فتومونتاژ: از شکل گیری تا گذر از چارچوب

Photomontage: From the Formation until Pass from the Framework

دکتر آناهیتا مقبلی

استادیار، دانشگاه پیام نور، تهران

کاملیا طالعی بافقی

کارشناسی ارشد ارتباط تصویری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

چکیده:

خلاقیت می تواند راه میانبر بشر برای رسیدن به آرزوها باشد. تکنیک خلاقهٔ فتومونتاژ با درکنار هم قراردادن چند تصویر به صورت دستی و یا با استفاده از نرم افزارهای کامپیوتری قادر است تا بسیاری از آرزوهای محالی را که در ذهن بشر است به صورت دو بعدی یا سه بعدی نمایش دهد.

در حالی که عکاسی خود را به‌عنوان یک رسانهٔ هنری واقعیت‌نما مطرح ساخته است ، فتومونتاژ ، به‌عنوان یکی از زیر شاخه‌های آن هنوز داعیه‌ای در مورد نسخه‌برداری از واقعیت ندارد. با این حال ، فتومونتاژکاران بزرگی همچون جان‌هارتفیلد و دیگر دادائیست‌ها ، مدعی هستند این تکنیک بهترین رسانه برای ارایهٔ واقعیت است. این مقاله ، ابتدا ، شرحی از چگونگی ابداع این تکنیک ارائه می‌دهد و سپس ، با تکیه بر نمونه‌های تصویری به تحلیل و تشریح چهار جلوهٔ ظهور این تکنیک در آثار عکاسان بزرگ ، می‌پردازد. سوالاتی از جمله اینکه ؛ آیا دستکاری و تحریف عکس به شیوهٔ فتومونتاژ ، مانع رسیدن پیام عکس به بیننده می‌شود؟ و آیا با وجود دور شدن از چارچوب عکاسی ناب[۱] ، باز هم می‌توان عکس مونتاژ شده را حامل واقعیت و معنا دانست؟ به‌عنوان مسألهٔ تحقیق ، مطرح و پاسخ داده شده است. هدف اصلی این مقاله ، دسته‌بندی دیدگاه‌ها و شیوه‌های کاربرد فتومونتاژ ، نزد عکاسان معتبر به‌منظور درک بهتر جایگاه این تکنیک در عکاسی و گشودن دریچهٔ تازه‌ای به روی عکاسان خلاقی که از عینی گرایی و حصار تنگِ وفاداری به واقعیت در عکاسی به ستوه آمده‌اند ، می‌باشد.

مقدمه:

توافق کمی بر تعریف کلمهٔ فتومونتاژ[۲] در بین هنرمندان و مورخان وجود دارد: کلمهٔ فتومونتاژ در دیکشنری آکسفورد واضح نیست ، در دیکشنری پنگوئن آمده است: تصاویر ترکیبی حاصل از چند عکس ، هنر یا مراحل ساخت آن. اما ، اخیراً این تعریف ، بیشتر به مراحلِ عکاسی با تکنیک‌هایِ تاریکخانه‌ای همچون چاپ یک عکس با چند نگاتیو مختلف ارتباط پیدا کرده است تا به برش و دوباره سر هم کردن عکس‌هایی مثل فتومونتاژهای اولیه دادائیست‌ها»(Ades,1986:8-9).

لیز ولز[۳] تعریفی دیگر از فتومونتاژ ارائه می‌دهد: «ترکیب دو یا چند عکس برای خلق تصویریِ ترکیبی است که ممکن است با متن نیز درآمیخته شده باشد. تصویرِ مونتاژ شده ممکن است تخیلی ، هنری ، طنزآمیز یا کنایی باشد»(ولز، ۱۳۹۰:۳۴۰) بنابراین ، دستکاری عکس کلاسیک ، به‌منظور خلق تصاویر بدیع‌تر ، موجب پیدایش شاخهٔ جدیدی در عکاسی به‌نام فتومونتاژ گردید. زیرا هر آنچه که در هنر به‌عنوان سبك جدید و یا نوآوری معرفی می‌شود ، در اصل عصارهٔ تلاش‌های تمام اقوام بشر در طول قرن‌هاست که در نهایت در یك زمان به شکوفایی می‌رسد. فتومونتاژ نیز ، از این قاعده مستثنی نبوده و در روند تاریخی خود دگرگونی‌ها و تغییرات بسیاری تجربه کرده است.

پیشینهٔ تحقیق:

در قریب به‌اتفاق منابع موجود ، در تمامی کتب موجود ، فتومونتاژ به‌عنوان تکنیکی از عکاسی ، از عنایت و توجه کمتری نسبت به عکاسی برخوردار بوده و مطالب اندک و پراکنده‌ای را به‌خود اختصاص داده است. با این وجود ، منبعی‌ای که توضیح جامعی از این تکنیک به دست می‌دهد اثری از دان‌آدز[۴] (۱۹۸۶) ، تحت عنوان «فتومونتاژ» ، که به فارسی ترجمه نشده است. دو مقالهٔ فارسی که تاکنون در مورد فتومونتاژ به چاپ رسیده است عبارت است از: مقالهٔ عکاسی فتومونتاژ (۱۳۵۴) ، نوشتهٔ هادی شفائیه که در رابطه با روش‌های ایجاد یک اثر فتومونتاژ به هنگام عکسبرداری می باشد و دیگر مقالهٔ فتومونتاژ و استراتژی چندگانهٔ... (۱۳۸۴) ترجمهٔ مهدی مقیم‌نژاد ، که نگاهی به تاریخچهٔ فتومونتاژ دارد.

این مقاله[۵] ، به‌تحلیل و بررسی فتومونتاژ در بین هنرمندان شاخص این تکنیک می‌پردازد انتخاب هنرمندان به‌دلایل متنوعی نظیر محدودیت حجم کار تحقیقی و موضوع به‌صورت انتخابی صورت گرفته است.

۱- در این مقاله، منظور از عکاسی ناب، اشاره به ژانر عکاسی مستند (Documentary Photography) دارد که در آن عکاسان، روی شیوه‌هایی کار می‌کردند که مستقیماً با ماهیت خاصِ عکاسی در ارتباط بود. نگاتیو در این شیوه نباید با دستکاری خراب شود و فقط برش به‌منظور فراهم‌کردن مقدمات چاپ نهایی در آن جایز بود. عکاسی مستند خود در برگیرندهٔ ژانرهایی چون عکاسی مطبوعاتی و عکاسی جنگ است. و همچنین عکاسی صریح (Straight Photography) که در ۱۹۳۲ به‌وسیلهٔ گروه f/۶۴ بنیان نهاده شد و تأکید بر مستندگاری در مستقیم، در آن برههٔ زمانی در آمریکا داشت.

2-Photomontage

۳-Liz Wells ، پروفسور و استاد دانشگاه هنر آمریکا که زمینهٔ اصلی فعالیتش، فرهنگ عکاسی بوده است. و از سال ۲۰۰۱ تاکنون کتب و مقالات بسیاری در زمینهٔ عکاسی تألیف کرده است همچون کتب:
Photography: a Critical Introduction (2009)، The Photography Reader (2003) و...

۴- Dawn Ades ، پروفسور و استاد دانشگاه، که تألیفات بسیاری در زمینهٔ تاریخ هنر دارد همچون: Photomontage 1986، Sal-vador Dali London 1982 و...

۵- این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد کاملیا طالعی بافقی با عنوان «عکاسی فتومونتاژ، بازنمود با وانمود واقعیت» به راهنمایی خانم دکتر آناهیتا مقبلی در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی می‌باشد.

WWW.CHIDEMANMAG.COM

روش تحقیق:

این تحقیق ، با شناسایی منابع مربوطه از کتابخانه و اینترنت و با نوع توصیفی-تحلیلی ، انجام گرفته است و با تحلیل نمونه‌های تصویری ، سعی در روشن‌سازی مفاهیم مطرح شده توسط فتومونتاژکاران را دارد.

عکسِ ترکیبی (چاپ ترکیبی):

سابقهٔ دستکاری در عکس همان قدمت تاریخ عکاسی را دارد. چنانکه فرآیند چاپ در تاریکخانه‌ها ، گاه نتایج شگفت‌انگیزی را در برداشته است ؛ به‌طورمثال ، زمانی‌که صفحهٔ محتوی کلودیون[۶] ، به‌طور کامل تمیز نشده بود ، تصویرِ قبلی به صورت محو بر روی عکس ظاهر می‌شد. تصویر ترکیبیِ جدید ، هرچند اتفاقی بود ولی توجه بسیاری از عکاسان را به‌خود جلب کرد. اما استفادهٔ رسمی از تصاویر متعدد برای ایجاد یک تصویر ، با زمان تقریبی ۱۰ سال پس از اختراع عکاسی ، به دکتر توماس کیس[۷] از گرس مارکت[۸] در ادینبورگ[۹] در حدود سال ۱۸۴۸ ، نسبت داده شده است. او تصاویر کالوتایپی[۱۰] متعددی را بر یک کاغذ نگاتیو به‌وجود آورد.

یک عکسِ ترکیبی حاصل ترکیب یک یا چند نگاتیو است که این امر خود ، مستلزم برنامه‌ریزیِ دقیق ، دقت زیاد و وسواس‌گونه در جزئیات به هنگام فرآیند چاپ و همچنین محوکردن و نرم‌کردن لبه‌های تصویر انتقال یافته ، به‌منظور ایجاد یک کل یکپارچه بدون ایراد بود.

«در ۱۸۵۶ ، گوستاو له‌گری از این تکنیک برای ثبت مناظرِ دریایی خود استفاده کرد تا آسمان و دریا را به‌وضوح و زیبایی نشان دهد. او با به‌کارگیری تأثیرات دراماتیک در نمایش مناظر دریایی ، معاصران خود را متحیر ساخت و به شهرت رسید. در آن زمان ، امولسیون‌هایِ عکاسی به همهٔ طیف‌های رنگی به یک میزان حساسیت نشان نمی‌دادند و ظهورِ عالی دریا و آسمان ، آن هم در یک عکس ، از نظرِ عکاسان امری غیر ممکن بود. له‌گری این مشکل را به‌وسیلهٔ چاپ دو نگاتیو بر روی کاغذ حل کرد: یکی برای دریا و دیگری برای آسمان» (تصویرشمارهٔ ۱)(Malcolm[۱۱] ،2004).

شاید بتوان عنوان کرد که مشهورترین عکسِ ترکیبی ، اثری به نامِ دو راه زندگی (۱۸۵۷) است و متعلق به عکاس سوئدی تبار به‌نام اسکار ریلندر[۱۲] می‌باشد ، کسی که ۳۲ نگاتیو گرفته شده از فیگورها و اقشار مختلف را به‌منظور ساختن این عکس ۳۱×۱۶ اینچی ، با هم ترکیب کرد. «دو راه زندگی»[۱۳] ، به داستان دو جوان به همراه یک فیلسوف اشاره دارد. بدون شک فیلسوف ، راهنما و نشان‌دهندهٔ راهِ خیر و شر به این دو جوان است: گروه سمت چپ تصویر ، راه شر را به‌نمایش گذاشته‌اند ؛ گناه ، قمار ، فساد و فحشا ، و گروه سمت راست تصویر نشان‌دهندهٔ مذهب ، پرهیزگاری ، درستکاری و پاکدامنی است و اشاره به راه خیر و خوبی دارد.

«ریلندر قصد داشت با دو راه زندگی ، شهر لندن را همان‌گونه که در داستان‌های معروف سریالیِ جورج رینولد[۱۴] به‌نام اسرار لندن[۱۵] توصیف شده بود به تصویر بکشد و ضمن اینکه ، اثر او یادآوری از تابلوی معروف رافائل[۱۶] به‌نام مدرسهٔ آتنی‌ها باشد. پیچیدگی‌های ترکیب‌بندی اثر ، موجب شد تا او از سوژه‌هایی به‌صورت فردی و یا در گروه‌های کوچک عکس بگیرد. کار تدوینِ نگاتیوها شش هفته به‌طول انجامید. این عکس در مارس ۱۸۵۷ ، در نمایشگاه گنجینه‌های هنری منچستر[۱۷] به‌نمایش در آمد و یک کپی از آن توسط ملکهٔ ویکتوریا[۱۸] برای شاهزاده آلبرت[۱۹] خریداری شد» (codex99، 2008).[۲۰]

هنری پیچ رابینسون[۲۱] نیز ، یکی از مبتکران چاپ ترکیبی بود. او در سال ۱۸۵۸ ، معروف‌ترین اثر خود را تحتِ عنوان احتضار[۲۲] در معرض نمایش قرار داد(تصویرشمارهٔ ۲). احتضار ، لحظهٔ تلخِ مرگِ زن جوانی را در اثر بیماری سل نشان می‌داد. هنرمند برای ساختن این صحنه ، ۵ نگاتیو مختلف را با یکدیگر ترکیب کرده بود. با عکسِ احتضار و بانوی شالوت[۲۳] رابینسون نشان داد عکاسی فقط یک تولید مکانیکی نیست بلکه این هنر می‌تواند مضامین شاعرانه و ادبی را نیز به‌خوبی نمایش دهد. رابینسون در کتابِ تأثیراتِ تصویری در عکس[۲۴] ، هشدارِ زیبایی‌شناسانه‌ای دربارهٔ تکنیک خاص خود (چاپ ترکیبی) بیان می‌کند: «این درست است که چاپ ترکیبی ، آزادیِ عملِ بیشتری را برای عکاسان به ارمغان آورده است و تسهیلات فراوانی را برای بازنمایی حقیقتِ طبیعت ارائه می‌دهد ، ولی بایستی این واقعیت را نیز پذیرفت که آزادی عمل ، راه را برای سوء استفاده باز می‌کند و عکاس بایستی مسئولیت این خطر را بپذیرد. چنانچه عکاس شایستگی لازم را در دانشِ هنری نداشته باشد و تقدس ارتباط با طبیعت را در نیابد ، با جواز استفاده از این آزادی‌ها ، در حقیقت ، بار دیگر او را در غُل و زنجیر اسیر کرده‌ایم و او را محدود به یک صفحه می‌کنیم. در اینجا مهم است که بیان شود عکسِ ترکیبی بایستی با مطالعات عمیقی ساخته شود ، تا هنگامی که بیننده به مجموعه نگاه می‌کند ، در آن ، متوجهٔ ناهماهنگی نشود. زیرا ، دو اتفاقی که در تصویر رخ می‌دهد هرگز به‌طور همزمان در

---

۶ - Collodion process ، فرآیند کلودیون: با کشف فردریک آرچر(۱۸۱۳-۱۸۵۷) در سال ۱۸۵۱ ، صفحات شیشه‌ای مرطوبی که محتوی امولسیون‌های عکاسی متشکل از هالیدهای نقره معلق در ژلاتین بود ، جایگزین صفحات ژلاتینی خشک شد.

7 - Dr Thomas Keith (1827-1895)

8- Grassmarket

9- Edinburgh

۱۰ - Calotype یا Talbotype ، روش عکاسی که توسط هنری فاکس تالبوت (۱۸۰۰ -۱۸۷۷) در ۱۸۴۱ ابداع شده بود.

11 - Daniel, Malcolm. (2004), Gustave Le Gray (1820-1884). In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art,2000-http://www.metmuseum.org/toah/hd/gray/hd_gray.htm.

12- Oscar Gustav Rejlander (1813-1875)

13- The Two Ways of Life

14- George William MacArthur Reynolds (1814 -1879)

15 -The Mysteries of London (1844)

۱۶ - Raphael (1483-1520) ، نقاش معروف دورهٔ رنسانس

17 - The Manchester Art Treasures Exhibition

18 - Queen Victoria

19 - Prince Albert

20 - Codex99. (2008), The Two Ways of Life, http://www.codex99.com/photography/10.html

21 - Henry Peach Robinson (1830-1901)

22 - Fading Away

۲۳ - Lady of Shalott (1860) ، اثر دیگر از صحنهٔ مرگ یک زن جوان دیگر

24 - Pictorial Effect in Photography (1869)

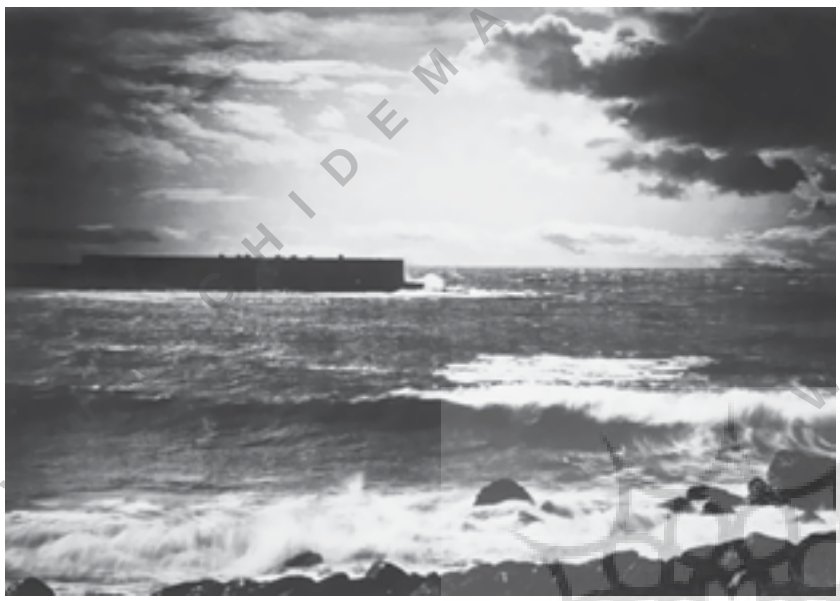
طبیعت اتفاق نمی‌افتد»(The American Photog-raphy Museum ، 2010)[۲۵].

با وجود پشتکار و خلاقیت رابینسون و دیگران دیری نپایید که چاپ ترکیبی جذابیت اولیه خود را برای مخاطبانش از دست داد و «...عکاسان به‌عنوان تصویرگران ابله مورد تمسخر قرار گرفتند نوخاسته‌هایی که فقط می‌توانستند از یک ابزار مکانیکی استفاده کنند.» (لنگفورد،۱۳۲:۱۳۸۶) در درگیری‌ها و مناقشات پیش آمده در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم بر سر مکانیکی بودن و هنری نبودنِ عکس‌ها ، بسیاری از هنرمندان در این تکنیک ، که عکاسانِ تصویرگرا نامیده می‌شدند ، سبک نقاشی را دنبال کردند. هر چند ، این تکنیک از دید بسیاری از عکاسان نیز ، نامناسب می‌نمود ؛ از نظر آنان ، عکاسی به جای گرفتن عکس ، به ساختن عکس می‌پرداخت. سرانجام حتی ریلندر نیز با آن‌ها در این نظر همراه شد و در خطابهٔ خود مجمع عکاسانِ جنوب لندن در ۱۲ فوریهٔ ۱۸۶۳ از جامعهٔ عکاسان عذرخواهی کرد. پس از آن ، تکنیک عکس ترکیبی در انجمن‌ها و باشگاه‌های عکاسان آماتور برجا ماند و در دنیای دنج خود محصور شد تا دوباره با اسم و شیوهٔ جدید توسط دادائیست‌ها زنده گردد.

تولد فتومونتاژ و افشاگری‌های سیاسی هارتفیلد

اصطلاح فتومونتاژ تا بعد از جنگ جهانی اول ، یعنی تا زمانی که دادائیست‌های برلین به دنبال نامی برای تکنیک جدیدِ استفاده از عکس در کارهایشان می‌گشتند ، اختراع نشده بود. نقاشان فوتوریستی[۲۶] وسوپرماتیستی[۲۷] قبلاً از عکس به‌صورت جزئی در آثارشان استفاده کرده بودند ، البته نه مثل دادائیست‌ها. به هرحال ، این اصطلاح در قالب یک مکتب هنری (یا ضد هنری) انتشار یافت. این اسم با رأی همهٔ دادائیست‌ها انتخاب شد ، هر چند که بعدها در خصوص سابقهٔ تاریخی و اصول آن با یکدیگر به شکل گروهی به ستیزه‌جویی پرداختند. با شکلی تعصب‌آمیز رائول هاوسمان[۲۸] نوشت:

«من نیاز به داشتن یک نام برای این تکنیکِ جدید را احساس کردم ، بنابراین با توافق جورج گرس[۲۹] ، جان هارتفیلد[۳۰] ، یوهانس بادر[۳۱] و هانا هش[۳۲] تصمیم گرفته شد که نام آن را فتومونتاژ بگذاریم» (Ades، 1986:7). در این تکنیکِ ابداعی ، کولاژِ کوبیست‌ها به عاریت گرفته شد و توسعه یافت. اما کولاژ دادائیست‌ها به‌دلیل استفاده از عکس و متون چاپی ، از کولاژ کوبیست‌ها که از انواع مصالح استفاده می‌کردند متفاوت بود. آن‌ها با در کنار هم گذاشتن یا روی هم انداختن عکس‌ها و بریده‌های روزنامه ، مجله ، حروف و اشکال ، تصویری بی‌نظم و شلوغ ارائه می‌دادند ، تصویری محرک و کالبدشکافانه از واقعیت.



تصویرشمارهٔ ۱: گوستاوله گری، موج بزرگ، سنه، ۱۸۵۹-۱۸۵۶.
www.Luminous-Lint.Com (access date: 17/08/2012)

تصویرشمارهٔ ۲: هنری پیچ رابینسون، محوشدن، ۱۸۵۸.
www.Luminous-Lint.Com (access date: 17/08/2012)

«[برای آنان] مهم نبود که یک عکس چقدر می‌تواند واقع‌گرا باشد ؛ بلکه مهم آن بود که [عکاسی] در مقایسه با طراحی یا نقاشی از اعتبار [واقعیت‌پردازی] بیشتری برخوردار بود» (الگر، ۲۰:۱۳۸۸). رائول هاوسمان در این مورد می‌گوید: «دادا عالی‌ترین و محکمه پسندترین خباثتی است که در کنار عکاسی

25- http://www.photographymuseum.com/phofic-tionsmontages2.html (access date: 17/08/2010)

۲۶ - از جمله نقاشانی در این سبک در کار خود از عکس استفاده کرد می‌توان از کارلو کارا (۱۸۸۱-۱۹۶۶) نام برد.

۲۷ - مالویچ، خود از جمله نقاشانی در این سبک از عکس استفاده‌کرد.

28 - Raoul Hausmann (1886—1971) ، نویسنده و نقاش اطریشی که یکی از شخصیت‌های کلیدی نهضت دادائیسم بود.

29- George Grosz (1893—1959)

30- John Heartfield (1891—1968)

۳۱ - Johannes Baader (1875—1955) ، معمار، نویسنده و نقاش آلمانی، عضو نهضت دادائیسم.

۳۲ - Hannah Hoch (1889—1978) ، نقاش آلمانی و عضو نهضت دادائیسم، که یکی از بنیانگذاران فتومونتاژ بود.

WWW.CHIDEMANMAG.COM

دقیق ، تنها صورتِ تصویری قابل قبول برای انتقال اطلاعات و حفظ تعادل در تجارب معمولی قلمداد می‌شود...» (همان، ۴۰). «دادائیست‌ها ادعا می‌کردند که واقعیت ، عینی و قابل مشاهده نیست بلکه ذهنی است. یک واقعیت منفرد وجود ندارد بلکه واقعیات زیادی وجود دارند که فقط ظاهری هستند ولی در اصل ، آن‌ها ، به ماهیت موضوع ، که در مجاورت با تجربه و معلومات فردی و غیره آشکار می‌گردد ، نیز وابسته‌اند» (Parker، 2011:12). با اتکاء به این نظریه ، عکس‌های بریده شدهٔ روزنامه‌ها و مجلات ، همچون پاره‌های جهان واقعی تلقی شدند و دادائیست‌ها سعی داشتند به‌وسیلهٔ آن‌ها واقعیت بنیادینی را خلق کنند. آثار اولیهٔ آنان ، جنبهٔ تهاجمی و خیالبافانه داشت ، ولی طولی نکشید که کارهایشان جدی‌تر شد. هدف دادائیست‌ها از به‌کارگیری این تکنیک ، واکنش علیه اشغالگری و جنگ و یا به چالش کشیدن چارچوب‌های هنری بود ولی در واقع آنان ، پتانسیل این تکنیک ، که بیان معترضانه و قدرتمند علیه سیاست بود را نیز درک کرده بودند. جان هارتفیلد در این مورد می‌گوید: «جنگ تنها می‌تواند با زبان جنگ وارد پیکار شود»(الگر،۵۴:۱۳۸۸). او یکی از معروف‌ترین دادائیست‌هایی بود که از تکنیک فتومونتاژ به‌منظورِ تبلیغ سیاسی بهره برد. البته هنرمندانِ بسیاری پیش از دادائیست‌ها از هنر به‌عنوان ابزاری برای افشاگری‌های سیاسی استفاده کرده بودند و آثار ماندگار آنان به‌طور مستقیم ، طنز و یا کنایه ، به فجایع جنگ و یا سیاست‌های ظالمانهٔ حکومت اشاره داشت. برای نمونه می‌توان به آثار هنرمندانی چون پیکاسو[۳۳] ، گویا[۳۴] ، دومیه[۳۵] و... اشاره کرد. ولی بایستی به این نکته اشاره کرد که نگرش خاصِ هارتفیلد در آثارش ، باعث تأثیرگذاری زیادی بر بیننده می‌شود ، خصوصاً فتومونتاژهایی که دربارهٔ هیتلر[۳۶] هستند. زیرا که نوع خاصی از شرارت و جنایت را القاء می‌کنند. هارتفیلد ، خود ، مدعی است که پیرو استاد بزرگی چون دومیه است. او در این‌باره می‌گوید: «...هنر والاتاکنون تلاش کرده است تا زیبایی‌های جهان را به تصویر بکشد موضوعی که من هیچ وقت علاقه‌ای بدان نداشتم-من به نقاشان متعصب و پیرو اخلاقیاتی همچون: هوگارت ، گویا ، دومیه علاقمندم» (Lippard، 1971:80).

آثارِ هارتفیلد و دومیه ، کاریکاتورگونه است. کاریکاتور این ویژگی را با خود به همراه دارد که ملامت‌گرِ پلیدی و زشتی است و از طرف دیگر ، زیرکانه سعی دارد که متهمانی که دارای این پلیدی‌ها هستند را عیان گرداند.

هارتفیلد بر این موضوع که فتومونتاژهایش ، تبلیغات سیاسی هستند تأکید داشت. او با هدفِ روشنگری مردم ، این تصاویر نامتجانس را مبدل به روایتی تازه و طعنه آمیز ساخت.

دان آدز در این زمینه می‌نویسد:

«هنگامی که فتومونتاژهایش به نمایش گذاشته می‌شدند ، هارتفیلد اصرار داشت تا کپی‌هایی از اثرِ اصلی در کنار آن به‌نمایش گذاشته شود ، تا بر این هدف که آثارش ، نمونه‌ای از تبلیغاتِ سیاسی همگانی است ، نه اثری خصوصی و منحصر به‌فرد و غیر قابل تکرار ، صحه گذارد» (Ades، 1986:40).

در واقع ، هارتفیلد خود را در جایگاه تبلیغ گر سیاسی ناآرامی می‌داند که همواره با کسانی که ، فتومونتاژهایش را همچون اثری هنری نگریسته‌اند سر ناسازگاری و مجادله دارد.

از طرف دیگر ، «او مانند دیگر دادائیست‌ها مایل بود با تمام ادعاهای دیرینه‌ای که دربارهٔ «نسخهٔ اصلی» اثر هنری وجود داشت قطع رابطه کند. از دیدگاه آن‌ها ، صورت‌های معاصر بیان هنری بایستی به مواد جدید و تازه‌ترین فنون تولیدی پیوند داده شوند. بنابراین ، هارتفیلد [فتومونتاژهایش] را با استفاده از روش‌های چاپ صنعتی تکثیر کرد. نتیجه آن شد که دیگر هیچ نسخهٔ اصلی یگانه‌ای وجود نداشت و در حقیقت نسخهٔ اصلی ، همان نسخهٔ تکثیر شدهٔ ارزان قیمت بود» (الگر،۵۶:۱۳۸۸).

«وقتی که هارتفیلد خود را یک تبلیغ‌گر می‌خواند اشاره به توده‌ای از عکس‌های انتشار یافته‌اش ؛ چه از جنبهٔ فیزیکی (انتشار از طریق رساله‌های چاپی و مجله) و چه از جنبهٔ ایدئولوژیکی ، دارد که به‌منظور سهولت در دسترسیِ عموم و درک آسان پیامِ تصاویر توزیع گردیده‌اند. هدف هارتفیلد از تبلیغات ، توزیع گستردهٔ اطلاعات بود ، نه شکلی از شست و شوی مغزی که وزیر تبلیغاتِ هیتلر ، گوبلز[۳۷] به دنبال آن بود. کریبل در این زمینه می‌نویسد: هدف ، ترغیب‌کردن است و نه تلقین فکری» (Parker، 2011:22). آشکارسازی واقعیت نهان شده ، مشخصهٔ تمامی آثار هارتفیلد است. به‌عنوان مثال: این موضوع در اثرِ معنی سلام نظامی هیتلر[۳۸] کاملاً مشهود است (تصویرشمارهٔ۳). در این اثر ، او به وضوح آشکار می‌سازد که در پشت سلامِ هیتلر واقعاً چه چیزی نهفته است: «ادامهٔ جلب کمک‌های مالیِ میلیونی از سوی حامیان».

در اثر دیگر از او ، که در سال ۱۹۳۲ ، در مجلهٔ ایز تحت عنوانِ آدولفِ سوپرمن طلا می‌بلعد و آهن قراضه پس می‌دهد[۳۹] ، باز هم این اصل به قوتِ خود باقی است (تصویرشمارهٔ۴). در این اثر ، هارتفیلد ، ماهرانه از اشعهٔ ایکس استفاده می‌کند تا در فهم پیام اثر «که مال اندوزی هیتلر» است ، بیننده را یاری رساند. البته باید اشاره کرد که این اثر تداعی‌کنندهٔ اثرِ دومیر تحت عنوان «عظیم الجثه»[۴۰] نیز است.

تصویرشمارهٔ۳: جان‌هرتفیلد، معنی‌سلام‌نظامی‌هیتلر، ۱۹۳۲ .
www.Luminous-Lint.Com (access date: 16/07/2011)

33-Pablo Picasso(1881-1973)

34-Francisco de Goya(1746-1828)

35-Honoré Daumier (1808-1879)

36-Adolf Hitler (1889-1945)

37 - Paul Joseph Goebbels (1897-1945)

38 - The Meaning of the Hitler Salute

39 - Adolf, der Ubermensch: Schlucht Gold und redet Blech (Adolf the Superman: Swallows Gold and Spouts Tin).

40 - Gargantua,1832.

تصویرشمارهٔ ۴: جان هرتفیلد، آدولفِ سوپرمن طلامی بلعد و آهن قراضه پس می دهد، ۱۹۳۲.
www.Luminous-Lint.Com (access date: 16/07/2011)

فتومونتاژ و فریادهای فمینیستی کروگر

«شاید زمان آن رسیده باشد که دقیقاً بر کثرتِ تعبیرها و دل مشغولی های زنانه تأکید ورزیم [تا بدین ترتیب تفاوتِ اساسی و واقعی میان دو جنسیت ، به شیوه‌ای دقیق‌تر ، غیر تجاری‌تر و حقیقی‌تر] ، از میان اختلاطِ تفاوت‌ها سر برآورد ، تفاوتی که فمینیسم برای دردناک ساختن آن بی اندازه قابلیت داشت ، به‌عبارت دیگر تفاوتی که مولدِ شگفتی‌ها و حیاتِ نمادین در تمدنی است که بیرون از معاملات سهام و جنگ‌ها ، از بی‌حوصلگی می‌میرد»(بودریارودیگران،۱۳۸۹: ۱۰۹-۱۱۰).

ژولیا کریستوا[۴۱](مقالهٔ زمان زنان)

فمینیسم[۴۲] جنبشی زنانه بود که در اواخر سال‌های ۱۹۵۰ و اوایل سال‌های ۱۹۶۰ ، به‌منظور دفاع از حقوق سیاسی ، اجتماعی و حرفه‌ای زنان شکل گرفت. فمینیست‌ها به استناد از اسطورهٔ یونانی فمونوئه[۴۳] اصالت فرهنگی-هنری خویش را به جهانیان و دولتمردان گوشزد می‌کردند ، به همین دلیل در هنر فمینیستی یا پست فمینیستی ،[۴۴] تمامی خصایص ،زیبایی‌ها ،قهرمان‌گری‌ها ، اساطیر زنانه ، و تمامی آنچه را که به نوعی به امور زنان مربوط می‌شود انعکاس داده می‌شود. فمینیست‌ها قصد داشتند از طریق رمان‌ها ، اشعار ، نقاشی ، سینما ، مجسمه ، اُپرا و غیره ، زنان را قهرمان و مرکز توجه قرار دهند (نوری، ۱۳۸۹: ۷۶۵-۷۶۶).

باربارا کروگر[۴۵] با شیوهٔ فتومونتاژ ، در بابِ تئوری فمینیسم ، تحقیقات گسترده‌ای دربارهٔ روش‌های استثسمار و تعدی قدرت ، انجام داد و فعالیتِ هنری خود را از سال ۱۹۸۱ ، شروع کرد. او چند رسانهٔ هنری را با یکدیگر ادغام می‌کند تا پیام‌های قدرتمندی را در رابطه با فمینیسم و حقوق زنان ، انتقال دهد. در بسیاری از آثار ، از تصاویرِ سیاه و سفیدِ خشن و مجادله‌آمیزی ، همراه با متونی که در درون بلوک‌های قرمز روشنی بر روی تصویر گذاشته شده‌اند ، بهره گرفته است تا نگاهِ بیننده را برای درک مطلب خاصی ، بدان معطوف کند.

«تصاویرش بسیار فریبنده هستند ، مثل آخرین تکه رویاهایی که در خاطره باقی مانده‌اند» (Mulvey, 1983:88.). «لحنِ متن‌هایِ انتقادیش ، بسیار تند و ستیزه‌جویانه است. در واقع کروگر نه تنها ، تجسمِ صدای زن است بلکه آن را نیز تولید می‌کند. او به خاطر بیانش عذرخواهی نمی‌کند. هیچ‌گاه در مقابل سختی‌ها سر خم نمی‌کند. هدف کروگر این است که روح تازه‌ای را به کالبد مردهٔ مقولاتِ مهجور اجتماعی ، باورهای فرهنگی ، نقش‌ها و رفتارهای کلیشه‌ای بدمد» (Bowlen, 2009:88.). به‌عنوان مثال ، جملاتی که او بر روی کفِ سالن نمایشگاهش در ۱۹۹۱ ، در گالری ماری بون در نیویورک به‌کار برده است ،بدین شرح می‌باشد(تصویرشمارهٔ۵)؛

همهٔ کسانی که ، به نظر می‌رسید زیر دست شما هستند ، اکنون با شما صحبت می‌کنند. همهٔ کسانی که ، کَر هستند صدای شما را می‌شنوند. همهٔ کسانی که ، خاموش هستند ، می‌دانند که در مغز شما چه می‌گذرد. همهٔ کسانی که ، کور هستند در حال دیدنِ شما هستند. همهٔ کسانی که ، سکوت کرده بودند اکنون کلمات را به دهانِ شما می‌گذارند ، در تمامی این جملات ، کروگر از تضادهای زبان‌شناختی بین گوینده و موضوع ، استفاده می‌کند.

کلماتش حکایت از رابطهٔ محکمی بین ضمیر جمعیِ شما و یک راوی ضمنیِ همه چیزدان ، دارد. با این وجود ، حتی این رابطهٔ دوگانه نیز بحث‌برانگیز است.

اگر کروگر سازندهٔ هنری این آثار است ، آیا دیکته‌کنندهٔ لغات نیز ، خودِ اوست ؟ آیا کسی که با شما صحبت می‌کند ، همان بیننده است ؟ در کجا ، اثرِ او به پایان می‌رسد و صدای نافذ و بی‌شکل موجود در اثرش ، شروع می‌شود ؟

«کاریک اوونز[۴۶] که مقالات بسیار زیادی دربارهٔ نقش پست مدرنیسم ، سیاست‌های جنسی و جنسیتی در هنر ، نوشته است دربارهٔ کار کروگر می‌نویسد: کار کروگر صرفاً در رابطه با یک کنش نیست. بلکه کار او ، تبدیل کردن کنش به یک پیغام است. ضمایر شخصیِ من ، ما ، شما ، به شخص معینی اشاره نمی‌کند ولی به‌طور مستقل در بحث حضور دارند ، و در روشن‌سازی موضوع مکالمه ، همکاری می‌کنند [به‌عبارت دیگر] ، کروگر با به‌کارگیری این ضمایر با بینندهٔ خود ، ارتباط مستقیم برقرار می‌کند و این رابطهٔ دوگانهٔ اجباری ، به نوعی موجب اضطراب و ناآرامی می‌گردد»(Ibid, 77.).

کروگر اغلب از تئوری‌های ایدئولوژیکی ، زبان‌شناختی و مسائلِ فلسفی قرن بیستمِ استفاده می‌کرد و انگاره‌های رولان بارت ،[۴۷] میشل فوکو[۴۸] و پی یر بوردیو[۴۹] ، همگی نقش مهمی را در فتومونتاژهای او تا سال ۱۹۸۱ ، ایفا می‌کردند.

کیت لینکر[۵۰] عقیده دارد آثار اولیهٔ کروگر مبتلا به وابستگی‌های اجتماعی ، سیاسی و اقتصادی است. او می‌نویسد:

۴۱- Julia Kristeva (B. 1941) ، فیلسوف، منتقد ادبی، روانکاو، فمینیست و رمان‌نویس بلغاری-فرانسوی است که در سال ۱۹۶۹ تأثیر زیادی در تحلیل انتقادی، نظریه فرهنگ‌وفمینیسم گذاشت.

42- Feminism

43- Phemonoe

44- Post-Feminist

45- Barbara Kruger (B. 1945)

46- Craig Owens, «The Medusa Effect, or, the Spectacular Ruse,» in Beyond Recognition:Representation, Power and Culture (Berkeley: University of California Press, 1992), 192.

۴۷- Barthes Roland (1915 -1980) ، نویسنده، فیلسوف و نشانه‌شناس معروف فرانسوی است. مؤلفه‌های مهم کار او ساختارگرایی، پساساختارگرایی، ساختارشکنی دریدایی، وهمچنین تحلیل نشانه‌شناسانهٔ متأثر از سوسور هستند.

۴۸- Michel Foucault (1926- 1984) ، فیلسوف، تاریخدان و متفکر معاصر فرانسوی است.

۴۹- Pierre Bourdieu (1930- 2002) ، جامعه‌شناس و مردم‌شناس سرشناس فرانسوی.

۵۰- Linker Kate ، نویسنده کتاب مشهور «عشقی برای فروش: کلمات و تصاویر باربارا کروگر» (۱۹۹۰)

«برای کروگر قدرت در نهادِ خاصی متمرکز نیست ، او باور دارد قدرت در بخش‌های مختلفی توزیع شده است و با عملکرد خود بر سطوح مختلفی از برنامه‌ها همچون جنسیت ، اخلاق ، خانواده ، تعلیم و تربیت نظارت دارد. در این تئوری قدرت نمی‌تواند متمرکز باشد ، بلکه پراکنده و پخش شده است ، بنابراین بی‌نشانه است و کمتر به صورت تجسمی از شبکه‌ای از روابط ، به منظورِ وحدتِ نهادها و سیستم‌های اجتماعی درمی‌آید»(Linker ،1990:27).

تصویرشمارهٔ۶: باربارا کروگر، من مخزنی از ژست‌های تو هستم، ۱۹۸۳
www.Arthistoryarchive.com (access date: 05/10/2011)

این دیدگاه یادآور انگاره‌های فوکو می‌باشد که قدرت را در قالبِ مباحثه و باز تولید اجتماعی ، تئوریزه می‌کرد. اما این تئوری‌ها چگونه در آثار کروگر نمود پیدا می‌کنند ؟ در متون آثار بدون عنوانِ او ، کلمات اساسی ، این تئوری‌های انتقادی دیده می‌شوند برای مثال ؛

«بدون‌عنوان / ما دستوراتی دریافت کرده‌ایم که حرکت نکنیم ،(۱۹۸۲). بدون‌عنوان / من مخزنی از ژست‌های تو هستم ، (تصویرشمارهٔ۶)(۱۹۸۳). بدون‌عنوان / آرامش تو ، سکوت من است ،(۱۹۸۱). بدون‌عنوان / نگاه خیرهٔ تو ، بر بخشی از صورت من اصابت می‌کند ،(۱۹۸۱). بدون‌عنوان / ما نغمهٔ انسان‌های گمشده را می‌سازیم ،(۱۹۸۳). کلماتِ اساسی- استنادی تئوری کروگر را ؛ دستورات / سکوت(فوکو) ، ژست(رولان‌بارت) ، نگاهِ خیره(لورا مالوی)[۵۱] و اشخاص گمشده(بوردیو) ، تشکیل می‌دهند»(Bowlen ،2009:79).

فتومونتاژ و پساتجسمِ جری اولسمن

«هربرت دامیش[۵۲] در مقالهٔ پنج تذکر برای پدیدارشناسیِ تصویر عکاسانه[۵۳] می‌نویسد:

می‌توان گفت که عکاسی چیزی بیش از یک پروسهٔ ثبت ، تکنیکِ حک‌کردن بر روی امولسیون نقره ، و تصویر ثابتی که صرفاً توسطِ اشعهٔ نور تولید شده ، نیست.

تعریف مذکور ، بسیاری از خصوصیاتِ عکاسی را نادیده می‌گیرد. عکاسی لزوماً ثبتِ حقیقی یک شیءِ خاص ، در یک لحظهٔ خاص نیست. بسیاری از هنرمندان از طریقِ چاپ ترکیبی ، قراردادهای جاری این رسانه را زیر پا می‌گذارند تا مفاهیم و احساسات پیچیده‌تری را القاء کنند. آنان با چاپِ تصاویر مختلف بر روی یک کاغذ ، این باور را که یک نگاتیو مساوی با یک عکس است ، را به چالش می‌کشند. با این تکنیک ، عکاسان می‌توانند مافوق ثبت سادهٔ دنیای اطرافشان حرکت کنند تا بدین وسیله ، عقاید درونیِ خود را بیان کنند»(Harding ،2008:63).

تئوریِ پساتجسم[۵۴] ، عکاسان را تشویق می‌کند تا با دیدِ بازتری ، تصویر نهایی را در هر مرحله از عکاسی مجسم سازند. پساتجسم ، برای عکاسان این امکان را فراهم می‌کند تا نگاهی دوباره به تصاویرِ خود داشته باشند و در صورت تمایل در آن‌ها تغییراتی ایجاد کنند. همچنین این تئوری ، این باور عمومی که عکاسی صرفاً یک پروسهٔ مکانیکی است و امکاناتی برای ظهور خلاقیت ندارد را رد می‌کند. پساتجسم با خلاقیت ارتباط بیشتری دارد تا زیباشناسی ، و این امکان را برای عکاسی فراهم می‌کند تا از این طریق ، اهداف هنری‌اش را به بهترین نحو به‌اجرا درآورد.

این تئوری همسو با چاپ‌های ترکیبی و در نقطهٔ مقابلِ تئوری پیشاتجسم[۵۵] که آنسل آدامز[۵۶] آن را توسعه داد ، قرار دارد. آدامز در این تئوری اعتقاد داشت که ، عکاس بایستی قادر باشد تا تصویرِ نهایی را در لحظهٔ فشاردادن دکمهٔ شاتر ، مجسم کند.

اولسمن[۵۷] حضور خود را در عرصهٔ فتومونتاژ ، در اوایل سال ۱۹۶۰ ، با چاپ‌های ترکیبی خود اعلام کرد. عکس‌های او اغلب سوررئال هستند و در تکنیک برترش ، پیوسته چیزهایی را با ترکیب‌کردن می‌سازد که به واقع ، وجود داشتن آن‌ها محال است ، آثاری که ، خود اولسمن ، آن‌ها را «واقعیت‌های شخصی‌سازی شده»[۵۸] می‌نامد[۵۹](Uelsmann ،2007).

تصویرشمارهٔ۵: باربارا کروگر، گالری ماری بون، نیویورک، ۱۹۹۱
www.Arthistoryarchive.com (access date: 05/10/2011)

در عکس‌های او ؛ جزایر بالای آب معلقند ، مردم روی ابرها راه می‌روند ، و چهره‌ها به شکل صخره در آمده‌اند. با این وجود ، عکس‌های او بسیار متقاعدکننده می‌نمایند ، زیرا اولسمن

۵۱ - Mulvey Laura (B.۱۹۴۱) ، نظریه‌پرداز فیلم فمینیستی بریتانیا

۵۲ - Hubert Damisch (B.۱۹۲۸) ، فیلسوف فرانسوی ، که تألیفات زیادی در باب زیبایی شناسی و تاریخ هنر دارد.

53 - Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image" October Vol.5, Photography. (Summer, 1978)

54 - Post-Visualization

55 - Previsualization

۵۶ - Ansel Adams (۱۹۰۲-۱۹۸۴) ، عکاس آمریکایی است.که شهرت وی بیش تر به دلیل عکس‌های او از طبیعت و چشم اندازهای غرب آمریکا است.

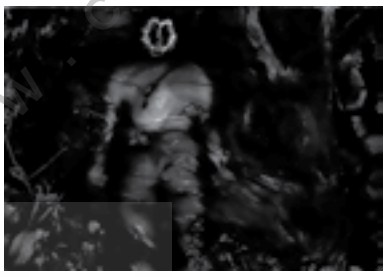
57 - Jerry Uelsmann (b.1934)

58 - Personalized Realities

۵۹ - برگرفته از مصاحبه تلویزیونی جری اولسمن در ۲۴ جولای ۲۰۰۷.

مهارت و استادی ویژه‌ای در چاپ عکس‌های با کیفیت بالا دارد.

تصاویرِ دنیای خیالی او ، بیننده را مبهوت کرده و پرسش‌برانگیز هستند: چطور ممکن است این اتفاق رخ دهد ؟ این به چه معنی است ؟ پیتر بونوئل[۶۰] در کتابِ الهامات نقره‌ایی[۶۱] می‌گوید: «تحریفِ واقعیت یک عکس ، دور از انتظار ماست چون اکثر مردم تمایل دارند این‌گونه فکر کنند که هر آنچه که عکاسان در عکس‌هایشان می‌سازند ، چیزی را شرح می‌دهند که حتماً با قواعدِ کلامی هم می‌توانند شرح داده شوند» (Harding، 2008:66).



تصویرشمارهٔ۷:جری اولسمن ،فیگور مبهم، ۱۹۵۹ .
www.luminous-lint.com (access date: 17/08/2012)

تصویرشمارهٔ۸:جری اولسمن ، بدون عنوان، ۱۹۹۶ .
www.luminous-lint.com (access date: 17/08/2012)

بیننده می‌خواهد یک عکس را ارزیابی و شرح دهد اما تصاویرِ اولسمن قواعدِ عکاسیِ صریح را زیر پا می‌گذارد و توانایی شرحِ صحنه را از بیننده ، سلب می‌کند. اولسمن می‌خواهد که تصاویرش هرچند کوتاه ، ولی واکنش‌برانگیز باشند. وقتی‌که ، از او در این باره سوال می‌پرسند: آیا خلقِ یک صحنهٔ رمزآلود در اثرش اهمیت دارد یا نه ؟ او این‌گونه پاسخ می‌دهد: «...این وظیفه هنرمند نیست که رموزِ زندگی را کشف کند بلکه بایستی بیشتر آن‌ها را خلق کند» (Uelsmann[62]، 2007).

۶۰ - Bunnell Peter ، پروفسور و استاد دانشگاه، که در زمینه عکاسی و هنرهای مدرن فعالیت دارد.

61- Introduction To Silver Meditation, 1975.

۶۲ -برگرفته از مصاحبه تلویزیونی جری اولسمن در ۲۴ جولای ۲۰۰۷

«اولسمن ، از عکاسی برای کشف دنیا و سئوالاتی که او را احاطه کرده‌اند استفاده می‌کند. تم‌ها و تصاویر ، در کارهای او ، مداوم تکرار می‌شوند. او ، جایگاهِ انسان در طبیعت را با ترکیب کردن تنِ برهنهٔ او و بخشی از منظره نمایش می‌دهد(تصویرشمارهٔ۷). در آثار او ، بازی نور و تاریکی و سولاریزه‌شدن[۶۳] به‌عنوان دغدغه‌ایی از مرگ تفسیر می‌شود. استفاده از دست در آثار او ، بیانگر موضوعات معمولی مثلِ نگه‌داشتن دنیا در دست کسی است (تصویرشمارهٔ۸).

اولسمن به‌ندرت در بابِ تفسیر آثارش صحبت می‌کند و این کار را بر عهدهٔ خود بیننده می‌گذارد. او از عنوان‌گذاریِ آثارش پرهیز می‌کند زیرا در بیشتر اوقات مردم برای درک آثار او ، به آن عناوین مراجعه می‌کنند. او می‌گوید:

در این دنیای بصری ، هنگامی که شما اثری دور از ذهن خلق می‌کنید ، بسیار دشوار است که دربارهٔ چیستی و یا چگونگی و یا حتی معنای آن ، بحث کنید»(Harding، 2008:67).

او با شرح‌دادن دربارهٔ تکنیک‌هایِ مورد استفاده خود مشکلی ندارد و آن‌ها را نیز در کتابِ پروسه و ادراک[۶۴] ، شرح داده است. او از هشت دستگاه چاپ عکس برای فرآیندِ چاپ عکس استفاده می‌کند و به این نکته پی برد که می‌تواند به جای استفاده از یک دستگاه و تغییر نگاتیوها ، نگاتیوها را در دستگاه‌های جداگانه قرار بدهد و کاغذ را بین دستگاه‌ها جابه‌جا کند. این ایده ، باعث افزایش سرعتِ چاپ آثار او شد.

در سال ۱۹۶۵ ، اولسمن تئوریِ پساتجسمِ خود را در حوزه دانشگاهی[۶۵] ارائه داد. با کشف ناکارآمدی‌ها و محدودیت‌های تئوری پیشاتجسم ، اولسمن عنوان کرد که نگاتیو ، مرحلهٔ اولِ تولید عکس است. اولسمن به‌جای استفادهٔ از تاریکخانه به‌عنوان مکانی در انتهای پروسهٔ عکاسی ، قابلیت‌هایِ جدیدی برای آن کشف کرد ، همان‌گونه که یک نقاش به استودیوی خود نگاه می‌کند.

نتیجه‌گیری

اگرچه اختراع اصطلاح فتومونتاژ را به دادائیست‌های برلین نسبت می‌دهند. ولی بسیاری از مورخان عقیده دارند که سرآغاز آن به چاپ ترکیبی (چاپ یک عکس با چند نگاتیو مختلف با تکنیک‌هایِ تاریکخانه‌ای)و به آثار بزرگانی چون هنری پیچ رابینسون و اسکار ریلندر بر می‌گردد.

به‌غیر از انگیزهٔ مقابله با باورِ مکانیکی‌بودن عکاسی و ثابت‌کردن اینکه ، عکاسی یک هنرِ خلاقه است ، دیگر انگیزهٔ تمامی فتومونتاژکاران و یا به‌عبارتی انگیزهٔ اصلی آن‌ها همچون سایر هنرمندان راستین این بود تا با فاصله گرفتن از هر آنچه که عکاسی صریح(ناب)نام می‌گرفت ، باورها ، اعتقادات و تخیلاتشان را در عکسی که خلاقانه خلق می‌کند خلاصه کنند. از منظر آنان ، عکس نباید در برگیرندهٔ یک مفهوم ساده و یا بازتابی از زندگی روزمره (از دریچهٔ عکاسی مستند و صریح)باشد بلکه بایستی بینندهٔ خود را متوجه چیزی فراتر از دنیای بصری بکند ، یعنی به مفهومی نزدیک شوند که ، هنرمندان پس از انقلاب در تفکر دکارتی ، تا به امروز را ، به سوی ارزش‌های نمادین و نمایش ماهیتی دیگر از هنر کشاند. از این‌رو ، این وظیفه عکاس است تا عکسی تجهیز شده با مفاهیم بیآفریند تا بدین‌وسیله ، دیدِ بیننده را بهبود ببخشد ، دیدگاه او را ارتقاء دهد و پیام مدنظر خود را نیز به او برساند. برای ساختن این عکس تجهیز شده ، عکاس فتومونتاژ مجاز است از تصاویر مختلف (همراه یا بدون نوشته)استفاده کند تا به مفهوم و ساختار و پیام مورد نظر خویش برسد.

از طرف دیگر ، بایستی به این نکته اشاره کرد که دستکاری عکس ، جزء وجودی و جدایی‌ناپذیرِ عکاسی است. اگرچه عکاسی صریح(ناب)و مستند ، این تفکر را در ذهن بیننده ایجاد می‌کنند که در آن ، عکاس از هرگونه تکنیک ، مهندسی و دستکاریِ آشکار عکس اجتناب می‌کند ولی این بدان معنی نیست که عکس فرآیند مکانیکی است و یا اینکه ، تصویر حاصلِ نیت عکاس نیست و عکس بدون

۶۳ -Solarization ، سولاریزه به معنی آفتاب زدگی است. در عکاسی، هنگامی که بر کاغذی که در تشتک داروی ظهور قرار دارد و در حال ظاهر شدن شدن است نور بتابانید، عکسی خواهید داشت که هم مثبت است و هم منفی! این روش را سولاریزاسیون یا آفتاب زدگی می گویند.
در ابتدا کارکرد این واژه، در مواردی بود که نگاتیو هنگام عکسبرداری با نور آفتاب بیش از حد نور دیده باشد.

64- Process And Perception, (1985)

۶۵ -پساتجسم حاصل تجربه اولسمن در سال هایی است که او به عنوان استاد عکاسی در دانشگاه فلوریدا مشغول به کار بود.

WWW.CHIDEMANMAG.COM

معنا خلق گردیده است. بنابراین ، استفاده از تکنیک و ترفند در عکس ، نه تنها آن را خالی از معنا و مفهوم نمی کند بلکه تأکید مضاعفی بر حضور معنا در آن است.

اما ، توجیه حضور واقعیت در عکس کمی پیچیده تر است. واقعیت امر نسبی است و شرح آن بستگی به این دارد که تعریف شما از واقعیت چه چیزی است. واقعیت بر اساس جهان‌بینی و با توجه به ادراکات ، نگرش‌ها و باورهای فرد شکل می گیرد و واقعیت از فردی با فرد دیگر تفاوت دارد. در هنر ، ابتدا ، واقعیت را برابر با نسخه‌پردازی صرف از طبیعت می دانستند و یا آن را امر ظاهری می پنداشتند که برای ثبت عینی در دسترس است. حال آنکه ثبت دقیق واقعیت امکان‌پذیر نیست و هنرمند تنها می تواند نمودی از آن را ثبت سازد. عکس به‌واسطهٔ برقراریِ تماسی آنی با زمان ، نمودی لحظه‌ای از واقعیت ، را به‌وسیلهٔ فعل و انفعال شیمیایی بر سطح خود ثبت می کند ، پس عکس بازنمودی از واقعیت است و این شرحی از حضور واقعیت در عکاسی مستند و صریح می باشد.

اما واقع گرایی در فتومونتاژ به صورت دیگری مطرح می گردد ؛ دادائیست‌ها ابداع گران این تکنیک و بسیاری از هنرمندان جنبش‌هایی همچون فمینیسم واقعیت را اموری ذهنی می پنداشتند که در مواجه با موضوعات و مسائل اجتماعی و سیاسی و فرهنگی روز ، پنهان گردیده است. بنابراین ، به‌عنوان یک هنرمند آگاه ، این را وظیفهٔ خود می دیدند تا جامعه را از واقعیتی نهان ، باخبر سازد. تکنیک فتومونتاژ ، ابزار قدرتمندی بود که با تکیه بر اعتبار واقعیت‌پردازی عکس ، در اختیار آنان قرار گرفت و آن‌ها را به توفیقاتی در این زمینه رسانید. دستور سانسور ، توقیف آثار و یا تبعید هنرمندان فتومونتاژکارِ این عرصه که از سوی مقامات حکومتی صادر می‌شد ، نشان می دهد که این هنرمندان تا به چه اندازه به هدف خویش نزدیک شده بوده‌اند.

از سوی دیگر ، مفهوم دیگری از واقعیت را می‌توان در تصاویر عکاسان سورئالیستی همچون جری اولسمن که از تکنیک فتومونتاژ استفاده می کند بیان کرد: او با استفادهٔ ماهرانه از این تکنیک ، بیننده را به دنیایی از تصاویر ترکیبی خود می‌برد که در آن تکه عکس‌های جمع‌آوری شده مختلف(عکس‌هایی از مردم ، اشیاء ، طبیعت ، حوادث)نقش سمبل‌های هدایت کننده‌ای را دارند که بیننده را به سوی واقعیتی برتر (فرا واقعیت)هدایت می کند ، واقعیتی که حادث‌شدن آن در این دنیای بصری غیرممکن است.■

منابع:

۱-الگر، دیتمار.(۱۳۸۸).گرایش های ضدهنری، ترجمهٔ فاطمه عبادی، تهران، کتاب آبان.

۲- بودریار، ژان و دیگران. (۱۳۸۹). سرگشتگی نشانه ها: نمونه هایی از نقد پسامدرن، ترجمهٔ بابک احمدی و دیگران، تهران، نشر مرکز.

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

۴-ولز، لیز.(۱۳۹۰).عکاسی: درآمدی انتقادی، ترجمهٔ محمد نبوی و دیگران، تهران، انتشارات مینوی خرد.

۵-نوری، نظام الدین. (۱۳۸۹). مکتب ها، سبک ها و جنبش های ادبی و هنری جهان تا پایان قرن بیستم، تهران، انتشارات یادوارهٔ اسدی.

6-Ades, Dawn. (1986). Photomontage, USA, Thames & Hudson; Rev Enl Su edition.

7-Bowlen, Joan E. And Zimmerman, Peter M. (2009), Body Language: The Presence and Absence of Cindy

8-Sherman, Sherrie Levine and Barbara Kruger, USA, College of William and Mary.

9-Linker, Kate. (1990). Love For Sale: The Words and Pictures of Barbara Kruger, New York; Harry Abrams.

10-Mulvey, Laura. (1983). Dialogue with Spectatorship: Barbara Kruger and Victor Burgin, Creative Camera,

11-Summer 1983. Reprinted in Mulvey's collection Visual and Other Pleasures, Macmillan, 1989

12-Parker, Wendy A. (2011). Political Photomontage: Transformation, Revelation, And Truth, USA, University Of Iowa.

13-R. Lippard, Lucy. (2007). Dadas on Art: Tzara, Arp, Duchamp and Others, USA, Dover Publications.

14-Uelsmann, Jerry. (2007). Interviewed By Author, Digital Recording, Conducted On Phone, Tuscaloosa, Al.,

15-24 July 2007.

16-Www.Arthistoryarchive.Com (access date: 05/10/2011).

17-Codex99. (2008). The Two Ways of Life, http://www.codex99.com/photography/10.html

18-Daniel, Malcolm. (2004). Gustave Le Gray (1820—1884). In Heilbrunn Timeline of Art History. New York:

The Metropolitan Museum of Art,2000—ttp://www.metmuseum.org/toah/hd/gray/hd_gray.htm.

19-The American Photography Museum. Photomontage, http://www.photographymuseum.com/ phofictionss

montages2.html (access date: 17/08/2010).

20-www.Luminous-Lint.Com (access date: 16/07/2011).

21-www.Luminous-Lint.Com (access date: 17/08/2012).

WWW.CHIDEMANMAG.COM