پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هنرهای تجسمی

عکاسی امروز

مترجم: رومیسا مفیدی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در عکاسی، مانند بسیاری از رشته‌ها، قوانینی باعث موفقیت یا شکست می شوند. تقریباً تمام عکاسان حرفه‌ای که عکس های تبلیغاتی می گیرند، اعتقاد دارند که عکس محو و نامشخص هیچ ارزشی ندارد و همه ی آن ها عکس های زیاد نوردیده را کاملاً بی‌ارزش می دانند.

عوامل فنی و تکنیکی ای که از ابتدای فرایند عکاسی رعایت می شوند، برای به دست آوردن تصویر مطلوبی است که به واقعیت وفادار است. تلاش برای دستیابی به وضوح در عکاسی، موجب پیشرفت های زیادی در دانش دید و نور شده و میل به رنگ های سیاه مطلوب تر و تضاد رنگی منجر به تحقیقات شیمیایی شد که ویژگی های نمک های نقره را آشکار کرد. از این زمان به بعد، معیارهای کیفی به وجود آمد، رقابت های بین‌المللی روزافزون بین آژانس های عکاسی و تصاویر منتشر شده از بهترین عکس های سال بر نفوذ آن معیارها افزود.

بسیاری از هنرمندان عکاس با مشاهده ی تحولاتی که مبتنی بر دیدگاه طبقه ی متوسط (بورژوا) نسبت به «زیبایی» بود، به هنجارشکنی گرایش پیدا کردند. سوررئالیست ها از روش فتو مونتاژ و نور دهی مضاعف استفاده کردند. عکاسان پیشرو از گرفتن نماهای سربالا یا کاملاً متوازن خودداری کردند تا بتوانند نماهایی «پویا» را با شکستن الگوی رایج از نمای افق ایجاد کنند، و پیشزمینه را تیره تر کردند تا سایر فضاهای موجود در عکس را مشخص تر کنند. عکاسان تأثیرگذاری مانند **هلموت نیوتن** به خاطر استفاده از پیش طرح های پولاروید و نور فلاش مستقیم و ایجاد تصویر چشمان قرمز ستایش شدند. **بوریس میخائیلوف**، عکاس روس، هنوز از این شیوه های ساختارشکنانه در تقابل با گرایش به عکس های خوب استفاده می کند.

در حالی که هنرمندان ارزش های پذیرفته شده را به دلخواهشان وارونه جلوه می دهند و «عکس خراب» را به سلیقه ی خود تعریف می کنند، هنوز تأثیر هنجارهای پذیرفته شده بر عکاسان تازه کار بسیار زیاد است. از آنجا که فرآیند فراگیر اتوماتیک‌سازی دوربین ها فقط امکان عکاسی «خوب» را فراهم کرده، تمام تصاویر به یک اندازه یکنواخت و بی‌روح‌اند.

کتاب طنز و در عین حال جدی **توماس للو** با عنوان «کتاب کوچک عکس های تباه‌شده» فقط فهرستی از عکس های خراب نیست، بلکه راهنمایی ارزشمند برای عکاسانی است که می خواهند عکس های خراب را با موفقیت بگیرند.

چشم اندازهای متفاوت

عکاسان و دست‌اندرکاران عکاسی در مدت حدود صد و پنجاه سال هنر عکاسی، قواعد اصلی این فن را مشخص کرده‌اند. اگر چه این قواعد به مرور دچار تغییراتی شده اند، اما اکنون چنان استوار شده اند که به سختی می توان آن ها را شکست.

در عکاسی حرفه‌ای، تعریف کادر و ترکیب هندسی استانداردی وجود دارد که اولین حامی آن **هنری کارتیه برسون** است. در این نوع عکس، عدد طلایی و قواعد نقاشی کلاسیک رعایت می شود و در نتیجه نگاه شخص ناظر در چهارچوب داخلی یک مستطیل به عناصر آن جلب می شود، به تصویری از جهان که به وسیله ی عکاس کوچک تر شده است. هدف از این امر آن است که بیننده غیر از جزئیات به تصویر درآمده در زمان عکاسی، از سایر چیزها غافل شود. با این غفلت عمدی، هر موجودی که خارج از کادر است، حذف می شود و این حس را به ما القا می شود که امر دیگری جایگزین واقعیت شده است.

در دهه ی ۱۹۵۰ عکاسانی مانند **رابرت فرانک** و **ویلیام کلین** با دیدگاه هایی آزاد اندیش‌تر وارد این عرصه شدند و «اصل تصویر واضح» را به چالش کشیدند. آن ها با رها کردن آن قواعد، از کسانی بودند که دیدگاه های تندروانه‌ای را در نمایشگاه‌های آثار و کتاب‌هایشان مطرح کردند. حتی با این وجود، این دیدگاه های مخالف در حد پیشنهاد باقی ماندند و در عین حال که نظرات مزبور جنبه ی شخصی داشتند، ولی تقدیر از فرم های کلاسیک و پذیرفته‌شده متوقف نشد.

در دهه ی ۱۹۹۰ **مایکل آکرمن** آمریکایی و **آنتونی داگاتای** فرانسوی همزمان توجه خود را به تصویربرداری تکی جدی با حرکت نامشخص و مرکزگرایی روشن و پرروح معطوف کردند و از ایجاد توازن در عناصر پرکننده ی حجمی تصویر اجتناب کردند و به این ترتیب توانستند فضا را برای شخص ناظر به طور ناخودآگاه در خارج از کادر بصری دوربین گسترش دهند و بشناسانند. به عبارت دقیق تر ما این حس را داریم که عکاس اجزای بصری خاص را به خاطر ظرفیتشان در انتقال احساساتی که خود او تجربه کرده، گزینش کرده است.

در حالی که این دو مؤلف از عناصر رسمی خاص و آزادی بسیار زیادی در موضوعات مشترک برخوردار بودند، نگرش های آنان کاملاً متفاوت است. مایکل آکرمن در جستجوی دنیای بیرون برای کشف دنیای درون خود است و به علت بدبینی ذاتی یا حس تنهایی‌اش وی بر اساس جستارها و تکاملش، درک بصری سبک‌داری را توسعه و پرورش می دهد. از آن سو آنتونی داگاتا عکاسی را به عنوان تجربه‌ای از زندگی و شیوه‌ای که او را در جریان زندگی و افراطها و شب‌های آشفته‌اش می گذارد، در نظر می گیرد. تأثیر سبک‌شناختی مطلوب نظر او نیست و او روش جسورانه‌ای را در گونه‌ای از عکاسی به کار می‌گیرد که تأکید آن بر مسائل حاشیه‌ای و استثنایی از جنبه ی اجتماعی است.

این دو رهیافت که در بسیاری از نمایشگاه ها و کتب بسط و نشر داشته‌اند در جلب توجه افراد در مقیاس گسترده ناکام نبوده و اغلب جامعه ی کاملاً جوان را معطوف خود کرده است. علاوه بر این، بر تعداد قابل توجهی از عکاسان جوان که برخی از آنان در مجامعی همچون تندنس فلو گرد هم می‌آیند، تأثیر گذارده‌اند.

تصویر ذرات و غبار نقره‌ای

قضاوت درباره ی واقعیت نسبی حاصل از تحولات فناوری، به ویژه موارد رخ داده در زمان های اخیر، امر دشواری است. به لحاظ تاریخی، ابداع تجهیزات لیکا، که نمونه‌های پیشین آن بسیار راحت‌تر بوده، موجب پیدایش ابعاد زیباشناختی جدیدی در عرصه ی گزارشگری و عکاسی ژورنالیستی گردید. لیکن پیدایش عکاسی دیجیتالی ده سال پیش از این، طلیعه‌ای برای یک انقلاب بی‌سابقه بود.

روش های تجاری جدید و فناوری نوین

در حالی که فناوری دیجیتال فقط تأثیر ناچیزی بر خود عکاسی داشته، لیکن موجب تغییر روش های تجاری در ارتباط با عکاسی گردیده است. مهم ترین تغییر در زمینه ی آرشیو و نگهداری و روش انتقال عکس ها رخ داده است که در نتیجه جهان مطبوعات و نشریات، تبلیغات، ارتباطات و چاپ و نشر کتاب را تحت تأثیر قرار داده است. در زمان های آغازین آرشیو کردن عکس ها، روش تجاری فنی‌ای را شامل می شد که مستلزم تأمین فضای فیزیکی بود و از آنجا که اسلایدها و فیلم عکس ها به فضای قابل توجهی نیاز دارند در نتیجه ضمن گران تمام شدن، حجم بسیاری را به وجود می‌آورند. به منظور توزیع این تصاویر لازم بود که آن ها در دو نسخه چاپ شوند. اما فناوری دیجیتال این امکان را ایجاد کرده که به راحتی با اسکن عکس و با رعایت همه ی مراحل صحیح فنی و امکان چاپ، آن ها را در اختیار میلیون ها کاربر بالقوه قرار داد و به آسانی به روش الکترونیکی به آن ها ارسال نمود. همچنین می توان عکس ها را در اختیار آژانس ها و سایت های عکاسان مستقل و یا تمامی کاربران اینترنت در سرتاسر دنیا قرارداد. سازمان های عظیم نه این که از لحاظ منابع مالی بی‌نهایت باشند (مانند کوبریس، گتی ایمیج) ولی اکنون به آن حد از توانایی رسیده‌اند که عکس ها را به شیوه ی دیجیتالی بازاریابی می کنند و به هژمونی تأمین‌کننده ی عکس در سطح جهان تبدیل شده‌اند. اگر چه این فناوری از کارایی بسیاری برخوردار است، محصولات در گردش این حوزه اغلب معمولی بوده و برای تأمین نیاز گروه‌های عمده مشتریان هستند. به همین جهت در حال حاضر این توزیع کنندگان غالباً عکس هایی خلاق را فراهم نمی کنند و به نظر نمی رسد که بازار عکاسی نیز در جهتی باشد که مغازه‌ها و پیشه‌وران عکاسی را از کار بیکار کند.

عصر سرعت

از دیدگاه عکاسان حرفه‌ای به ویژه آن هایی که دست اندرکار امور خبری‌اند، با استفاده از فناوری دیجیتال، تصاویر با سرعتی مانند تصاویر تلویزیونی انتقال می‌یابند. عکاسی در عرصه‌ای از رویدادهای همزمان وارد شده است، که بر اساس تحلیل **پال ویریلو**، امر حاکم در عصر حاضر، سرعت است. فاصله ی میان تجهیزات پیشرفته و فرایندهای زمان-بر در عکاسی، که از زمان ابداع آن وجود داشت، با کاربرد نمک نقره برطرف گردیده است. عکاسان امروز هم از نمک نقره و هم فناوری دیجیتال استفاده می کنند، در نتیجه هم

درگیر فرایندهای طولانی هستند و هم امکان آن را دارند که با سرعت در زمینه‌های خبری و رسانه‌های اطلاع‌رسانی فعالیت داشته باشند. در حال حاضر در مورد شرایطی که فناوری های نوین تحت آن تصاویر دیجیتال را نگهداری می کنند، تردیدهایی وجود دارد. از آن جا که عمر لوح های فشرده و دیسک های سخت محدود است، نیاز خواهیم داشت که روش ثبت تصاویر دیجیتالی و خطراتی که تصویرها را تهدید می کند، بدانیم، زیرا هیچ امکان بازگشتی نخواهیم داشت.

یک عکس دیجیتال، تصویری مجازی و ترکیبی از اطلاعات الکترونیکی است و به راحتی با نرم‌افزارهای رایانه‌ای مانند فتوشاپ قابل شناسایی است. با این که عکس ها در حال حاضر با سهولت و سرعت بیشتری دستکاری می شوند، اما فنون عکاسی هنوز مانند گذشته هستند و کار با عکس به طور دستی، هنوز کارکرد تاریخی‌اش را حفظ کرده است. در حال حاضر اصول و قواعد اخلاق حرفه‌ای میان توزیع کننده اطلاعات و دریافت کنندگان آن، تنها عامل تضمین کننده ی اعتماد در میان آن هاست.

آخرین جنبه که نسبتاً مثبت‌تر است، مسأله ی گردش تصاویر دیجیتال در قالب دیجیتالی به منازل مردم است. اگر عکس فقط در قالب دیجیتال وجود داشته باشد، بر سر صندوقچه ی خاطرات خانوادگی، که عکس های به یاد ماندنی در آن قرار دارد، چه خواهد آمد؟ آیا نسل های آینده فقط لوح فشرده‌ای خواهند داشت که با قرار دادن آن در رایانه خاطراتشان را مرور می کنند؟

عکاسی هنری

کاربرد فزاینده ی عکاسی در حوزه ی هنرهای زیبا در دهه ی ۱۹۶۰ آغاز شد، که همزمان با کاهش تدریجی سلطه ی قالب گزارشگری و عکاسی مطبوعاتی بود و به تدریج عکاسی نقشی حیاتی به عنوان ابزاری برای نمایاندن نگرش ها و تصورات و مرجعی برای فرآیندهای جدید مفهومی و معناشناختی می‌یافت. در این دوره، عکاسی از معیارهای عینی که در سنت های مستندسازی و توصیفی جنبه ی بنیادین داشتند، فاصله گرفت و به این ترتیب به طور کامل توانست با هنرهای معاصر پیوند یابد و دیگر کسی عکاسی را صرفاً محدود به حوزه ی رسانه نمی دانست، بلکه ترکیب آن را با هنرهای زیبا به عنوان یکی از روش های هنری مستقل و تفکیک شده در حوزه ی تولیدات هنری می

شناخت. سه نمایشگاهی که تغییر سمت و سوی عکاسی را در جهت هنرهای زیبا گواهی می دهند عبارت اند از: نمایشگاه **میشل نوریسدانی** که تحت عنوان «آن ها خود را نقاش می دانند، آن ها خود را عکاس می دانند» در ۱۹۸۰ در پاریس و در نمایشگاه دیگر که بیانیه ی ظهور این مسأله بودند در ۱۹۸۹ با عنوان «عینیت‌گرایی دیگر» در پاریس و دیگری با عنوان Photokunst در اشتوتگارت برگزار گردید.

عکاسی هنری چیست؟

این نوع عکاسی روشی برای بازآفرینی واقعیت محسوب نمی شود. آثار هنری در حال حاضر موارد متنوع و بی شماری را شامل می شوند؛ میزان نوردهی، چاپ، قالب، رسانه، مراحل کار، اصلاحات فیلمی، رُتوش دیجیتالی و کاربرد فتومونتاژ و فتوکولاژ، از این جمله هستند. قالب های بزرگ و کاربرد رنگ اغلب مطلوب تلقی می شوند. تصاویر بر مبنای بازتاب هنری و معناگرایی، نحوه ی اجرا و حال و هوای نمایشگاهی آن ها هنری شناخته می شوند و مفهوم هنرمند- خالق مد نظر قرار دارد. کسانی که عکاس هنری محسوب می شوند، عموماً دو پسزمینه ی تجربی دارند، گروهی که فرایندهای عکاسی‌شان آن ها را به روش های هنری معاصر پیوند می دهد و کسانی که عکاسی را در کارهای هنری‌شان به کار می گیرند و از این رو می توان نتایج کار اینان را با هم مقایسه نمود. تحولات پر بار جایگاه عکاسی، ناشی از تحولات انقلابی فناوری (پیشرفت دانش دیجیتال) و تغییرات عرصه ی بازار است. عکاسی اکنون جایگاه خود را در عرصه ی بازار یافته است (تعداد معدود و ثبت شده‌ای از یک عکس به فروش می‌رسد). مجموعه‌داران هنری و آماتورها بر جنبه‌های قدرت فریبنده ی این رسانه ی هنری، که به وسیله ی تاجران و متخصصان در سودآفرینی مورد توجه قرار گرفته است، اذعان دارند.

در حدود ۱۹۶۲ عکاسی به عنوان «اثری پیرو» از سبک‌گرایان وینی در نظر گرفته می شد. **اتو موهل، هرمان نینج و گونتر بروس** از اولین هنرمندانی بودند که در آثارشان از عکاسی استفاده کردند. این هنرمندان طرفدار «هنر بدن» در وجه خشن و پرخاشجویانه ی آن بودند، در عین حال تفاوت مشخصی میان عکس های عملی، که برای دوربین اجرا شده بود، و آثاری که خودِ آن ها هنر تلقی می کردند و عکس هایی که در هنگام فعالیت های اجتماعی گرفته شده و مستندسازی محسوب می شوند، قائل شده‌اند.

در دهه ی ۱۹۷۰ چنین رهیافتی به وسیله ی **جنیا پین** و **میشل یوریانیک**، که به لحاظ «اعمال عکاسانه» مورد توجه است، تداوم یافت. این هنرمندان از عکاسی برای نمایاندن جلوه‌ای از شادی‌شان بهره بردند. احتمالاً مهم ترین نماینده ی این جنبش **اورلان** است. او از بدن خود به عنوان تنها رسانه‌اش با ایجاد تغییرات چند وجهی برای مدل‌سازی استفاده کرده است. او عکس های چاپ شده‌ای ارائه می کند که نمایش تک نفری اثر هنری او محسوب می شوند.

برای هنرمندان جنبش سرزمین هنر (ریچارد لانگ، رابرت اسمیتسون، رابرت موریس، دنیس اوپنهایم) که در دهه ی ۱۹۶۰ در آمریکا و در دهه ی ۱۹۷۰ در اروپا پا به عرصه گذاشتند، عکاسی بخشی از یک فرایند نمایش هماهنگ با مفهوم‌گرایی و اجرای هنری و حال و هوای نمایشگاهی محسوب می شد. شیوه ی نمایش چشم‌اندازها به علت درک آن ها از بوم‌شناسی و فرهنگ اجدادی‌شان است و برای آنان عکاسی ارج نهادن به یادمان هایی است که ماهیتاً حضور کوتاه مدتی دارند.

هنرمندان مفهوم‌گرایی مانند **ادوارد روشا** و **دن گراهام** با بهره گیری از دیدگاه های **واکر ایوانز**، که عکاسی را محملی برای اثر هنری می دانست، بازتاب تصویری را بر روی شیء هنری، در آن یا برگرفته از همان شیء ایجاد کردند. اد روشا در آغاز ۱۹۶۳ توجه خود را به فرهنگ بومی آمریکا معطوف نمود. او عکاسی خود را به طور کامل «رسانه‌ای خنثی» می دانست که به یکی از بخش های کتاب های منتشر شده‌اش متعلق بود (مانند بیست‌وشش پمپ بنزین، پنج حریق کوچک، نُه استخر شنا و تعدادی درخت نخل). دن گراهام در سال ۱۹۶۵ کار خود را در باب مفهوم تسلسل و تکرار آغاز نمود و به طور مدام جای متن و تصویر را با هم عوض می کرد. گراهام به جنبشی از عکاسی تعلق داشت که به تحلیل نمادشناسی و معنایی گرایش داشت. سال ها بعد هنرمند بریتانیایی **ویکتور برگن** با محور قرار دادن عکاسی برای بیان انتقادی از این شیوه پیروی کرد. در دهه ی ۱۹۷۰ **جن دی بتس** تصاویری از وضعیت روبه‌رو گرفت که خیلی سریع به لحاظ درستی چشم‌انداز با اقبال روبه‌رو شد.

در آغاز دهه ی ۱۹۷۰ با آثار **برند** و **هیلا بچر** در زمینه ی تصویربرداری از ساختمان های صنعتی و چشم‌اندازها با بیان بیش از حد واقعی مواجه هستیم، و به این ترتیب

عکاسی در زمره ی آثار هنری مطرح گردید؛ اگر چه از آثار عکاسی بچر به عنوان نمونه-های مستند مشابه آثار اواخر قرن نوزدهم یاد می شود. به خصوص آثار **آگست سندر** و **اوژنه آتژه**، وجه خنثای عکس های او، آن ها را مانند آثار یک عینیت‌گرای علمی نمایاند. عکس های بچر به گروهی از عکس هایی تعلق دارد که در گزارشگری و آرشیو استفاده می شدند. نمای عکس ها همیشه از رو به رو ست و پیوستگی تصاویر به یک مکان، مفهوم ذهنی ناظر را از آن نما می گیرد. در سال ۱۹۹۲ آثار آن ها جایزه ی بزرگ مجسمه‌سازی در بی‌ینال ونیز را دریافت کردند که قطعاً تأیید آن ها به عنوان یک اثر هنری زیبا است.

برای هنرمندان عرصه ی هنرهای زیبا مانند **کریستین بولتانسکی** و **رومن اوپالکا**، عکاسی مکمل حافظه محسوب می شود. بولتانسکی در سال ۱۹۶۹ با استفاده از عکس های فوری به عنوان یک رسانه ی خنثا، که به لحاظ تعاملی برای حافظه ی جمعی مؤثر بود، شیوه ی عکاسی خود را آغاز نمود. با مجموعه آلبوم های عکس و «تصویرهای مدرن»، بولتانسکی می خواست خلأ مفهوم فردی را نشان دهد. او محیطی را به وجود آورد که در آن عکاسی با انعکاس امر غایب، حافظه و مرگ در ارتباط بود. از سال ۱۹۶۱، رومن اوپالکا هر روز از صورت خود بعد از کار، تحت شرایط نورپردازی یکسان و حالت چهره و پوششی همانند، عکس می گرفت. او زندگی اش را در جستاری وجودگرایانه از آنچه که تصاویر، ارزیابی زمان گذران محسوب می شوند، بازتاب داده است. عکاسی او از چهره‌اش، شیوه ی هنر زیبای او را گسترش داده و عناصر «پروژه ی زندگی»اش را، به همان میزان که نقاشی ها و صداهای ضبط شده‌اش حائز اهمیت است، ارتقا داده است.

عکاسی در آثار هنرمندان ایتالیایی، **جیولیو پائولینی** و **میکلانجو پیستولتو**، که از آن به عنوان سندی مکمل برای آثار خلافشان استفاده می کردند، نیز جایگاه مهمی دارد.

دهه ی هشتاد

در دهه ی ۱۹۸۰، عکاسی هنری به عنوان یک قالب کاملاً جدید ظهور یافت. در آلمان مکتبی از عکاسی، که به آن مکتب دُسلدرف گفته می شود، تحت تأثیر **بشرز** به وجود آمد. ویژگی مشخص مکتب دُسلدرف قالب بزرگ عکس است که مستند و عینی

است. **توماس راف** تصور اولیه از عکس را با کارهایی که به وسیله ی رایانه روی عکس هایش انجام داد، مانند اقدامش در افزودن چندین عکس بر روی یکدیگر یا به وسیله ی انباشتن عناصر اطلاعاتی متنوع در عکس، خدشه‌دار نمود.

آندریاس گروسکی با استفاده ی نظام‌مند از قالب های بزرگ، الگوهای شبکه‌ای و خطوط، حس خلأ و سرگردانی را به وجود آورده است. **توماس اشتراوس** شرایط اجتماعی و فرهنگی دوران معاصر را به وسیله ی عکس های بزرگ، که عاری از حضور انسان است، نشان می دهد.

در ایالات متحده، **ریچارد پرینس** (که در سال ۱۹۸۰ در بخش تحقیق زندگی در مجله ی تایم کار می کرد) به نمایش بصری «عکاسی مجدد» که مجموعه‌ای از تصاویر و اسناد پیکرنگارانه ی معمولی، در رابطه با تبلیغات شهوت‌گرایانه بود، انتقادات تندی را مطرح نمود. **باربارا کروگر** توجه رسانه‌ها را به آثارش، که بیانگر رابطه ی تصاویر و قدرت بودند، جلب کرد. هنرمند کانادایی، **جف وال**، با نمایش صریح مسائل اجتماعی به وسیله ی فرایندهای عکاسی، که مشابه تولید نماهای سینمایی و با فنون اقتباسی از تبلیغات (جعبه‌های نور) بود، به فعالیت هنری اش ادامه می داد و این در حالی بود که بعضاً بیانی بارز از شاهکارهای نقاشی غربی را منعکس می کرد. جف وال همراه با **ژان- مارک بوستامانته**، از اولین هنرمندانی است که اصطلاح «تابلوعکس» را درباره ی آثار خودش به کار گرفت؛ **ژان- فرانسیس شِوریه** از این سبک به عنوان «گونه‌ای از عکاسی خاص که در رابطه با مدل تصویری درک گردیده، بی آن که نمود عینی نقاشی را داشته باشد» یاد می کند.

عکاسی را همچنین می توان ثبت خاطره برشمرد. در سال ۱۹۸۶ **نن گلدین** اثر شعرگونه‌ای درباره ی وابستگی جنسی، که نمایش اسلایدی به ترتیب تاریخی از خاطرات زندگی اش و پرتره‌های خود او و حلقه‌های روابط خصوصی‌اش بود، را به وجود آورد. بهتر است به یاد داشته باشیم که عکاسی همچون نقاب پنهان کننده‌ای است که در آثار هنری شهود می‌یابد (به طور مثال آثار **ارس لوهتی** یا **سیندی شرمن** از این جمله‌اند).

نسل جدید

در قرن بیست‌ویکم هنرمندان این رشته خود را نه عکاس، بلکه هنرمندان معاصری می دانند، که عکاسی برای آنان به مثابه رسانه‌ای زنده همچون نقاشی بر روی بوم است. گستره ی روش ها و پرسش های مورد نظر این هنرمندان بسیار زیاد است. وفور روش های هنری معاصر در عکاسی موجب شده است که امروزه مدخلی از مباحث تاریخ هنر به آن اختصاص داده شود.

حق تصویرنگاری شخصی

در دو دهه ی اخیر، تعداد دادخواست های فردی علیه عکاسانی که آثارشان را منتشر کرده‌اند، به علت عدول از حق تصویرنگاری شخصی، به طور قابل توجهی افزایش یافته است. به عنوان مثال دعاوی ذیل که در قانون فرانسه مبتنی بر پذیرش مدنی حقوق اساسی افراد، از جمله پذیرش این اصل که «حق افراد در حفظ حرمت حریم خصوصی زندگی شان محفوظ است»، است.

اجرای قانون

از آنجا که مصوبات مربوط به این مسأله هنوز با ابهام مواجه است، عموماً قضات از مبانی حقوقی در تصمیم‌گیری‌هایشان بهره می جویند و با توجه به آن که عکاسان را در دعاوی متعددی گناهکار می دانند و به ندرت از الزامات عکاسی حرفه‌ای باخبرند، جای تعجبی ندارد که احکام صادره ی آن ها همیشه به نفع شاکی و نه در جهت جبران خسارت ناشر یا عکاس باشد. قضات خودشان را در اجرای مصوبات، که قابل اجرا برای هر نوع اثر منتشر شده ی ناشر یا عکاس است، به این محدود کرده‌اند که این افراد می‌بایست مجوز کتبی از افرادی که در عکس هستند، داشته باشند.

بدیهی است که کسب چنین مجوزهایی در شرایط خبری، که عکاس باید با احتیاط عمل کند تا رفتار طبیعی و واقعی سوژه را تحت تأثیر حضور خود قرار ندهد، بسیار دشوار است. پس از یک دوران که مجازات های شدید اعمال گردید، مواردی پیش آمد که ظاهراً به درک بهتر از این موقعیت در ساختار نظام قانونی منجر گردید. یکی از این موارد مختومه شده، پرونده ی زن جوانی بود که در می ۱۹۶۸ قهرمان شده بود و عکس او در حالی گرفته شده بود که پرچم به دست بر روی شانه‌های دوستش نشسته بود. سی سال

پس از آن واقعه و اقامه ی دعوی این خانم، دادخواست وی درباره ی حق تصویرنگاری فردی مورد پذیرش واقع نگردید.

عکاسی های مخفی

بیشتر پرونده‌های مطرح شده در دادگاه به این خاطر است که اشخاص به دلیل دریافت جریمه ی مالی قابل توجه، وسوسه می شوند که از این مصوبه بهره ببرند. امروزه عکس های بداهه‌ای مانند آثار عکاسی کارتیه- برسون، **ویلی رونیز، رابرت دویزنو** برای هر مؤلفی، که قصد انتشار این گونه عکس ها را داشته باشد، مخاطره‌آمیز خواهد بود و انجام چنین کاری آن ها را در معرض پیگرد قانونی قرار خواهد داد. بنابراین بسیاری از عکاسان از آرشیو خود این گونه عکس ها را حذف می کنند و تلاش می کنند تا به شیوه ای عکاسی کنند که چهره ی افراد در آن ها قابل شناسایی نباشد. این موضوع باعث شده است که ما از نماهای عکس فوری از زندگی روزانه، که در دهه ی ۱۹۵۰ گرفته می شد و عکاسی را بسیار دلپذیر ساخته بود، محروم شویم و به جای آن از عکس های نمایشی و سردی، که بازیگرانی آن ها را صحنه‌سازی کرده‌اند، استفاده کنیم تا دچار دردسرهای مصیبت‌بار نشویم. معروف ترین عکس دویزنو به نام «بوسه در تالار شهر» به یکی از جنجالی‌ترین موارد دادگاهی تبدیل شد. یک زوج، که شناخته شدن تصویرشان در عکس امکان پذیر بود، در اقامه ی دعوی خود شکست خوردند زیرا عکاس ثابت کرد که مجموعه عکس‌هایش را به منظور پیشگیری از چنین مشکلی توسط بازیگران مدرسه ی تئاتر تهیه کرده است.

یک رویه ی کاملاً مشابه و بسیار نگران کننده که موجب افزایش دعاوی حقوقی در این زمینه به وسیله ی افراد یا معماران شده است، به این علت است که آن ها می خواهند مانع کپی یا بازتولید بدون مجوز از اموال یا طرح هایشان شوند. یک ساحل، یک کلبه در بریتانی، یک آتشفشان در اورن، یک هرم در موزه ی لوور و کتابخانه ی بزرگ فرانسوا میتران، از جمله مواردی هستند که پرونده ی آن ها به دادگاه ارجاع شده‌اند. متأسفانه تأثیر این دعاوی نتایج معکوسی، ناشی از پیچیدگی نظام قواعد حقوقی فرانسه در این زمینه، داشته است. زمان آن رسیده است که به این امر توجه کنیم که عده‌ای به خاطر سودجویی مادی، در حال خصوصی‌سازی اماکن عمومی‌اند.

گروهی جهانگرد را، که اطراف هرم موزه ی لوور ازدحام کرده‌اند، در نظر بگیرید. در میان این افراد، مدلی ایستاده که لباس حوای سن لورن (Yves Saint Laurent) را پوشیده و یک سنجاق سینه ی پیکاسو را به سینه زده است. تصور کنید که بر سر هر عکاسی که به خود جرأت بدهد و در دوره و زمان حاضر عکس چنین فردی را بگیرد، چه خواهد آمد.

رویدادهای مهم عکاسی در جهان

از دهه ی ۱۹۷۰ تعداد جشنواره‌ها و مؤسسات مربوط به عکاسی در جهان افزایش یافته است. از آن زمان جامعه ی عمومی در چنین رویدادهایی شرکت فعال داشته است و به این وسیله برای جهان عکاسی امکان مناظره، رویارویی، تبادل و نوآوری را فراهم آورده است. یکی از مهم ترین اهداف جشنواره‌های عکاسی تضمین بقای این هنر در قالب گفتمان انسان با واقعیت است. همه ی این رویدادها بر نمایش آثار اساتید شناخته شده تمرکز داشته و آثار مزبور [که اغلب به وسیله ی داوران برگزیده شده‌اند] را در معرض دید جوانان قرار می دهند و مسائل مهم عکاسی را نقد و بررسی می کنند. این موضوع باعث می شود که بسیاری از اماکن عمومی به شکل گالری ها یا محل نمایش آثار درآمده و فضای شهری حال و هوای جشنواره‌ای به خود بگیرد.

در اول ژانویه ۱۹۷۰ در شهر آرله فرانسه عکاسان گرد هم آمدند تا آثار چاپ شده ی **ادوارد وستون** را ببینند. این رویداد به وسیله ی گروه کوچکی از عکاسان آماتور به سرپرستی **لوسین کلرگ** (که هنوز هم ریاست جشنواره را بر عهده دارد) و **ژان موریس روکه** (کارشناس موزه ی رِاَتو (Réattu)) و **میشل تورنیه**، نویسنده، صورت پذیرفت. در آن زمان هرگز پیش بینی نمی شد که جشنواره ی بین‌المللی آرله به یکی از مهم ترین رویدادهای عکاسی جهان تبدیل شود.

آرله خیلی زود راهکار اجرایی خود را یافت و به این ترتیب توانست توجه عموم را به خود جلب نماید. نمایشگاه‌های عکس بر اساس موضوعاتشان در مکان های معتبر و سطح بالای شهر برگزار می شود. نشست های موضوعی شبانه در تأتر عتیق، دوره‌های آموزشی در جامعه ی ملی عکاسی و نمایشگاه نمونه آثار در هتل آرلاتا برگزار می شود. آرله شهری است که شرکت کداک جایزه ی بزرگ و شرکت لیکا جایزه ی اسکار بارناک را در این شهر اهدا کرده‌اند و علاوه بر این، **فرانسیس هبل** برگزارکننده ی مراسم شش جایزه

ی دیگر نیز در آن جا بوده است. در کنار این رویدادها برنامه‌های جنبی جشنواره‌ای نیز برگزار می‌گردد.

در مدت بیش از سی سال، آرله به یک گالری عظیم تبدیل شده که هزاران اثر از عکاسان در آن به نمایش گذاشته شده است. سال های اولیه آن سرشار از خاطراتی باشکوه است، دیدار **انسل ادامز**، **ویلیام اوژن اسمیت**، **براسایی**، **آندره کرتز**، **دوئین مایکلز**، **ویلی رونیز**، هنری کارتیه برسون و رابرت دویزنو، نشست های شبانه ی پرشور درباره ی عکاسی فرانسوی نو در ۱۹۷۹ یا دیدگاه‌های نو عکاسی آلمانی در ۱۹۸۱، و موضوع «جاز و عکاسی» به وسیله ی **گای لوکرک** و **میشل پورتال** در ۱۹۸۳، مراسم نودمین سالگرد تولد **ژاک هنری لارتیگ**، و رویدادهای ویژه درباره ی آمریکای لاتین و برگزاری مراسمی درباره ی چین و هویت قدرتمند عکاسی آن، همه به یاد ماندنی‌اند.

سایر هنرمندان در جهان نیز جشنواره‌هایی را به وجود آوردند. **ژان لوک مونته روسو** در سال ۱۹۸۰ برای اولین بار «ماه عکاسی» را شهر پاریس برگزار کرد که یک جشنواره ی عمومی دوسالانه است که در آن مجموعه‌ای از نمایشگاه‌ها و دیدارهایی درباره ی موضوعات مختلف در مکان های عمومی، گالری های خصوصی و مراکز فرهنگی برگزار می شود که خیلی زود به عنوان الگو در سایر نقاط جهان مورد تقلید قرار گرفت. در سال ۱۹۸۳ **فردریک بلدوین** و **وندی واتریس**، که عکاس بودند، به همراه **پترا بنتلر**، که صاحب یک گالری هنری بود، جشنواره ی فتوفِست را در هوستون تگزاس پایه گذاری کردند که اولین دوسالانه ی آن در ۱۹۸۶ برگزار گردید. **فوکس پوپولی**، که یک هنرمند مجموعه‌دار در مونترال بود، اولین جشنواره ی «عکس های من از مونترال» را در ۱۹۸۹ برگزار کرد که یکی دیگر از رویدادهای دوسالانه است که همزمان در چند مکان برنامه‌های آن اجرا می شود. در همان سال، **ژان فرانسیس لروی**، جشنواره ی ویزا «گذری بر تصاویر» را در شهر پرپینان فرانسه آغاز کرد، که رویدادی بود که محور توجه آن عکاسی ژورنالیستی همراه با نمایشگاه ها، نمایش پرده‌ای، پنل ها و جوایز بود. گزارشگرانی که وضعیت جهان را از چشم دوربین هایشان به تصویر