

## عکاسی بعد از دهه ۶۰

### عکاسی بعد از دهه ۶۰

عکاسی، واقعی ترین رسانه تصویر سازی است، عکاسی نحوه نگاه ما به جهان و خودمان را دستخوش تحول کرده است: عکاسی درک بنیادین ما را از واقعیت تغییر داده، و در این فرایند، خود نیز دچار تحول شده است. این دریافت که عکس ها سازه های واقعیت و نه بازتاب های آن هستند، اساس حضور این رسانه در عالم هنر است. این دریافت به ما می گوید که عکاسی مانند نقاشی بازتاب حال و هوای هنری روز است. نشانه های تردیدی فراگیر نسبت به عکاسی در جهان هنر امروز به چشم می خورد.

\*برای بعضی، عکاسی مسبب فساد هنر معاصر است؛ فساد که با اندی وار هل شروع شد و با پسامدرن به اوج رسید، نه تنها عکس ها فاقد سهم نقاشانه ای هستند که کار "دست" هنرمند است، بلکه تصاویر عکاسی شده از عرصه فرهنگ عامیانه بر می آیند (و غالباً آن را بازنمایی می کنند). عکس های فوری، عکاسی مد، و عکس های تبلیغاتی همه از زندگی روزمره تغذیه می کنند، نه از قلمرو بلند مرتبه ای که هنر به طور سنتی به آن می پردازد.

\* دیدگاه دیگر؛ وانموده جایگزین خود واقعیت شده است، مبتنی است بر استفاده بیش از حد تصاویر عکاسانه در فرهنگ غرب. پیروان "بودریار" [Baudrillard] و سلف هوشمند او "رولان بارت" [Roland Barthes]، عکس ها را نه صرفاً صحنه هایی بر گرفته از جهان، بلکه به عنوان باز نمود های فرهنگی محسوب می کنند. عکس ها به عنوان باز نمود، تابع گرایش های فرهنگی هستند که از آن بر می آیند.

\* دیدگاه دیگر؛ عکاسی نسبت به هنر، یعنی نقاشی، مجسمه سازی و طراحی، همواره رابطه دو گانه ای داشته است. در زمانی که امپرسیونیست ها سعی می کردند تا حد امکان بین بوم های نقاشی خود و تصاویر گرفته شده از دوربین فاصله بیندازند، عکاسانی مانند "جولیا مارگریت کامرون" [Julia – Margaret Cameron] و "پیتر هنری امرسون" [Peter Henry Emerson] سعی می کردند فضای نقاشی های قرن نوزدهم را تقلید کنند. بنابر این لازم شد عکاسان مدرن قرن بیستم "آلفرد استیگلیتز" [Alfred Stiglitz] و "پل استرنند" [Paul Strand] بنا به خصلت انحصاری باز نمایی عکاسانه زیبایی شناسی خاصی را بنا نهادند.

اصرار آنها بر نقش رسانه ای عکاسی ناخواسته سبب تقویت جدایی آنها از هنر شد و شاید بتوان آنها را مسئول نگارش تاریخ عکاسی به سبک کنونی دانست. کتاب های تاریخ هنر از نقش عکاسی در تحول نقاشی و بر عکس چشم پوشی می کردند. نمایشگاه در باب "هنر در تثبیت یک سایه" و نمایشگاه "هنر عکاسی" مفهوم مدرنیستی تاریخ عکاسی را مورد ارزیابی دوباره قرار دادند ولی در عوض اصلاح مفاهیم، علایمی بودن از مسئله دار بودن تصورات رایج ما درباره عکاسی. [به نقل از بحران واقعیت، اندی گراند برگ، ص ۲۶۴]

\*در دهه ۱۹۶۰، تلویزیون به عنوان اساسی ترین پیام رسان فرهنگ غربی جایگزین عکس شد و این رویداد پیامد های عظیمی در پی داشت.

برای مثال عکاسی دیگر کمتر به عنوان گزارشی از رویداد های جهان واقع و بیشتر به عنوان رسانه ای ذهن گرا و روشنگر به کار رفت و مثل اغلب فر آورده های فرهنگی، گوشه امنی در موزه ها و عالم هنر یافت.

\*مشغله اصلی هنرمندانی که در دهه ۱۹۸۰ عکاسی را به کار بردند، این بود که تصاویر عکاسی صرفاً بازنمایی هستند و همچون نقاشی و طراحی ساختگی اند و موضوعی برای رمزگان فرهنگی به شمار می آیند، بنابر این وظیفه ای که نسل عکاسانی از قبیل "جان پریولا" [John Priola] بر عهده گرفته اند اثبات دوباره این باور بود: پیوند ضروری رسانه با موضوعش.

\* از زمان مجموعه "تصاویر فیلم بدون عنوان" "سیندی شرمن" از اواخر دهه ۱۹۷۰ و همچنین "نقاشی های مصیبت" سیلک اسکرین "اندی وارهل" از سال های ۱۹۶۳ تا ۱۹۶۴ منتقدان و هنرمندان به عکاسی به عنوان یک عامل رسانه ای ساز در زندگی معاصر توجه کرده اند.

تصاویر، به خصوص تصاویر دوربین، به عنوان برداشت ما از "شی واقعی" محسوب می شوند؛ یا در بدترین حالت، از یاد بردن و در نهایت از میان برداشتن خود مفهوم واقعیت را به دنبال دارند.

به بیان دیگر، به جای زندگی در جهانی که توسط تصاویر توصیف شود، در جهانی از تصاویر زندگی می‌کنیم که وابستگی مان را به سیر قهقرایی مفرط تولید و باز تولید تصاویر دوربین افشا می‌کند. عکاسان دهه ۱۹۸۰، در پی این شرایط، به دنبال مجهز ساختن هنرشان به تمهیدات اکنون آشنای پسامدرنیستی بودند: از آن خود سازی، مونتاژ، گسست، شبیه سازی و صحنه پردازی. با این وجود تا انتهای این دهه، نه تنها علائمی از وابستگی واپس گرایانه خود پسامدرن، بلکه علائمی از مخالفت عکاسی با کلیشه نظری اش نیز وجود داشت. برای مثال، آثار "مایک و داگ استارن"، مخاطبان را واداشت تا به عکس به عنوان یک موضوع تکثیر شده، بلکه به عنوان یک حضور مادی توجه کنند: به عنوان خود شیء. در انتهای دهه ۱۹۸۰، هنرمندان انگلیسی مانند "سوزان درگس" [Susan Derges] و "آدام فاس" [Adam Fuss]، عکاسی را به همان فرم ابتدایی و بدون دوربین، که به عنوان ابزار تمسخر سندیت بازنمایی عاری از تحریف فرهنگی به کار می‌رفت، سوق دادند. فتو گرام های آنها در اصل، اسنادی از حضور اشیایی هستند که در نتیجه تاثیر مستقیم نور و همانند دوربین بدون هیچ واسطه ای روی کاغذ عکاسی خلق شده اند.

\*معنای عکس به عنوان اثر فیزیکی موضوعش، نکته ای است که می‌تواند به واسطه اندیشه قرن بیستم، از مطالعه نشانه های "پیرس" [Peirce] تا مقاله تاثیر گذار ۱۹۷۷ روزلیند کراوس "نوشته هایی درباره نمایه" [Notes on The Index] بیان شود. همان طور که پیرس بیان کرده و کراوس از آن حمایت کرده، عکس ها به جهات خاصی، دقیقاً همچون اشیایی هستند که آنها را بازنمایی می‌کنند و بیشتر نمایه ای هستند تا استعاره ای.

\*عکس ها در هر صورتی، انتزاعی یا کاملاً توصیفی، یگانه یا متعدد، صریح یا ضمنی، هم جهان و هم خودشان را به تصویر می‌کشند. این خود بیانگری، حتی بیش از موقعیت رسانه در بازار هنری، در ایجاد جایگاه مهم و پیچیده اش در فرهنگ معاصر سهیم بوده است. این در حالی است که عکاسی به علت جایگاه فرهنگی اش در هنر مدرنیستی قرن بیستم به اندازه کافی تایید شده بود. عکاسی تا اواخر دهه ۱۹۶۰ و اوایل دهه ۱۹۷۰، تا حد زیادی، در حاشیه توجهات جهان هنر باقی ماند یعنی زمانی که سلسله مراتب موجود به آرامی و با اکراه، شروع به پذیرش آن کردند. با وجود این، در طول دهه ۱۹۸۰، حضور عکاسی در جهان هنر معاصر، به طور مشخصی حیاتی و اجتناب ناپذیر می‌نمود.

\*نقاشان و مجسمه سازان هم به اندازه موزه داران، منتقدان و مجموعه داران، باید، یا از طریق قرار گرفتن در نقطه مقابل آن، یا از طریق مواجهه با چالش هایی که عکاسی برای مفاهیم قراردادی هنر و زیبایی شناسی ایجاد می‌کند، حضور قدرتمند عکاسی را به رسمیت می‌شناختند. موفقیت عکاسی در پذیرش اش به عنوان یک هنر، دقیقاً زمانی رخ داد که تاکید مدرنیسم بر اولویت خود رسانه یعنی نقاشی به عنوان نقاشی، مجسمه سازی به عنوان مجسمه سازی و عکاسی به عنوان عکاسی بود. اما رسانه عکاسی برای جهان هنری که به عکس ها به عنوان اسنادی از هنر های اجرایی، هنر های زمینی و انواع هنر های مفهومی نگاه می‌کرد، توجه کمی را جلب می‌کرد. در واقع پذیرش عکاسی از جانب دنیای هنر منوط به این بود که عکاسی ادعایش مبنی بر یک فرم هنری یگانه را رها کند و این فرضیه پسا مدرن را بپذیرد که همه تصاویر به صورت یکسان کارکرد هنری دارند. این مسئله هنرمندانی مثل "شری لواین" [Sherry Lewine] و "ریچارد پرنس" [Richard Prince] را از کاربرد عکس، بخصوص برای زیر سوال بردن عقاید پدر مآبانه این پیشینه مدرنیستی متملقانه و کهنه، باز نداشت بلکه سبب ایجاد وحشت عمیق در میان کسانی شد که عکاسی را یک نوع متفاوت خوشایند از هنر می‌دانستند. در طول قرن بیستم، آنهایی که به عکاسی اهمیت می‌دادند، در تلاشی جدی برای تعریف اصول مستقل تحصیل، نقد و عمل هنری بودند. معیار در نظر گرفته شده برای هنر عکاسی، اولین بار توسط "بو ماننت نیو هال" [Beaumont Newhall] در ۱۹۳۹ بکار گرفته شد.

\*ارتباط میان بوم نقاشی و عکس که مشخصه هنرمندان آمریکایی همچون "چاک کلوز" [Chuck Close]، "اریک فیشل" [Eric Fischl] و "لوکاس ساراماس" [Lucas Samaras] است، نشان می‌دهد که چگونه عکس به عنوان شاخص اجتماعی ظاهر شده است.

این هنرمندان به تاثیر عکس اذعان دارند اما با دگرگون سازی و تغییر عکس هایشان به شیوه های مختلف، جایگاه نمایه ای آن را متزلزل می کنند.

\*با کاهش اهمیت موضوع قابل تشخیص و انتقال محتوای عکاسی در مسیر انتزاع، هنرمندان عکاس را به سوی نقاشی و مجسمه سازی و به دور از کار کرد های سنتی اش کشاند.

\*تشخیص اینکه هیچ گریزی از بازنمایی نیست و تنها نوعی انطباق میان زیبایی و چند معنایی آن وجود دارد، نه تنها در جهان هنر بلکه در عرصه های غیر قابل پیش بینی مثل عکاسی خبری نیز، بخش بنیادین معاصر عکاسی است. این مسئله نه تنها انواع عکس هایی را که خلق می شوند بلکه روشی را که ما به آنها می نگریم و واکنش نشان می دهیم، عمیقاً تغییر داده است.

دیگر شکاف عمیقی میان تصاویری که توسط هنرمندان خلق شده و تصاویر موجود در مجلات، روزنامه ها و البوم های خانوادگی وجود ندارد، چراکه هر گونه نشانه ای از رمزگان بازنمایی توسط رسانه عکاسی مجسم شده است.

\*پیدایش سبکی از نقاشی در اواخر دهه ۱۹۶۰ با نام "فتو رئالیسم" [Photorealism]، برای هر کسی که با عکاسی ارتباط دارد، توجیه نا پذیر به نظر می رسد، چراکه قابلیت استفاده از فناوری عکاسانه و حضور همیشگی عکس ها خود به مشکلات نقاشی کردن به شیوه ای که همچون عکس به نظر آید، می افزاید. برای بسیاری از عکاسان، آثار فتورئالیسم نوعی توهین به صداقت رسانه آنها بود و برای بسیاری از نقاشان، نقاشی های فتو رئالیستی، پیوند های نامناسبی بودند که به علت پذیرش بی چون و چرای نمود های عکاسانه ارزشی نداشتند. امروزه مشخص است که ارتباط بین تصاویر بر مبنای دوربین و تصاویر نقاشی شده پیچیده تر و شدید تر از آن چیزی است که اغلب فتورئالیست ها از آن حمایت می کردند.

از آن دسته هنرمندانی که این مسئله را برای ما اثبات کردند، چاک کلوز (چارلز توماس کلوز (به انگلیسی: Charles Thomas Close) معروف به چاک کلوز (Chuck Close) (متولد ۵ جولای ۱۹۴۰ در واشنگتن) یکی از مشهورترین نقاشان و عکاسان جنبش فتورئالیسم ایالات متحده آمریکا در نیمه دوم قرن بیستم است.) است، که در پرتره هایی که از روی عکس کشیده شده است در دهه ۱۹۷۰، اشتیاق یک نقاش به مقیاس و سطح را با علاقه یک عکاس به بازنمایی و جزئیات، ترکیب کرده است. جست و جوی او در مورد نشانه سازی گسترده و حدود اطلاعات بازنمایی شده، او را به سوی آغاز تولید آثاری برگرفته از عکس ها هدایت کرد و از آن در نقش طرح های مقدماتی برای پرتره های عظیمش، "سر ها" استفاده کرد.

هنر از دهه ۱۹۶۰ میلادی از هنر ماقبل خود به کلی گسست و دچار تحولی فوق العاده شد. عکاسی هنری نیز از همین دوران از عکاسی مدرن و ماقبل آن گسست و از لحاظ موضوع، سبک و تکنیک دارای تنوع و گستردگی بسیار زیاد شد.

محدوده ی عکاسی و تعریف آن نیز گسترده شد. از یک سو عکس های مستقیم و آنالوگ به روش کاملاً سنتی قرار دارند و در سوی دیگر عکس های دیجیتالی، تلفیق عکس با رسانه های دیگر، عکس دستکاری شده، عکس کارگردانی شده، عکس با مواد غیرمتعارف، عکاسی با دوربین های دست ساز، فتوگرام، آثاری با اسکنر، آثاری با فیلم های رادیولوژی و ... تا آن جا که نه تنها عکاسی گسترده شده که هنر معاصر تا حدی عکاسانه شده است.

\*\*\*\*\*