معرفی پرچم‌داران عکاسی مدرن

احسان حقیقی

دانشجوی کارشناسی ارشد عکاسی دانشگاه تهران

در دوران شکوفایی صنعتی و اقتصادی اروپا و آمریکا همپای پیشرفت ، توسعهٔ فناوری و همچنین عطش دانشمندان به اختراع و اکتشافات جدید ، در دههٔ سوم قرن نوزده عکاسی و ثبت تصاویر به‌وسیلهٔ تلاش جمعی از فیزیکدانان و مهندسین صنایع و شیمیدانان پا به عرصهٔ وجود نهاد و تلاش چندین ساله برای برآوردن یکی دیگر از آرزوهای دیرینهٔ بشر که همان ثبت بلندمدت و دائمی تصاویر بود ممکن گشت.

در سال‌های نخست ابداع عکس ، عکاسی به‌دلیل حضور و کاربری همان پدیدآورندگانش عرصه‌ای برای پرداختن و ایجاد نظریه‌ها و خطوط مستقل فکری پیدا نکرد و از همان ابتدا با پیروی از خصائص و نظریه‌های زیباشناختی نقاشی در بازنمایی تصاویر به رشد و پیشرفت پرداخت و عملاً عکاسان با الهام از شیوه‌های ارایهٔ تصاویر توسط نقاشان اقدام به پدید آوردن آثاری در راستای آثار هنرمندان نقاش و مقایسهٔ آن با تابلوهای نقاشی کردند. در واقع عکاسان در راهی حرکت می‌کردند که نقاشان برای آن‌ها ترسیم می‌نمودند و غیر آن را فاقد اهمیت و اعتبار می‌دانستند.

در سال ۱۸۸۶ پیتر هنری الرسون مقاله‌ای با عنوان «عکاسی ، هنری پیکتوریال» منتشر ساخت که از مشروعیت هنری عکاسی در مقابل نقاشی و مقایسهٔ وجوه مشترک و مشابه آن با نقاشی دفاع کرد. گروه عکاسان پیکتوریال با این ادعا که عکاسی هم می‌تواند همانند نقاشی خلاق باشد به دستکاری در تصاویر مبادرت نموده و سعی کردند با تشبیه عکس‌ها به تصاویر نقاشی شده از مقبولیت و مشروعیت وجه هنری عکاسی در مقابل نقاشی دفاع کنند.

پیکتوریال‌ها با دستکاری عکس‌ها مانند: محوسازی ، ایجاد طرح و نقش ، خراشیدن عکس‌ها و... تصاویری نقاشی‌گونه پدید آوردند و انواع گونه‌های مختلف عکاسی مثل زندگی روزمره ، طبیعت و چشم‌اندازهای طبیعی و پرتره را مورد مطالعه و در مورد آن‌ها تصویرگری انجام دادند. این فرآیند به آن‌ها در بسط زیباشناختی عکاسی و ماهیت آن و خصوصیات منحصر به‌فرد این رسانه در بیان هنری پیرامون و گذار به دورهٔ مدرن و تفکر در باب مدرنیسم کمک شایان توجهی نمود به‌طوری‌که از دل این جنبش ، پیشتازان عکاسی مدرن پا به عرصهٔ هنر مدرن گذاشتند. این مجموعه نوشتارها که تا ۵ قسمت ادامه خواهد داشت به معرفی پرچم‌داران عکاسی مدرن خواهد پرداخت.

•آلفرد استیگلیتز[1]

آلفرد استیگلیتز در سال ۱۸۶۴ در ایالت نیوجرسی آمریکا دیده به جهان گشود. پدر او یك نقاش آلمانی تبار و متمول بود که به صورت آماتور نقاشی می‌کرد. اما ذهن و تفکر ساختارشکنانه‌ای داشته و به قراردادهای مرسوم و قانون‌های متداول هنری آن دوره بی‌اعتنا بود.

بی‌شك رشد و نمو آلفرد در چنین خانواده‌ای در آینده آزادی‌طلبانه و جستجوگری‌اش در نوع نگاه و تفکر و شیوهٔ زندگی بدون تأثیر نبوده است. استیگلیتز در سال ۱۸۸۱ به آلمان رفت و در آنجا به تحصیل در رشتهٔ مکانیك پرداخت. شرکت در کلاس‌های درس شیمی دکتر فوگل و مطالعهٔ کارهای هنری او را به سوی عکاسی جذب کرد و عکاسی را نیز نزد دکتر فوگل آموخت.

او در برلین علاوه بر همکاری به‌عنوان عکاس آزاد با مجلات و نشریات گوناگون ، به عکاسی از زندگی روزمرهٔ مردم نیز می‌پرداخت. در سال ۱۸۸۷ در نمایشگاهی عکس آلفرد که یك تصویر از بچه‌های ولگرد بود مقام اول را کسب کرد. عکس‌هایی که او می‌گرفت غالباً تصاویر روایت‌گونه‌ای بودند که مشابه دیگر هنرمندان آن دوره بالاخص نقاشان و آثار عامه‌پسند آن‌ها بود.

1- Alfred Stieglitz1864-1946

تصویر شمارهٔ ۱: بچه‌های ولگرد

بعد از رفتن استیگلیتز به نیویورك در سال ۱۸۹۰ برای مدتی به حرفهٔ کلیشه‌سازی عکس و در همان حین به عکاسی از خیابان‌های نیویورك نیز می‌پرداخت. او برخلاف لوئیس‌هاین و ژاکوب‌ریس که غالباً عکس‌هایشان از نیویورك به وجه زشت و تیرهٔ جامعه می‌پرداخت ، از شهر و مناظر شهری عکس‌هایی سرشار از زیبایی‌های بصری و شکل‌های قابل توجه تهیه می‌کرد. بخشی از این عکس‌ها در شرایط نامطلوب جوی و بارش‌های آسمانی بود که او را شیفتهٔ جلوه‌های بصری و شرایط ویژهٔ خود کرده بود. استیگلیتز برای آنکه بهترین ترکیب‌بندی را به‌دست آورد ، جسورانه تصاویر را برش می‌داد و یا قسمتی از یك نگاتیو را چاپ می‌کرد. این عکس‌ها غالباً دارای وضوح نرم و استفاده از درجات مختلف خاکستری‌ها بود. وی معتقد بود با تکیه بر قدرت کارایی دوربین عکاسی و اجتناب از دستکاری عکس‌ها می‌بایست با موضوع به‌طور صریح و بدون دخل و تصرف در نتیجه نهایی مواجه شد و از تغییر فضای واقعی عکس با استفاده‌های خاص از مواد شیمیایی و دستکاری در نگاتیو برای رسیدن به فضاهای نقاشی‌گونه و رویایی پرهیز نمود.

مهارت و ذوق هنری استیگلیتز باعث شد در سال ۱۸۹۳ به عضویت افتخاری گروه اعضای متحد «انجمن لینکدرینگ»[۲] درآید و بعد از مدتی به‌عنوان سردبیر ، مجلهٔ آمریکن آماتورفتوگرافی را مدیریت و منتشر کند. در بین سال‌های ۱۹۰۲-۱۸۹۷ نشریهٔ «کمرانوتز» را برای تشویق کارهای ارزشمند و تشریك اندیشه‌ها در نیویورك منتشر کرد. استیگلیتز به‌طور جدی در جهت تصویرگرایی جدید حرکت می‌کرد و با انتشار و ارایهٔ عکس‌های عکاسان جوان دیگر مانند کلارنس وایت ، ادوارد استایکن و... با تشویق عکاسان جوان و نوگرای دیگر باعث تقویت و پشتیبانی از اقدامات ارزنده و پیشرو گردید. این سال‌ها فرصت مغتنمی بود تا استیگلیتز از جایگاه خود در جهت ارائه و معرفی عکاسان آمریکایی و آثارشان در نمایشگاه‌های خارج از آمریکا استفاده کند و به ارتقاء عکاسی و تفکر هنرمندانه عکاسان آمریکا کمك نماید.

در سال ۱۹۰۲ وی مجبور به ترك کمراکلاب[۳] گردید و در جریان برپایی نمایشگاهی گروه عکاسان جدایی‌طلب[۴] را با مشارکت ادوارد استایکن و آلوین لانگ‌دون و (چند نفر دیگر) تشکیل داد که به سرعت تبدیل به تفکر اصلی عکاسان در آمریکا گردید.

عکاسان جدایی‌طلب حمایت خود را از هر سبك جدیدی که در دههٔ اول قرن پدیدار شد حتی در نقاشی و پیکرتراشی اعلام کردند. نقاشی پیشرفته در این سال‌ها به بیانی نو در ابراز احساسات دست پیدا کرده بود و دیگر برداشتی از جهان عینی به حساب نمی‌آمد بلکه جایگاه و عرصهٔ ابراز تجربیات ذهنی بود. عکاسان مستقل نیز توانستند با رد الگوهای زیباشناختی هنرهای دیگر مانند نقاشی و ثبت دقیق و نمایش جزئیات و بازنمایی بی‌واسطه و مستقیم واقعیت که خصیصه ذاتی عکاسی است به اصول زیبایی‌شناسی پیکتوریالیسم فائق آیند و این گذار از پیکتوریالیسم به عکاسی صریح نشان‌دهندهٔ آغاز مدرنیسم در عکاسی و تشکیل جوهرهٔ حرکت مدرنیسم عکاسانه است.

آلفرد استیگلیتز با تکیه بر آموخته‌های فنی در مورد عکاسی که نتیجهٔ همکاری با دکتر فوگل و گراورسازی تصاویر در نیویورك بود و همچنین با پشتوانهٔ تجربیات عملی عکاسی و ارتباط با دیگر هنرمندان تجسمی باعث شد وی نه تنها بر وجهٔ فنی عکاسی که بر وجهٔ هنری آن هم تسلط و آگاهی پیدا کند و پیشرو راهی باشد تا عکاسان تقلید و پیروی از سنت و بازنمایی‌های نقاشانهٔ آن را پشت‌سر گذاشته و به درك والاتر و وسیع‌تری از عکاسی به‌عنوان هنری مستقل دست پیدا کنند.

استیگلیتز طی سال‌های ۱۹۰۳ تا ۱۹۱۷ مجلهٔ «کمرا ورك»[۵] را با هدف انتشار عکس‌های گروه عکاسان مستقل و دیگر هنرهای تجسمی پیشرو منتشر کرد. در مجلهٔ کمرا ورك ، بیشتر تفکرات عکاسانه و نقد و پژوهش‌های انتقادی عکاسی و همچنین نظریه‌های زیباشناسی و گفت‌وگوها و گزارش‌هایی پیرامون این نظریه‌ها چاپ می‌شدند و نه نکات فنی و تکنیکی عکاسی. در این مجله ، تصاویر عکاسی شده مانند آثار هنری تمام و کمال ارائه می‌گردید و عکس‌ها همپای دیگر آثار ارزشمند هنری مثل نقاشی‌های پیکاسو و ماتیس و... که ثمره و نتیجهٔ بینش ، دقت و مهارت فنی یك هنرمند است ، ارزیابی گردید.

مجلهٔ کمرا ورك تحت‌نظارت شخصی استیگلیتز ، با آن وسواس و سخت‌گیری خاص خودش چاپ می‌گردید و در آن تصاویر با کیفیت ممتاز ارائه می‌شد.

در سال ۱۹۰۵ گروه عکاسان مستقل یك گالری کوچك در خیابان ۲۹۱ نیویورك برای عرضه و فروش آثار هنری عکاسی ، نقاشی و

2- Linkedring

3- Camera Club

4- Photo-Secession

5- Camera Work

پیکره‌تراشی مدرن افتتاح کردند.

در گالری ۲۹۱ علاوه‌بر عکس‌های هنری ، از آثار دیگر هنرمندان همچون پیکاسو ، هانری ماتیس ، سزان و آگوست رودن برای نمایش استفاده شد. برای اولین بار استیگلیتز به‌مدد انتشار مجلهٔ کمرا ورك و برگزاری نمایشگاه آثار هنری در گالری ۲۹۱ موفق شد یك انسجام ستودنی در بین مجسمه‌سازان ، نقاشان و عکاسان پدید آورد و عکاسی را به‌عنوان یك Fine Art ارائه نماید.

استیگلیتز همواره برای به‌دست آوردن جایگاه حرفه‌ای و بینش نو نسبت به عکاسی به‌عنوان یك رسانهٔ مستقل هنری مبارزه می‌نمود و راه آن را در برگزاری نمایشگاه‌ها و ارائه و فروش آثار عکاسی با تکیه بر ذائقهٔ خاص مخاطبان آمریکایی یافت. او با تلاش پیگیرش توانست به عکس هنری به مثابهٔ دیگر آثار تجسمی امکان تجاری بودن ببخشد.

در سال ۱۹۱۲ در گالری ۲۹۱ نمایشگاهی از عکاسی برپا شد که در آن عکس‌های خودش به همراه عکس‌هایی از کوربن ، کارنس و وایت نمایش داده شد که عکاسی محض یا عکاسی ناب (Straight Photography) نامیده شد و نه عنوان «عکاسی» به تنهایی.

در سال ۱۹۱۷ استیگلیتز که از کارهای انتشاراتی و برگزاری نمایشگاه‌ها خسته شده بود مجلهٔ کمرا ورك را تعطیل کرد. در مدت انتشار ۱۵ ساله این مجله ۵۰ شماره چاپ شد و این فصلنامه محلی بود برای تقابل اندیشه‌های هنری و ارایهٔ آثار هنرمندان پیشرو مطرح . دو شمارهٔ آخر مجله به عکس‌های پل استرند که عکاس جوانی بود و در زمینهٔ عکاسی ناب و صریح توانسته بود گوشه‌ای از اندیشه‌های استیگلیتز را به تصویر درآورد ، اختصاص یافته بود.

در همان سال گالری ۲۹۱ هم تعطیل شد. این گرچه به توصیهٔ دوستان درهای خود را بر روی دیگر هنرها گشود و محل نمایش آثار هنرمندان اروپایی نیز بود اما همواره استیگلیتز در نمایشگاه‌های آن به هنر آمریکا و به‌خصوص عکاسی آمریکا توجه نشان می‌داد.

از سال ۱۹۱۷ به بعد به سبب آشنایی با پل استراند و شور و شوق حاصل از این آشنایی ، استیگلیتز دو مجموعه عکس کارکرد که یکی از آن‌ها ، مجموعه تصاویری از آسمان و ابرها به نام «معادل‌ها»[۶] و دیگری مجموعه‌ای شامل صدها عکس از همسرش «جورجیا اوکیف»[۷] می‌باشد. هر دو این مجموعه‌ها گرچه نشانگر تمامی توانایی‌ها و قابلیت‌های عکاسش نیست اما به‌وضوح می‌توان پیگیری استیگلیتز را برای حفظ صراحت و ناب‌گرایی در عکس‌ها مشاهده نمود که این امر به‌ویژه در مجموعه عکس‌های جورجیا اوکیف قابل مشاهده است.

عکس در سال ۱۸۹۲ در شهر نیویورك به سبك پیکتوریالیسم گرفته و با شیوهٔ پلاتینوم چاپ شده است. وضعیت شهر بعد از بارش برف و ایجاد مناظر دلنواز و بدیع ، حسی داشت که استیگلیتز را مجذوب خود می‌کرد. شرایط ویژهٔ جوی برای عکاسی از مناظر شهری ، حال و هوایی رویایی و خیال‌انگیز به تصویر می‌داد. جریان زندگی روزمره در عکس‌های استگلیتز از این مناظر ، سرشار از سرزندگی و طراوت است. ایستایی عمارت‌ها با آن اشکال هندسی‌شان همپای حضور جانداران در حال جنب و جوش پویندگی و پیشرفتی را که در ذهن بیننده تداعی می‌کند جلوه‌ای از آن غریزهٔ جوشان و ذهن سیال عکاس است. چیدمان عناصری بصری و توزیع سایه‌روشن‌ها به نحوی است که در ابتدا مرد کلاه به سر با آن بارانی بلند و اسب سمت راستش جلب توجه می‌کند در ادامه به‌دلیل ترکیب‌بندی قوی حرکت چشم در جهت مخالف خط سیر اسب و قطار که به سوی خارج تصویر می‌روند شروع به پیشروی و واکاوی در عمق تصویر می‌کند. اسب‌هایی که بخار از تنشان برمی‌خیزد. قطار شهری با شناسهٔ تابلوی «هارلم» و چراغ‌های روشنایی و تنالیته خاکستری ساختمان پس‌زمینه و... در کل برشی چشم‌نواز و قابل‌تعمق از زمان و مکان را به بیننده ارزانی می‌دارد. اما حکایت دیگر این تصویر خبر از عدم سکون و جاری بودن روح زندگی در هوای سرد نیویورك است و دست آخر هم ریل قطار که با ترکیب‌بندی دقیق و هوشمندانهٔ عکاس به گوشهٔ سمت راست کادر و خارج از چارچوب عکس هدایت می‌شود. گردآوری قطار به‌عنوان نماد توسعه و اسب به‌عنوان نیروی محرکه و انسان به‌عنوان استفاده‌کننده و هدایت‌گر این کاروان خود وجه دیگری از مفاهیم چندگانه این اثر می‌تواند باشد که شرح آن در این مقال نمی‌گنجد.

تصویر شمارهٔ۲: ترمینال

عرشه (عرشهٔ درجهٔ ۳ کشتی) به نظر بسیاری از منتقدان ، تصویری از اهداف و ذهنیت آرمانی استیگلیتز از قابلیت‌های عکاسی است. این عکس می‌تواند بهترین شاهدگذار عکاسی از نقاشی و رسیدن به مرحلهٔ تکیه کردن بر توانایی‌های ذاتی و ویژگی خاص عکس گونه خودش باشد. عکاس با استفاده از خط روشن پل ارتباطی ، تصویر را به‌طور قاطع به دو بخش تقسیم کرده است تا حکایت فرادستی و فرودستی را با تأکید و قوت بیشتری بنمایاند. همچنین به‌کارگیری خطوط مورب و عمود

6- Equivalents

7- Georgia O'Keefe

بر ساکنان طبقهٔ زیرین بر بیان تصویری مضمون اجتماعی عکس افزوده است. عکس آنقدر صریح و اتفاقی می‌نماید که بیننده نیز خود را جزئی از آن حس می‌کند. پشتیبانی فرم‌ها ، سطوح و خطوط از محتوای عکس ، از آن یك اثر کاملاً قائم به ذات عکاسی ساخته است.

تصویر شمارهٔ۳: عرشهٔ The Steerage 1907

مجموعهٔ معادل‌ها(تصویر شمارهٔ۴) که حاصل تلاش استیگلیتز در سال‌های ۱۹۲۲ تا ۱۹۳۲ می‌باشد مجموعه عکس‌هایی از ابر و آسمان و گاهی شاخه‌ای درخت است. وی به‌وسیلهٔ این عکس‌های انتزاعی قصد داشت ثابت کند عکس هم می‌تواند با حالات مختلف احساسی افراد ارتباط برقرار کند و باعث برانگیختگی آن‌ها گردد ، همانطور که موسیقی چنین قابلیتی دارد. بدین ترتیب که خوانش عکس از سطح ظاهری و عینی آن و واقعیت بصری فراتر رفته و به منزلهٔ بیان استعاری حالات عاطفی و هیجانات شخصی درمی‌آید. استیگلیتز خود ، این مجموعه را معادل بازتاب شور و اشتیاق و برانگیختگی احساسات درونی و تفکرات فلسفی خویش می‌دانست.

مجموعه تك‌چهره‌هایی که استیگلیتز از جورجیا اوکیف(تصویر شمارهٔ۵) در حالات و زوایای متفاوت عکاسی کرده است نشانگر توانایی عکس برای بازآفرینی احساسات درونی و ارتباط آن با صورت انسانی یک فرد به‌وسیلهٔ ثبت تك‌تك حالات چهره و نمایش تفاوت‌های احساسی و عاطفی او می‌باشد. این مجموعه نیز به نوبهٔ خود رویداد جدیدی در سیر تاریخی پرتره‌نگاری عکاسانه و روایی محسوب می‌گردد. ■

تصویر شمارهٔ۴: از مجموعه معادل ها

تصویر شمارهٔ۵: جورجیا اوکیف

منابع:

۱- اشتپان، پتر، ۱۳۹۰ ، نمادهای عکاسی (قرن ۲۰)، ترجمهٔ محسن بایرام‌نژاد و شیوا اسکندری، انتشارات مرکب سپید، تهران.

۲-برایان، کو، ۱۳۷۹ ، عکاسان بزرگ جهان، ترجمهٔ پیروز، سیار نشر نی، تهران.

۳- لنگفورد، مایکل، ۱۳۸۶ ، داستان عکاسی، ترجمهٔ رضا نبوی، نشر افکار، تهران.

۴- مورا، ژیل، ۱۳۹۰ ، کلمات عکاسی، ترجمهٔ حسن خوبدل و کریم متقی، نشر حرفه نویسنده، تهران.

۵-جانسن، ۱۳۵۹ ، تاریخ هنر، ترجمهٔ پرویز مرزبان، انتشارات آموزش انقلاب اسلامی، تهران.

۶-حاجتمند، مهیار، ۱۳۷۸ ،پایان‌نامهٔ کارشناسی عکاسی، هنر، عکاسی و مدرنیسم، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران.

7-www.masters-of-Photography.com

8-www.metmuseum.org

9-www.parisphoto.com

10-www.Photogravure.com