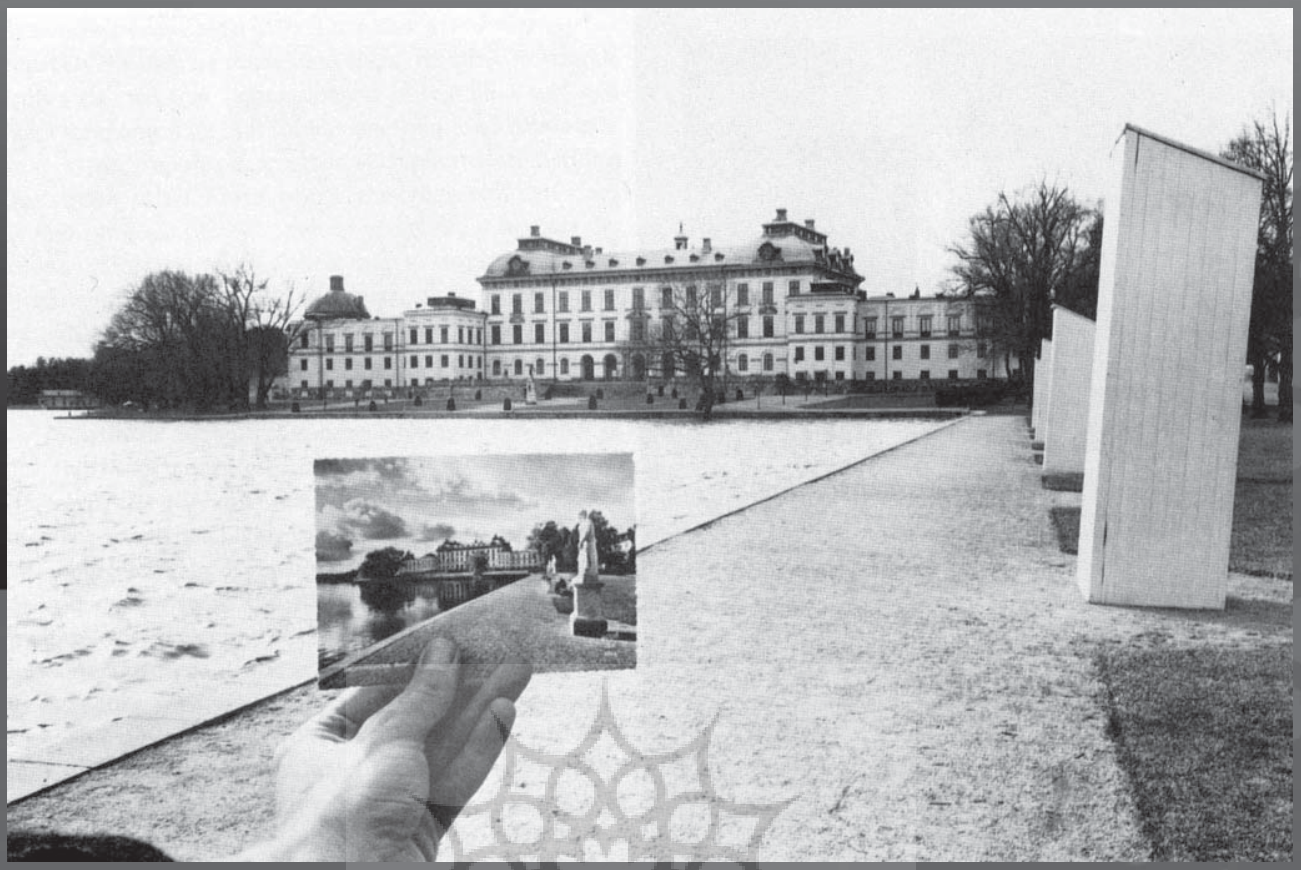
فتومونتاژ و استراتژی چندگانگی

هم‌نشینی تکنولوژی و هنر

ترجمه‌ی، سیدمهدی مقیم‌نژاد

■ دستکاری در روند خلق عکس، عکس‌های ترکیبی، فتوگرام[1]های اولیه، فتوکلاژ[2]ها، ریوگراف[3]ها، شادوگراف[4]ها، ورتوگراف[5]ها، فتوپلاستیک[6]ها و به طور کلی رهیافتی که پس از سال‌های جنگ‌جهانی اول زیرچترفراگیر«فتومونتاژ[7]» جای گرفته است، فارق از منازعات پردامنه‌ی مشهور خود در حوزه زیبایی‌شناسی، شیوه بیان و ترکیب‌گذاری‌های موقعیتی، نقطه تمرکزی را بر جا می‌گذارد که می‌توان مورد تأکید قرار گیرد. این هسته‌ی مرکزی که می‌تواند از آن به نام «استراتژی چندگانگی» یاد کرد شاید همزیستی ناگزیری با جوهره‌ی این نوع تصاویر و اصطلاح مرتبط با آن داشته است.



فتومونتاژ به شکل ماهوی تصویری است که از همنشینی لااقل دو عنصر بصری و ایجاد نوعی مناسبت میان متنی شکل می‌گیرد. نوع و نحوه‌ی همزیستی تحمیلی نشانه‌ها ـ که می‌تواند در کمیت پرشمار باشند ـ در هر دوره و طبق هر معیاری که صورت پذیرفته باشد سرانجام بر منش ذاتی خود یعنی چندرگه بودن تصویر نهایی صحه می‌گذارد و شاید از همین روی در برداشت‌ها و بازنمود خود نیز تعابیر چندگانه‌ای می‌یابد.

در سال‌های پایانی دهه‌ی ۱۸۳۰، در حالی که رسانه‌ی عکاسی تحت تصرف روش‌های تولیدی داگر[۸] و مانیفست فرانسوا آراگو[۹] برپایه همسانی عینی خود، دقت غیرقابل تصور و وفاداری به واقعیت رشد کرد، هنرمندان بسیاری با ایجاد تصاویر ترکیبی راهی متفاوت را پیمودند. در این میان نحوه‌ی تلقی این هنرمندان از این رسانه‌ی جدید با توجه به گذشت زمانی بیش از یک صدو پنجاه ساله‌ی آن بسیار جالب توجه می‌نماید و توجیه مستدلی است برای روی آوری به روش‌های ترکیبی؛ هرچند که هنوز در راستای نحوه‌ی کاربرد تصاویر مختلف پشتوانه‌ی تئوریکی دیده نمی‌شود.

ریلندر[۱۰] در توصیف تصویر «دو شیوه‌ی زندگی»[۱۱] که خود آن را «چندگانه»[۱۲] نامید چنین می‌گوید: «می‌خواستم به هنرمندان نشان دهم که عکاسی کارآمد، چگونه می‌تواند به هنر آنها کمک کند. عکاسی، نه تنها در جزییات بلکه در ارائه‌ی کلی‌ترین و کامل‌ترین ترکیب‌بندی‌ها نیز بسیار موفق است.»[۱۳] در نمونه‌ی دیگر، جیبزهیوز[۱۴] در سال ۱۸۶۱ [بر تاریخ آن دقیق شویم] بیان می‌دارد: «عکاس مانند هر هنرمند دیگر آزاد است تا از هر وسیله‌ای که برای تحقق اندیشه‌هایش لازم می‌داند استفاده کند. اگر تصویری با یک نگاتیو پدید نمی‌آید، بگذارید از دو یا ده نگاتیو استفاده کند؛ اما این نکته را کاملاً معلوم سازید که اینها تنها ابزاری هستند در خدمت یک هدف، و هنگامی‌که تصویر تکمیل شد، اعتبارش به کلی در گرو تأثیری خواهد بود که بر بینندگان می‌گذارد، و نه به سبب ابزاری که به کار برده است.»[۱۵] یا در سال‌های آغازین قرن بیستم، اِلوین لنگدون کابورن در ورتوگراف‌های خود با تأکید بر هنری ذهنی – تخیلی بر آزمودن راه‌های جدید و به درآمدن از حصار تنگ وفاداری به واقعیت چنین سخن می‌گوید: «چرا عکاسی قید و بندهای سنت بازنمایی دقیق را دور نریزد و به کارهای نو و ناآزموده دست نزند؟... چرا دیدگاه‌های فراموش شده یا تاکنون مشاهده نشده، مطالعه نشود.»[۱۶]

در این مقطع، فتومونتاژ در قالب سنت عکاسی «تصویرگرا»[۱۷] و در نتیجه‌ی ناگزیر رویکرد تعدادی هنرمند به‌نام، تحقیر شده و حاشیه‌ای به

وقوع پیوست که به درستی خصلت چند سویه‌ی شیوه‌ی کار خود را دریافته بودند. چندگانگی تأویلی فتومونتاژ نیز در این دوره، از یک سو به همخوانی آن با ذهنیت مدرنیستی دنیای هنر برمی‌گردد [یعنی با تأکید آن بر آزادی هنرمند، به کارگیری شیوه‌های اجرایی نوین، عطش نوآوری و اصالت و ابداع مطابقت دارد] و از سوی دیگر متنافر با رویکرد عکاسان و شکل حتمی عکاسی قرار می‌گیرد. [چرا که معتقدین به عکاسی بی‌واسطه[18] با گریز از شیوه‌های تجربی در صدد حصول به خودکفایی برای رسانه‌ی خود بودند].

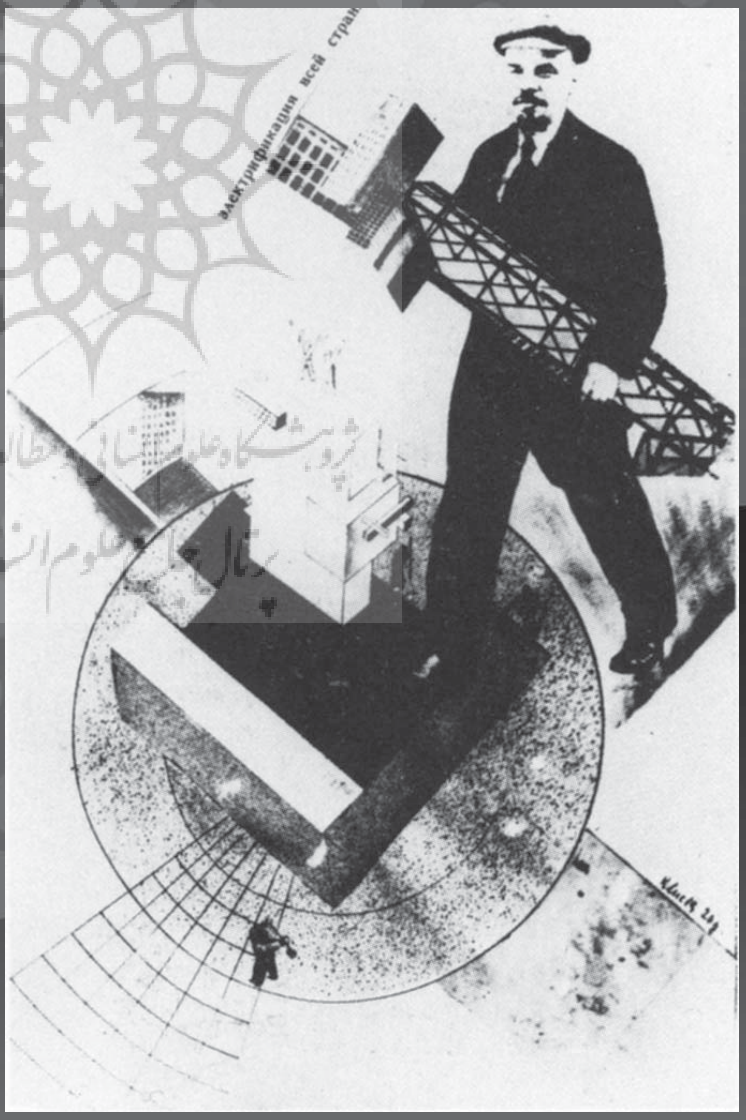
اما به راستی آیا نمی‌توان پیشگویی‌های هنرمندی چون کابورن را وقتی که اظهار می‌کرد: «امروز عکس چیزی پیش پا افتاده در حد کبریت است»[19] توجیهی منطقی برای دست‌یابی به شیوه‌ای مبتکرانه‌تر از کارکرد مکانیکی صرف و روش‌های تولید به مثلِ فرآیند عکاسی دانست؟ و آیا ابراز چنین تفکری از سوی کابورن با دیدگاه‌های نقادانه‌ی معاصر سونتاگ[20] درباره‌ی جایگاه فرهنگی عکس یا استقبال پست مدرنیست‌ها از کیفیات انطباق‌پذیری عکس و نقد آنها بر جایگاه این رسانه درجامعه مصرفی متناسب نمی‌نماید؟[21]

در دهه‌های بعد و در کوران بنیان فکنی‌های ایدئولوژیکی که جنگ جهانی بر مبنای فکری هنرمندان بر جای می‌گذاشت، دادائیست[22]های برلین با به تن کردن لباس‌های کارگری، فتومونتاژ را در جایگاه یک رسانه سیاسی – اجتماعی رادیکال به کار گرفتند. ساختار فتومونتاژ در این دوره با منطقی کاملاً دیالکتیکی بنا شد و هنرمندان آن با طرح وابستگی این پدیده به جهانی تکنولوژیک، نام آن را با توجه به رویکرد متنافرانه‌ی خود با آثار هنری رایج برگزیدند. خود مونتاژ در زبان آلمانی به معنای «متناسب کردن» یا «خط تولید» بود و مونتور[23] به معنای «تعمیرکار»، «مکانیک» یا «مهندس».

بدین ترتیب به طور رسمی اشیایی از جهان ماشین و صنعت به دنیای هنر راه یافت. ترتیاکوف[24] در تشریح آثار هرتفیلد[25] این پدیده را این‌گونه تبیین می‌کند: «اگر عکس، تحت تأثیر نوشته، علاوه بر بیان حقیقت، گرایش اجتماعی را که توسط آن حقیقت بیان شده به راحتی شرح دهد، آن وقت این عکس می‌تواند فتومونتاژ به حساب بیاید.»[26] در این پاره‌ی زمانی؛ فتومونتاژ، در چندگانگی تأویلی خود علاوه بر رویگردانی از معیارهای مدرنیسم هنری – مانند رویکرد فرمالیستی آن، تعالی هنری‌اش یا این اعتقاد که هر هنری در وهله‌ی اول روی سخنش با سایر هنرهاست و بعد محیط اجتماعی – با مدرنیسم عکاسی نیز که اینک سر و شکل کارآمدتری یافته و برای خود صاحب ساحت‌های زیبایی‌شناسی و هنرمندان ویژه‌ای شده بود در تعارض قرار می‌گیرد.

از سوی دیگر به نظر می‌رسد که فتومونتاژهای این دوره با بسیاری از نظریه‌های اخیرتر مرتبط با عکاسی همچون تأکید بر نقش کارکردگرایانه‌ی آن[27] یا مبانی نقد مارکسیست‌هایی چون سکولا[28] که بر برانگیختن مقاومت و احیای اراده‌ی مخاطب تأکید می‌ورزند همخوانی دارد. هاوسمن[29] در سخنرانی خود در نمایشگاه عظیم فتومونتاژ (برلین، ۱۹۳۱) چنین گفت: «ایده‌ی فتومونتاژ به‌اندازه‌ی محتوای آن بنیادین و شکل ظاهری آن به‌اندازه‌ی کاربست عکس و متن که در کنار هم به یک فیلم صامت تغییرشکل می‌دهند ویرانگر بود... دادائیست‌ها به قصد خلق چیز جدیدی که توان ارایه‌ی تصویری کاملاً نو از بحران و انقلاب را داشته برای نخستین بار عکاسی را با چنان نیروی تبلیغاتی‌ای به کار گرفتند که معاصرانشان جرأت بهره‌برداری از آن را ندارند...»[30]

اما به راستی، صرفنظر از واکنش مبتکرانه و خلاقیت‌های تصویری این هنرمندان به جنگ و شرایط سیاسی – اجتماعی



آن، آیا زمانی که هرتفیلد – همچون سایر هنرمندان دادا ـ با حذف امضای خود، هنگام نمایش آثار همواره در کنار فتومونتاژهای اصل، کپی آنها را نیز قرار می‌داد تا بر این حقیقت تأکید کند که آثارش شعارهای تبلیغاتی – سیاسی‌اند که مخاطبان آن عموم مردم می‌باشند نه آثار هنری خصوصی، بی‌نظیر و غیرقابل تکرار، همچون یک پست مدرنیست امروزین به جریان آفرینش هنری نمی‌نگریست؟ و آیا این حرکت چندگانه‌ی او علاوه بر انکار معیارهای مدرنیستی نبوغ فردی هنرمند و ارج نهادن به اثر هنری یگانه، نوعی شالوده شکنی و باطل‌سازی اسطوره‌ی خودمختاری فردی (اسطوره‌ی مؤلف)[۳۱] و یا سوژه‌ی فردی (اسطوره‌ی اصالت) در فرهنگ غربی محسوب نمی‌شود؟

سیر استراتژی چندگانه‌ی فتومونتاژ، هنرمندان آن و ارجاعات تأویلی‌اش در تمام مقاطع بعدی تاریخ هنر [و از آن روی تاریخ عکاسی] قابل پی‌گیری است. توانایی فتومونتاژ دادا در بیان چندگانگی‌ها و تضادها و کمرنگ‌شدن هر چه بیشتر مرز تز و آنتی‌تز و ابهام‌زدایی معنایی آن برای تماشاگر، در دوره‌ی بعد و با توجه به ساختار فتومونتاژهای سوررئالیستی و منطق نشانه‌شناختی تمثیلی آن رویه‌ای معکوس یافت. آثار سوررئالیستی با ناب‌گرایی مدرنیسم هنری همخوان شد و ابهام فضایی را تا آنجا پیش برد که با پیش فرض‌های ناب گرایان عکاسی، همچون اَلفرد استیگلیتز[۳۲]، ادوارد وستون[۳۳]، پل استرند[۳۴]، انسل اَدَمز[۳۵] و... در تضادی کامل قرارگرفت. جریان اتوماتیسم آفرینش سوررئالیستی، تغییر شکل اشیاء بدن انسان، مناظر و حتی محتوای ذاتی پدیده‌های گوناگون، برهم زدن مقیاس‌ها، و به کارگیری نظام‌مند در دست هنرمندانی چون پیکابیا[۳۶]، مکس ارنست[۳۷]، آراگون[۳۸]، هانس آرپ[۳۹]، من ری و تئودور فرانکل[۴۰] جز با نیروی افسون‌کننده‌ی «ترکیب تصاویر عکاسی» و تمرین دوگانگی میسر نبود. برای آنها به کارگیری عکس در حکم مسایل غیرعقلانی بود.

در پاره‌ی زمانی دیگر، کانستراکتیویست‌های[۴۱] روس با رد نظام طبیعی

دنیای موجود و گریز از[۴۲] شیوه‌های بازنمایی فیگوراتیو و واقع‌گرا بر همسویی خود با تحولات نوین جامعه جهانی[۴۳] وقوف یافتند و در راستای دگرگونی ساختاری فضاهای تصویری جدید، بر ترکیب عکس تأکید ورزیدند. چرا که در نظر آنها، عکس، به طور مسلم جایگاه ویژه و ممتازی در رابطه‌ی با واقعیت داشت، درعین اینکه قابلیت دستکاری شدن، تغییر واقعیت و سازمان‌یابی جدید را نیز دارا بود و به یقین دلیل همه‌ی اینها به خاستگاه فتومونتاژ باز می‌گردد.

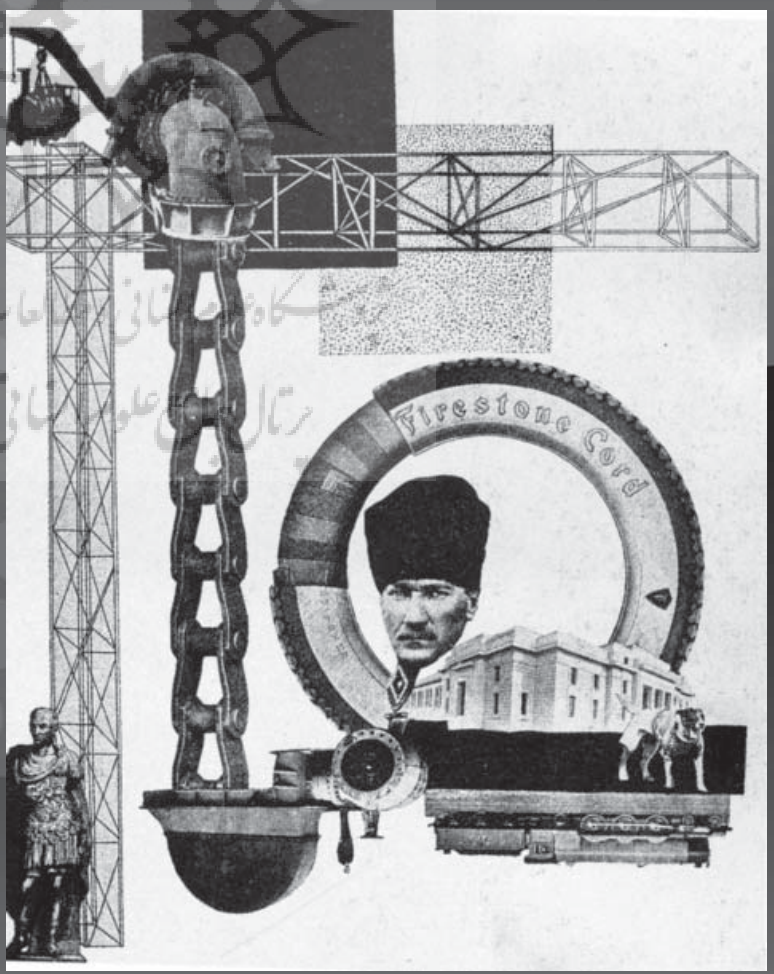
بدین ترتیب نسلی از فتومونتاژهای نامتعارف که درهر دو سوی ساختار محتوا، با فکرورزی‌های ژرف‌نگرانه توأم بود پا به عرصه وجود گذاشت. تمام آثار تاتلین[۴۴]، کلوتسیس[۴۵]، ردخپکو[۴۶]، لیسیتسکی[۴۷] و مالویچ[۴۸] از این جمله‌اند. جوهره‌ی دوگانه‌ی این مجموعه آثار نیز باز به میزان وابستگی آن به هر دو سوی معیارهای مدرنیسم هنری و عکاسی برمی‌گردد. بدین معنا که فتومونتاژهای کانستراکتیویستی علی‌رغم همگرایی ماهوی خود با مبانی فلسفی مدرنیسم هنری در تحول نظام و ادراک بصری و آشنایی‌زدایی‌های صوری با بخش دیگری از سر نمون‌های فکری این جریان مانند رد هرگونه محتوای روایی، استنادهای تاریخی، معانی روان‌شناختی و... در تعارض قرار می‌گیرد.

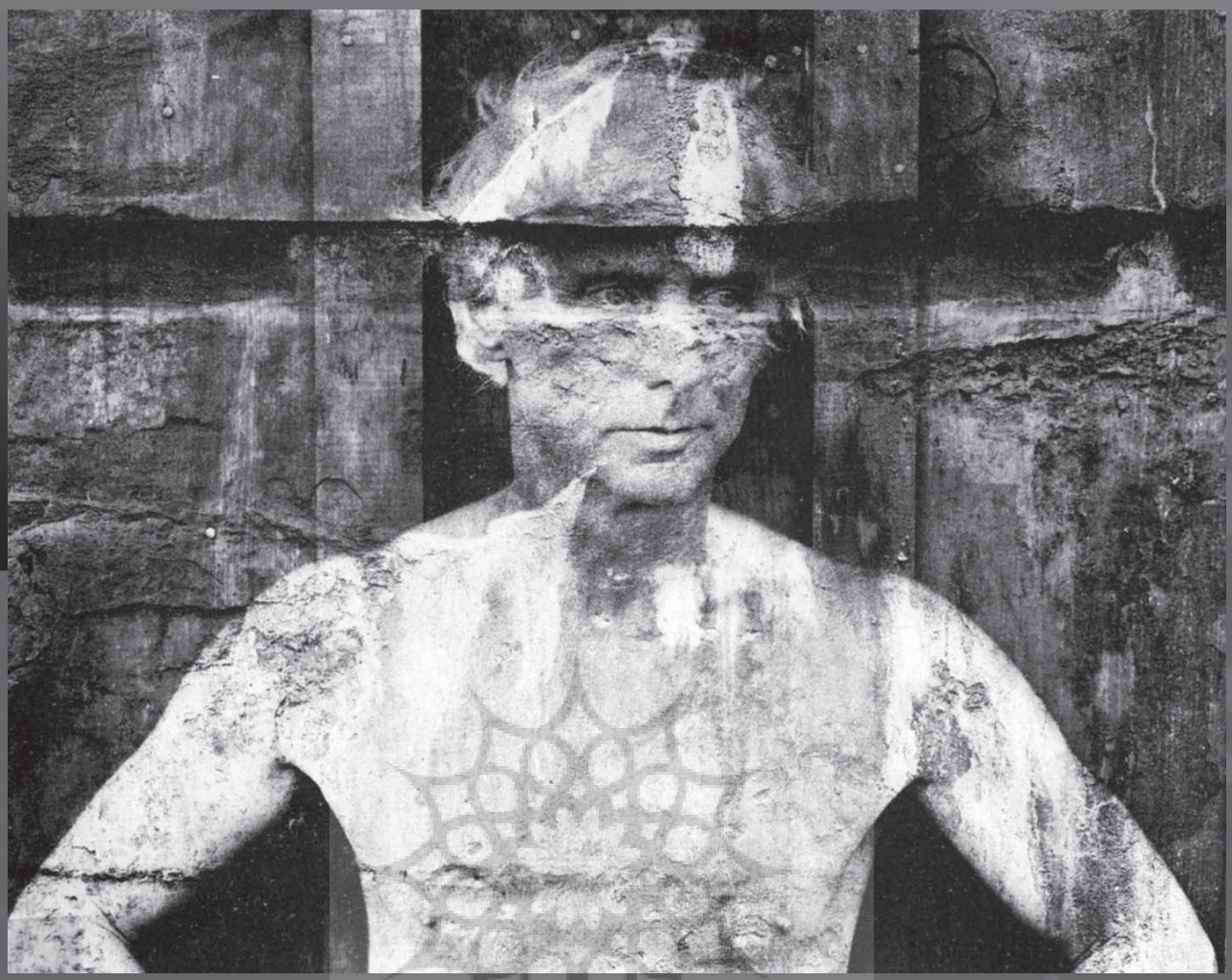
چرا که آثار هنری پیشروی این دوره به طور عمده به نوعی تبلیغ‌گر سیاست‌های ساختاری دولت‌های اروپای شرقی در تمام عرصه‌های فرهنگی، اقتصادی، صنعتی و سیاسی است.[۴۹]

از سوی دیگر حتی هنرمندی چون لازلو موهولی‌نایی نیز علی‌رغم ارائه‌ی «دید جدید»[۵۰] اثر در فضاهای بصری، فراهم‌آوری امکان خوانش‌های متعدد از آثار خود و همسویی کامل با مدرنیسم هنری، از دیگر سو با دیدگاه مدرنیت‌های عکاسی متنافر می‌شود. نایی برخلاف تأثیرگذاری خود بر وقوع عکاسی هنری امریکا[۵۱] دائماً با دیدگاه استیگلیتزگراها در تضاد بود.

تعریف واقعیت با بهره‌گیری جذاب از فعل دوگانه‌ی «بودن» فتومونتاژ را در ردیف محصولات عمده‌ی هنرمندان پاپ آرت[۵۲] در دهه‌های بعد قرار داد. در میان کسانی چون ریچارد همیلتون[۵۳]، اندی وارهول[۵۴] و پائولوزی[۵۵] که خود درباره‌ی زمانه اثر چنین ابراز نظر کرد: «فرهنگ ما در دل خود نوعی کلاژ قوم‌نگارانه است.»[۵۶] در همین مقطع، دیوید هاکنی[۵۷] هنرمند انگلیسی، گریز از پرسپکتیو تک نقطه‌ای در آثار هنرمندان فتومونتاژ پیش از خود را به یک تثبیت زیبایی‌شناسانه رساند و آن را تا مرز یکی از اوج‌های تاریخی خود پیش برد. هرچند درتلقی‌ای دوگانه، نه خود او[۵۸] و نه نهادهای رسمی عکاسی هیچ یک از آثارش را به معنای دقیق «عکس» نشناختند.

دربازخوانی سیرزیبایی‌شناسی فتومونتاژ می‌توان خاستگاه بسیاری از هنرمندان معاصر[به ویژه پست مدرنیست‌ها] ونوع رویکرد آنان به مقوله‌های فرهنگ و آفرینش را یافت. گویی این جریان معترضه‌ی تاریخ عکاسی با جوهره‌ی سنت‌گریزانه و ساختارشکنانه‌ی خود اکنون محمل یگانه‌ای برای روش‌های زیبایی‌شناسی جدید فراهم می‌کند. از یک سو بسیاری از شکل‌های استراتژیک پست مدرنیست‌های عکاس همچون «وام‌ستانی»[۵۹] [مانند تابلو تصاویر[۶۰] ایلن کوین[۶۱] و تصاویر» خانه عروسکی[۶۲] «لوری سیمونز[۶۳]»، «تصرف»[مانند تصاویر شری لواین[۶۴] یا جیمز ولنگ[۶۵]]،«پرده‌پوشی و پرده‌برداری»[۶۶] [در بسیاری از تصاویر سیندی شرمن[۶۷]] و «عکاسی مجدد»[۶۸][در آثار ریچارد پرینس[۶۹]] ریشه در تجربیات از سرگذشته‌ی هنرمندان فتومونتاژ، همچون عکاسی چندباره، بهره‌گیری از عناصر تصویری» موجود» و عکس‌های دیگران، یا کارکرد افشاگرانه یا پنهان کننده‌ی آثارشان دارد و از سوی دیگر بسیاری از هنرمندان همچون لوکاس ساماراس[۷۰]، پدرومه‌یر[۷۱]، ویکتوربرگن[۷۲] و مشهورتر





از همه باربارا کروگر[۷۳] [که از رویکردهای صوری دادائیست‌ها و هنر تبلیغاتی سوسیالیستی بسیار بهره‌مند است] فتومونتاژ را به عنوان گرایش‌کاری خود برمی‌گزینند.

به هرحال تبدیل فتومونتاژ به اصلی‌ترین رهیافت تصویری در کاربردهای تبلیغاتی – تجاری و فرهنگ مبتنی بر وفور تصاویر امروز و کاربردهای اخیرتر الکترونیکی و جریان هنر نوتصویرگرایی[۷۴] با بافت نشانه‌شناختی چندگانه‌ی آن ارتباط دوسویه و لاینفکی دارد و اصلی‌ترین استراتژی آن محسوب می‌گردد. و شاید همین کیفیت «دگربودگی» فتومونتاژهاست که نگاه بسیاری از دگراندیشان هنر معاصر را همواره به سوی خود جلب کرده است.[۷۵]

پی‌نوشت‌ها:

۱– margotohp؛ یکی از روش‌های بسیار قدیمی تصویرسازی 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 طراحی‌های فتوژنیک]drawing cinegotohp[نامید.

۲– egallocotohp؛ روشی از تولید تصویر که بدون واسطه‌ی دوربین و در اثر چسباندن منابع تصویری مختلف در کنار هم به دست می‌آید.

۳– hparogyar؛ روش ابداعی من‌ری]Man Ray[نقاش، عکاس و فیلمساز آمریکایی که با استفاده از پرتوهای نور بر کاغذ حساس عکاسی به دست می‌آید. او در سال‌های پس از جنگ جهانی اول تأثیر مهمی بر سنت‌زیبایی‌شناسی عکاسی دست کاری شده گذاشت.

۴– hparogodahcS؛ روش ابداعی کریستیان شاد]Schad Christian[که مبتنی بر ثبت مستقیم فرم اشیاء بر کاغذ حساس عکاسی است.

۵– hparogotroV؛ روش ابداعی اِلوین لنگدون کابورن]Alvin Langdon Coburn[که در آن تصویر نهایی از بازتاب‌های متوالی شیء در آینه‌های چندگانه [به صورت منشور] بوجود می‌آید. این نام توسط ازراپاند]Ezra Pound[

مهم‌ترین چهره‌ی جریان مدرنیسم در شعر انگلیسی زبان به آثار کابورن اطلاق شد.

۶– Photocollage؛ عنوانی که لازلو موهولی نایی [Laszlo Moholy Nagy] خود آن را در توصیف آثارش برگزید چرا که معتقد بود تصاویر او با بهره‌گیری از طراحی و قطعات نوشتاری به وجود می‌آیند به طور کلی در یک فضای تجسمی گسترده‌تر قرار می‌گیرند.

۷– Photomontage

۸– مقصود اولین تصویر باثبات عکاسی است که به شکل مثبت [positive] و بر روی لوحه‌ی فلزی توسط نقاش و مخترم فرانسوی ژاک‌لویی مانده‌داگر [Louis-Jacques-Mande Daguerre] ایجاد شد و به نوعی مبداء تاریخ عکاسی قرار گرفت.

۹– Francois Arago؛ دانشمند برجسته فرانسوی و عضو جمهوری‌خواه مجلس نمایندگان که در جهت تبیین روش تولیدی داگردر آکادمی‌علوم فرانسه بسیار کوشید.

۱۰– O.U. Reginald؛ نقاش و عکاس برجسته‌ی نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم در انگلستان

۱۱– The Two Ways of Life؛ اثری سرنمون از عکس‌های دست کاری شده در قرن نوزدهم. در واقع این فتومونتاژ از ترکیب ماهرانه‌ی بیش از ۳۵ نگاتیو مجزا به وجود آمد و وجود جذبه‌های تمثیلی، آن را همتای نقاشی‌های کلاسیک ساخت.

۱۲– Multiple Picture

۱۳– Dan Ades, Photomontage, Thames and Hudson, London, 1986, P-5

۱۴– Heads Hugh؛ نقاش و عکاس انگلیسی نیمه دوم قرن نوزدهم.

۱۵– برت، تری، نقدعکس، درآمدی بر درک تصویر، ترجمه‌ی اسماعیل عباسی و کاوه میرعباسی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۹، ص ۸۱.

۱۶– Dawn Ades, Photomontage, P-9.

۱۷– Pictorialist

۱۸– منظور شکلی از عکاسی است که در طی مراحل مختلف آن هیچ‌گونه دخل وتصرفی در بازنمایی مورد عینی از سوی عکاسی صورت نمی‌گیرد. Photographic Straight

۱۹– Dan Ades, Photomontage, P-29

۲۰– Susan Sontag؛ نظریه‌پرداز و منتقد مشهور عرصه‌های ادبیات، سینما و عکاسی. از جمله آثار مشهور او درباره‌ی عکاسی علاوه بر سخنرانی‌ها و مقالات پرتعداد می‌توان به کتاب‌های «درباره‌ی عکاسی» [On Photography] (۱۹۷۷) چاپ شده در مجله‌ی عکس، شماره‌ی: «درباره‌ی رنج دیگران» [Regard to Pain the Suffering of Others] (۲۰۰۳) اشاره کرد.

۲۱– جهت اطلاع بیشتر از دلایل کاربست پردامنه‌ی عکس در هنر وتفکر پست مدرنیستی و هم‌چنین جایگاه آن درجامعه پست مدرنیستی به ترتیب می‌توانید به منابع زیر رجوع کنید:

- Andy Grundberg, Crisis of theReal, Aperture Foundation, 1990
- Fredric Jameson, "Postmodernismand consumer society", in theAnti-Aesthetic: Essays on Postmodernculture, ed. Hal Foster, Wash: Bay Press,1983

۲۲– Dadaism؛ یک نهضت اروپایی درهنرها که در سال ۱۹۱۶ از زوریخ آغاز شد و بیشتر به خاطر روح معترضانه‌ی خود، پوچ‌انگاری و بورژواستیزی‌اش شهرت دارد تا روش‌های کاملاً صوری. بنیان‌گذاران این جنبش، «هوگوبال» کارگردان تئاتر، «هانس آرپ» نقاش، «ریچاردهاوزنبرگ» شاعر و... بودند. واژه دادا به معنای «اسباب‌بازی» یا «اسب بازیچه»

است. بانیان این جنبش این عنوان را بنا به قرعه‌ی فال از میان فرهنگ واژه‌ی زبان آلمانی اختیار نمودند:
جنس، هـ.و، عکاسی قرن بیستم، ترجمه حسن نیر، نشر فرایند، تهران، ۱۳۷۹، ص ۶۳.

۲۳- Montage

۲۴- Volkaitov؛ هنرمند انقلابی و مارکسیست روس که فتومونتاژهای بسیاری در دهه‌های ۲۰ و ۳۰ به خصوص در نشریه‌ی چپ‌گرای لِف [Lef] از خود برجای گذاشت.

۲۵- Heartfield John؛ هنرمند مارکسیست آلمانی که در هجو نازیسم، فاشیسم و دیکتاتوری هیتلر معترضانه‌ترین و جنجال‌برانگیزترین فتومونتاژها را تا زمان خود آفرید. آثار هرتفیلد کهن الگوی اصیلی برای فتومونتاژ در حافظه‌ی هنرهای تجسمی قرن بیستم است.

۲۶- Margarita Tupitsyn, The SovietPhotograph (1924-1937), YaleUniversity Press, Ne Heaven, 1996,P-97.

۲۷- منظور تأکید بر تأثیرگذاری اجتماعی و زمینه‌ای است که عکس از آن حاصل می‌گردد.

۲۸- Allan Sekula؛ عکاس و نظریه‌پرداز معاصر که موضع‌گیری‌های مارکسیستی او در قبال جریان فراگیر پست مدرنیسم در دهه‌های اخیر مشهور است. جهت اطلاع بیشتر می‌توانید به مجموعه مقالات کتاب مشهور او «عکاسی درخلاف جهت آب: مقالات و آثار» رجوع کنید:

- Allan Sekula, Photography Againstthe Grain: Essays and photo|orks(1973-1983), Halifax, Nova Scotia: thePress of the Nova Scotia Collage of Artand Design, 1984.

۲۹- Hausman Raoul؛ عکاس و هنرمند مشهور آمریکایی که تعبیر و استدلال او از فتومونتاژ به «فیلم» در تاریخ این رویکرد هنری معروف است.

۳۰- Dawn Ades, Photomontage, P-99

۳۱- مقصود همان مفهومی است که رولان بارت [ژخخژزچا حذچدرت] نظریه‌پرداز و نشانه‌شناس فرانسوی با اختیار نمودن عبارت «مرگ مؤلف» [Death of Author] به شکلی تئوریک به آن پرداخته است.

۳۲- Heartfield Wieland؛ [به تلفظ انگلیسی استیگلیتز] عکاس، نویسنده و مجموعه‌دار معروف آلمانی تبار آمریکایی. او که در ابتدا خود از سنت عکاسی تصویرگرا بر خواسته بود بعدها با طرح نظریه انفصالی [Photo-Secession] و گالری شماره ۲۹۱ در نیویورک و همچنین نشریات کمرانُتس [Camera Notes] و کمراورک [Camera Work] به نیروی محرکه مدرنیسم عکاسی بدل شد و به عنوان پیشوای عکاسان جوان آمریکایی برپالودگی عکس و کاستن پیرایه‌های تحریفی از آن اصرار ورزید.

۳۳– Edward Weston؛ عکاس مشهور امریکایی وابسته به جریان مدرنیسم.

۳۴– Duane Hulse؛ عکاس مشهور امریکایی وابسته به جریان مدرنیسم

۳۵– Ansel Adams؛ عکاس طبیعت مشهور امریکایی که آثار حاصل شده از به کارگیری نگاتیوهای قطع بزرگ او در بازسازی دقیق جزییات و چاپ‌های هنرمندانه مثال‌زدنی است.

۳۶– Edouard Boubat؛ نقاش و عکاس فرانسوی

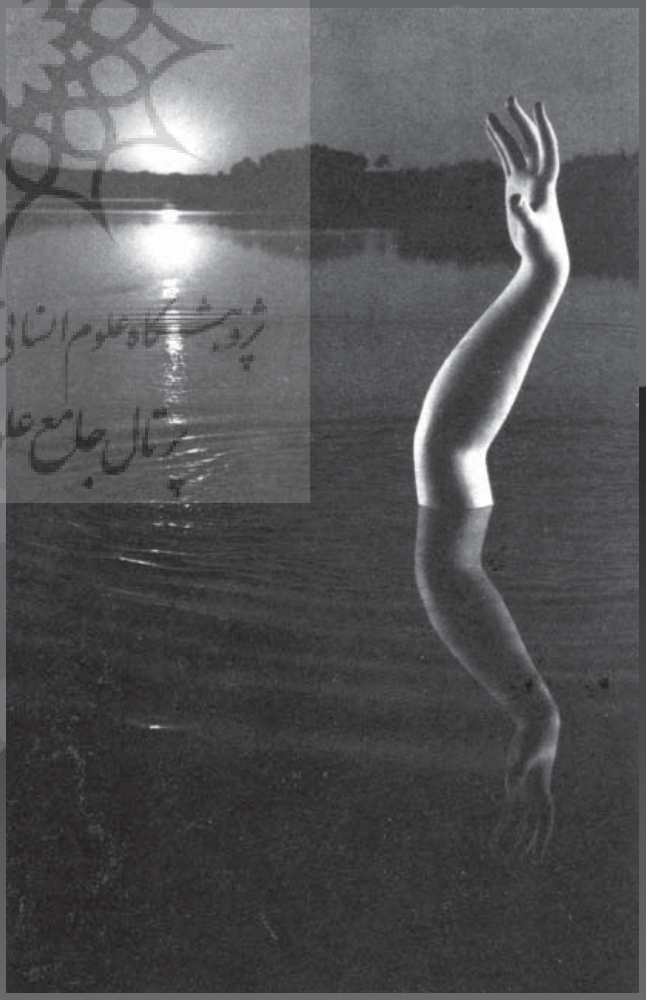
۳۷– Max Ernst؛ نقاش وعکاس فرانسوی

۳۸– Louis Aragon؛ شاعر و عکاس فرانسوی

۳۹– Hans Arp؛ نقاش و عکاس فرانسوی

۴۰– Edouard Boubat؛ طراح و عکاس فرانسوی

۴۱– Constructivism؛ جنبش هنری قوام یافته از مبانی فکری فرمالیست‌ها که خاستگاهی اساساً روسی دارد ولی کمی بعد از پیدایش خود با اندکی تغییرات در تمام جوامع اروپای شرقی گسترش یافت. تأکید بر نوع روابط و سازمان‌دهی نوین نشانه‌های بصری و وام‌گیری از استدلالات ریاضی و هندسی از مشخصات این رویکرد در هنرهای تجسمی است.



۴۲– منظور تحولاتی است که نظام نوپای بلشویکی پس از انقلاب ۱۹۱۷ درصدد تحقق آن بود.

۴۳– Vladimir Tatlin؛ طراح و عکاس مشهور روس

۴۴– Kazimir Malevich؛ نقاش و عکاس مشهور روس

۴۵– Aleksandr Rodchenko؛ نقاش وعکاس مشهور روس که آثار بصری پیشروی او و هم‌چنین تصویرسازی‌هایش برای مجموعه شعر «درباره‌ی‌این» [About this] اثر مایاکوفسکی [Vladimir Mayakovsky] شاعر انقلابی مشهور هموطنش مثال‌زدنی است.

۴۶– El Lissitzky-Lazar Markovich؛ مهندس و عکاس مشهور روس

۴۷– Kazimir Malevich طراح و عکاس مشهور روس که با تأکید هر چه بیشتر بر ساختار شکل‌های هندسی و رنگ‌های محدود انشعاب ظریفی را با نام سوپرماتیسم [Suprematism] بنیان گذاشت.

۴۸– با بررسی آثار فتومونتاژ این دوره درمی‌یابیم که موضوع غالب آنها با برخورداری از مشروعیتی ایدئولوژیک و حمایت رسمی دولت درجهت تبلیغ اهداف حکومت کمونیستی چون دستاوردهای تکنولوژی مدرن، شبکه‌ی حمل و نقل در سراسر روسیه، طرح برق‌رسانی به سراسر کشور و... است. این روند در دیگر کشورهای اروپای شرقی همچون لهستان، یوگسلاوی، مجارستان و حتی ترکیه نیز تعمیم می‌یابد.

۴۹– New Vision؛ فرضیه‌ای که «نایی» از آغاز کار خود در مدرسه‌ی باوهاوس [Bauhaus] آلمان درصدد تحقق آن بود.

۵۰– «نایی» با مهاجرت به ایالات متحده در سال ۱۹۳۷ در شیکاگو مدرسه‌ی باوهاوس جدید [New Bauhaus] را بنیان می‌گذارد و بر نسلی از عکاسان هنری امریکا همچون هری کلهان [Harry Callahan] مؤثر واقع می‌شود.

۵۱– Art Pop؛ نکته‌ی جالب اینکه میراث‌خواری این جنبش هنری از سنت‌های فتومونتاژ به جدی بود که در ابتدا در امریکا به عنوان هنرمندان نئوداد [Neo Dada] لقب گرفتند.

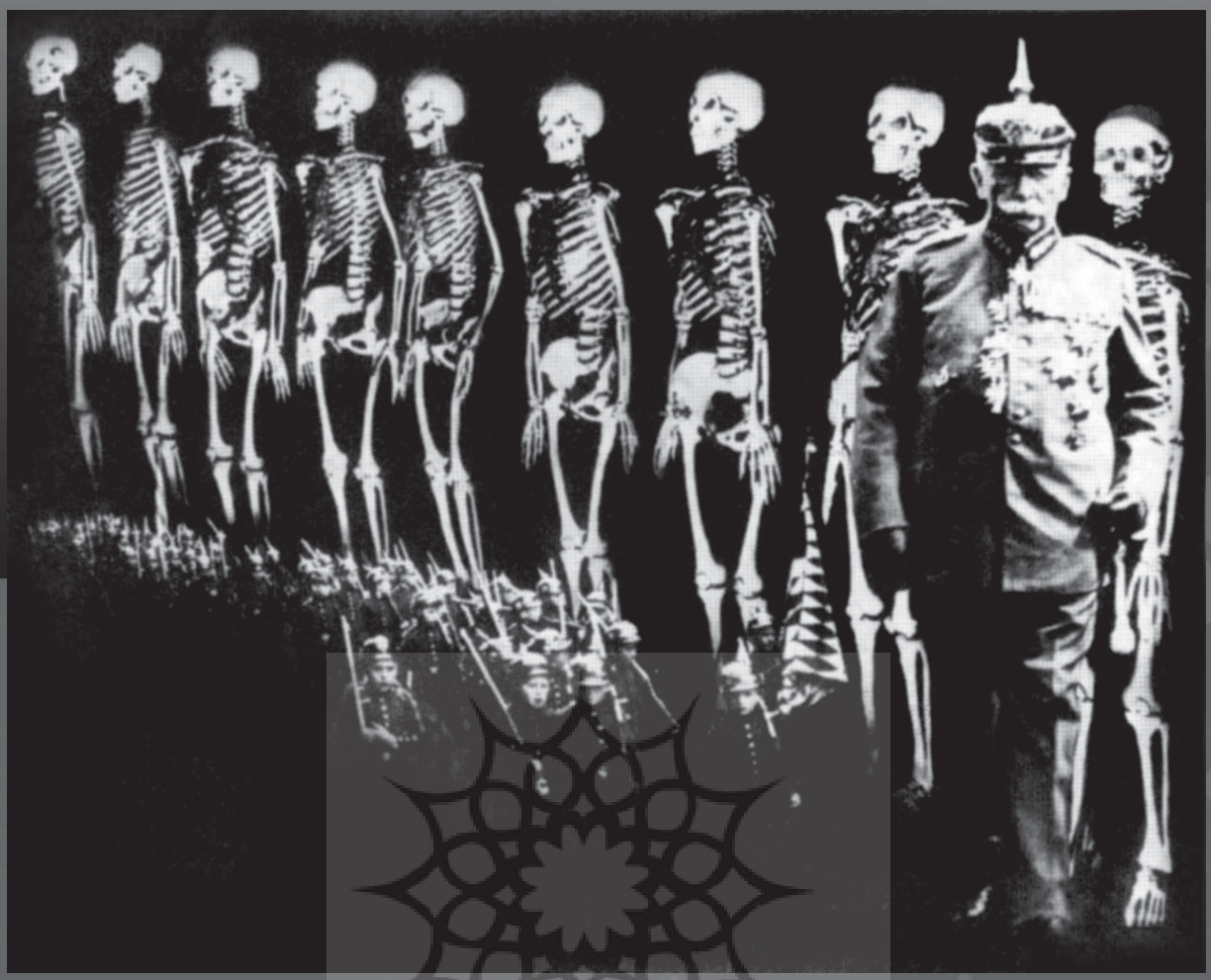
۵۲– Richard Hamilton؛ نقاش و هنرمند فتوکلاژ مشهور انگلیسی – آمریکایی.

۵۳– Andy Warhol؛ نقاش، طراح، عکاس و چاپگر معروف آمریکایی که کاربست عکس در آثار او از موارد نوع نمون جایگاه عکاسی در هنر معاصر است.

۵۴- Eduardo Paolozzi

۵۵- Dan Ades, Photomontage, P-110

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



۵۶– David Hockney؛ نقاش، طراح و عکاس مشهور انگلیسی که ترکیب عکس را در راستای کارکردی زیباشناسانه به تعالی رساند.

۵۷– معنایی که می‌توان آن را از جان کلام دیویدهاکنی دریافت. برای اطلاع بیشتر می‌توانید به گفت‌وگوی او با پیتروب تحت عنوان «نوع جدیدی از روایت» در منبع زیر مراجعه کنید:

حرفه: هنرمند، شماره‌ی ۵ (ویژه‌نامه‌ی آثار دیویدهاکنی)، پاییز ۸۲

۵۸– Cindy Sherman؛ گونه‌ای سرهم‌بندی کردن اثر هنری از طرق گوناگون و با وجهه‌ای تقلیدی است. فردریک جیمسون در «پست مدرنیسم و جامعه مصرفی» که پیش از این نیز به عنوان یکی از منابع مهم ذکر شد چنین می‌گوید: «وام‌ستانی همچون هجو تقلید از یک سبک عجیب و غریب و استثنایی است. بر چهره‌زدن نقاب سبک یا سخنرانی به یک زبان مرده؛ [وام ستانی] یک تجربه‌ی اداابازی خنثی است. بی‌برخورداری از انگیزه‌ی نهفته‌ی هجو، طنز یا شوخی... وام‌ستانی بی‌معناست. هجوی که از شوخ طبعی خود برکنار مانده است»:

■ Fredric Jameson, "Postmodernism and Consumer Society, P-114

tableausimages-59

۶۰– Nancy Edwin Freeman؛ عکاس معاصر امریکایی که مجموعه عکس «درام‌های مستند خانوادگی» [Family Melodrama] او مشهور است. منابع عکس‌های او معمولاً از روی سریال‌های بی‌مایه تلویزیونی، عکس فیلم یا فتورمان‌های [Romantic Photo] اروپایی فراهم می‌آیند.

۶۱– Dollhouse؛ منظور مجموعه‌ی عروسک‌هایی است که با نمونه‌برداری از لوازم زندگی واقعی در قطع کوچک تولید گشته و برای بازی در اختیار به خصوص دختربچه‌ها قرار می‌گیرد.

۶۲– Cindy Sherman؛ عکاس زن معاصر آمریکایی که در آثارش به نقد الگوها و عرف‌های رفتاری زنانه در زندگی روزمره می‌پردازد.

۶۳– Appropriation؛ به معنای نوعی سوء استفاده آگاهانه از آثار هنری دیگران.

۶۴- Levine Sherrie؛ عکاس زن معاصر آمریکایی که در پاره‌ای از مشهورترین آثارش با نسخه‌برداری بی‌خدشه‌ی آثار معروف هنری]مثل عکس‌ها یادوارد وستون[نام خود را به عنوان مؤلف آن اثر می‌گذارد.

۶۵- Walling James؛ عکاس معاصر امریکایی که به گونه‌ای عمیق‌تر برخی از کهن‌الگوهای مسلم تصویری را به نمایش می‌گذارد.

۶۶- Masking and Unmasking؛ منظور کیفیت مستتر کننده وافشاگرانه‌ی بسیاری از آثار پست مدرن به منظور طرح پاره‌ای از مفاهیم است.

۶۷- Simon Cindy؛ عکاس زن بسیار مشهور آمریکایی که خود نگاره‌های او به ویژه نوع نمون آثار پست مدرن محسوب می‌گردد. مضمون بسیاری از آثار شرمن را نقد جایگاه و صورباز نمایی زن در فرهنگ غرب تشکیل می‌دهد.

۶۸- Photographic Painting؛ منظور عکاسی چندباره از عکس‌های ترکیبی قبلی است.

۶۹- Prince Richard؛ عکاس مشهور آمریکایی که در پاره‌ای از آثار مشهور خود با کنار هم نهادن عکس‌های نشریات، چیدمان مناسب آنها و عکاسی مجدد، برای پرده‌برداری از نحو زبان عکاسی تبلیغات می‌کوشد.

۷۰- Sagmas Lucy؛ عکاس معاصر آمریکایی که فتومونتاژهای مشهوری دارد.

۷۱- Meyer Pope؛ عکاس معاصر مکزیکی تبار ساکن امریکا که درجهت تبیین زیبایی‌شناسی عکاسی دیجیتال می‌کوشد.

۷۲- Rigby Victoria؛ عکاس و منتقد مشهور آمریکایی که با ارائه‌ی نحو جدیدی از کلاژ تصاویر و حروف تأثیر مهمی در سنت عکاسی دست‌کاری شده در دوره‌ی معاصر داشته است.

۷۳- Krogh Barbara: عکاس زن بسیار مشهور آمریکایی که در فتومونتاژهای سیاه و سفید خود به نقد جایگاه زن در روابط اجتماعی جامعه غرب می‌پردازد.

۷۴- Neo Pictorialist؛ نسل جدیدتری از عکاسان آمریکایی که در صدد احیاء و گسترش سنت عکاسی تجربی و دست‌کاری شده در سال‌های اخیر می‌باشند.

۷۵- برای اطلاع بیشتر درباره سیر زیبایی‌شناسی و تایخی آثار فتومونتاژ می‌توانید به منبع زیر مراجعه کنید: مقیم‌نژاد، سیدمهدی: نقد زیباشناسانه آثار فتومونتاژ (براساس شمای ارتباطی یاکوبسن)، پایان‌نامه تحصیلی رشته عکاسی در مقطع کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر، ۱۳۸۰

مجموعه‌ی عکاسی دیجیتال
ترجمه رضا نبوی
نشر پیکان

مجموعه‌ی حاضر متشکل از سه کتاب مختلف است. جلد اول به درس‌هایی از عکاسی دیجیتال، جلد دوم به تکنولوژی عکاسی دیجیتال و جلد سوم مرجع عکاسی دیجیتال است. هر سه کتاب از انتشارات کداک و توسط گروهی از متخصصان این شرکت نوشته شده است.

جلد اول به طور کلی راهنمایی است جامع برای فراگیری عکاسی دیجیتال برای فردی که با عکاسی سنتی آشنایی دارد. در فصول مختلف این جلد، ابتدا با تصویر دیجیتال، ثبت پردازش و چگونگی نگهداری آن، و اینکه چگونه بر یک ابزار خروجی شکل می‌گیرد آشنا می‌شویم. سپس رنگ و ساختار آن و چگونگی ثبت، چاپ و کنترل کیفیت آن، کار بر روی تصاویر دیجیتال و مطابقت تصاویر بر صفحه نمایش موردتوجه قرار می‌گیرد و سرانجام به انواع چاپگرهای دیجیتال جهت چاپ تصاویر دیجیتال اشاره می‌شود.

در جلد دوم مباحثی چون درون دوربین دیجیتال و ساختار انواع چاپگرهای دیجیتال، مقایسه‌ی تصاویر سنتی و دیجیتال مطرح و هم‌چنین فصلی جامع به انواع قالب‌بندی‌های فایل تصویری اختصاص یافته و محاسن و معایب هریک بررسی می‌شود و در پایان این جلد نیز به کارت‌های ذخیره‌سازی تصویر و انواع آن پرداخته می‌شود.

در جلد سوم نیز در یک فصل به پرسش‌هایی که اغلب برای کاربر پیش می‌آید اعم از ثبت، پردازش، ذخیره‌سازی، اشتراک و غیره پاسخ داده می‌شود. و فصل بعدی به واژه‌نامه عکاسی دیجیتال اختصاص یافته است.

در مقدمه کتاب اشاره می‌شود که بسیاری از لغات و اصطلاحات به علت عدم وجود اصطلاحات فارسی فرهنگستانی به شکل اصلی آن یعنی انگلیسی فراهم شده است. این مطلب ممکن است برای عده‌ای خسته‌کننده باشد، از این‌رو به خوانندگان توصیه شده که مطالب انگلیسی داخل پرانتز را نادیده بگیرند. از طرفی وجود عبارت‌های انگلیسی داخل پرانتز برای دانشجویان و محققان بسیار مفید خواهد بود.

لازم به ذکر است جلد اول این مجموعه که تخصصی‌تر نیز می‌باشد، در حال حاضر در دانشکده‌ی فنی کداک راچیستر تدریس می‌شود. این مجموعه برای دانشجویان و علاقه‌مندان عکاسی، گرافیک و سینما بسیار سودمند خواهد بود.