هنر در عکاسی

آیا عکاسی هنر است؟

آیا عکاسی هنر است؟ پاسخ های داده شده به این سوال، برحسب گوناگونی تعریف ها و درجه آشنایی با هنر، متفاوت بوده است. البته عکاسی، به خودی خود، همانند رنگ روغن یا پاستل، وسیله ای است که در آفریدن کار هنری از آن بهره گرفته می شود، ولی ماهیتاً هیچ ادعایی در زمینه هنر ندارد.
آنچه هنر را از کاردستی و یا حرفه خاصی متمایز می سازد، علت تحقق یابی آن است، نه چگونگی آن.
عکاسی در عرصه خلاقیت با هنر وجه اشتراک دارد، زیرا هر گونه کار عکاسی، ماهیتا و الزاما با دخالت نیروی تخیل انجام می شود. هر عکس، حتی عکسی که به طور تصادفی گرفته شده باشد، بازتابی از نوعی سازماندهی تجربه و ثبت یک صورت ذهنی است.
بدین ترتیب، موضوع و سبک هر عکس، از دنیاهای درونی و بیرونی شخص عکاس سخن می گوید.
گذشته از این، عکاسی همانند نقاشی و پیکرتراشی، در جنبه هایی از روند واحد پژوهش و دستیابی دخالت می کند.

عکاسی همانند حکاکی بر چوب و لیتوگرافی، شکلی از باسمه سازی است که به روند های مکانیکی بستگی دارد، با این حال برخلاف دیگر رسانه های گرافیکی، همواره در مقام محصول، یک فن آوری نو است. به همین علت، دوربین معمولا چیزی بیش از یک وسیله ثبت در نظر گرفته نمی شود.
اما عکاسی به هیچ وجه یک رسانه خنثی نیست، بازنمایی واقعیت توسط عکاسی هرگز به طور کامل صورت نمی پذیرد. چه ما متوجه شویم، چه نشویم، دوربین تغییراتی در شکل ظاهر اشیاء می دهد. هر عکسی، تصویر و تفسیری دوباره از جهان پیرامون ماست و ما را عملا بر آن می دارد که این جهان را به شکلی جدید ببینیم.
عکاسی و نقاشی، به موازات یکدیگر به زمانه پاسخ می دهند و جهان نگری واحدی را بیان می کنند.
با این حال، نقاش و عکاس، از لحاظ نگرش و آفرینش مثال، از یکدیگر متفاوتند: نقاش ها، ادراک خویش را از طریق تکنیک هایی انتقال می دهند که نماینده پاسخ ایشان در طی زمان است؛ در حالی که عکاس ها لحظه ای را که شئ واقعی، مطابق با صورت ذهنی ایجاد شد ه در ذهن ایشان است؛ تشخیص می دهند.
بنابراین شگفت آور نیست اگر گفته شود رابطه عکاسی و هنر، از همان آغاز، با دشواری هایی آمیخته بوده است.
نقاشان، عکس را همواره چیزی در حد یک طرح مقدماتی، منبع پیش افتاده اندیشه ها یا ثبت مضمون هایی دانسته اند که تدریجا تکمیل خواهد شد و به صورت یک اثر کامل هنری در خواهد آمد.
نقاشان هنرکده ای، جزییات بازنمایی شده در عکس ها را با طبیعت گرایی موشکافانه خویش هماهنگ یافتند.
نقاشان دیگری نیز به عکس متوسل می شدند؛ اما آن را همواره نمی پذیرفتند. در مقابل، عکاسی نیز به نوبه خود و در سراسر تاریخ خود، شدیدا از ماده هنری نقاشی تاثیر پذیرفته است و هنوز هم می توان درباره عکاسی با در نظر گرفتن درجه تقلید آن از نقاشی و طراحی قضاوت کرد. اما برای شناخت مقام عکس در تاریخ هنر، باید طرز تشخیص قدرت های ویژه و محدودیت های ذاتی آن را فرا گرفت.
اختراع عکاسی، پاسخی به کنشهای هنری و نیروهای تاریخی تشکیل دهنده شالوده رمانتیسم بود. بخش بزرگی از انگیزه مخترعان، زاییده تلاش برای رسیدن به عنصر حقیقی و عنصر طبیعی بوده است. عکاسی اولیه، بازتابی از جهان نگری و خلق و خوی رمانتیسم بود. به عبارت دقیق تر کنجکاوی و اعتقاد محکم به این که هر چیزی را می توان کشف کرد، سراسر قرن نوزدهم را در بر گرفته بود. با آن که گاهی این شیفتگی به صورت علاقه جدی به علوم، مانند سفرهای اکتشافی داروین با کشتی بیکل از سال ۱۸۳۱ تا ۱۸۳۶ جلوه گر می شد در اغلب موارد دستیابی شکل تلاش بی پایان و بی قرار برای رسیدن به مکان ها و تجربه های جدید را به خود می گرفت.
عکاسی، چون مناظری از دیگر نقاط جهان را در دسترس قرار می داد یا آن را به طریقی نو آشکار می ساخت، تاثیری چشمگیر بر نیروی تخیل آن دوره داشت.

روزنامه جام جم امین کرمانی سه شنبه ۱۳ اردیبهشت ۱۳۸۱

****

عکاسی و انسان شناسی
خدمت عکاسان به انسان شناسان

از زمانی که دوربین عکاسی از استودیو خارج شد و کار را در حوزه های مختلف تجربه کرد، انسان شناسی به آن وابستگی تام یافت.
در طول پنجاه سال گذشته، کاربرد عکاسی در انسان شناسی پیشرفت قابل ملاحظه ای کرده است، عکاسی به عنوان ابزاری برای یادداشت برداری یا ضبط رفتارهای انسان به کار می آید.
عکاسان به انسان شناسان خدمت دیگری نیز کرده اند؛ به این ترتیب که به آنان توانایی کنار هم قرار دادن موضوع ها و مشاهده رفتار انسان را از زوایای تازه داده اند.
گرایش اصلی انسان شناسی به لحاظ تاریخی ، مطالعه انسان های اولیه و گروه های کم نظیر انسانی در اقصی نقاط جهان بوده است. اگر پیشرفت و توسعه رسانه های گروهی در سال های اخیر نبود و رشد خارق العاده استفاده از دوربین های ویدیویی در ضبط واقعیت های پیرامون بشر رخ نمی داد عکاسی تنها وسیله ثبت رفتارهای انسان به شمار می رفت. با وجود این برخی از ویژگی های کار عکاسان، همچنان نقش عکاسی را در مطالعات انسان شناسان منحصر به فرد ساخته است.
هر پیشرفتی در فن عکاسی موجب یک تحول در کار انسان شناسان شده است.
تبدیل دوربین های بزرگ به کوچک، فلاش های منیزیمی به پرتابل (قابل حمل) و تحول در روند ظهور فیلم ها، به معنی افزایش توانایی های انسان شناسان در جمع آوری مدارک و برقراری ارتباط با موضوع تحقیق شان می باشد.
رواج کاربرد عکاسی و فیلمبرداری در علوم انسانی باعث شده است تا آموزش عکاسی به انسان شناسان ضرورت یابد و عکاسان نیز به فراگرفتن دانش انسان شناسی فراخوانده شوند.
برتری و ویژگی های عکاسی در مقایسه با فیلمبرداری در نظر انسان شناسان عبارت است از:
استفاده های انتشاراتی، کنار هم چیدن تصاویر در فضاهای کوچک (و نمایشگاهی)، مقایسه تصاویر متعدد، نگهداری و بایگانی و ثبت لحظه های ویژه ای که در تک کادرهای فیلم به سرعت عبور می کنند و از خاطر محو می شوند.
وقتی انسان شناسان می خواهند درباره مقایسه رفتار ویژه انسان ها در جوامع گوناگون ایده ای را عرضه کنند، تنها به تک کادرهای ثابتی می اندیشند که کار عکاسان است.
متون علمی و کلمات به خودی خود نمی توانند درباره شباهت های رفتاری، ویژگی های فیزیکی، روابط درونی، مقایسه زنان، مردان و کودکان و محیط زندگی بشر سخن بگویند.
انسان شناسی حتی در حیطه اندازه گیری قد، وزن و تعیین رنگ پوست ابنای بشر، به خودی خود کارساز نیست.
در برخی از موارد، عکاسی به تصویربرداری از شخصیت انسان ها محدود نمی شود و به کار ضبط و تکثیر نمونه های دست ساز یا مصنوع بشر می آید که تا پیش از آن، مشاهده هر یک از آنها در صورت حضور در موزه ها امکانپذیر بوده است. یا در شیوه دیگر آن، یک تیشه در موزه ها با ترکیب تصاویر استفاده از آن توسط بشر به نمایش در می آید. باید اذعان داشت که در بسیاری از موارد، نحوه به کارگیری ابزار توسط بشر به مراتب مهم تر از تصویر خد شی می باشد و موشکافی در استفاده از ابزار به حکم عکاسی میسر می شود.
در اواخر سال های ۱۹۴۰ که دوربین های بزرگ جای خود را به دوربین های کوچکتر با سرعت عکسبرداری بیشتر دادند ، انسان شناسی نیز دستخوش تحول شگرفی شد. به این ترتیب که دانشمندان توانستند برای تکمیل تحقیقات و فرضیه های خود، به جای استفاده از دویست یا سیصد عکس، از میان هزاران عکس به منظور خود دست یابند. تولید انبوه عکس از فرهنگ ها و جوامع مختلف انسانی باعث شد تا موضوع مشاهده در انسان شناسی تغییر کند. تا پیش از این، هیچ لغت نامه یا تصور ذهنی ای نمی توانست تبادل داده های اطلاعاتی یا فرضیه ها را ممکن سازد. ولی با ظهور عکس های متنوع از سراسر جهان این امکان پدید آمد.

وقتی عکاسی در این سطح حضور نداشت، توضیح هر بخش از رفتار یک جامعه با همان رفتار در جامعه ای دیگر متفاوت بود اما بعد از این مرحله، هشت یا ده عکس می توانست نظر محقق را تامین سازد، عکس هایی که در سطحی وسیع بین زمان و مکان حایل می شدند و برخورد فرهنگ ها را میسر می ساختند.
تا پیش از این دانشمندان انسان شناس با قلم و کاغذ به محوطه های مورد تحقیق وارد می شدند و به محض مشاهده یک ماجرای قابل ذکر، آن را یادداشت می کردند، اما آنان در این یادداشت برداری هایی که اغلب در وام گرفتن از لغات دچار مشکل می شدند قادر نبودند بسیاری از مراسم و روحیات بشر را در جوامع گوناگون تشریح کنند.
بعدها که عدسی های تله فتو به ابزار عکاسی اضافه شد، امکان مطالعه عمیق تر نیز فراهم آمد.
با این ابزار، محقق بدون آنکه وارد فضای زندگی جاری مردم شود و نقش یک عنصر مهاجم را ایفا کند می توانست به تصویربرداری پردازد.
در جایی که کندی نوشتن و نقاط کور دید مانع از تحقیق جدی محقق می شد، دوربین عکاسی نقشی عمیق تر از یک وسیله صرف را به عهده گرفت. عدسی تله فتو برای انسان شناس نماهای درشت و کلی را به همراه نمی آورد، بلکه هر تصویری برای دانشمندان در حکم یک نمای نزدیک است.
اگر عکاس با ملاحظات انسان شناسی وارد کار شود، در انتخاب موضوع ها و لحظه دیدن بهتر عمل می کند و مجموعه تصاویر او می تواند مانند یک طرح مطالعاتی به نظر برسد. مطالعه ای که در پی آن تغییر افکار و رفتار انسان ها را در پی خواهد داشت.
انسان شناسان به ندرت قادرند که به کمک عکاسی، آموخته ها و نتایج آموخته هایشان را منتقل کنند.
اما عکاسان می توانند به راحتی با لحاظ کردن عناصر مورد توجه انسان شناسی، عکاسی کنند.
وجه تمایز این دو گروه در چیزی است که ما آن را "توانایی دیدن" می نامیم.
دانش بصری عکاس در حقیقت می تواند راه حل و پاسخ بسیاری از پرسش ها باشد.
نادر داودی - ماهنامه عکس، سال دهم، خرداد ۱۳۷۵، شماره ۱۰۹

عکاسی مستند Documentry Photograhy

واژه ی عکاسی مستند در سال های رکود اقتصادی کاربرد پیدا کرد زمانی که شرایط نا مساعد کشاورزان وجدان مردم امریکا را بیدار کرد تا نیاز به اصلاحات اجتماعی را احساس کنند.
این زمینه از عکاسی هنوز عکس های داست باول (DUST BOWL) را تداعی می کند، عکس هایی که در آن ها، پس کوچه های کثیف و شرایط رقت بار شهری را تصویر کرده بود.
اما عکاسی مستند ابعاد وسیع تر از این که فقط بدبختی ها و نارسایی ها را تصویر کند در بر می گیرد، چراکه می توان موضوع هایی جدا از بدبختی ها و ناکامی ها را نیز به تصویر کشید و سندیت بخشید، مانند مناطق دورافتاده و محروم ، انسان های سرزمین های دیگر، ناملایمات جامعه و طبیعت، ابعاد وسیع عواطف و تنش ها، درواقع دامنه ی موضوع های عکاسی مستند بی شمار و نامحدود است. با این همه هر عکسی را نمی توان عکس مستند نامید .
زیرا عکس مستند باید حامل پیام باشد. پیامی که آن را از یک عکس طبیعت، یک پرتره و یک منظره ی خیابان مستثنی می کند. عکس مستند ممکن است ثبت کننده ی یک واقعه باشد اما این واقعه فی النفسه باید معنا داشته باشد.
معنایی فراتر از آن چه عکس خبری با خود یدک می کشد. عکس مستند ممکن است شخصیت یا احساسی را ثبت کند .اما باز هم باید مفهومی اجتماعی داشته باشد و نمایانگر چیزهایی بیش از آن چه پرتره نشان می دهد باشد.
در واقع ما را بر آن می دارد که با دیدی نو به دنیا بنگریم.
عکاسی مستند، نمایش دنیای واقعی است به وسیله ی عکاس که قصدش تحلیل و تفهیم چیزی مهم به بیننده است.
از آن جا که تعریف جهان شمولی درباره ی این بخش مهم و پیچیده ی عکاسی وجود ندارد تا تمامی جنبه های آن را در بر گیرد، وجود تعاریف گوناگون را اجتناب ناپذیر کرده است. تناقض بین ویژگی هایی که به عکس مستند نسبت داده می شود ممکن است ناشی از جدید بودن این بخش از عکاسی باشد.
چراکه این نوع عکاسی از دهه ی ۱۹۳۰ به بعد ابداع شده و این نام را به سیاق آن دسته از فیلم های مستند که موضوع شان از پیش پرداخته نبود و به طور عمده زندگی افراد گمنام در مناطق دورافتاده را به تصویر می کشید، بر این نوع عکاسی نهادند. فیلم های مستند، بر خلاف فیلم هایی که ماجراهای سیر و سفر را به تصویر می کشیدند، با نگاهی تحلیل گر به دنیا می نگریستند.
چنین نگرشی گرچه از مدت ها قبل در بین عکاسان وجود داشته اما تا دهه ی ۱۹۳۰، این نوع عکاسی به صورت عرصه ای خاص جایگاه و منزلتی نداشته است.

عکس جدای از تصویر دوبعدی و خاکستری رنگ از سایه روشن ها می توانست ایده هایی فراتر را منتقل کند. منظره در برابر عدسی دوربین یک واقعیت بود، ولی عکاسی می توانست از همین چشم انداز واقعیتی دیگر را القا کند، واقعیتی عمیق تر و شاید بسیار مهم تر، او می توانست همراه این منظره تفسیر و تحلیل را نیز ارائه دهد.
اگر اولین ویژگی عکس مستند انتقال بخشی از واقعیت محیط پیرامون بود، دومین ویژگی آن توانایی ارائه ی تحلیل و دیدگاه عکاس درباره ی آن واقعیت به شمار می رفت.
اولین صاحب نام در استفاده از این شیوه، «اوژن آتژه» بود.
او به عنوان یک عکاس مستند، مناظری زیبا و یکدست از شهر پاریس را در اوایل قرن بیستم به تصویر کشید که گاهی آن ها را به عنوان عکس های مرجع به نقاشان و معماران می فروخت.
عکس هایی که آتژه از پارک های خلوت گرفت، واقعیت این مناظر را با عمق معنای آن ها که جزئی از همین شهر بودند و نیز با احساسات درونی خویش درهم آمیخت، به طوری که آثار او اکنون جزو شاهکارهای عکاسی مستند به شمار می روند. پی بردن به این نکته که دوربین قادر است واقعیت را تفسیر کند، تاریخ عکاسی مستند را وارد مرحله ی جدید می کرد.
کشف این توانایی دوربین که قادر است آینه ای را در مقابل جامعه قرار دهد و جهانیان نیز می توانند بازتاب تصویر آن را ببینند.
"جاکوب ریس" دانمارکی الاصل که در اواخر قرن نوزدهم گزارشگر و روزنامه نگار بود، از اولین افرادی بود که نشان داد از عکس می توان به عنوان استناد و مدارک اجتماعی سود جست.
او در دوره ی بحران اقتصادی امریکا با دوربین اش به امریکایی ها فهماند که در نوشته هایش چه چیزهایی را نشان می داده است، وحشی گری و بی رحمی هایی که در محله های کثیف نیویورک حاکم بود.
عکس هایی که او گرفت مانند گزارش هایش بسیار تأثیرگذار بودند و چهره ی فقر و خشونت حاکم بر امریکا را که از نظر پنهان بود، به جهانیان نشان داد.
بلافاصله پس از ریس، «لویس هاین» به عنوان یکی از بهترین مستندسازان اجتماعی در تاریخ عکاسی زبان زد جهانیان شد. هاین یک جامعه شناس و معلم باتجربه بود که آگاهی های اجتماعی او و شور و علاقه ای که به این کار نشان می داد، او را بر آن داشت تا به کارخانه ها و معادن سر بزند و همه ی آن شرایط ظالمانه و غیرانسانی را که بر کارگران مهاجر و کودکان شان تحمیل می شد به تصویر بکشد.
عکس های هاین درواقع به منزله ی کیفرخواستی بر علیه جامعه ی صنعتی امریکا در اوایل قرن بیستم بود، اما استعداد خارق العاده و دلسوزی های او موجب شد که کارهایش به جای این که خشم عده ای را برانگیزد، بیش تر سازنده باشد آثار هاین بیننده را بر آن می داشت که با آغوش باز آن ها را پذیرا شود و خویش را در آلام و دردهای همنوعان اش سهیم بداند.
ریس و هاین هردو عکاسی مستند را به سمت مطالعه ی شرایط زندگی انسان ها سوق دادند و این تحلیل عینی از شادی ها و دردها و رنج های جامعه، از آن زمان تا به امروز موضوع کار بسیاری از عکاسان حرفه ای در عرصه ی عکاسی مستند شده است. در دوره ی رکود اقتصادی دهه ی ۱۹۳۰ و سال های جنگ دهه ی ۱۹۴۰ و سال های بازسازی پس از جنگ، عکاسان مستندکار به اقصی نقاط دنیا مسافرت کردند و از نزدیک همسایگانشان را دیدند تا از شرایط زمانی و مکانی هر جامعه در مقطع تاریخی خاص آگاه شوند.
هرچند این عکاسان ـ که از میان آن ها می توان به عکاسان صاحب نامی نظیر «یوجین اسمیت»، «آندره کرتس»، «دوروتی لانگ» و «واکر ایوانز» اشاره کرد ـ به هر کجا می رفتند آلام و دردهای انسان ها را مشاهده می کردند، ولی انعکاس دادن قدرت درونی، منزلت ها و امیدواری های غیرقابل درک این انسان ها را نیز در موضوع هایشان نشان می دادند.
آن ها بر این باور بودند که انسان رهایافتنی است.
یوجین اسمیت، عکاس مستندکار نابغه، بر این باور بود که وقتی عکس هایش آشکارا حماقت ها و بیرحمی ها و جهالت های انسان را در به راه انداختن جنگ ها نشان دادند، آن وقت که بشر وحشت زده سعی خواهد کرد از به راه انداختن جنگ و خونریزی خودداری کند به هرحال تا دهه ی ۱۹۵۰ این نکته روشن بود که عکاسان مستندکار در راه اصلاح جامعه، کاری بیش از رمان نویسان رمانتیک انجام نداده اند.
اما بعضی از وجدان های بیدار بشری تحت تأثیر این عکس ها قرار گرفته بودند و بعضی از قوانین که تا آن زمان اجرا نمی شد، به مرحله ی عمل درآمدند، عکس های هاین راه را برای اصلاح قوانین کار هموار کرد و بسیاری از کودکان را که در کارخانه ها مانند برده کار می کردند، از شرایط فلاکت باری که داشتند نجات داد.

زنگ آغاز تحولی جدید در عکاسی مستند، با انتشار کتاب امریکایی ها در سال ۱۹۸۵ توسط رابرت فرانک نواخته شد .عکس های این کتاب، که فرانک ضمن مسافرت هایش به مناطق مختلف امریکا گرفته بود، جامعه ی این کشور را از دید یک خارجی نشان می داد ـ فرانک سوییسی بود و در همان جا نیز بزرگ شده بود ـ او در عکس هایش، تصویر آن تکه پارچه وصله مانند در پرچم امریکا را مشاهده کرد.
او از زندگی ملالت بار روزمره ی مردم و ضایعات آلوده ساز جامعه ی صنعتی امریکا عکس گرفت.
همین طور از سرخوردگی های امریکایی هایی که در دوراهی عشق به میهن و واقعیت هایی که با آن ها روبه رو بودند آواره و سردرگم بودند. دیدگاه های فرانک بسیار صریح و بی پرده بود. پس از انتشار کتاب امریکایی ها، عکاسی مستند وارد مرحله ی جدیدی از رشد خود شد. بیش تر عکاسان به جای پرداختن به شرایط طاقت فرسا و آشفته ی زندگی و رفتارهای خشن مردم, تلاش کرد تا درونیات انسان ها را به نمایش گذارند.
شرایط روانی و احساسی انسان ها اهمیت به مراتب بالاتر از واقعیت های اجتماعی و عینی پیدا کرد و احساسات و تجربیات عکاس، مانند نگاه اش به دنیا، محور کار او شد. این نوع عکس ها به تفسیر دقیق تری نیاز دارد که هر بیننده به منظور درک کردن پیام مورد نظر عکاس باید درباره ی آن ها فکر کند.
می توان گفت که با نگاه به مجموعه عکس های فوری گرفته شده در قرن نوزدهم و مجموعه عکس های پررمز و راز و خصوصی قرن بیستم، عکاسی مستند راه خود را در شناخت جامعه و انسان هم چنان ادامه می دهد.

درک ماهیت عکاسی امروز و ارتباط آن با جهان هنر

با تشکر از خانم سونیا هادی
امروزه در هنر و ادبیات با شرایطی مواجهیم که برای بسیاری هم گیج کننده است و هم آزار دهنده؛ شرایطی که نام پسامدرن را بر آن گذارده اند.
اما هنگامی که اثری هنری را پسامدرنیستی می نامیم، مقصود چیست؟ پسامدرن در عکاسی چه نقشی دارد؟
اگر به دنبال درک ماهیت عکاسی امروز و ارتباط آن با جهان هنر هستیم، باید برای این پرسش ها پاسخی بیابیم.

پسامدرن چیست؟
آیا روشی همچون بکار بردن تصاویر از پیش موجود؟ آیا نوعی نگرش طنز مانند است؟ آیا نوعی ایدئولوژی مانند مارکسیسم است؟ یا توطئه ای که توسط دارو دسته ای از هنرمندان، دلالان و منقدان نیویورکی طراحی شده تا بنیان جهان را زیر و رو کند و پول وشهرت برای دست اندر کاران به ارمغان بیاورد؟ همگی این ها تعاریفی هستند که پیشنهاد شده اند و ممکن است مانند توصیف نابینایان از فیل بخش کوچکی از حقیقت باشد.
به طور خلاصه، پسامدرن، چه در هنر و چه در نظزیه ،بازتابی از شرایط دوران ماست.
مشکل رسیدن به تعریفی جامع از پسامدرن، معانی متفاوتی است که که در رسانه های مختلف هنری به آن داده اند.
این اصطلاح برای نخستین بار در زمینه معماری کاربردی گسترده یافت و شیوه ای بود که برای توصیف تغییر گرایش از ساختمان های شیشه ای نفوذ ناپذیر و مخازن بتونی محصور شده معماری مدرن به کار رفت.
برای نزدیک شدن به وضعیت پسامدرن در عکاسی، باید آن را در جهان هنر امروز، یعنی در چارچوب سنت و روش های نقاشی و پیکره تراشی، بررسی کرد. برای مدتی در دهه ۱۹۷۰ می شد پسامدرن را معادل "پلورالیسم" دانست، شعاری که خود در جهان هنر معادل عبارت تام ولف یعنی دهه من بود.
طبق نظر پلورالیست ها سنت مدرنیسم از سزان تا کنت نولند ،کاملا فرسوده شده بود، چراکه بواسطه فرضیاتش، خود را از رمق انداخته بود. نقاشی به پایان رسیده بود و تنها راه باقی مانده یا مینیمالیسم بود(که دیگر کسی چندان تمایلی به نگریستن در آن نداشت) یا مفهوم گرایی (که کسی نمیتوانست در آن بنگرد، و هدف آن نیز خودداری از تولید هر گونه شئ هنری دیگر بود.) تزئین و بازنمایی از مد افتاده بود، به جاذبه بصری با بدگمانی نگریسته می شد و جاذبه عاطفی اگر خام به نظر نمی رسید ، دست کم سر هم بندی شده بود.
نقاشان دهه ۱۹۷۰ در مواجه چنین فرسایشی، یکباره به صد ها جهت روانه شدند.
برخی به نقاشی های منقوش تزئینی روی آوردند، بعضی از زمین یا ساختمان های متروک در مجسمه سازی استفاده کردند، برخی دیگر با بکار بردن عکس و ویدئو، رسانه ها را در هم آمیختند.
بر پایه عقاید انتقادی "داگلاس کریمپ"، پسامدرن در جهان هنر، فراتر از آن چیزی است که صرفا پس از مدرنیسم می آید.در نظر آن ها ، پسامدرنیسم به معنای حمله به مدرنیسم و تضعیف فرضیات بنیادین آن، در مورد نقش هنر در فرهنگ و نقش هنرمند در ارتباط با هنر خویش است. این کارکرد تضعیف کننده به "شالوده شکنی" معروف

شده، اصطلاحی که ژاک دریدا، فیلسوف فرانسوی، بانی آن است. و در پس آن نظریه ای درباره شناخت روش جهان قرار دارد که هم در "ساختار گرایی" ریشه دارد، و هم خود واکنشی است به آن.
ساختار گرایی، نظریه ای در باب زبان و شناخت است و تا حد زیادب بر اساس کتاب" دوره زبان شناسی عمومی" نوشته فردینان دوسوسور زبان شناس سوئیسی شکل گرفته است. این نظریه با نظریه" نشانه شناسی" که تقریبا در همان زمان توسط چارلز پیرس ، فیلسوف آمریکایی مطرح شد، وابسته و جدایی ناپذیر است.

آنچه نظریه زبانی ساختار گرایی و نظریه نشانه شناسی را پیوند می دهد، این عقیده است که اشیای موجود در جهان – متن های ادبی، تصویر ها و هر آنچه دارید- معانی خود را به آسانی نمایان نمی کنند.
برای درک معانی، باید آنها را بازخوانی و رمز گشایی کرد؛ به عبارت دیگر، اشیا "ساختاری عمیق تر" از آنچه برای عقل سلیم قابل درک است دارند و ساختار گرایی معتقد است که روشی را برای نفوذ در این ساختار عمیق تر به ما ارائه می کند. پسا ساختار گرایی با دریدا ،پا را یک گام جلوتر گذاشت. بر پایه نظر پسا ساختار گرایان، مشاهدات ما فقط به ما می گویند که مشاهدات ما چیستند و چیزی درباره شرایط واقعی جهان نمی گویند.
این ضعف در داشتن"معنا یا تجربه بکر و ناب"، دقیقا مقدمه هنری است که ما آن را هنر پسا مدرنیستی، می نامیم و این ضعف همان مضمونی است که به طور صریح یا ضمنی، بیشتر عکاسی معاصر را توصیف می کند.
در واقع این بحرانی است که عکاسی و تمامی دیگر شکل های هنری، در انتهای قرن بیستم با آن روبرویند.
یکی از مفاهیم سبک پسامدرن این است که باید ترکیبی از رسانه ها را در برگیرد تا بواسطه آن تمرکز وسواس گونه مدرنیسم بر رسانه به مثابه پیام – نقاشی درباره نقاشی، عکاسی درباره عکاسی و غیره – را از میان ببرد.
به عنوان مثال، می توان نقاشی های تئاتری یا عکس های فیلمی خلق کرد یا تصاویر را با کلام مکتوب ترکیب کرد.
نتیجه طبیعی این است که کاربرد رسانه های به اصطلاح جایگزین – فرضا هر چیزی غیر از نقاشی رنگ روغن بر بوم یا پیکره تراشی با فلز – مشخصه سبک پسامدرن به شمار می رود. این دیدگاهی است که عملا عکاسی را از جایگاه درجه ۲ سنتی خود فراتر می برد و آن را به عنوان رسانه ای امروزی مطرح می کند.
به گفته رزالیند کراوس، عکاسی از ابتدای دهه ۱۹۷۰ جایگاه مهمی در حوزه هنر پسامدرنی کسب کرده است.

مفهوم سبک هنر پسا مدرن از نظر سبک شناختی
اگر بتوان از نظر سبک شناختی، مفهوم سبک هنر پسامدرنیستی را بررسی کنیم، کار هایی خاص به عنوان آثاری اساسا پسامدرنیستی مطرح می شوند.
در این میان مفهوم هنر التقاطی یا سر هم کردن اثر هنری از چندین منبع مختلف، پیشاپیش همه قرار دارد.
هنر التقاطی می تواند به شکل های زیادی موجود می باشد؛ به عنوان مثال: لزوما به این معنا نیست که شخص باید منابع کارش را ترکیب کند، هر چند که رابرت راوشنبرگ را به خاطر نقاشی های ترکیبی اش در دهه ۱۹۵۰ و فتو کلاژهایش در اوایل دهه ۱۹۶۰، یکی از بانیان هنر پسا مدرنیست نامیده اند.

رابطه عکا سی پسا مدرنیستی برخا سته از جهان هنر
مدرنیسم در عکا سی
برای آشکار ساختن رابطه میان عکاسی پسا مدرنیستی برخاسته از جهان هنر و آنچه برخی احساس می کنند پیشینه عکاسی پنهان است، ضروری است به بررسی چیزی بپردازیم، برای این منظور باید مدرنیسم در عکاسی را تعریف کرد.
مدرنیسم در عکاسی، نوعی از زیبایی شناسی قرن بیستم است که مفهوم عکاسانه را تصدیق و قضاوت های انتقادی خود را درباره اجزای سازنده یک عکس خوب، بر اساس آن پایه گذاری می کند.
عکاسی تحت لوای مدرنیسم، به شکلی که طی قرون کنونی گسترش یافت ، هنری منحصر به فرد و دارای توانایی های توصیفی و قابلیت واقع نمایی ای بود که از توانایی های نقاشی، پیکر تراشی، هنر های چاپی یا هر رسانه دیگری فراتر می رفت.
مدرنیسم در هنر های بصری، بر این باور ارزش قائل شد که نقاشی درباره نقاشی باشد، و عکاسی درباره عکاسی.
خلاصه آن دو گرایش، یکی ناب گرایی آمریکایی آلفرد استیگلیتز و دیگری فرمالیسم تجربی اروپایی موهولی ناگی برای پرورش مفهوم عکاسانه، هم پیمان شدند و مدرنیسم در عکاسی آمریکایی را شکل دادند.
ناگهان چنین به نظر می رسید که هنرمندانی که هیچ گونه سر سپردگی، به این سنت نداشتند، از عکس ها استفاده می کنند و حتی نسبت به عکاسان سنتی، توجه بیشتری را به خود جلب می کنند. کسانی چون راوشنبرگ، اد روشا،

لوکاس ساراماس، ویلیام وگمن، دیوید هکستن، رابرت کامینگ، برند و هیلا بکر، دیوید هاکنی و ... که به نظر نمی رسید هیچ گاه عکاسی را به عنوان یک رسانه جدی بگیرند، از آن در کار خود بهره گرفتند یا یکسره و فقط از آن استفاده می کردند.
سنت عکاسانه در خلال تجربه مدرنیستی والا یا متاخر خود ، حساسیت پست مدرن را به همراه دارد، این انطباق، نه فقط در عکاسی بلکه در سنت نقاشی و پیکر تراشی نیز خود را نشان می دهد. برای مثال، می توان آثار دهه ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ راوشنبرگ، پسامدرن متقدم، یا حتی جنبه هایی از هنر پاپ مانند نقاشی های چاپ سیلک و متکی بر عکس اندی وارهل را نیز با همین دیدگاه پذیرفت.
بخش اعظم هنر دهه ۱۹۸۰ و بالاخص آنچه پسا مدرن خوانده می شود، آگاهانه بدنبال تضعیف و تغییر معیار ها و آرمان های هنری پیشینیان بلا فصلش بود. البته این نوع طرد گذشته بلا فصل، سابقه ای طولانی دارد؛ فرزندان عصیانگر، نیکان نقاش پیشه شان را بر اساس قانون ادیپی، برای قرن ها به باد انتقاد گرفته اند.
این ویژگی هنر مدرن است همان طور که مشخصه هنر پست مدرن نیز هست، اما آنچه هنر دهه ۱۹۸۰ را متفاوت می سازد این است که به نظر می رسد نه تنها فقط نقطه مقابل هنر مدرن، بلکه همچنین در برابر تمام سنت دیرینه فرهنگ والا و بنیان هایش ایستاده است و نه تنها این سبک هنر بلکه قلمرو آن را نیز زیر سوال می برد.
آنچه فرهنگ توده عامه نامیده می شود، مدت هاست که از اندیشه زیبایی شناسی جدی طرد شده است. این فرهنگ هر زمان که قصد ورود به گفتمان هنری را داشت، اصطلاحاتی مانند کیچ آن را بی اثر و منزوی می کرد.
بنا به دلایل شناخته شده، عکس ها نیز از سرنوشت مشابهی در عذاب بودند، اما در آغاز دهه ۱۹۶۰، به لطف هنرمندانی چون اندی وارهل، فرهنگ عامه تبدیل به سوژه ای با شیوع قابل توجه در هنر معاصر گردید.
عجیب نیست اگر عکاسی به میدان آمد تا نقش فزاینده ای در این عرصه بازی می کند، چراکه هم نشانه و هم نمادی از فراوانی تصاویر در فرهنگ رسانه های هماهنگی، تولید انبوه و باز تولید انبوه است.
تمام عکاسی پسامدرن و تمام هنر پسا مدرن، با مفاهیم سنتی ارزش زیبایی شناسی سر ناسازگاری دارد.
برای بعضی این مفهوم محرک است و برای بعضی دیگر، نا مفهوم.
همچنین کاربردهای پسامدرنیستی عکاسی، خارج از قرارداد های عکاسی هنری قرار دارد. قرارداد های عکاسی هنری که آلفرد استیگلیتز، ماینور وایت، و جان ساروفسکی اشاعه دادند، برای هنرمندان علاقه مند به تصاویر عکاسی به مثابه بازنمایی های فرهنگی، معنایی ندارد.
در عوض آن ها، والتر بنیامین، رولان بارت، ژاک لاکان، ژاک دریدا و ژان بودریار را سر مشق خویش قرار دادند. تراکم مفهومی، تصنع، جنبه نمایشی بارز عکاسی هنری دهه ۱۹۸۰، صرفا نشانه هایی از تفاوتی عمیق تر است: عکس ها چندان به عنوان پنجره های شفافی رو به جهان به نظر نمی رسند، بلکه همچون شبکه ای پیچیده اند که فرهنگ به هم تنیده است.
کاربرد وسیع و طولانی مدت عکاسی توسط رسانه های دیرینه تر نقاشی و طراحی آن قدر جامع بیان شده که نیازی به تکرار ندارد. کوربه، دلاکروا، مانه، دگا و سزان که تصور می کردند، نوسانات نوری عکاسی کاملا برای عصر صنعتی شدن، شهر نشینی و فرو پاشی رو به رشد مناسب است، در جستجوی مفاهیم نوین نمایش، آن را زیر و رو کردند.
با اعلام اختراع عکاسی به سال ۱۸۳۹ توسط داگر، آرمان علمی پرسپکتیو تک نقطه ای کاملا تحقق یافت. هنرمندان یا باید تحت الشعاع دوربین قرار می گرفتند (که قاعدتا، حداقل تا زمانی که فتورئالیست ها از راه برسند ایده خوشایندی نبود) یا باید تا حدی رها از بار بازنمایی" عینی"، مشاهده مستقیم را انتخاب می کردند (که از دید امپرسیونیست ها، شرط ضروری هنر بود) .این حداقل تصور رایج از تاثیر عکاسی بر نقاشی و طراحی است و به خوبی علت تقدیس نقاشی انتزاعی در قرن بیستم را تشریح می کند.

- Minimalism – Kenneth Noland - Cezanne – Tom Wolfe - Pluralism – Marxism - Structualism - Jacques Derrida - Deconstruction – Douglas Crimp - Conceptualism Rosalind - Post structuralism - Chales s .peirce - Semiotics – Ferdinand de Saussure Laszlo Moholy- - Formalism – Alfred Stieglitz - Purism - Robert Rauschenberg - Krauss - Robert Cuming - David Haxton -William Wegman- Lucas Saramas - Ed Ruscha - Nagy - Minor White - Kitsch - Andy Warhol - David Hockney - Bernard and Hilla Becher Walter Benyamin

****

عکا سی بعد از دهه ٦٠
دگرگونی هنر بعد از دهه ٦٠:

در آغاز دهه ٦٠ هنوز می توانستیم آثار هنری را متعلق به یکی از این دو حوزه اصلی بدانیم:
نقاشی و پیکره تراشی . پیش از آن، کلاژ های کوبیستی و دیگر تکه چسبانی ها، اجراهای فتوریست ها و رخداد های دادائیست ها، شروع به زیر سوال بردن این تقسیم بندی ساده کرده بودند و عکاسی، ادعای پر قدرتی مبنی بر پذیرفته شدن به عنوان یک رسانه هنری داشت. با این وجود عقیده حاکم هنوز بر آن بود که هنر (تجسمی) لزوما از محصولات تلاش خلاقانه بشر که تحت عنوان نقاشی و پیکره می شناسیم، تشکیل شده است، از سال های دهه ٦٠ به بعد بود که قطعیت در این سیستم تقسیم بندی، به تدریج کم و کمتر شد.
"کلمنت گرین برگ"[Green-berg]، تاثیر گذار ترین منتقد هنری، در نوشته هایش از پیش از جنگ دوم جهانی، نافذ ترین و مهم ترین روایت از تاریخ هنر مدرن را مطرح کرده بود.
بنا بر این روایت ، تمام گام های طی شده از زمان امپرسیونیسم، کوبیسم، ماتیس و موندریان تا اکسپرسیونیسم انتزاعی، همه را میتوان تحولات پی در پی شیوه ها و امکانات درونی خود نقاشی محسوب کرد، اما به عقیده او نوعی درک عمیق و انتقادی از کیفیات ضروری نقاشی در مدرنیسم در حال وقوع بود.
از هنرمندان مورد علاقه گرین برگ که به عقیده او هنوز راه هنر مدرن را ادامه می داد، مجسمه ساز انگلیسی، آنتونی کارو[Antony Karow]، بود. نسل جدید پیکره سازان انگلیسی به همراه کارو، دغدغه اصلی شان دستیابی به آزادی در استفاده از دامنه وسیعی از متریال ها بود.
یکی دیگر از ویژگی های با ارزش کارهای کارو که در هنر مینیمال[Minimal art] هم عصر او با او هم وجود داشت ،این بود که مجسمه های او مستقیما روی زمین قرار می گرفتند . بنب بر این به جای تعریف یک حوزه زیبایی شناختی مجزا در اطراف خود، در همان فضایی حضور داشتند که مخاطبان در آن بودند.
مینیمال جریانی بود که بیشتر در ارتباط با مجسمه سازی شناخته می شد و می توان حداقل تا حدودی آن را ادامه همان تلاش ها برای نقاشی با ابزار دیگر دانست."جاد"[Judd] در مقاله ای بنام اشیائ خاص نوشت که بیشتر آنچه در هنر امروز خلق میشود را دیگر نه می توان نقاشی دانست و نه پیکره. مینیمالیست ها در یافته بودند که معنای شئ هنری تا حد زیادی در خارج از خود، در رابطه اش با محیط اطراف، نهفته است و حال کانسپچوالیسم[Conceptualism]، نقد و تحلیل را به حیطه آفرینش هنر کشاند، چیزی که موضوع را پیچیده تر می کند این است که در این زمان تعدادی از هنر مندان به استفاده از" زبان" به عنوان متریال پرداختند، از این رو کانسپچوالیسم معمولا به عنوان دوره ای شناخته می شود که هنر در ان واقعیت فیزیکی خود را از دست می دهد.
زمانی تنها تابلوهای نقاشی و مجسمه ها را در نمایشگاه ها می دیدیم، اما امروزه اسناد و مدارک ، نقشه –عکس، توضیح برنامه و اطلاعات مختلف ، کار های هنرمندانی مانند داگلاس هیوبلر، رابرت بری، جان بالد ساری، ویکتور برگین، لارنس واینر و جوزف کاسوت، هر کدام به شیوه های مختلفی نشان دادند که کلمات حاوی کیفیت بنیادینی هستند که توجه به آن برای هنرمندانی که در هنر های بصری فعالند، بسیار مناسب به نظر می آید.
واینر در مصاحبه ای در سال ١٩٦٩ متریال را موضوع آثارش دانست. به گفته واینر "در واقع ممکن است اثر تنها در قالب زبان ارائه شود"[٦]؛ اختیاراتی که به بیننده داده می شود بسیار مهم اند، چراکه" هنر همواره نوعی عرضه است، هیچ گاه تحمیل یا تکلیف نیست."[٧] در این جا برداشت خوبی نسبت به تلقی هنر به عنوان بیان احساس یا تفکر خاص هنرمند وجود ندارد. در فوریه ١٩٦٩ ارت مگزین ٤ مصاحبه با لارنس واینر، رابرت بری، داگلاس هیوبلر. جوزف کاسوت چاپ کرد که توسط آرتور.ر.ز (نام مستعار کاسوت) انجام شده بود.
کاسوت [٨] در مصاحبه با خودش، در مورد اینکه هنرمند بودن چه معنایی دارد، می گوید:
"امروزه هنرمند بودن به معنای جستاری در باب ماهیت هنر است. سوال درباره ماهیت هنر است .زمانی که هنرمند، نقاشی یا مجسمه سازی را می پذیرد، تمام سنتی که همراه آن است را می پذیرد."[٩]
کاسوت در این گفته متاثر از اد راینهارت بود، هنرمندی از نسل اکسپرسیونیست های انتزاعی که در آن دهه تا زمان مرگش در ١٩٦٦، نقاشی های چهار گوش سیاه رنگ می کشید. راینهارت در جایی گفته بود:" هنر، هنر است به مثابه هنر، باقی چیزها هم، غیر از آن هستند."[١٠]

نقد و فعالیت های آموزشی راینهارت پیرامون نقاشی هایش، زمینه ای را فراهم آورده بود تا نقاشی هایش به بهترین وجه نگریسته و درک شوند و چیزی که کاسوت از او گرفت نیز درست همین شیوه بود.مجموعه کاسوت بنام:"هنر به مثابه ایده " هم در عنوان و هم از نظر فرم که بسیار شبیه نقاشی های سیاه راینهارت بود، بزرگداشت این هنر محسوب می شد. هر اثر ،تعریف یک کلمه از لغت نامه بود(مثلا هنر، ایده، معنا، هیچ) که بزرگ شده و به رنگ سفید روی زمینه سیاه کپی شده بود. کاسوت اضافه میکند که خود این فتوکپی ها،هنر محسوب نمی شوند؛ بلکه تفکراتی که ارائه می دهند هنر بودند:" کلمات موجود در آن تعاریف، اطلاعات هنری را عرضه می کردند".[۱۱]
تفکر کاسوت درباره کنش متقابل واقعیت ، ذهنیت و ارائه ، به مقدار زیادی وامدار فلسفه لودویگ ویتگنشتاین بود؛ و اندیشه هایی که او درباره ماهیت تکراری گزاره های ریاضی در "رساله منطقی-فلسفی " مطرح کرده بود را در مقاله ای بنام "هنر بعد از فلسفه "در ۱۹۶۹ وارد عرصه هنر نمود. در آنجا می نویسد:"یک اثر هنری توضیح واضحات است: نوعی نمایش قصد هنرمند، یعنی هنرمند با آن اثر می گوید که آن اثر هنری خاص، همان هنر یا به عبارتی تعریفی از هنر است."[۱۲]
یک اندیشه مرکزی در رساله ویتگنشتاین این بود که یک گزاره مانند عکسی از جهان است و همین نکته در "عینیت زدایی"هنر بسیار به کار آمد. هنر خودش بود نه بازنمایی چیزی دیگر.
هنر مفهومی این موضوع را مطرح نمود که با تصاویر هم می توان مانند زبان برخورد کرد.
جاد در مقاله" اشیا خاص" تلقی خود را از مجسمه این گونه بیان کرد:" از آنجایی که مجسمه مثل نقاشی فرم مشخصی ندارد، پس می تواند همان چیزی را که اکنون شاهدش هستیم باشد، به این معنی که اگر تغییر اساسی در آن رخ دهد، تبدیل به چیزی دیگر می شود، پس به نهایت رسیده است."[۱۳]یک دهه و نیم بعد در سال ۱۹۷۹، رزالیند کراوس، منتقد آمریکایی، برای فهم کثرت فرم های هنری اخیر، استدلال کرد که چون کلمات بهتری وجود ندارد، هنوز آنها را تحت همان نام مجسمه طبقه بندی می کنیم.
ویدئو، نام رسانه جدیدی بود که سونی اولین تجهیزات خانگی آن را در اواسط دهه ۶۰ وارد بازار کرد، از اولین هنرمندانی که از این فناوری در کار خود استفاده کردند، نام جون پیک، هنرمند کره ای بود.

هنر بعد از دهۀ ۶۰

دگرگونی هنر بعد از دهه ۶۰:

در آغاز دهه ۶۰ هنوز می توانستیم آثار هنری را متعلق به یکی از این دو حوزه اصلی بدانیم: نقاشی و پیکره تراشی. پیش از آن، کلاژ های کوبیستی و دیگر تکه چسبانی ها، اجراهای فتوریست ها و رخداد های دادائیست ها، شروع به زیر سوال بردن این تقسیم بندی ساده کرده بودند و عکاسی، ادعای پر قدرتی مبنی بر پذیرفته شدن به عنوان یک رسانه هنری داشت. با این وجود عقیده حاکم هنوز بر آن بود که هنر (تجسمی) لزوما از محصولات تلاش خلاقانه بشر که تحت عنوان نقاشی و پیکره می شناسیم، تشکیل شده است، از سال های دهه ۶۰ به بعد بود که قطعیت در این سیستم تقسیم بندی، به تدریج کم و کمتر شد.

"کلمنت گرین برگ"[Green-berg]، تاثیر گذار ترین منتقد هنری، در نوشته هایش از پیش از جنگ دوم جهانی، نافذ ترین و مهم ترین روایت از تاریخ هنر مدرن را مطرح کرده بود.
بنا بر این روایت، تمام گام های طی شده از زمان امپرسیونیسم، کوبیسم، ماتیس و موندریان تا اکسپرسیونیسم انتزاعی، همه را می توان تحولات پی در پی شیوه ها و امکانات درونی خود نقاشی محسوب کرد، اما به عقیده او نوعی درک عمیق و انتقادی از کیفیات ضروری نقاشی در مدرنیسم در حال وقوع بود.
از هنرمندان مورد علاقه گرین برگ که به عقیده او هنوز راه هنر مدرن را ادامه می داد، مجسمه ساز انگلیسی، آنتونی کارو[Antony Karow]، بود. نسل جدید پیکره سازان انگلیسی به همراه کارو، دغدغه اصلی شان دستیابی به آزادی در استفاده از دامنه وسیعی از متریال ها بود.
یکی دیگر از ویژگی های با ارزش کارهای کارو که در هنر مینیمال[Minimal art] هم عصر او با او هم وجود داشت، این بود که مجسمه های او مستقیما روی زمین قرار می گرفتند. بنب بر این به جای تعریف یک حوزه زیبایی شناختی مجزا در اطراف خود، در همان فضایی حضور داشتند که مخاطبان در آن بودند.
مینیمال جریانی بود که بیشتر در ارتباط با مجسمه سازی شناخته می شد و می توان حداقل تا حدودی آن را ادامه همان تلاش ها برای نقاشی با ابزار دیگر دانست."جاد"[Judd] در مقاله ای بنام اشیائ خاص نوشت که بیشتر آنچه در هنر امروز خلق می شود را دیگر نه می توان نقاشی دانست و نه پیکره.

مینیمالیست ها در یافته بودند که معنای شئ هنری تا حد زیادی در خارج از خود، در رابطه اش با محیط اطراف، نهفته است و حال کانسپچوالیسم[Conceptualism]، نقد و تحلیل را به حیطه آفرینش هنر کشاند، چیزی که موضوع را پیچیده تر می کند این است که در این زمان تعدادی از هنر مندان به استفاده از" زبان" به عنوان متریال پرداختند، از این رو کانسپچوالیسم معمولا به عنوان دوره ای شناخته می شود که هنر در ان واقعیت فیزیکی خود را از دست می دهد.
زمانی تنها تابلوهای نقاشی و مجسمه ها را در نمایشگاه ها می دیدیم، اما امروزه اسناد و مدارک، نقشه –عکس، توضیح برنامه و اطلاعات مختلف، کار های هنرمندانی مانند داگلاس هیوبلر، رابرت بری، جان بالد ساری، ویکتور برگین، لارنس واینر و جوزف کاسوت، هر کدام به شیوه های مختلفی نشان دادند که کلمات حاوی کیفیت بنیادینی هستند که توجه به آن برای هنرمندانی که در هنر های بصری فعالند، بسیار مناسب به نظر می آید.
واینر در مصاحبه ای در سال ۱۹٦۹ متریال را موضوع آثارش دانست.
به گفته واینر "در واقع ممکن است اثر تنها در قالب زبان ارائه شود"[٦]؛ اختیاراتی که به بیننده داده می شود بسیار مهم اند، چراکه" هنر همواره نوعی عرضه است، هیچ گاه تحمیل یا تکلیف نیست."[۷] در این جا برداشت خوبی نسبت به تلقی هنر به عنوان بیان احساس یا تفکر خاص هنرمند وجود ندارد. در فوریه ۱۹٦۹ ارت مگزین ٤ مصاحبه با لارنس واینر، رابرت بری، داگلاس هیوبلر. جوزف کاسوت چاپ کرد که توسط آرتور.ر.ز (نام مستعار کاسوت) انجام شده بود. کاسوت [۸]در مصاحبه با خودش، در مورد اینکه هنرمند بودن چه معنایی دارد، می گوید:
"امروزه هنرمند بودن به معنای جستاری در باب ماهیت هنر است. سوال درباره ماهیت هنر است.
زمانی که هنرمند، نقاشی یا مجسمه سازی را می پذیرد، تمام سنتی که همراه آن است را می پذیرد."[۹]
کاسوت در این گفته متاثر از اد راینهارت بود، هنرمندی از نسل اکسپرسیونیست های انتزاعی که در آن دهه تا زمان مرگش در ۱۹٦٦، نقاشی های چهار گوش سیاه رنگ می کشید.
راینهارت در جایی گفته بود:"هنر، هنر است به مثابه هنر، باقی چیزها هم، غیر از آن هستند."[۱۰]
نقد و فعالیت های آموزشی راینهارت پیرامون نقاشی هایش، زمینه ای را فراهم آورده بود تا نقاشی هایش به بهترین وجه نگریسته و درک شوند و چیزی که کاسوت از او گرفت نیز درست همین شیوه بود.
مجموعه کاسوت بنام:"هنر به مثابه ایده" هم در عنوان و هم از نظر فرم که بسیار شبیه نقاشی های سیاه راینهارت بود، بزرگداشت این هنر محسوب می شد. هر اثر، تعریف یک کلمه از لغت نامه بود(مثلا هنر، ایده، معنا، هیچ) که بزرگ شده و به رنگ سفید روی زمینه سیاه کپی شده بود.
کاسوت اضافه می کند که خود این فتوکپی ها، هنر محسوب نمی شوند؛ بلکه تفکراتی که ارائه می دهند هنر بودند:" کلمات موجود در آن تعاریف ، اطلاعات هنری را عرضه می کردند".[۱۱]
تفکر کاسوت درباره کنش متقابل واقعیت، ذهنیت و ارائه، به مقدار زیادی وامدار فلسفه لودویگ ویتگنشتاین بود؛ و اندیشه هایی که او درباره ماهیت تکراری گزاره های ریاضی در "رساله منطقی- فلسفی " مطرح کرده بود را در مقاله ای بنام "هنر بعد از فلسفه "در ۱۹٦۹ وارد عرصه هنر نمود.در آنجا می نویسد:"یک اثر هنری توضیح واضحات است: نوعی نمایش قصد هنرمند ، یعنی هنرمند با آن اثر میگوید که آن اثر هنری خاص، همان هنر یا به عبارتی تعریفی از هنر است."[۱۲]
یک اندیشه مرکزی در رساله ویتگنشتاین این بود که یک گزاره مانند عکسی از جهان است و همین نکته در "عینیت زدایی"هنر بسیار به کار آمد. هنر خودش بود نه بازنمایی چیزی دیگر.
هنر مفهومی این موضوع را مطرح نمود که با تصاویر هم می توان مانند زبان برخورد کرد.جاد در مقاله"اشیا خاص" تلقی خود را از مجسمه این گونه بیان کرد:"از آنجایی که مجسمه مثل نقاشی فرم مشخصی ندارد، پس می تواند همان چیزی را که اکنون شاهدش هستیم باشد ، به این معنی که اگر تغییر اساسی در آن رخ دهد، تبدیل به چیزی دیگر می شود، پس به نهایت رسیده است."[۱۳]یک دهه و نیم بعد در سال ۱۹۷۹، رزالیند کراوس، منتقد آمریکایی، برای فهم کثرت فرم های هنری اخیر، استدلال کرد که چون کلمات بهتری وجود ندارد، هنوز آنها را تحت همان نام مجسمه طبقه بندی می کنیم.
ویدئو، نام رسانه جدیدی بود که سونی اولین تجهیزات خانگی آن را در اواسط دهه ٦۰ وارد بازار کرد، از اولین هنر مندانی که از این فناوری در کار خود استفاده کردند، نام جون پیک، هنرمند کره ای بود.

به نقل از هنر بعد از ۱۹٦۰، مایکل آرچر ص ۸۱[٦] همان، ص ۸۱[۷] همان ص ۸۳[۹] همان ص ۸۳[۱۰] همان ص ۸٤[۱۱] همان ص ۸۵[۱۲] همان ص ۸٦[۱۳]

****

کاربرد عکا سی در گرافیک

منبع: فیلیپ بی مگز، تاریخ طراحی گرافیک، ترجمه ناهید اعظم فراست، انتشارات سمت
ساخت تصویر و آماده سازی لوح های چاپی برای تکثیر تا اختراع عکاسی و استفاده آن در گرافیک یک فرایند دستی بود. در قرن ۱۹ یک رشته اختراعات، تولید و تکثیر تصاویر را به سوی عصر ماشین سوق داد...

کاربرد عکاسی در گرافیک
ساخت تصویر و آماده سازی لوح های چاپی برای تکثیر تا اختراع عکاسی و استفاده آن در گرافیک یک فرایند دستی بود. در قرن ۱۹ یک رشته اختراعات، تولید و تکثیر تصاویر را به سوی عصر ماشین سوق داد.
ایده ای که در پشت کامرا ابسکورا [Camera Obscura](اتاق تاریک) بود، وسیله ای که از سده ٤ق.م. در دوره ارسطو شناخته شده بود، دستمایه ساخت تصویر با فرایند های فتو شیمیایی شد؛ این وسیله اتاق یا جعبه بسته ای است که در یک سمت آن پنجره یا روزنه ای کوچک قرار دارد.
شعاع نوری که از این روزنه عبور می کند تصویر شئ بیرون اتاق را در سمت مقابل منعکس می نماید.
هنرمندان سال ها از این اتاقک تاریک به عنوان یک کمک وسیله برای طراحی استفاده می کردند.در حدود سال ١٦٦٥ نوعی از این دوربین ساخته شد که قابل حمل بود. از آنجا که تنها بخش الحاقی لازم برای ثابت کردن یا دائمی ساختن تصویری که به داخل کامرا ابسکورا می تابید یک ماده حساس به نور و محافظ تصویر بود، تعجب انگیز نیست که چرا مبتکران اولیه عکاسی مبنای آزمایش های خود را بر کامرا ابسکورا نهادند.
عکاسی و پیام رسانی گرافیکی با آغاز نخستین آزمایش ها برای ثبت تصویر طبیعی با دوربین به هم پیوند خورد.ژوزف نیپس[Joseph Nipce] فرانسوی که اولین عکس را تهیه کرد، تجاب خود را با جستجوی وسیله ای خودکار برای انتقال طراحی به روی لوح چاپ آغاز کرد.
در سال ۱۸۷۱ جان کالوین ماس[John Calvin Moss]، اهل نیویورک یک شیوه حکاکی نوری مطمئن و اقتصادی برای انتقال نمونه اصلی اثر خطی بر روی لوح فلزی چاپ حروفی ابداع کرد. با دوربین کپی برداری که برای ثابت ماندن با طنابی از سقف آویخته بود از اصل تصویر یک فیلم نگاتیو تهیه شد.
فیلم نگاتیو نسخه اصلی، طی یک فرایند بسیار مخفیانه، روی یک صفحه فلزی که با امولوسیون حساس پوشیده شده بود، چاپ کنتاکت گردید و سپس آن را با اسید حک کردند.
تکمیل تدریجی حکاکی عکاسی ، هزینه و زمان تهیه لوح های چاپ را کاهش داد و نتیجه ای بسیار نزدیکتر به اصل کار حاصل شد. فیر مین ژیلوت[Firmin Gillot]، شیوه ژیلوتاژ[Gillotage]، را برای انتقال تصاویر چاپ هم سطح با روش عکاسی بر لوح های چاپ حروفی درست شانه به شانه ماس ابداع کرد.
در سال ۱۸۷۵ پسر وی ، چارلز[Charles Gillot]، نخستین کارگاه چاپ را در پاریس تاسیس کرد.
پیش از آنکه امکان چاپ عکس فراهم آید ؛ عکاسی به عنوان یک ابزار تحقیقاتی در تکامل تصاویر حکاکی چوبی به کار می رفت. وجه مستند عکاسی کمک رسان تصویر گر در کارگاه وی، در دستیابی به وقایع روزمره بود.طی دهه ١٨٦٠ و ۱۸۷۰ حکاکی روی چوب که از روی عکس ها طراحی شده بود، در رسانه های جمعی متداول گردید.
طی همان دهه هایی که مخترعان مشتاق در پی بسط دامنه های فنی ابزار جدید عکسبرداری بودند ، هنرمندان و هنر جویان نیز نیروی بالقوه تصویر سازی آن را کشف کردند.
در اولین سال های پیدایش عکاسی فقط کاربرد دوربین برای ثبت تصویر کافی بود تا آن را شیوه ای جادویی در تامین بیشترین نیازها محسوب کنند.
اولین تلاش در فتح باب طراحی در عکاسی در سال ۱۸٤۳ صورت گرفت. یک نقاش اسکاتلندی بنام، دیوید اوکتا ویوس هیل[David Octavius Hill]، تصمیم گرفت تصویر ٤٧٤ کشیش را جاودانه کند.
هیل برای نقاشی کردن از آنها به عکس پرتره آن ها جهت منبع اولیه برای طراحی نیازمند بود؛ بنابراین از دوست عکاسش، رابرت آدامسون[Robert Adamson]، کمک گرفت و کار مشترک آنها بسیار مورد مقبولیت واقع شد.

مخترعان قرن ۱۹ از قبیل تالبوت[Talbot]، مستند پردازانی مانند برادی[Brody] و شاعران بصری چون ژولیا مارگاریت کامرون[Julia Margaret Cameron]، بر طراحی گرافیک تاثیر جمعی مهمی گذاشتند. با شروع قرن ۲۰ اهمیت عکاسی به عنوان ابزار تکثیر آثار گرافیکی رو به افزایش بود. فنون جدید به سرعت روش های قدیم را عوض می کرد و فنون مربوط به گرافیک و مصور سازی نیز به طرز چشمگیری تغییر کرد.
طی کمتر از نیم قرن، عکاسی از لحاظ فنی آنچنان تکامل یافت که توانست بسیار دقیق تر و سریع تر از طراحی و نقاشی، لحظات آنی و تصاویر فرار را ثبت کند.پس از این، دوربین عکاسی رقیب نیرومندی برای نقاش طبیعت پرداز گردید و یکی از عللی که هنر نقاشی به راه های جدیدی کشانده شد، همین اختراع دوربین عکاسی و تکامل فن عکاسی بود. بسیاری از نقاشان نیمه دوم قرن ۱۹ از عکاسی برای آسان کردن کار خود بهره می جستند.
آنها نه تنها بوسیله عکاسی، حرکات را به نحوی دقیق تر تصویر می کردند، بلکه در اشیا و پیکر ها ی ایستاده نیز جزئیات بیشتری را کشف می کردند. علاوه بر این ، هنر عکاسی در نخستین مراحل تحول خود، در پی آن بود که هر چه بهتر دستاوردهای نقاشی را بکار بندد. اما رفته رفته عکاسان هنرمندی پیدا شدند که ضمن تجربیات خود، امکانات متنوع و ویژه عکاسی را کشف کردند و به عکاسی استقلال هنری بخشیدند.
موهولی ناگی[Moholy Nagy]، یکی از معلمین باهاوس[Bahause]، در رابطه با تجربیات و پژوهش های مربوط به چاپ حروف ، دریافت که می توان تصویر های بصری بسیار جالبی از طریق چاپ نسخه منفی (نگاتیف) و روی هم نهادن تصاویر و کج و معوج کردن شکل ها بدست آورد.
پس از تجربیات او، گرایش هایی بسوی عکاسی تجریدی بمنصه ظهور رسید. دستاورد های حاصله از این تجربیات، زمینه استفاده از عکاسی در هنر گرافیک را غنی تر کردند.در کار هنرمندان گرافیک، عکاسی آنچنان موثر واقع شده است که آنان ترجیح می دهند همواره موضوعات خود را از طریق عکاسی بیافرینند، از این رو رفته رفته عکاسی جای طراحی و نقاشی را در پوستر ها و آگهی ها و غیره اشغال کرده است.
نقش عکاسی همچون ابزار پیام رسانی گرافیکی توسط "هربرت ماتر"[Herbert Matter]،عکاس و طراح سوئیسی گسترده شد. ماتر زمانی که در پاریس نزد فرنان لژه[Fernand Leger] نقاشی می آموخت به عکاسی و طراحی علاقه مند شد. اوایل دهه ۱۹۳۰ به عنوان عکاس و طراح حروف نگاری با حروف سازی"دبرنی" و"پینات" کار می کرد و دستیار کاساندر[Cassandre] در پوستر سازی بود.
ماتر در ۲۵ سالگی به زادگاه خود بازگشت و در دفتر جهان گردی ملی سوئیس کار طراحی پوستر را آغاز نمود.
ماتر همچون موهولی ناگی شیوه های تازه جنبش مدرن را در سازمان بندی بصری و فناوریهای کلاژ و مونتاژ کاملا دریافت و این ادراک را در عکاسی و طراحی گرافیک بکار بست. پوستر های دهه ۱۹۳۰ او با استفاده از مونتاژ، تغییرات خلاق در اندازه و تلفیق موثر حروف نگاری و تصویر ساخته شد.
تصاویر عکاسی به نماد های تصویری خارج از روابط معمولشان بدل گردید و در نسبتی جدید ترکیب شد.
والتر هردگ[Walter Herdeg]، اهل زوریخ سوئیس، طی دهه ۱۹۳۰ یکی دیگر از مبتکران کاربرد عکاسی در طراحی گرافیک بود. هردگ در موضوع های تبلیغاتی برای مجتمع های اسکی سوئیس با انتخاب و برش تصاویر عکاسی به سر زندگی طراحی دست یافت.
او با استفاده مستمر نماد خورشید خلاصه شده و نشانه حروفی توانست وحدتی گرافیکی خلق کند.
واژه گرافیک به معنی نوشتن است. ریشه آن در اصل به معنای خراشیدن، حک کردن و نقر کردن است. [۱]
****

جایگاه کلی فتو آرت در تاریخ هنر معاصر

منبع: ادوارد لوسی اسمیت، جهانی شدن و هنر جدید، ترجمه علیرضا سمیع آذر

دهه های آخر قرن بیستم، تحولاتی عمیق در مفهوم هنر و ساختار زیبایی را شاهد بوده و از این رهگذر قلمروی گسترده و متنوعی از ابزار ها و روش های بیان هنری جدید را تجربه کرده است.
اساسا مهم ترین خصیصه هنر این قرن وجه تجربی آن بود، که این خود از میلی خستگی نا پذیر به نوآوری و شیفتگی بی حدو حصر نسبت به پدیده های نو سرچشمه گرفته است.
تحولات شکلی هنر در ابتدای قرن، با بکارگیری موادی فراتر از رنگ و بوم – فی المثل بریده های کاغذ و پارچه در کولاژ های هنرمندان کوبیست – آغاز و در سال های آخرین آن رسیدن به آزادی کامل هنرمندان از هر گونه قید

و بند نقاشی و مجسمه سازی و رویکرد به سوی هر وسیله و روش ممکن برای ابراز منویات شخصی خویش، به این معنی است که اکنون هنرمند خود در مرکز ابداع هنری قرار گرفته است.
به بیان دیگر رسانه های جدید با همه نیروی بصری و فن آوری پیشرفته شان، اینک شخص هنرمند و نه اثر هنری – را در مرکز توجه قرار می دهند. به این ترتیب در بستر جریان پیشگام، "هنر" و"شیوه های هنری" هر دو به حاشیه رفته و این همان نقطه تحول بنیادینی است که از آن با عنوان" پایان هنر" یاد می کنند.
منشا این تحولات و به دنبال آن پدیدار شدن هنر جدید، به عواملی چند باز می گردد:
۱. هنر جدید از نوعی تعامل آشکار بین نو آوری های جدید در هنر و ظهور نهاد های نوین هنری سر چشمه گرفته است.
۲. گرایش وسیع هنرمندان به طرح مسائل انانی و اجتماعی است. هنر معاصر به دلیل همین خصلت موضوع گرای خود، در واقع واکنشی است علیه بی تفاوتی های ذاتی و جوهره تعهد هنر مدرن، که شکل غایی آن در هنر مینیمال ظاهر شد. گرایش مفرط هنر مدرن به تکنیک و مفاهیم هنری، آن را به طور جدی از پرداختن به مسائل انانی و اجتماعی باز داشت، تا جایی که هنر به خودش مقید بود و بس.
عنصر واحد در تمامی جلوه های مختلف هنر معاصر، گرایش به نوعی هنر جدید است که در اشکال چیدمان، ویدئو، عکس و هنر محیطی ظاهر شده است.
۳.تکامل خیره کننده تکنولوژی های ارتباطات و بسط رسانه های جدید همچون عکس، ویدئو و اینترنت است.
رسانه های جدید عکاسی و ویدئو آفرینش های هنری را به سوی عرصه هایی فراتر از مرزهای شناخته شده سوق داده و محدودیت های سنتی در هنر و زیبایی را به شکل متهورانه ای در نوردیدند.
دهه ۱۹۶۰ بحث بر انگیز ترین موضوع در هنر معاصر رسانه جدید بوده است. آنچه اکنون فرهنگ بصری تلقی می شود ،در عمل میثاقی بین این نگرش ها و ارزش های جامعه مصرف گرا تبدیل شده است.
یکی از مولفه های مهم در فراین تحولات اخیر هنر، بخصوص در خلال دهه ۱۹۸۰، نوعی فاصله گرفتن از هنری است که پیوسته از آمیختن با مسائل سیاسی،اجتماعی و تجاری اجتناب می ورزید.
این رویکرد جدید در جوهره خود واکنشی بود علیه جریان های فاقد چالش موضوعی در دهه ۱۹۷۰، همچون هنر مینیمال ، که بعد ها به صورت هنر موضوع گرا ظاهر شد.
البته این نظریه که تحولات هنر معاصر، نوعی رجعت به سوی مسائلی است که هنر پیش از مدرن نیرومندانه در صدد بیان آن بود . بکارگیری ابزار های جدید توسط هنرمندان، ناظر بر تحولی شگرف بوده است.
از همان زمان تولید جنبش هنر مدرن، هنرمندان شیفتگی زیادی نسبت به تکنولوژی جدید از خود نشان دادند.
این تکنولوژی آن قدر پیش رفت که تدریجا فعالیت آوانگارد را عمیقا از خود متاثر ساخت، تا جایی که بسیاری از مدیران نمایشگاه ها اشکال سنتی هنر، مانند نقاشی و مجسمه سازی را ذاتا غیر معاصر تلقی کرده و لذا به کنار نهادند. اخیرا توجه زیادی به رسانه عکاسی معطوف شده است.
این رسانه در برگیرنده حوزه های متنوعی همچون عکاسی مستقیم، تصاویر دیجیتالی، ویدئو و فیلم می باشد.
تمامی این زمینه های جدید غالبا با شکل های متنوعی از چیدمان و هنر محیطی نیز در ارتباط هستند.
امروزه نظریه پردازان هنر درباره چیزی گفتگو می کنند که زمانی"رزالیند کراوس" آن را شرایط "فرا رسانه ای" هنرهای تجسمی خواند. مفهوم این تلقی جدید آن است که دیگر نه تنها رسانه برتری وجود ندارد، بلکه اصولا نوع رسانه و یا ابزاری که برای بیان هنری بکار گرفته می شود چندان حایز اهمیت نیست.
چرخش به سوی عکاسی، ویدئو و هنر محیطی و تبدیل آن به فراگیر ترین انتقال دهنده منویات و احساسات امروز بشر، مستقیما با پدیده گسترش موزه ها و امکاناتی که آنها برای نمایش این نوع کار ها فراهم ساخته اند، ارتباط دارد. موزه ها بستری را فراهم می سازند که در آن نمایش هایی که پیوسته جدید تر و تازه تر شده، اما هرگز به طور کامل درک نمی شوند، به اجرا در آیند و این همان مکانی است که، لااقل به لحاظ نظری، چیزی برای توده مردم و نه فقط قشر خاص به نمایش گذاشته می شود.
تاکید روی ابزار های جدید، در کنار تاکید شدید تر روی محتوا، منتقدین هنری را به سوی این جمع بندی سوق داد که بخش عمده ای از هنر معاصر در جوهره خود نسبت به ملاحضات سبک شناختی بی میل و بی تفاوت گفته می شود که پویش پی در پی سبک ها که احتمالا به پیشرفت مدرنیسم انجامیده با ساده گرایی افراطی هنر مینیمال به پایان رسیده و در پی آن عصری جدید با ظهور نوعی هنر که عمدتا دغدغه محتوایی داشت، آغاز گردید.
دقت نظر و تفحص در پیچیدگی های عصر حاضر، چند نکته مهم را خاطر نشان می سازد:

این تکنولوژی به مفهوم عام خود نیست که واجد اهمیت اصلی است، بلکه به طور مشخص تکنولوژی های مرتبط با تصاویر عکاسی هستند که مهم قلمداد می شوند. گرچه عکاسی در نیمه نخست قرن نوزدهم اختراع شد، که این همچنان نفوذ عمیق خود را بر تولیدات هنر معاصر تداوم بخشیده است.
این رسانه در هر کجا که تصویر سازی مطرح است، خود را در مرکز فرایند هنری جای می دهد.
عکاسی در یک مقطع خود را یک شکل هنری مستقل و هم عرض با سایر رشته ها معرفی کرد، اما اکنون بین این رشته و سایر اشکال آفرینش هنری حد و مرزی وجود ندارد.
تمهیدات دیجیتالی در عکاسی، که معمولا به مدد امکانات فزاینده کامپیوتر های پیشرفته میسر می گردد، مرز های آن را با سایر هنر ها حتی بیش از پیش مبهم می سازد.
عکاسی در مقام تصویرگر اصلی سیمای جامعه امروز ما، جایگاهی عمده و اساسی را به خود اختصاص داده است .این رسانه برای همگان آشنا بوده و در عین حال از حیث فنی، پهنه وسیعی از امکانات متنوع را بکار می گیرد.یکی از دلایل موفقیت هنر عکاسی در رسیدن به این موقعیت آن است که این هنر اکنون راه و روش خود را به تثبیت رسانده و دیگر یک ابزار کمکی صرف برای روش های تصویر سازی قدیمی تر مثل طراحی و نقاشی محسوب نمی شود.

Rosalind - Environmental Art - Assemblage - Avant Guard - Minimal Art - Cubist Post Medium - Krause

****

تفاوت عکا سی با نقا شی

آندره بازن، با صراحت تفاوت عمده عکاسی با نقاشی را این طور بیان می کند:"برای نخستین بار است که میان یک شئ پدید آورنده و نسخه بدلش تنها واسطه ای از یک عامل بی جان دخالت دارد.
برای نخستین بار است که تصویری از جهان اتوماتیک وار بدون ملاحضه خلاقانه آدمی شکل می گیرد و شخصیت عکاس تنها در انتخاب سوژه عکاسی مورد نظرش و از طریق هدفی که در ذهنش می پرورانند، مورد مذاکره واقع می شود."

تفاوت عکا سی با نقا شی
آندره بازن، با صراحت تفاوت عمده عکاسی با نقاشی را این طور بیان می کند:"برای نخستین بار است که میان یک شئ پدید آورنده و نسخه بدلش تنها واسطه ای از یک عامل بی جان دخالت دارد.
برای نخستین بار است که تصویری از جهان اتوماتیک وار بدون ملاحضه خلاقانه آدمی شکل می گیرد و شخصیت عکاس تنها در انتخاب سوژه عکاسی مورد نظرش و از طریق هدفی که در ذهنش می پرورانند، مورد مذاکره واقع می شود."[۱]
فیلسوف محافظه کار،"روجر اسکراپتون Roger Scrupton "[۲]، بنا به دلایل مختلفی سعی در متمایز ساختن عکاسی از هنر های زیبا دارد. او این نکته را به طور ارزشمندی با روشن ساختن روابط عمدی متفاوت نقاش و عکاس نسبت به آنچه که به تصور می کشند، به وضوح بیان کرد:
زمانی که یک نقاش سوژهای را به تصویر می کشد از اصل وجود یا عدم وجود آن تبعیت نمی کند.
نقاش نمایشگر سوژه ای است که واقعیت خارجی دارد. اگر نقاشی باز نمودی از یک سوژه باشد، این به ان معنی نیست که ان موضوع خاص حتما وجود دارد، اگر هم وجود داشته باشد، نمی توان نتیجه گرفت که شخص خاصی وجود داشته که الف آن را نقاشی کرده است.
ضرورتی برای وجود فرد خاصی که نقاشی الف متعلق بدان باشد وجود ندارد.
در ترسیم این رابطه میان نقاش و سوژهاش، به توصیف رابطه ای نیتمندانه هنرمند می پردازم.
درک درست از ان تعمد، در خلق یک سیما نهفته است، سیمایی که از برخی جهات ناظر را به سمت شناخت سوژهاش سوق می دهد.لیکن تحلیل خود را از عکس چنین مطرح می کند:
"یک عکس، عکس از چیزیست، ولی اینجا دیگر رابطه علی است که دخیل است نه رابطه عمدی. به عبارتی دیگر در صورتی که عکسی، تصویری از سوژه ای باشد ضرورتا از وجود سوژه تبعیت می کند.
چنانچه الف عکس فردی باشد، مطمئنا فرد خاصی وجود داشته که عکس الف متعلق به اوست. به عبارتی دیگر، فقدان محض فرشتگان در این دنیایی مادی ممانعتی برای کشیدن تصویری از انها ایجاد نمی کند ولی قطعا مانع شما

از گرفتن عکسی از انها می شود.اگر عکس، عکسی از یک موضوع باشد، نتیجه می گیریم که آن موضوع موجودیت دارد و اگر الف، عکسی از یک شخص باشد، شخص خاصی وجود دارد که الف عکس اوست."[۳]
رابطه ای نیتمندانه (عمدی) میان نقاشی و موضوع آن هست و رابطه ای علی میان عکس و موضوع آن.
نقاشی از یک شخص ، چیزی بیش از صرف تصاویر ظاهر آن فرد است؛ این نقاشی، ضمنا بیانگر اندیشه ای درباره آن فرد هم هست، اما عکس صرفا ثبت شکل ظاهری موضوع هنگام گرفتن عکس است، عکس ها به سبب ماهیت مکانیکی و علی اش نمی تواند بیانگر اندیشه ای در باره موضوع باشد.همین امر باعث می شود که در عکاسی بر خلاف نقاشی، بیننده هیچ روش معینی برای نگریستن به موضوع عکس نداشته باشد.[٤]
از نظر اسکراتون، حاصل اعمال تکنیک های" فتو مونتاژ" و "چاپ مکرر(چاپ مکرر یک تصویر بر تصویر دیگر)"[Multiple Printing] را می توان به بیان دقیقتر نقاشی قلمداد کرد و آن را شاهدی بر نامنزه ساختن عکاسی به دست عکاس – نقاشان دانست.
البته نوعی عکاسی که از دیر باز آن را" تصویر گرایی"[Pictorialism] نام نهاده اند از ظرفیت های نقاشی استفاده کرده و بدین منظور از شیوه های غیر عکاسانه، و حتی نقاشانه ، بهره برده است.

پیامد های فرهنگی عکاسی دیجیتال، فصلنامه هنر ،شماره ٦٨ ،ص۲۸۸[۱] - همان ص ۲۸۹[۳]
راجر اسکروتون /عکاسی و باز نمایی / ترجمه بابک محقق / انتشارات فرهنگستان هنر [٤]
****

بررسی عکا سی و نقا شی

منبع: پطر تاسک،عکاسی در قرن بیستم، ترجمه محمد ستاری، قسمت پیشگفتار، انتشارات نشر نیما[۱
تا اوایل قرن بیستم عکاسی قادر نبود خود را از زیر سلطه نقاشی خارج سازد. هنر عکاسی در قرن بیستم هنگامی که از تاثیرات و نفوذ نقاشی رها گشت به عنوان گونه ای هنری با دیدگاه و بیان خاص اهمیت یافت. ...

پطر تاسک،عکاسی در قرن بیستم،ترجمه محمد ستاری، قسمت پیشگفتار، انتشارات نشر نیما[۱

بررسی عکاسی و نقا شی:
تا اوایل قرن بیستم عکاسی قادر نبود خود را از زیر سلطه نقاشی خارج سازد. هنر عکاسی در قرن بیستم هنگامی که از تاثیرات و نفوذ نقاشی رها گشت به عنوان گونه ای هنری با دیدگاه و بیان خاص اهمیت یافت.
از عواملی که باعث پیدایش تفاوت اشکار میان عکاسی قرن ۱۹ و ۲۰ می شود:
۱. نیاز های تکنیکی
۲. تفاسیر مختلف اشخاص از رسانه عکاسی.
در قرن ۱۹ هم به عکاسی توجه میشد:زیرا علاوه بر داگر و نیپس حداقل ۲۰ نفربه طور مستقل از هم پیرامون عکاسی و پیشرفت ان کار می کردند.عکاسی خلاقه بیشتر از سایر هنر ها نسبت به گرایشات معاصر واکنش نشان داد و از این رو پیشرفت و توسعه ان در قرن ۲۰ از ساختار های اجتماعی تاثیر پذیرفته بود.
عکاسی نسبت به نقاشی رسانه ای کاملا متفاوت است. [۱]
اغلب بسیاری از عکاسان همزمان نسبت به مسائلی که در ضمیر ناخود اگاه خود توجه یا حس میکنند واکنش نشان می دهند و این امر با وظیفه عکاسی برای ضبط موضوعات معاصر همخوانی دارد.
"والتر بوژه"[Walter Boje] در کنفرانسی راجع به عکاسی رنگی اشاره نمود، بسیاری از عکس ها، شباهت های زیادی به سبک های نقاشی و مکاتبی همچون رئالیسم سحر امیز، امپرسیونیسم یا اکسپرسیونیسم نشان می دهند، اما وی در همان حال تاکید کرد که نام این مکاتب، هنگامی که در مورد عکس ها به کار می روند، ضرورتا با همین مکاتب در نقاشی منطبق نیستند.
یک نقاش در دوره خاصی از زندگی هنری اش تنها به یک سبک به خصوص تعلق دارد.[۳]

مثلا امپرسیونیسم ، فرضا می تواند در صورت لزوم فقط به یک سبک دیگر رایج در آن زمان بپردازد، در حالی که عکاسان امروزی که نه امپر سیونیست هستند و نه اکسپرسیونیست، اما نه به تنهایی بوسیله عکس هایشان، تاثیرات خاصی را نظیر آنچه با سایر آثار هنری می توان ایجاد نمود اعمال می کنند.
خاستگاه تاریخی عکاسی با نظام اجتماعی بصورت دموکراسی در امده که از انقلاب فرانسه آغاز می گردد در ارتباط است. برای مخترعان عکاسی، توسعه فرایند های مکانیکی حاصل از باز سازی تصویر از خلق روش های جدید حاصل از تقریرات هنری بسیار مهمتر بود.

بنابر این تعجبی ندارد که تکنیک های عکاسی ای که {جامعه} مدت ها در انتظار ان بود به عنوان فرایند های ساده سازی تشکیل تصویر در مقایسه با نقاشی، مورد توجه واقع شوند؛ و بایستی تاکید شود که نقاشی برای مدت های مدید به عنوان الگوی عکاسی عمل کرد. تلاش های عکاسان برای نیل به دستاورد هایی که مشابه اثرات هنری یک نقاش باشد در آغاز قرن جدید و تا جنگ جهانی اول کاملا هویدا بود.
در دهه اول قرن بیستم، اکثر عکاسان تلاش می کردند تا کیفیت کارهایشان تا حد ممکن به نقاشی نزدیک باشد.
این گرایش می تواند دنباله تلاش های آگاهانه "اجی ریلندر[٤] " از سال ١٨٥٤در این راستا باشد که از او به عنوان "پدر عکاسی هنری" یاد می شود. این تقلید از نقاشی از طرفی برای معاصرین وی نیز نمایانگر کمال مطلوب و مطلق بود؛"هنری پیچ رابینسون[Henry Peach Robinson] " این امر را با علاقه مندی و صداقت تمام در کتاب خود بنام "مفاهیم تصویری در عکاسی" [Pictorical effect in photography] اذعان نمود.
به تبع دگرگونی در نقاشی ،کمال مطلوب در عکاسی تصویری نیز تغییر میافت .مطلب حایز اهمیت اینکه موفقیت و پیشرفت امپرسیونیسم به عنوان یک سبک تا حد زیادی از عکاسی تاثیر پذیرفته بود.
"هانس هیلد برانت"[Hans Hildebrandt] این تاثیر و مشارکت را بدینگونه شرح می دهد: "عکاسی که پس از اختراع داگر در دهه ١٨٣٠، خیلی زود به وسیله ای با کارایی هر چه بیشتر تبدیل شده است، برای هنر از اهمیت خاصی برخوردار است. عکاسی به کمک تکنیک های جدیدی و پیشرفته تا کثیر، از منابع غنی خود بهره برداری می کند و ارزان ترین ماده ممکن برای نمایش را فراهم می اورد.
البته این روند سریع و آسان فقط به تهیه تصویری ختم میشودکه اثری سطحی دارد، در حالیکه یکی شدن انسان با موضوع عکس که از ویژگی های روش های گرافیک قدیمیتر و تخصصی تر است،اثری را بوجودمی اورد که تاثیر ان همیشگی است.
ولی ثبت چیز هایی که انسان می بیند امتیاز خود را داراست، بویژه از این نظر که اهنگ زندگی در این روز ها مدت و عمق تجربیات انسان را با یک تغییر ناگهانی و چند برابر متحول می کند.
علاوه بر این از انجایی که عکاسی انی، موثر ترین و غیر مترقبه ترین {حوادث}را نیز در ذهن خود نگاه می دارد، می تواند برای مشاهده ای دقیق تر به کمک چشم که حرکات کندی دارد بیابد.
ما می توانیم طبیعت منعم این جنبه عکاسی را خصوصا در تاثیرش بر امپرسیونیست ها ببینیم."[٨]
از انجایی که امپر سیونیست ها قصد داشتند همانند عکاسی، بیان زود گذر و انی را نشان دهند مجبور بودند تکنیک خود را آسان کنند تا قادر باشند در ظرف مدت کوتاهی یک نقاشی را کامل نمایند.
از این رو آنان با ضربات ممتد قلم مو نقاشی می کردند، طوری که جزئیات به صورت نا واضح در می امد.
امپرسیونیست ها تغییرات حالت نور در طبیعت را مطالعه می کردند و بدین ترتیب موفق می شدند حالات دقیق موقعیت جوی را در نقاشی های خود نشان دهند. اگر چه، این چنین نقاشی هایی از عکاسی الهام می گرفتند،اما عموما فاقد دقت و وضوح جزئیاتی که در عکس ها وجود داشت بودند.
یکی از صفات منفی عکاسی تصویری آن بود که براصول وابسته به نقاشی تاکید داشت، و با بیان و شخصیت ویژه عکاسی در ستیز بود.و این دلیلی بود که چرا عکاسی در ان برهه از زمان نمی توانست به عنوان یک هنر مستقل به رسمیت شناخته شود.
در اوایل قرن، مردم هنوز عقیده داشتند که یک دانش کم و بیش جهانی بوجود خواهد آمد. به هر حال، علم در آن زمان باعث کشفیات تازه ای می شد که تحول یافته بودند و امکانات کاملا نوینی را اشکار می سازند.
تئوری نسبیت انیشتین که اساس فیزیک مدرن را پایه گذاری نمود و جانشین علوم متداول گشت، به عنوان نقطه اوج پیشرفت های علمی محسوب می شد.
در قلمرو هنر نیز، اشتیاق به ابتکار و تغییر، باعث دگر گونی های عمیقی در شکل و محتوا گردید.
زمان، که تا قبل از این ، در فیزیک به عنوان یک اصل پایدار و کلاسیک قلمداد می شد، ناگهان سوژه تجربیات جدیدی گشت که نسبی بودن آن را نشان می دادند.

در مقوله هنر، این ارزیابی جدید بیشتر از همه در "فتو ریسم" [Futurism] نمایانگر شد.
تاثیرات این سبک ،پس از تجربیات خلاقه در ادبیات و تئاتر به هنر گرافیک سرایت کرد.
از این رو قابل توجه است که تجربیات اولیه عکاسی "ادوارد جی مایبریج" [Eadweard Maybridge] امریکایی و جانور شناس فرانسوی "اتین ژول ماری"[Etienne jules marey] که برای نشان دادن حرکت صورت می گرفت، به عنوان الگو و پیش زمینه ای برای نقاشی محسوب شوند.
بعد از این دوره تغییر و تحول که بنحو خلاقه ای توسط نقاشی انجام پذیرفت عکاسان معدودی نیز،سعی کردند تا نظیر این مطالعات را در مقوله حرکت با بیان هنری دنبال کنند.
"آنتونیو جولیو برا گاگلیا"، در برخی عکس هایش، از حالت محو یک حرکت استفاده نمود و در سایر عکس ها یک فریم را چندین بار نور داد، و از این رو تصویر یک سوژه متحرک چندین بار ثبت می شد. او در رساله تئوری اش اظهار داشت که بوسیله این روش ها ست که فرایند مکانیکی عمل نشان دادن به بیان هنری مبدل می شود.[۱۲]
کوبیسم گرایش هنری دیگری بود که باعث تحول نقاشی گردید.
در این روند، تجربیات هنری پابلو پیکاسو[Picasso] بیشتر از دیگران موثر بود، وی نوعی نقاشی ایجاد نمود که در آن، زوایای مختلف سوژه همه در یک تصویر گرد آمده بودند، این نگاه همزمان به سوژه از زوایای مختلف یاد اور اصول و قواعد تئوری نسبیت بود.اکثر عکاسان، کار های هنری پیکاسو را بسیار دوست داشتند و مصمم بودند این نمونه کار ها را سر مشق فعالیت های خود قرار دهند.
این امر خصوصا در مورد "آلوین لنگدان کابورن" صدق می کند؛ زیرا تجربیات او مبتنی بر قواعد مکتب کوبیسم در نقاشی ، یعنی برش و تجزیه سطوح بود و وی این مکتب را بسیار تحسین می کرد.
کابورن سعی داشت عکس های خود را بدین نحو مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد و برای این منظور سه اینه را در سه طرف یک مثلث گذاشت و بین انها قطعات کوچک شیشه، کریستال، چوب و غیره قرار داد.
باز تاب های متعدد باعث شدند تا سطوح کوچک نیز به نوبه خود تقسیم شده ،تصویر حاصله در عکس همانند نقاشی کوبیسم به نظر آید؛ اما این تصویر عملا یک کمپوزیسیون انتزاعی بود.به دلیل تقارن مدور که حالتی مارپیچی ایجاد می کرد،"کابورن" اثر خودش را، "ورتو گراف" [Vortograph] نامید.
بنابراین کابورن خالق اولین مجموعه عکس های انتزاعی است که عمدا ایجاد شده بودند.
حال تاثیراتی که توسط دادائیست ها اعمال شده مورد بررسی قرار می دهیم. وضعیت اجتماعی انروز در این شیوه منعکس شده است ،این بازتاب به معنای امکانات پیامده از کشفیات نوین علمی نیست که انسان در رابطه با ان، خود را سربلند احساس کند، بلکه انچه بیشتر مطرح است وحشت وصف ناپذیر حاصل از جنگ است.
تکنولوژی رو به رشد نظامی از دید بعضی از هنرمندان، به معنای کشتار انبوه میلیون ها سرباز بود.
هنرمندان دادائیست به عنوان مهاجرینی از کشور هائی که با یکدیگر در حال جنگ بودند در سوئیس گرد امدند و بیهودگی جنگ را با نوشته هایی که از کلمات بی معنی تشکیل شده بود بیان کردند.
این متن ها، شامل بریده روز نامه ها بود که تصادفا کنار هم قرار می گرفتند.
این تجربیات باعث پیدایش کلمات جدیدی شد که نه به موضوع و نه به مفهوم انتزاعی ربط داشتند، اما با اشعار بی معنی ای که بعضی از اصوات آن از صداهای طبیعت و حیوانات تقلید شده بود، بی ارتباط نبودند.
با این تجربه هنری که در سال ۱۹۱٦ در کاباره" ولتر" [Voltair] زوریخ ارائه شد، جنبش دادا به جامعه معرفی شد.
در همان زمان که دادائیست ها در زمینه ادبیات دست به تجربه می زدند، کلاژ هایی هم ساختند که از عناصر بصری ای تشکیل یافته بود که هیچ گونه ارتباط منطقی با یکدیگر نداشتند و به طور کاملا اتفاقی ترکیب شده بودند.
در گروه دادای زوریخ ،"کریستسن شاد" [۱۷] تلاش می کرد این ایده ها را به وسیله عکاسی شکل دهد.
اولین بار وی و دوستانش آشغال و تفاله میوه جات را به عنوان عناصری که قرار بود سازنده تصاویر باشد گرد آورند. این امکان که نحوه استعمال اشیا می توانست با تعابیر هنرمندانه دگرگون شود بعد ها در عکس ها زیاد به کار گرفته شد؛ که بخشی از آن در ارتباط مستقیم با عقاید" مارسل دوشان"[Duchamp]، و بخشی دیگر در زمینه بینش "نئو دادائیست ها " [Neo-Dada] از واقعیت بود.
"هانس ریشتر" تاریخ نگار دادائیست ها، معتقد است،"من ری" فعالیت های تجربی اش را از نقاشی به عکاسی گسترش داده، کار های" آلفرد استیگلیتز" را دنبال نموده است.
زمانی عکاسی عهده دار رهایی نقاشی از قید و بند تسخیر واقعیت آنی بود.
امروزه تلویزیون بنحوی روز افزون وظیفه گزارش و انتشار تصویری امور جاری را که سابقا یکی از عمده وظایف عکاسی در مجلات مصور بشمار میرفت بعهده گرفته است. پس آشکار است که امروزه تلیویزیون همان

کاری را برای عکاسی انجام می دهد که که پیشتر عکاسی برای نقاشی انجام میداد، با این تفاوت که عکاسی اکنون قادر می باشد خود را عمیقا و متعهدانه وقف نمایش و ارائه هنری واقعیت نماید.

پطر تاسک، عکاسی در قرن بیستم، ترجمه محمد ستاری، قسمت پیشگفتار، انتشارات نشر نیما[۱]
همان[۳] همان صص ۲۱-۲۲[۸] همان ص ۵۱[۱۲]
****

عکاسی و توان های بصری آن

منبع: آناهیتا غضنفری، بررسی عکاسی و نقاشی، فصلنامه هنر شماره ٦٩

عکاسی و توان های بصری آن

در سال ۱۸۲٦ نخستین تصویری که صرفا حاصل فرایندی فیزیکی و شیمیایی بود توسط ژوزف نیپس ثبت شد و از آن زمان تاکنون عکاسی به عنوان واسطه ای ضروری برای ارتباط و بیان جایگاه ویژه ای به خود اختصاص داده است.

عکاسی پدیده ای هنری و در عین حال علمی است که این دو جنبه در طول پیشرفت حیرت انگیز آن، از صناعت و مهارت فردی تا شکل گیری به عنوان یک رسانه وهنری مستقل، همواره به هم پیوسته و جدایی ناپذیر بوده اند. هرگاه اکتشافی تازه یا ابداع و اختراعی جدید در تکنیک ثبت تصویر صورت گرفته، عکاسی میدان نفوذ خود را در زندگی وسعت بیشتری بخشیده است.

پدیده عکاسی در زمانه ای پا به عرصه گذاشت که شناخت – عینی و ذهنی – در خصوص" واقعیت" مسئله غامضی برای اندیشمندان، فلاسفه و هنرمندان وضع کرده بود. با توجه به دست آورد های علم شیمی و فیزیک (در باب قواعد نور و عدسی) عکاسی می بایست در قرن ١٦ اختراع می شد.

در قرن ۱۹، به دلیل ذوق و اشتیاق جهت ثبت زمان فرا و دوام بخشیدن به خاطرات روحی (تالمات، شوریدگی ها و هیجانات) لزوم شناخت از واقعیت جنبه مضاعفی پیدا می کند.

اندیشه انتقادی درباره عکاسی در قرن ۲۰، مباحثی را پیرامون پذیرش عکاسی به مثابه یک شکل هنری، آثاری درباره تاثیر و نفوذ عکاسی در رسانه های قدیم تر هنری،تحول تاریخ این رسانه و آثار اخیر نویسندگان و هنرمندانی که درصدد ساخت و پرداخت نظریه ای درباره این رسانه هستند، در بر می گیرد.

بسیاری از آثار تازه در زمینه عکاسی، جریانات گوناگونی از اندیشه پسامدرن را توصیف می کنند که در تلاش اند مدرنیسم در هنر را شالوده شکنی کنند و "گفتمان دیگران" را جایگزین روایت های اصلی صورت گرایی افراطی بکنند و به شناخت ابژه هنری (تصویر) به مثابه موجودیتی مشروط منتهی شوند.

در نظر این نویسندگان و هنرمندان، پسامدرن را می توان به مثابه بحرانب در فرایند بازنمایی در غرب تعریف کرد که در آن عکاسی نقش مهمی ایفا کرده است.

تاثیر نظریه انتقادی بر آثار این نویسندگان و هنرمندان برای فهم طرح ها و برنامه هایشان بسیار مهم است و بسیاری از نظریه پردازان مطرح به دلیل سرشت میان – رشته ای عکاسی به آن می پردازند.

انعطاف پذیری این رسانه شاید ویژگی مسلط آن باشد. این موضوع با توجه به کاربرد های گوناگون عکاسی در فرهنگ، که کاربرد هنری تنها بخش کوچکی از آن است آشکار می شود. پایه و اساس بسیاری از پرسش هایی که در زمینه هنر شاخص دهه ۸۰ مطرح می شود ریشه در منابع فلسفی و میان – رشته ای، همچون پدیدار شناسی (یعنی:) نقد ادبی، نشانه شناسی، مارکسیسم، فمینیسم و روانکاوی دارد.

تاثیر این نظریه ها بر دنیای هنر به معنای از بین رفتن و محو شدم مرز ها میان رشته های هنری و میان نظریه و عمل را آشکار می کند.

سوزان سونتاگ Susan suntage در کتابش، درباره عکاسی، موقعیت این رسانه را به مثابه یک پدیده گسترده فرهنگی مشخص می کند که در دیدن و در شناخت، پیامد های گسترده ای دارد.
جریان های نو دنیای هنر در اواخر دهه ۷۰، عکاسی را در کانون نقدشان از بازنمایی قرار دادند.
اندی گراند برگ در مقالاتش پیرامون کنش متقابل هنر و عکاسی، خاستگاه حضور فزاینده عکس در جریان اصلی دنیای هنر را هنر مفهومی، که در آن مفهوم اهمیت اصلی را در اثر هنری داراست، دانست.
این رویکرد هنرهای مفهومی به عکاسی در اواخر دهه ٦۰ و ۷۰، از جوهر هنر مدرنیستی ناشی شده بود که می خواست هنری خلق کند که برداشت های سنتی از هنر را واژگون سازد.
این چیستان بصری جدید یا کار هنرمندان مفهومی که در جهت مادیت زدایی هنر و واژگون کردن مصرف آن بود و تکثیر پذیری عکس و استفاده از این خصیصه نیز با این هدف هماهنگی داشت، جریان های نوعی پدید آوردند که موجب شد تا عکاسی به عنوان شکلی از هنر مدرنیستی پذیرفته شود.
از سوی دیگر این جریان های نو در کاربرد عکاسی، تغییری بنیادین در هویت این رسانه را آشکار ساختند.یعنی خلوص و استقلال عکاسی به مثابه یک رسانه دیگر از جمله مسائل مطرح در جهان هنر بود.
متعاقب این تاثیر گذاری و تاثیر پذیری های عکس و عکاسی بود که در دهه ۸۰ دنیای هنر به طور فزاینده ای به عکاسی به عنوان وسیله ای برای دستیابی دوباره به امر اجتماعی و در نتیجه، به عنوان وسیله ای برای دمیدن جان تازه ای به کالبد هنر ،روی آورد. و سر انجام چرخش این رسانه به سوی فن آوری های رایانه ای قدرت تاثیر گذاری و فراگیری حیرت انگیز آن را فزونی بخشید تا جایی که می توان گفت امروزه کمتر کسی را می توان یافت که از حوزه نفوذ این رسانه به دور و یا در امان باشد.
علاوه بر کوشش های جذاب عملی در زمینه عکاسی، تمامی مباحث نظری درباره این هنر فرزند راستین تاثیر شگرف عکس بر سواد بصری انسان و همه اندیشمندان صاحب نظر بوده و هست.
سیستم پیچیده و دور از فهم این سواد بصری خود موضوعی است که می تواند انگیزه کنکاشی مو شکافانه قرار گیرد.

****