولین عامل جذابیت این سنت برای هنرمندان پسامدرن است. هر چند سیر تاریخی عکاسی دست‌کاری شده همواره معطوف به تکامل زیبایی شناختی بوده است،(۶۳) اما هنرمندان پسامدرن عمدتاً با کاربرد ابزاری از این رهیافت و با افزودن ایدئولوژی‌های انضمامی به آن، دست‌کاری در عکس را در راستای نقد عملکرد فرهنگی جامعه به کار می‌گیرند. برای مثال از جمله مهم‌ترین استراتژی‌های عکاسی پسامدرن در راستای سنت عکاسی دست‌کاری شده، می‌توان از تصرف(۶۴) یا شیوه‌های تخفیف یافته‌تر آن همچون پاستیش در معنای اقتباس یا وام‌ستانی نام برد. فردریک جیمسون در پست‌مدرنیسم و جامعه‌ی مصرفی بر آن است که تصرف یا پاستیش، همچون هجو، تقلید از یک سبک عجیب و غریب یا استثنایی است. بر چهره زدن نقاب سبک یا سخنرانی به یک زبان مرده...[تصرف] یک تجربه‌ی اداباری خنثی است، بی‌برخورداری از انگیزه‌ی نهفته‌ی هجو، طنز یا خنده؛ و با این احساس بالقوه که با موجودیت چیز متعارف روبه‌روییم که قابل قیاس با حال و هوای نسبتاً خنده‌دار امر تقلیدی است. تصرف هجوی بی‌معناست، هجوی که از شوخ‌طبعی خود بر کنار مانده است.(۶۵) برای درک بهتر معنای تصرف می‌توانیم آثار سه عکاسی معاصر آمریکایی را به عنوان نوع نمون برگزینیم: ریچارد پرینس[۳۹]، عکاس وژورنالیست، یکی از پویندگان عمده‌ی هنر «عکاسی مجدد»[۴۰] است. او با گزینش و کنار هم گذاردن عکس‌های تبلیغاتی نشریات و عکاسی مجدد از آن، به طور ضمنی بر جامعیت و پایان‌پذیری جهان تصویر تأکید می‌کند. او



گربگوری کرودسون / ۲۰۰۱

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نانسی بورسون / **چهره های دورگه** / ۱۹۹۰

به ما می‌فهماند که پیش‌آگاهی ما دال بر قرار گرفتن در یک فرهنگ انباشته از تصاویر عکاسی است. پرینس پیشنهاد می‌کند که عکاسی می‌تواند بدون زحمت خلق تصویر جدید، تنها با یافتن تصاویری که از پیش وجود داشته‌اند، به نمونه‌ای بسنده دست یابد... او تأکید می‌کند که اشتیاقی برای خلق تصاویر از طریق ماده‌ی خام ندارد... پرینس حقیقتاً از این‌که مواد کار خود را ذره ذره از میان بازتولیدهای عکاسی گردآورده راضی و خشنود به نظر می‌رسد... از نظر هنرمندانی چون پرینس که تصاویر دیگران را به کار می‌گیرند، چنین تظاهری فریب‌کارانه است که منابع بکر تصویری جایی درون یک جنگل فرضی به انتظار هنرمندان نشسته‌اند تا کشف شوند تا بدین وسیله هنرمندان از اصالت آن‌ها مطمئن گردند. پرینس معتقد است که هر یک از ما همچون زندانیان تصاویر پیش‌انگاشته‌مان به جنگل وارد می‌شویم و آن‌چه به دست می‌آوریم تنها تأکیدی است بر پیش‌پنداشت‌هایمان.(۶۶) نیّت فرجامین

هنرمندی چون پرینس را می‌توان در نقد مفهوم «جهان مبتنی بر وفور تصاویر» در نظر گرفت.

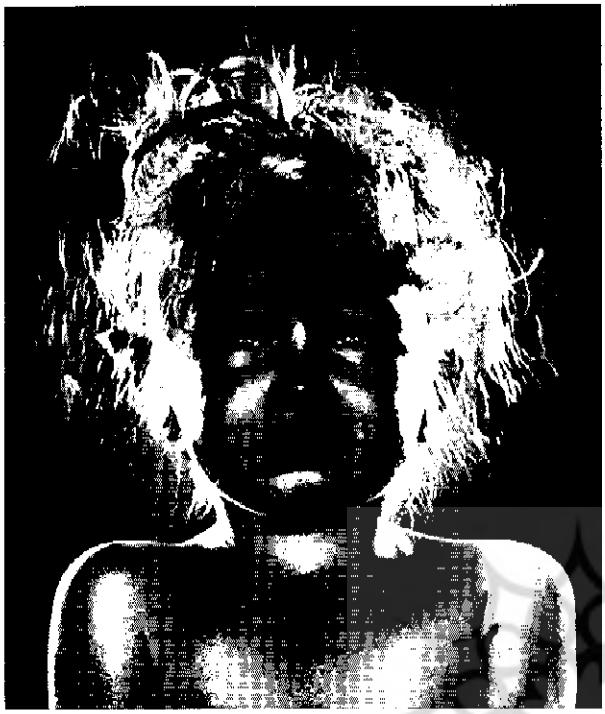
هنرمند بسیار مشهور دیگری که تصرف را با یک سوء شهرت جهانی همراه ساخته، شری لواین [۶۱] است. او با کپی‌برداری صرف از آثار کلاسیک و نام آشنای تاریخ عکاسی نام خود را به عنوان عکاس در زیر عکس‌ها قید می‌کند و به شکل آگاهانه‌ای مدعی مالکیت آن‌هاست. برای مثال، کپی او از عکس مشهور ادوارد و ستون به نام نیمه‌تنه‌ی نیل [۶۲] که در سال ۱۹۲۶ گرفته شده بود، شهرت بسزایی دارد. به‌طورحتم، رویکرد اصلی لواین را نه در قالب محک‌زدن محدودیت‌های اصل آزادی بیان یا به زعم گراندبرگ «متحیرسازی بورژوازی» بلکه در حکم نقطه‌ی اوج واژگون‌سازی انگاره‌ی مؤلف می‌توان دریافت. اگر بنا بر قواعد مدنی حاکم بر عقل مدرن، مهم‌ترین سند مالکیت یک عکس در اختیار داشتن نگاتیو آن است، پس لواین با برخورداری از نگاتیو همه‌ی این عکس‌ها (هر چند کپی) حق دارد خود را مالک تمام تاریخ عکاسی بداند. توجیه نظری عملکرد لواین در هجوی است که به شکلی صریح بر پایان‌پذیری فرایند آفرینش و جهان تصویر مهر تأیید می‌زند.

یکی دیگر از هنرمندان فاش‌سازنده‌ی تجربیات پسامدرن در سنت عکاسی دست‌کاری‌شده لویی لاولر [۶۳] است. از نظر گراندبرگ، فعالیت‌های هنرافرینانه‌ی او به چند گروه تقسیم می‌شوند: عکس‌های ترتیب‌یافته از تصاویر دیگران، عکس‌هایی که به واسطه‌ی تصاویر خودش ترتیب یافته‌اند و ترتیب‌هایی از چیدن تصاویر و...(۶۷) آن‌چه که در رویکرد لاولر نقش اصلی را بازی می‌کند، مفهوم «ترتیب» [۶۴] و مناسبت‌هایی است که تصاویر در کنار هم پیدا می‌کنند. او با کاربست تصاویر جنی هولزر [۶۵]، پیتر نادین [۶۶] و عکس بدنام «نیمه‌تنه‌ی نیل» شری لواین از ما می‌خواهد تا بر طنین پژواک گفت‌وگوی میان آن‌ها تأمل کنیم.(۶۸) بی‌تردید، رویکرد لاولر به یکی دیگر از استراتژی‌های بسیار مهم پسامدرن به نام «مناسبت‌های بینامتنی» ختم می‌شود که هدف بنیادین آن ایجاد روابط فرضی و زمینه‌ی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

معنایی نوین از طریق درهم آمیختگی، ترتیب گذاری دوباره و کنار همنشینی متون گوناگون «اعم از هنری، سیاسی، اجتماعی، مذهبی و... است. طبق این استراتژی، خاصیت ارجاعی هر نشانه‌ی تصویری یا کلامی در یک متن آن را با متون دیگر پیوند داده، در نهایت به این پیش آگاهی فراگیر ختم می‌شود که تصویر و تصور ما از جهان اطراف به شدت همبسته‌ی متونی است که پیشاپیش بر درک ما از جهان تأثیر گذاشته‌اند.

یکی از انواع متمایز تصرف که بیشتر جنبه‌ی مفهومی دارد و می‌توان آن‌ها را «تصرف استنباطی»[۱۴۷] نامید، در آثار جمیز ولینگ[۱۴۸] دیده می‌شود. او به جای بازنمایی تصاویر دیگران یک کهن‌الگوی جاافتاده‌ی تصویری را به نمایش می‌گذارد. وی بی‌شباهت به رویکرد پرینس و لاولر، برای خلق تصاویر خود به مواد خام شکل می‌دهد، اما مواد خامی که به کار می‌گیرد اشیایی معمولی همچون فویل چروکیده آلومینیمی، ژلاتین یا دانه‌های خمیر ریزشده بر روی پرده‌ای مخملی هستند. درحقیقت، آثار ولینگ به شکل صوری با نقاشی‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی ارتباط دارد اما در سطحی دیگر، مسئله‌ی اصلی آن‌ها گونه‌ای بازی تجسمی برای طرح مفهوم «بینایی» است. به زعم گراندبرگ، آثار ولینگ درباره‌ی همه چیز و هیچ چیزند. آن‌ها درباره‌ی بینایی‌اند. این آثار به بیننده وعده‌ی بینایی می‌دهند اما در همان حال بجز ازهم گسیختگی مواد و طرق خلق آن، چیز دیگری را برملا نمی‌سازند.(۶۹)او نتیجه می‌گیرد که آثار ولینگ بی‌ارتباط با نقاشی‌های انتزاعی، صورت نمایشی دیگر از کیفیت بازنمایی پسامدرن‌اند.



زل گرینبرگ / **گریه** / ۱۹۹۹

یکی دیگر از استراتژی‌های پسامدرن، دست کاری در عکس و طرح مفاهیمی چون «پرده‌پوشی» و «پرده‌برداری»[۱۴۹] است. بدین معنا که هنرمند آگاهانه برای فاش‌سازی نظام پنهان در مناسبات فرهنگی به شکلی دروغین نقابی از همان مناسبات را بر چهره می‌زند. در این زمینه نیز می‌توان بر سه اثر سه هنرمند معاصر آمریکایی تأکید کرد. بی‌تردید، آثار سیندی شرمن[۱۵۰] نمونه‌ی نام‌آشنای این رویکرد است. او به‌ویژه در یکی از مجموعه‌های مشهور خود به نام «عکس‌های بدون عنوان فیلم» از عکس‌های پشت ویترین سینماها به عنوان یک الگو برای ساخت یک مجموعه نقاب شخصی بهره می‌گیرد تا هم از قاعده‌ی فیلم نوار و هم از طرح موجودیت زن به عنوان یک موضوع نمایشی پرده‌برداری کند. الگوبرداری تصنعی سوژه‌های او به کلیشه‌های به کاررفته در نمایش زنان و به شکلی وسیع‌تر، به پرسش درباره‌ی ایده‌ی بکر هویت فردی اشاره دارند: مذکر یا مونث! او تاکنون در عکس‌های بسیاری، از خود به عنوان سوژه‌ی کارش بهره برده است. شاید بخواهیم آن‌ها را خودنگاره بنامیم اما عکس‌ها ماهیتاً «خود» عکاس را نفی می‌کنند. شماری از ناظران یادآور شده‌اند که تصویرپردازی شرمن عمیقاً وام گرفته از تصاویر نهفته در لایه‌های زیرین جهان فیلم، تلویزیون، عکاسی مد و تبلیغات است. برای نمونه، می‌توان به شباهت آشکار میان عکس‌های او و عکس‌های تبلیغاتی فیلم در دهه‌ی ۱۹۵۰ اشاره کرد. اما تصاویر او به مثابه‌ی عصاره‌ی تیپ‌های فرهنگی چندان هم عاریت گرفته از گذشته نیست. نقاب‌های آفریده‌ی شرمن نه هجو صرف عملکردهای فرهنگی است و نه آن قدرها به سطحی نازک می‌ماند که با کندن آن بتوانیم ماهیت درونی اثر را برملا سازیم. برای آنانی که غیرقابل درک بودن «من» نهایی را می‌پذیرند، تصاویر شرمن به طور کامل پرتره‌ی پساساختارگرایانه‌اند... آن‌ها فرض بنیادین شناخت مؤلف به مثابه‌ی یک هویت مجزا، متعین و قابل تشخیص را به چالش می‌گیرند.(۷۰)

نمونه‌ی دیگر این استراتژی در تابلو تصاویر[۱۵۱] ایلن کوین[۱۵۲] دیده می‌شود که از سال ۱۹۸۵ به بعد گرفته شد و «نمایش‌های مستند خانوادگی»[۱۵۳] نام گرفت. این عکس‌ها با دارا بودن رنگ‌های نسبتاً شیک، به شکلی سرسری از روی سریال‌های آبکی تلویزیونی، عکس‌های فیلم یا منابع موجود در قلمرو فتورمان‌های اروپایی الگوبرداری شده‌اند و در آن وضعیت خانواده طوری سامان‌دهی شده که فضایی ناهماهنگ و اضطراب‌آور بر کار احاطه دارد. او همچون شرمن، نه تنها خود، بلکه خانواده و دو خواهرش را که دوقلوهای همسان هستند، به بازی می‌گیرد. در تصاویری که دوقلوها با هم به نمایش درآمده‌اند، ما هر دو زن را همچون یک موجودیت تعبیر می‌کنیم: یکی سهیم در تصویر و دیگری همچون ناظر، یکی واقعیت و دیگری فانتزی، یکی همچون خود مضطرب و دیگری به مثابه‌ی فراخودی بحرانی. آثار کوین از بسیاری از عرف‌های خودنمایانه‌ی خانوادگی و مهم‌تر از آن، از تصورات معمول ما درباره‌ی رفتارهای بینافردی پرده‌برداری می‌کنند و ما را به سمت یک آگاهی تکان‌دهنده از تناقض میان «آن‌چه خود درباره‌ی رفتارمان می‌اندیشیم» و «آن‌چه دیگران از رفتارهای ما برداشت می‌کنند» رهنمون می‌سازند.(۷۱)

یکی دیگر از واپسین نمونه‌های کارایی استراتژی «پرده‌پوشی و پرده‌برداری» در عکس‌های ساختگی لوری سیمونز[۱۵۴] یافتنی است. آثار او نیز به شکلی محتاطانه و کارگردانی شده ترتیب یافته‌اند. او این کار را معمولاً از طریق بازنمایی‌های مینیاتوری انسان و محیط او انجام می‌دهد. در تصاویر «خانه عروسکی»[۱۵۵]، شخصیت‌های زن به شکلی نامشخص در حال دست و پنجه نرم کردن با اسباب روزمره زندگی طبقه متوسط هستند. تمیز کردن دستشویی‌ها، رویارو شدن با میزهای کثیف آشپزخانه، جارو کردن اتاق‌ها، وقت گذرانی جلوی میز توالت و... سیمونز به‌وضوح از شخصیت عروسک‌ها به عنوان بدل‌هایی برای خودش، والدینش و الگوهای فرهنگی‌ای که با آن‌ها رشد کرده استفاده می‌کند. او به‌طور هم‌زمان به آزمودن عرف‌های رفتاری‌ای که از دوران بچگی آموخته بود و همچنین پرده‌برداری از سنت‌های بازنمایی به مثابه‌ی معنایی که از طریق همین الگوهای رفتاری انتقال یافته‌اند، علاقه دارد...(۷۲) درحقیقت، هر سه‌ی این هنرمندان با بر چهره کردن نقاب کاذب و ساختگی «واقعیت»، از واقعیت پنهان‌تری پرده بر می‌گیرند و این خود در برگیرنده‌ی انشعاب بسیار ظریف و بااهمیتی در سنت‌های بازنمایی عکاسانه است. نکته‌ی بااهمیت این که، کاربست نقاب واقع‌نمایی از یک سو، و تکامل سنت عکاسی دست‌کاری شده در استراتژی‌های پسامدرن از سوی دیگر، آن‌جا که با امکانات تصویرپردازی دیجیتالی پیوند می‌خورد، دو روند به‌سرعت در حال رشد را در بستر عکاسی معاصر می‌گشاید.

مورد اول که عموماً با نام عکاسی صحنه‌پردازی شده[۱۵۶] از آن یاد می‌شود، در برگیرنده‌ی شیوه‌ای تئاتری از چیدمان آدم‌ها، کنش‌ها، لوازم صحنه، نورپردازی و... در حال و هوایی روایی است.(۷۳) از جمله‌ی هنرمندان کلاسیک این شیوه در سه دهه‌ی اخیر می‌توان از فضاهای بازسازی‌شده جف وال[۱۵۷] و ارجاعات میان‌متنی آن به آثار کلاسیک نقاشی نام برد.(۷۴) تامس دیمن[۱۵۸] در جهان مینیمال خود توسط ماکت‌هایی در ابعاد واقعی تکه‌هایی از دنیای واقعی را به دقت بازسازی می‌کند.(۷۵) میترا تبریزیان در مجموعه «زمان از دست رفته»، مفاهیمی چون تنهایی و از خودبیگانگی انسان معاصر را مورد کندوکاو قرار می‌دهد.(۷۶) گریگوری کرودسون[۱۵۹] با تاءکید بر ویژگی دراماتیک عکس‌هایش، شیوه‌های روایت عکاسانه را به آزمون می‌گذارد و...

شیوه‌ی دوم بهره‌گیری از امکانات تصویرپردازی دیجیتالی، خلق تصاویر چندرگه‌ای است که عمدتاً در محیط مجازی نرم‌افزاری ایجاد می‌گردد. بوریس میخائیلوف[۱۶۰] یکی از کلاسیک‌ترین نمونه‌هایی است که تحریف‌ها و کلاژهای بصری رایانه‌ای را برای نقد فضای سیاسی شوروی سابق به کار بست. از دیگر نمونه‌های شاخص، می‌توان به پرتره‌های بازسازی‌شده‌ی شخصیت‌های سیاسی نانسی بورسون[۱۶۱] در مجموعه‌ی «چهره‌های جنگ»[۱۶۲] اشاره کرد و همچنین، به آثار پرتره‌ی الکساندر دی کادنت[۱۶۳] که توسط اشعه‌ی ایکس از چهره‌های شاخص سیاسی، مذهبی و قومی جوامع گوناگون تهیه شده؛ آثار ژیل گرینبرگ[۱۶۴] به‌ویژه در مجموعه‌ی «کودکان گریان»؛(۷۷) کودکان جاگذاری‌شده در پس‌زمینه‌های نقاشی در آثار لورتا لوکس[۱۶۵]؛ تحریف‌های بصری پنهانی کارلو بنونوتو[۱۶۶](۷۸) و...

گزاف‌واقعیت[۱۶۷] دیجیتالی نوین هنرمندان پسامدرن، بر ساخته‌ی نوینی است که در آن نه تنها مرز میان واقعیت و ناواقعیت تا سر حد امکان به تحلیل می‌رود، بلکه ناواقعیت آن چنان در هیئتی واقعی جلوه می‌کند که دیگر تفکیک میان آن دو ممکن نیست. این در شرایطی است که تمام وضعیت پسامدرن، خود همچون نمایش مستندی به نظر می‌رسد که وقعی به دل‌مشغولی‌های ما درباره‌ی جداساختن تخیل از رخدادهای واقعی نمی‌گذارد.(۷۹) با این وصف، وجه پدیدارشناسانه‌ی بنیادین نوین رسانه‌ی عکاسی بیشتر فرایندی وانمودی به نظر می‌رسد تا بازنمودی، آن جا که حضور واقعیت، پی‌درپی به تعویق می‌افتد.

یادداشت‌ها

۱. برای آگاهی از ترتیب‌گذاری معانی مدرنیته فانح و مدرنیته در بحران، به این منبع سودمند مراجعه کنید: آلن بورن، **نقد مدرنیته**، ترجمه‌ی مرتضی مردیها، (تهران: انتشارات کام نو، چ۳، ۱۳۸۵).

۲. منظور تمایز تاریخی میان هنر والای (High Art) مورد تأیید نهادهای مدنی و هنر خودجوش و فرودست (Low Art) است. برای آگاهی بیشتر از متن بنیامین به فصل اول کتاب زیر مراجعه کنید:

بنیامین، آدورنو، **مارکوزه، زیبایی‌شناسی انتقادی**، ترجمه‌ی امید مهرگان، (تهران: انتشارات کام نو، چ۲، ۱۳۸۴).

۳. والتر بنیامین در یادداشت خود بر کتاب عکس‌های کارل بلاسفلد (Karl Blossfeldt) به نام **خبرهایی از گل‌ها** (News about flowers) به این استنباط می‌رسد که در زمانه‌ی عکاسی عمل بر دانش تقدم دارد: "Doing is more important than knowing"؛ منبع این مطلب مقاله‌ای از این کتاب است:

Jason Gaiger and paul Wood, ***Art of the Twentith Century*** Yale University press, 2003

۴. منبع کتاب لوپون در سایت اینترنتی زیر موجود است: SRB Archives, p.5

۵. برای اطلاعات بیشتر از سیر تاریخی آثار فتومونتاژ رجوع کنید به:

Dawn Ades, ***Photomontage***, Thames and Hudson, London, 1986

۶. برای آگاهی از دادوستد تاریخی میان علم و هنر، به‌ویژه نقش دیالکتیکی عکاسی در تجربه‌های تجسمی رجوع کنید به فصل «نقاشی و آگاهی» از کتاب سودمند زیر:

الیان استرازبرگ، **هنر و علم** (از مجموعه‌ی انتشارات برنسکو)، ترجمه‌ی سهیلا ماهرنیا، (تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۲).

۷. به‌ویژه اینکه خصلت بازنمودی عکس‌ها، ضرورت آن را تشدید می‌کرد.

۸. Free Form photomontage؛ منظور ساختن فوموتاژهایی آزاد بدون مقتضیات سبک‌شناختی است.

۹. شیوه چنین روندی را می‌توان در آثار هنرمندانی چون مالویچ [Malevic] یا ال‌لیسیتسکی [El Lisitsky] شاهد بود و به عنوان یک اثر شاخص به پرتره شخصی او با عنوان یک ساخت‌گرا اشاره کرد. در این اثر، فرم‌ها و نقوش به مثابه‌ی سویه‌ی انتزاعی اثر (نثر) و عکس پرتره هنرمند به مثابه‌ی سویه غیرانتزاعی یا کانکریت (انضمامی‌تر) در کنار هم به یک روند دیالکتیکی شکل می‌دهند و سنتز یا شیوه نهایی تصویر برهم‌کنشی از این دو است.

۱۰. برای تأمل در معنای شگفتی (Marvelous) رجوع کنید به:

Alexandrian, Sarane, ***Surrealist Art***, Thames and Hudson, London, 1985.

۱۱. برای آگاهی بیشتر از مقاله‌ی مؤثر کراوس با عنوان «عکاسی در خدمت سوررئالیسم» (photography in the Service of Surrealism) رجوع کنید به: ***Art of the Twentieth Century***, p-114-132

۱۲. برای اطلاع بیشتر از آثار بلاسفلد رجوع کنید به:

والتر بنیامین، «خبرهای تازه‌ای از گل‌ها»، ترجمه‌ی سیدمهدی مقدم‌زاده، **تندیس**، شماره‌ی ۹۰).

۱۳. در مورد نازنگری اختصاصی از عکاسی وارهول و مقایسه‌ی زیبایی‌شناسی آن با آثار دارو، عکاس پرچمه قرن نوزدهم، به کتاب سودمند زیر رجوع کنید:

Baldwin, Gordon and Keller, Judith. ***Nadar Warhol***: Paris New York, The J. Paul Getty Museum, Los Angles, 2000

14. Opcit. ***Art of the Twentieth Century***, p-198.

۱۵. سارکوفسکی از این اصل با عنوان exagerated importance یاد می‌کند.

۱۶. اصل عبارت کاپا از این قرار است: If Your pictures aren't good, you are not close enough؛ نقل قول از سارکوفسکی:

Art of the Twentieth Century, p-136

۱۷. برای آگاهی بیشتر از کارکرد قاب در تصویر عکاسی رجوع کنید به فصل سوم از کتاب: بابک احمدی، **از نشانه‌های تصویری تا متن**، (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۱).

۱۸. برای اطلاعات بیشتر به منبع پیشین مراجعه کنید.

۱۹. بدین معنا که یادداشت‌های عکاسانه از مفهوم زمان بیشتر بر اوج یک کنش یا رخداد، دیری دلالت می‌کند و از عناصر تجسمی پیروی می‌کند؛ به جای آنکه همچون یک اثر سرشار به عناصر داستانی وابسته باشد.

۲۰. منظور دقیق جریان زیبایی‌شناختی مسلط در حوزه‌ی عکاسی هنری (Fine Art photography) است. اما بیرون از این محدوده نهادهایی همچون Word press photo با اتکای متقابل‌زدنی هرساله با برگزاری مسابقات سالانه‌ی خود به گسترش فرهنگی و رشد زیبایی‌شناختی فتوژورنالیسم و عکاسی زنده کمک می‌کنند.

۲۱. به زعم موریس (Morris)؛ البته این عقیده بیشتر بر مطالعات نظریه فرهنگی دینی است. برای اطلاعات بیشتر به این کتاب سودمند رجوع کنید:

آندر و میلنر و جف براویت، ***درآمدی بر نظریه‌ی فرهنگی معاصر***، (تهران: نشر ققنوس، ۱۳۸۵).

۲۲. از جمله‌ی این آثار می‌توان به مقاله‌ی «واژگان و چیزها» اثر میشل فوکو به سال ۱۹۶۶، «مرگ مؤلف» از رولان بارت، «نیچه و فلسفه» ژیل دلوز و «تفاوت» ژاک دریدا هر سه به سال ۱۹۶۸ اشاره کرد. پی‌آیند فکری این آثار بیش از هر چیز به واژگونی نظام ارزشی و سنت‌های فکری مدرنیته‌ی فلسفی می‌انجامید و منظر جدیدی را از معنای سوژه در پیش انسان معاصر می‌گشود. رویکردهایی که از آن پس در قالب عباراتی چون پساساختارگرایی (poststructuralism) و شالوده‌شکنی (Deconstruction) نامیده شد.

۲۳. برای درک بهتر موقعیت زمینه‌ای و جامعه‌شناختی پسامدرنیسم بنگرید به:

زیگمونت باومن، ***اشارت‌های پست مدرنیته***، ترجمه‌ی حسن چاوشیان، (تهران: نشر ققنوس، ۱۳۸۴).

۲۴. کارگران فکری یا cognataria شبه‌طبقه‌ی اجتماعی جدیدی که در حوزه داد و ستدهای فکری و اطلاعاتی به کار مشغول‌اند.

۲۵. Spectacle منظور جامعه‌ای است که بر ارزش‌های نمایشی، صوری و اغوایی استوار است.

۲۶. برای درک بهتر این مطلب به مطالب مفصل ژان بودریار پیرامون مفهوم وانمودگی (simulacrée) در این منبع مراجعه کنید:

Baudrillard, Jean, ***Simulation***. New York: Forelgn Agents Series, 1983

۲۷. اندی گراندبرگ اول بار در آستانه‌ی دهه‌ی ۹۰ به این مطلب اشاره کرده بود. برای اطلاعات بیشتر رجوع کنید به مقاله "photography in the Age of Electronic Simulation" از کتاب:

Grundberg, Andy, ***Crisis of the Real***, Aperture Foundation, New York, 1989.

ترجمه‌ی فارسی این مقاله نیز به شرح زیر موجود است:

اندی گراندبرگ، «عکاسی در عصر شبیه‌سازی‌های الکترونیکی»، ترجمه‌ی سیدمهدی مقیم‌نژاد، فصلنامه ***حرفه هنرمند***، شماره‌ی ۵، پاییز ۸۲.

۲۸. شماری از تحلیلگران متأخر عکاسی همچون الن سکولا (Allen Sekula) دیگر اعتقادی به مستندنگاری متعهد ندارند.

۲۹. در این زمینه بیش از همه منبع زیر به عنوان یک اثر مرجع کارآمد است:

Mitchell, William. J, ***The Reconfigured Eye***, MIT Press, Third printing, 1998.

۳۰. برای درک بهتر مفهوم اماتورگرایی (Amaturisiation) رجوع کنید به این مقاله سودمند از الن سکولا:

"Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the politics of Representation",

Art of the Twentieth Century, p. 139-145

۳۱. تا آن‌جا که امروزه بسیاری از آثار هنر جدید را تنها با مشاهده‌ی عکس‌هایشان به یاد می‌آوریم. در این میان، شیوه و نگاه عکاس به اثر هنری و تأثیر آن بر موجودیت اثر به بحثی پیچیده بدل می‌شود، آن‌چنان‌که گاه تفکیک میان اثر و فرآورده‌ی عکاس از آن ناممکن است.

۳۲. نگ. بازرگانی، بهمن، ***ماتریس زیبایی***، (تهران: نشر امیرکبیر، ۱۳۸۱)، ص ۱۰۷ و نیز آلن ویلکنسن کورت، ***شکست اندیشه***، ترجمه‌ی عباس باقری، (تهران: نشر فرزان، ۱۳۷۵).

۳۳. برای اطلاعات بیشتر رجوع کنید به:

Jenks, Charls, ***What is postmodernism***, st. Martin's press, third ed, 1986.

۳۴. برای درک بهتر معنای التقاط در هنر مفهومی رجوع کنید به:

Osborne, Peter, ***Conceptual Art***, phaidon press, London, 2002

۳۵. زیرا با واسطه‌ی رسانه‌ی عکاسی همه تصاویر تاریخ هنر همچون کارمایه‌ای خام در دسترس همگان قرار گرفته است.

۳۶. در این زمینه نیز تصمیر گسانی مانند رولان بارت، امبرتو اکو و کوران سونسون در زمینه‌ی نشانه‌شناسی عکس مثال زدنی است. برای مطالعه بیشتر در این زمینه رجوع کنید به کتاب ***نشانه‌شناسی عکاسی*** (Semiotics of photography) اثر گوران سونسون (Goran sonesson) این کتاب به شکل فایل PDF در پایگاه‌های اینترنتی موجود است. منبع: Sonesson, Goran, ***Semiotics of photography***, Lund University, 1989 همچنین این کتاب را به طوری کامل به فارسی برگردانده‌ام که بزودی توسط نشر علمی منتشر خواهد شد.

۳۷. مهر حقیقی، ***سرگشتگی نشانه‌ها*** (نمونه‌هایی از نقد پسامدرن)، (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۲)، ص ۱۱.

۳۸. در این زمینه نیز خیم می‌توان بر سهل‌الوصول بودن ایجاد تصویر عکاسی و موج جدید امانورگرایی و رابرت آبان به فضای زیبایی‌شناسی دنیای هنر تأکید کرد.

۳۹. ریگموند باومن، ***اشارت‌های پست مدرنیته***، ص ۱۲.

۴۰. مهر حقیقی، ***سرگشتگی نشانه‌ها***، ص ۳۸

۴۱. اندرو بینامین، «زمان‌مندی امر نو»، ترجمه‌ی علی‌اکبر علیزاده، فصلنامه ***حرفه هنرمند***، شماره‌ی ۶، ص ۱۹۰

۴۲. رابرت روزنبلوم، «در پی امر نو»، ترجمه‌ی فرشید آذرنگ، فصلنامه **حرفه ـ هنرمند**، شماره‌ی ۶، ص ۱۹۴.

۴۳. خسرو پارسا، **پسامدرنیسم در یونه نقد**، (تهران: نشر آگه، ۱۳۷۷)، ص ۲۴.

۴۴. مانی حقیقی، **سرگشتگی نشانه‌ها**، ص ۳۲.

۴۵. خسرو پارسا، **پسامدرنیسم در یونه نقد**، ص ۲۳.

۴۶. Mona Hatum، هنرمند برجسته‌ی معاصر فلسطینی مقیم انگلستان.

۴۷. John Muafangeo ، عکاس، چاپگر و هنرمند معاصر نامیبیایی.

۴۸. Yu Youhan، یکی از پیشروترین هنرمندان معاصر چین در عرصه‌ی هنر جدید.

۴۹. Victor Gripo، از هنرمندان پیشرو آرژانتین در عرصه‌ی هنر مفهومی و بانی گروه هنری ابتکار واقعی (Arte concreto Invecion)

۵۰. Ilya Kabakov، یکی از پیشروترین و کلاسیک‌ترین هنرمندان معاصر در عرصه‌ی هنر چیدمان.

۵۱. به‌ویژه آن‌که خصلت بازنمودی عکس‌ها اسناد خودساخته‌ای از فرهنگ‌های غیرغربی را مطابق میل انسان غربی به آن‌ها تقدیم می‌کند.

۵۲. در این زمینه، به‌ویژه بنگرید به اثر سودمند زیر:

Greenberg, Clement, ***Homemade Aesthetics: Observation on Art and Taste***, Oxford university press, 1999.

۵۳. و بدون شک ویژگی انعطاف‌پذیر عکس‌ها تأثیرگذارترین عامل در این عرصه است.

۵۴. منظور کل سنتی است که بنابر آن، تصویر به جای آن‌که گرفته شود، آفریده می‌شود؛ عکاسی دست‌کاری‌شده معادلی برای manipulated photographs است.

۵۵. برای مثال، گراندبرگ در مورد عکس‌های اونز از آمریکا خاطرنشان می‌کند: «خاصیت صرفاً خودارجاع تصاویر نهفته درعکس‌های اونز هم باورپذیر و هم مجادله‌برانگیزند. این تصاویر ما را به شناخت عمل عکاسی، کیفیت دوبعدی آن و موقعیت عکس به مثابه‌ی تصویر حاصل از زمینه‌ای وسیع‌تر سوق می‌دهند. اما درواقع همه‌ی این تصاویر در حکم نشانه نیز هستند. نشانه نه تنها به معنای لغوی کلمه بلکه به مثابه‌ی علائمی از یک فلمرو بالنده‌ی تصویرپردازی یا قابلیت انتقال به فرهنگ‌های دیگر است. به تعبیری، اونز به ما نشان می‌دهد که تصاویر دال بر افسون هالیوود و مسرت مصرف‌کنندگان ـ که برای ایجاد اشتیاق در بیننده طراحی شده‌اند ـ حتی در جنوب فقیر و کثیف نیز فراگیر هستند... اونز چنان که در «عکس‌های آمریکایی» و نوع ترتیب‌گذاری‌های آن شاهدش هستیم، اقدام به خلق یک متن از عکس‌هایش می‌نماید. درحقیقت، او یک رشته‌ی ارتباطی بادآورانه میان نشانه‌ها می‌آفریند؛ گونه‌ای نشانه‌شناسی عناصر آمریکایی. این نشانه‌شناسی همانند حواشی صفحه به صفحه‌ی یک رمان، به شکلی که هر تصویر ایضاگر نقش تکمیل‌کننده‌ی تصویر قبلی است، به توصیف تجربیات آمریکایی می‌پردازد. هر یک از تجربیات تصویرپردازی اونز در اثر هنری، توصیفگر ابعادی نقشی هستند که تنها می‌توانند سیاسی قلمداد شود. نمایش کشور آمریکا در مجموعه‌ی **عکس‌های آمریکایی** تحت سلطه و حکمروایی نشانه قرار دارد. در ادامه‌ی همین سنت نشانه‌شناختی انتقادی به آثار رابرت فرانک می‌رسیم. به قول گراندبرگ: فرانک (در مجموعه‌ی بسیار مشهور **عکس‌های آمریکایی‌ها**) ماشین و جاده را به مثابه‌ی استعاره‌ای کنایی از وضعیت فرهنگی آمریکا به کار می‌گیرد و هر جزء تصویر را با همان سیاق بدبینانه‌ی پسامدرن‌های امروزی پیش خود مجسم می‌کند. او تصویرپردازی را همچون یک متن یا یک سیستم نشانه‌ای پذیرای دلالت‌های گوناگون در ذهن می‌پروراند. البته، نه با وسواسی که اونز در طرح تفاسیر پیش‌پاافتاده با فرهنگ عامیانه‌ی آمریکا داشت. به تعبیری، او به تلقی اونز از زندگی در ایالات متحده یک بار انتقادی سرشار از بدبینی و قدرت توجیهی می‌بخشد». یکی دیگر از میراث‌داران این سنت انتقادی در عکاسی آمریکا، لی فریدلندر است. گراندبرگ در مورد تصویر مشهور کوه راشمور (Rushmore) چنین می‌گوید: «آثار فریدلندر علی‌رغم بهره‌مندی از ملاک اعتبار فرمالیستی، به‌طور وسیعی کیفیت نگاه ما را به نقد می‌کشند. در تصویر کوه راشمور به طرز حیرت‌انگیزی می‌توان یک تفسیر موجز درباره‌ی کارکرد تصاویر را در سال‌های پایان قرن بیستم میلادی یافت. تبدیل یک مکان طبیعی به چشم‌انداز قابل انتقال فرهنگی: یک نقاش کوه را در تصویر خود ترسیم کرده است. برخی از گردشگران نیز همانند خود عکاس منظره را با مداخله‌ی لنزهایشان می‌نگرند. کل صحنه در قالب بازتاب و به شکلی عکاسانه در قاب پنجره‌ها نشسته است و درست مثل یک عکس به نظر می‌رسد. این عکس هر چند که توسط فریدلندر در سال ۱۹۶۹ یعنی هنگامی که کسی به فکر برقراری ارتباط میان عکاسی و پسامدرنیسم نبود گرفته شد، اما چیزی بیش از تفسیر خود ارجاع عکاسانه است.» درمجموع، می‌توان از چنین نمونه‌هایی در بطن عکاسی مدرن به مثابه‌ی نیارشناسی عکاسی پسامدرن نام برد. منبع هر سه نقل قول گراندبرگ در مقاله‌ای از کتابی به ترتیب زیر است:

Grundberg, Andy, ***Crisis of the Real***, p-10, 15, 17.

۵۶. photogram، یکی از روش‌های بسیار قدیمی تصویرسازی است که بدون واسطه‌ی دوربین و در اثر تماس مستقیم شیء با کاغذ حساس به نور به دست می‌آید. هنری فاکس تالبوت (Henry Fox Talbot) اولین تجربیات خود را در این زمینه طرح‌های فتوژنیک (photogenic Drawing) نامید.

۵۷. photocollage، روشی از تولید تصویر که بدون واسطه‌ی دوربین و در اثر جسپاندن منابع تصویری مختلف در کنار هم به دست می‌آید.

۵۸. Rayograph، روش ابداعی من‌ری (Man Ray) نقاش، عکاس و فیلم‌ساز آمریکایی که با استفاده از پرتوهای اشعه ایکس بر کاغذ حساس عکاسی به دست

می‌آید. او در سال‌های پس از جنگ جهانی اول تأثیر مهم را بر سنت عکاسی دست‌کاری‌شده نهاد.

۵۹. Schadograph، روش ابداعی کریستیان شاد (christian Schad) که بر ثبت مستقیم فرم اشیا بر کاغذ حساس عکاسی مبتنی است.

۶۰. Vortograph، روش ابداعی الوین لنگدون کابورن که در آن تصویر نهایی از بازتاب‌های متوالی شیء در آینه‌های چندگانه به وجود می‌آید. این نام توسط ازرا پاند (Ezra pond) مهم‌ترین چهره‌ی جریان مدرنیسم در شعر انگلیسی به آثار کابورن اطلاق شد.

۶۱. photoplastic، عنوانی که لازلو موهولی ناگی (Lazlo Moholy Nagy) آن را در توصیف آثارش برگزید، چراکه معتقد بود تصاویر او با بهره‌گیری از طراحی و قطعات نوشتاری به وجود می‌آیند و کلاً در یک فضای تجسمی گسترده‌تری می‌گنجد.

۶۲. نری برت، **نقد عکس**، ترجمه‌ی اسماعیل عباسی و کاوه میرعباسی، (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۹)، ص ۲۲۱.

۶۳. بدین معنا که هنرمندان این سنت در دل هنر مدرن همواره به آرمانی زیبایی‌شناختی می‌اندیشیدند.

۶۴. appropriation، کلمه‌ای از آن خود کردن هدفمند. (از دیکشنری برای آگاهی از مفهوم و انواع نحوه‌ی تصرف در فضای هنرهای تجسمی نگاه کنید به مقاله سوزه‌محمد ربیز)

بیکر، دی. اس. «جف کونز و تناقض نادیده‌ی فوق ستاره»، ترجمه‌ی سیدمهدی مقیم‌نژاد، فصلنامه **حرفه ـ هنرمند**، شماره‌ی ۷

65. Jamson, Fredric, ***postmodernism and Consumer Society***, wash, by press, 1983, p-114.

66. Grundberg, Andy, ***Crisis of the Real***, p-10.

67. Ibid, p-12.

68. Ibid, p-12

69. Ibid, p-12.

۷۰. Ibid, p-7 «مقایسه جنین رویکردی را در آثار باربارا کروگر (Barbara Kruger) یکی از معاصران شرمن نیز می‌توان شاهد بود. کروگر با تلفیق عکس‌های تراشیی سیاه و سفید و نوشتار آگاهانه سمت تصویری دادائیست‌ها را دنبال می‌کند. درونمایه آثار از نقد گسترده‌ی سیاسی روابط جنسی مذکر و مؤنث از زاویه‌ی دید فمینیستی است. اما درعین‌حال، این آثار هرگز به ورطه‌ی ارمان‌خواهی و جانبداری ایدئولوژیک نمی‌افتند. او در تمام آثارش با مترادف دانستن ضمیر «ما» برای زنان و مشخص کردن «آن» برای مردان پیوسته دوگانی را به بیننده منتقل می‌کند تا او را به فکر وادارد بی آن‌که اندیشه خاصی را پیشنهاد کند. به قول کریک اونز «هنر کروگر نه به تفسیر اجتماعی و نه به نقد ایدئولوژیک التزامی ندارد.» منبع:

Grundberg, Andy, ***Crisis of the Real***, p-130

برای اطلاعات بیشتر درباره آثار کروگر بنگرید به:

ایندی گرانکوئیست و باربارا کروگر، «تغییر نگاه‌های متفاوت»، ترجمه‌ی سید مهدی مقیم‌نژاد، فصلنامه **حرفه ـ هنرمند**، شماره‌ی ۱۰.

71. Grundberg, Andy, ***Crisis of the Real***, p-8.

72. Ibd, p-8.

۷۳. برای اطلاعات بیشتر در این زمینه به کتاب سودمند زیر رجوع کنید:

Weiss, Manta, ***Acting the part: photography as Theater***, Merrell press, 2006

۷۴. همچون تأثیرپذیری آگاهانه برخی از تصاویر هوکوسایی (Hokosai) با دوازده مانه

۷۵. برای اطلاعات بیشتر درباره این هنرمند بنگرید به:

Demand, Thames, ***There is no Innocent Room***, Thames and Hudson, 2000

۷۶. برای اطلاعات بیشتر درباره این هنرمزبان بنگرید به فصلنامه **حرفه ـ هنرمند**، شماره‌ی ۱۱.

۷۷. برای اطلاعات بیشتر درباره‌ی آثار گریبرگ بنگرید به: www.manipulater.com

۷۸. برای اطلاعات بیشتر درباره آثار بنوئنوتو بنگرید به:

Benuenoto, carlo, ***Museo d,arte Contemporana***, Roma, 2003.

۷۹. از دیکشنری پیوس، **اشارت‌های پست مدرنیسم**، ص ۷.

پی‌نوشت:

1. Aguest conet

2. ***Capital***

3. Karl Marx
4. Walter Benjamin
5. Representational
6. Gustav Lebon
7. Jacob Riis
8. James Van Dersi
9. Bruce Davison
10. Dany Lion
11. Lary clark
12. Lewis Hine
13. Roy streiker
14. Dorothea Long
15. Artur Rotstein
16. Ive Arnold
17. Martin Luterking
18. Walker Evans
19. Margret Burke White
20. E. Eugin Smith
21. Illustrated London News
22. Picture Post
23. Time
24. Life
25. Fortune
26. World Press Photo
27. Magnom Agency
28. Baust Von Zotmary
29. Roger Fenton
30. Mateu Brady
31. Robert Copa
32. Joe Rosental
33. Newsvill Vong
34. Malcom Brown
35. Don Mac Collin
36. E.Doplas Doncan
37. David Turnley
38. James Nachtway
39. Dada
40. Photomontage
41. Jorge Groz
42. Hanna Hoch
46. Juhans Bader
44. John Herzfeld
45. John Hartfield
46. Hans Boyer
47. Rosalin Kraus
48. New objectivity
49. Lazlo Moholy-Nagy
50. Photogram
51. Man Ray
52. Karl Blossfeldt
53. David Hockney
54. Richard Hamilton
55. Robert Rouschenburg
56. Andy Warhol
57. Photorealist
58. Hyperrealist
59. Grant Wood
60. Ivan Albright
61. Andrew Wyeth
62. Edward Hopper
63. Richard Snier
64. Chuck Close
65. Clement Greenberg
67. Photographer's Eye
68. The thing Itself
69. Details
70. Henry Pech Robinson
71. Oscar J. Rejlander
72. Framing
73. Time
74. Edward Moybridge
75. Decisive Moment
76. Henry Cartier-Bresson
77. exact moment
78. Ander Kertesz
79. The Humanity of the moment
80. Robert Frank
81. Vintage point
82. Clarity
83. Obscurity
84. Straight photography
85. Alfred Stieglitz
86. ***Camera note***
87. ***Camera Work***
88. ***Gallary No. 291***
89. Edward Weston
90. Paul Strand
91. Post Stieglitzian

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

92. Henry Loos
93. Circle of confusion
94. Willard Morgan
95. Leica
96. Live photography
97. Edward Jean Steichen
98. Ansel Adams
99. Post modern
100. being after
101. Post Industrial
102. Positivistic
103. Verifiability
104. Floxus
105. Happening
106. Marcel Duchamp
107. Installation Art
108. Performance Art
109. Environment Art
110. Land Art
111. Language Art
112. Text
113. Gilles Deleuz
114. Paul Cezane
115. Optical Art
116. Albert Eeinstein
117. Zigmond Freud
118. Vasily Kandinsky
119. Piet mondrian
120. Brancusi
121. Futurist
122. The New
123. Schoenburg
124. Robert Rosenblum
125. Totalism
126. Exotic
127. Flatness
128. Photo Art
129. Photo Installation
130. Video Art
131. Internet Art
132. Laser and Holographic Art
133. Mixed Multimedia Installation
134. Robert Frank
135. Lee Friedlander
136. A. D. Coleman
137. Joel Sneider
138. Photograhic Reality
139. Richard prince
140. Rephotography
141. Shery Levin
142 Torso of Neil
143. Luise Lawler
144. Arrangment
145. Jeny Holzer
146. Peter Nadin
147. Appropriation by inference
148. James welling
149. Masking and unmasking
150. Cidny sherman
151. Tableaux Image
152. Eileen Cowin
153. Family Docudrama
154. Laurie Simmons
155. Doll house
156. Staged photography
157. Jeff Wall
158. Thames Demand
159. Gregory Crewdson
160. Boris Michailof
161. Nancy Burson
162. The Heads of war
163. Alexander De cadenet
164. Jill Greenberg
165. Loreta Lux
166. Carlo Benvenoto
167. Hyperreality

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع:

احمدی، بابک، ***از نشانه‌های تصویری تا متن***، (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۱).

استرازبرگر، الیان، ***هنر علم*** (از مجموعه انتشارات یونسکو)، ترجمه‌ی سهیلا ماهرتیا، (تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۲).

اکو، پرایان، ***عکاسان بزرگ جهان***، ترجمه‌ی پیروز سیار، (تهران: نشر نی، ۱۳۸۴).

بازرگانی، بهمن، ***ماتریس زیبایی***، (تهران: نشر اختران، ۱۳۸۱).

بائومن، زیگمونت، ***اشارت‌های پست مدرنیته***، ترجمه‌ی حسن چاوشیان، (تهران: نشر ققنوس، ۱۳۸۴).

برت،نری، ***نقد عکس***، ترجمه‌ی اسماعیل عباسی و کاوه میرعباسی، (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۹).

بنیامین، آدورنو، ***مارکوزه، زیبایی‌شناسی انتقادی***، ترجمه‌ی امید مهرگان، (تهران: انتشارات گام نو ۱۳۸۴).

پارسا، خسرو، ***پساهدرنیسم در بوته نقد***، (تهران: نشر آگه، ۱۳۷۷).

پاکباز، رویین، ***دایرةالمعارف هنر***، (تهران: نشر فرهنگ معاصر، ۱۳۸۳).

تورن، الن، ***نقد مدرنیته***، ترجمه‌ی مرتضی مردی‌ها، (تهران: انتشارات گام نو، ۱۳۸۵).

حقیقی، مانی، ***سرگشتگی نشانه‌ها*** (نمونه‌هایی از نقد پساهدرن)، (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴).

فیل کورت، آلن، ***شکست اندیشه***، ترجمه‌ی عباس باقری، (تهران: نشر فروزان، ۱۳۷۵).

لوسی اسمیت، ادوارد، ***جهانی شدن و هنر جدید***، ترجمه‌ی علیرضا سمیع آذر، (تهران: نشر نظر، ۱۳۸۲).

مللر، آندرو و براویت، جف، ***درآمدی بر نظریه فرهنگی معاصر***، (تهران: نشر ققنوس، ۱۳۸۵).

Ades, Dawn, ***Photomonttage***, Thames and Hudson, London, 1986.

Alexanderian, Sarane, ***Surrealist Art***, Thames and Hudson, London, 1985.

Balvin, Gordon and Keller, Judith, ***Nadar Warhol paris New York***, J. Paul Getty Museum, Los Angles, 2000.

Benvenoto, Carlo, Museo d, arte Contemporana, Roma, 2003.

Budrillard, Jean, ***Simulations***, New York: Foreign Agents Series, 1983.

Demand, Thames, ***There is no Innocent Room***, Thames and Hudson, 2000.

Gaiger, Jason, ***Art of the Twentith Century***, yale university press, 2003.

Greenberg, Clement, ***Homemade Aesthtics: Observation on Art and Taste***, Oxford university press, 1999.

Grundberg, Andy, ***Crisis of the Real***, Aperture Foundation, New York, 1989.

Hirsch, Robert, ***Seazing the Light: A History of photography***, Mc-Graw: 1999.

Jamson, Fredric, ***Postmodernism and Consumer Society***, wash, by press, 1983.

Jankes, Charls, ***What is postmodernism***, st Martin's press, (third ed), 1986.

Mitchell, William. J, ***The Reconfigured Eye***, MIT press (third ed), 1998.

Osborne, peter, ***Conceptual Art***, phaidon press, London, 2002.

Sonesson, Goran, ***Semiotics of photography***, Lund University press, 1989.

Weiss, Marta, ***Acting the part: photography as Theater***, Merrell press, 2006.

نشریات فارسی:

۱. فصلنامه ***حرفه هنرمند***، شماره‌های ۵،۶،۷،۱۰،۱۱

۲. دو هفته‌نامه ***تندیس***، شماره‌ی ۹۰

سایت‌های اینترنتی:

1. SRB Archives: Gustav Lebon

2. Manipulator. com