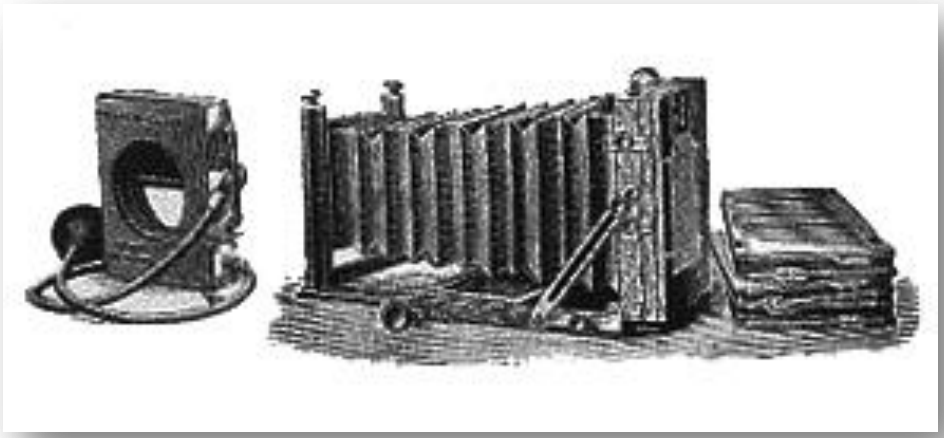


تاریخچه عکاسی

ویژه دانشجویان رشته عکاسی

دانشگاه پیام نور

بسم الله الرحمن الرحیم

فهرست

مقدمه

□ **پیدایش عکاسی**

ماده حساس به نور

روش کلودیون تر

ژلاتین برمور نقره (صفحات خشک)

ظهور رنگ در عکاسی

پیشرفت طراحی دوربین

□ **عکاسی نوین (جنبش های نو گرا)**

عکاسی مستند

عکاسی تصویر گرا

جنبش های مدرن (نوگرا)

واقع گرایی و عکاسی

سورئالیسم (فرا واقع گرایی) در عکاسی

اکسپرسیونیت (احساس گرایی) در عکاسی

عکاسی پرتره

عکاسی مد و تبلیغات

عکاسی جنگ

پست مدرن (پسا نوگرایی)

پاپ آرت

آپ آرت و عکاسی

اوج مجدد فراواقع گرایی

کانسپچوال (معناگرایی)

□ **پیدایش عکاسی در ایران**

اولین عکاسان غیر ایرانی

ناصرالدین شاه و عکاسان دربار

عکاسان دربار

عکاسی و تحولات آن در دوره مشروطه

عکاسی و انقلاب اسلامی

منابع و مأخذ

مقدمه:

اتاق تاریک اتاق جادوئی بود که از دریچه این اتاق راه یکی از بزرگترین اختراعات بشری یعنی عکاسی دیده شد.

انسان همواره به دنبال یک زبان مشترک بین ملتها و اقوام مختلف بوده است اولین زبان مشترک را در ابتدا روی دیوار غارها به نمایش گذاشت و سپس دریافت که بعضی از سخنان را با هیچ زبانی نمی توان بیان کرد و فقط با تصویر می توان حق کلام را ادا کرد.

تصویر زبانی مشترک گویا و شفاف بین تمام جهانیان است با کلام تصویر مرزها قومیت ها و تفاوتها شکسته شده و همه به یک کلام واحد می رسند. اختراع عکاسی تحولی بزرگ برای ثبت این زبان مشترک جهانی بود. ثبت تاریخ وقایع – حوادث و حتی ثبت خاطرات گذشتگانمان .

با آمدن عکاسی ما هر روز از طریق عکس و تصویر از رویدادهای اجتماعی، سیاسی علمی و هنری به سرعت آگاه می شویم. در این عصر بمباران وقایع التفاقیه این بمباران تصاویر دیجیتال است که میلیونها نفر را در نقاط مختلف جهان از طریق رسانه ها بهم پیوند می دهد و هم خونی دیجیتالی بوجود می آورد. ما این هم خونی نه چندان محکم تصویری را مدیون اختراع این صنعت علم و هنر بزرگ ، یعنی عکاسی هستیم و منتظریم این پیوند -تصویری روزی شاید به پیوند عمیق دلهای جهانیان تبدیل شود. و روزی شاید در تمام رسانه ها فقط یک تصویر دیده شود زمیتی عاری از جنگ و سرشار از صلح و آرامش!؟

فصل اول

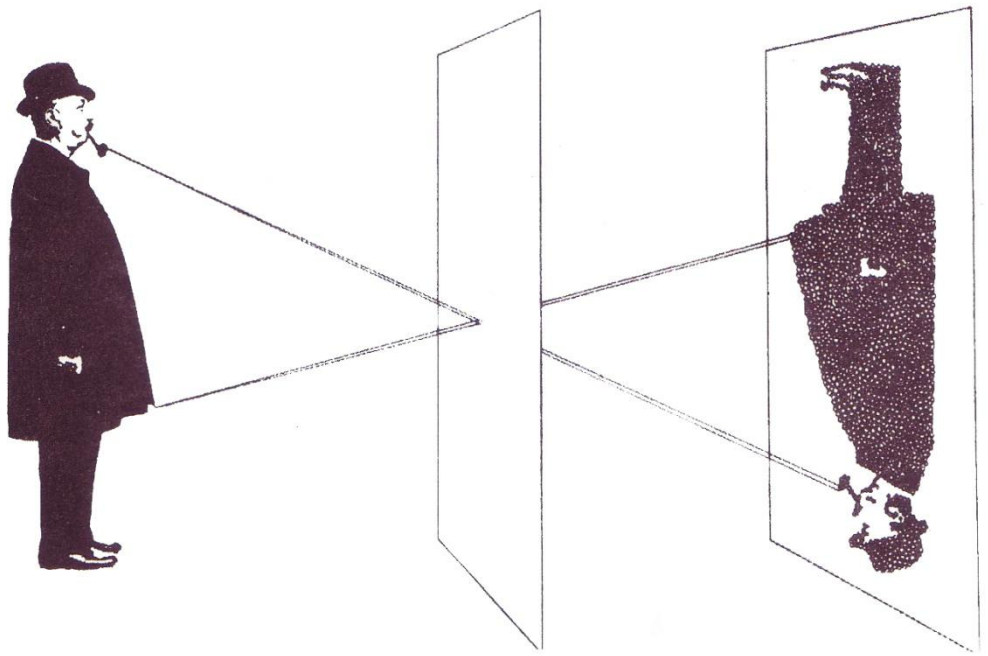
پیدایش عکاسی

پیدایش عکاسی

اتاقک تاریک، از زمان های بسیار دور شناخته شده بود. در قرن یازدهم ، حسن ابن هیثم (دانشمند مسلمان اهل بصره) از اتاقک تاریک برای دیدن ستاره ها و مطالعه خسوف و کسوف استفاده می کرد.

اتاقک تاریک، عبارت بود از جعبه یا اتاقکی که فقط بر روی یکی از سطوح آن روزنه ای ریز تعبیه شده بود. نور از روزنه عبور کرده، تصویری نسبتا واضح اما وارونه بر روی سطح مقابل تشکیل می داد.

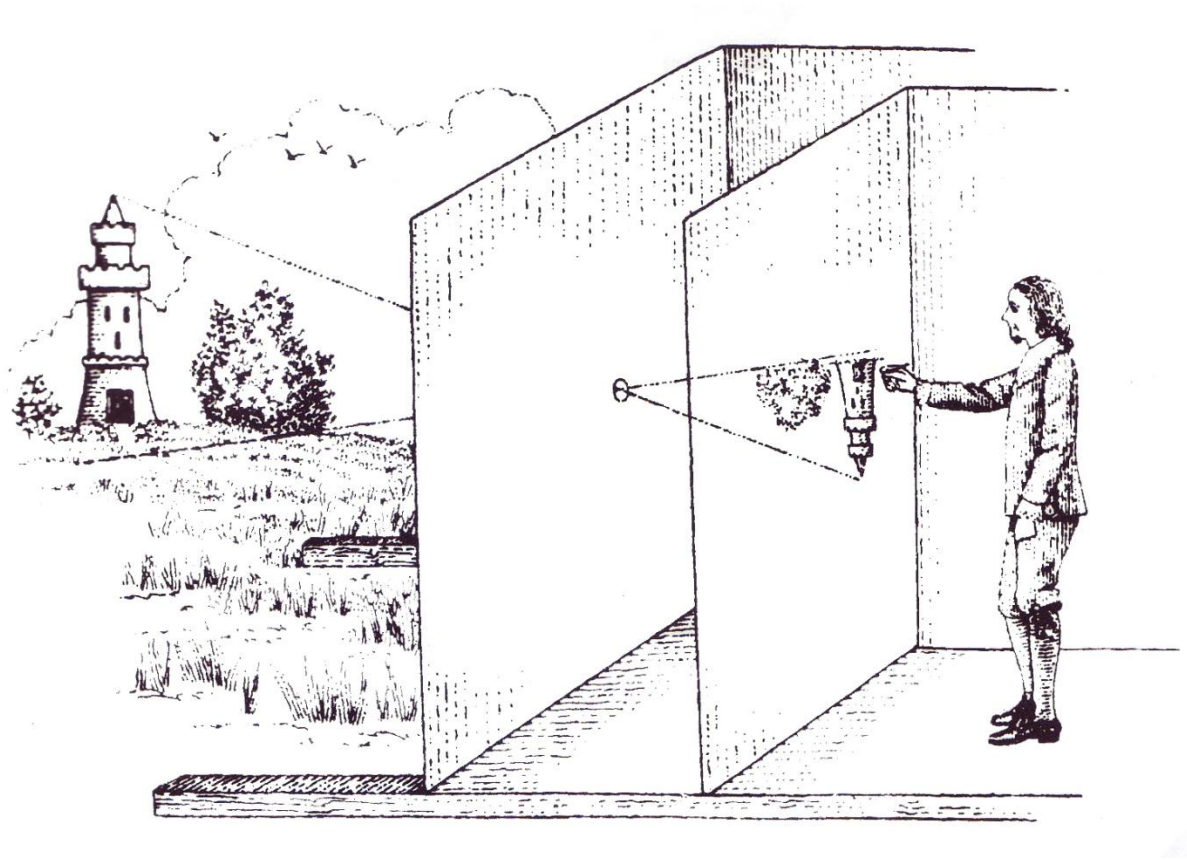
چنین بنظر میاید که این دستگاه در آن موقع بسیار متداول بوده و در سده سیزدهم در نوشته های متعدد شرح آن داده شده است. این وسیله ، طی جنگهای صلیبی به اروپا راه یافت. لئوناردو داوینچی، نقاش ونابغه قرن شانزدهم، در یادداشتهای خود ضمن شرح خواص اتاقک تاریک، آن را کامرا ابسکورا camera Obscura نامگذاری کردو روزنه ریز آن را پین هول Pine Hole نامید.



تصویر اتاقک تاریک

این وسیله به سرعت مورد توجه نقاشان قرار گرفت. به این صورت که آنها صفحه ای را مقابل روزنه نصب کرده، تصویری را که بر روی آن شکل گرفته بود، ترسیم می کردند. تصویر به دست آمده با این روش، بسیار واقعی و از پرسپکتیو صحیحی برخوردار بود. نقاشان و طراحان، مدتی را در اتاقک تاریک به سر می بردند تا چشمهایشان قادر به دیدن تصویر شود

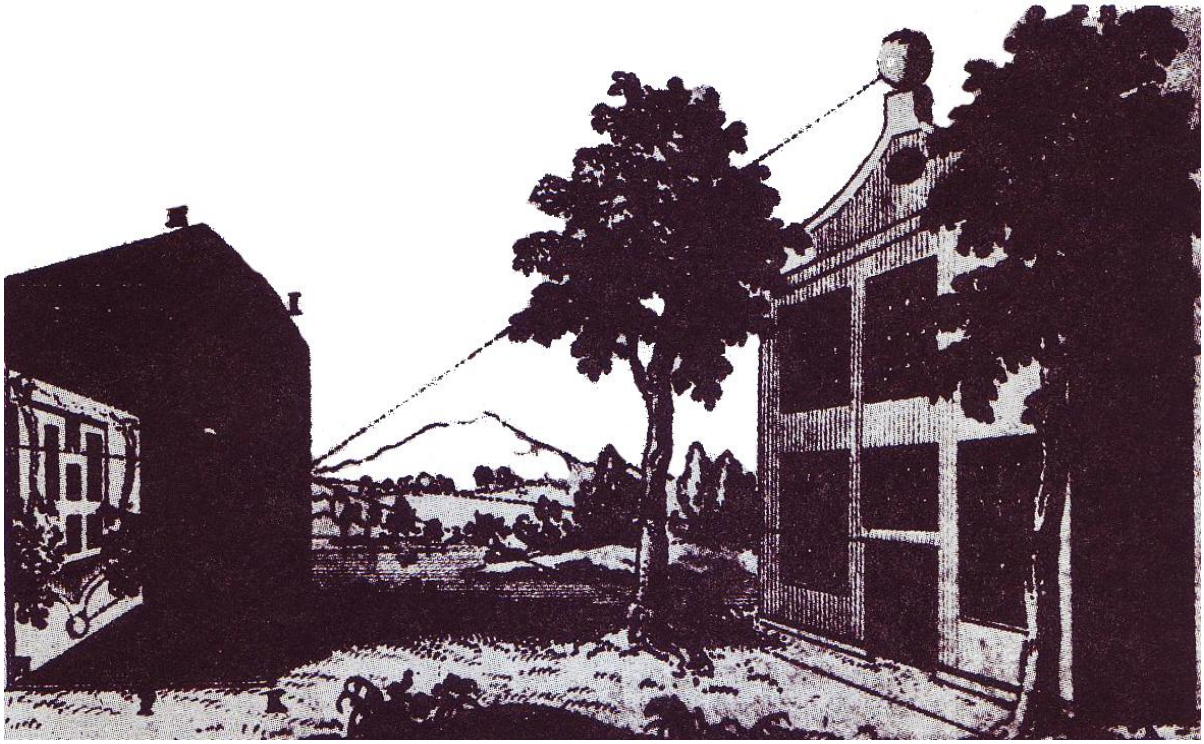
در سال ۱۵۵۰ "جرولامو کاردانو "ریاضیدان ایتالیایی، روزنه اتاقک را به یک عدسی محدب مجهز کرد و بدین ترتیب، تصویری واضح تر بدست آمد.



استفاده از اتاقک تاریک توسط طراحان

اطاقهای تاریک و متعدد و مختلف ساخته شده و بعضی از آنها چنان بزرگ بود که انسان داخل آنها جا می گرفت. کم کم در سده هیجدهم تصویرها به وسیله آیینه ای ۴۵ درجه بطور افقی بر روی زمین می افتاد.

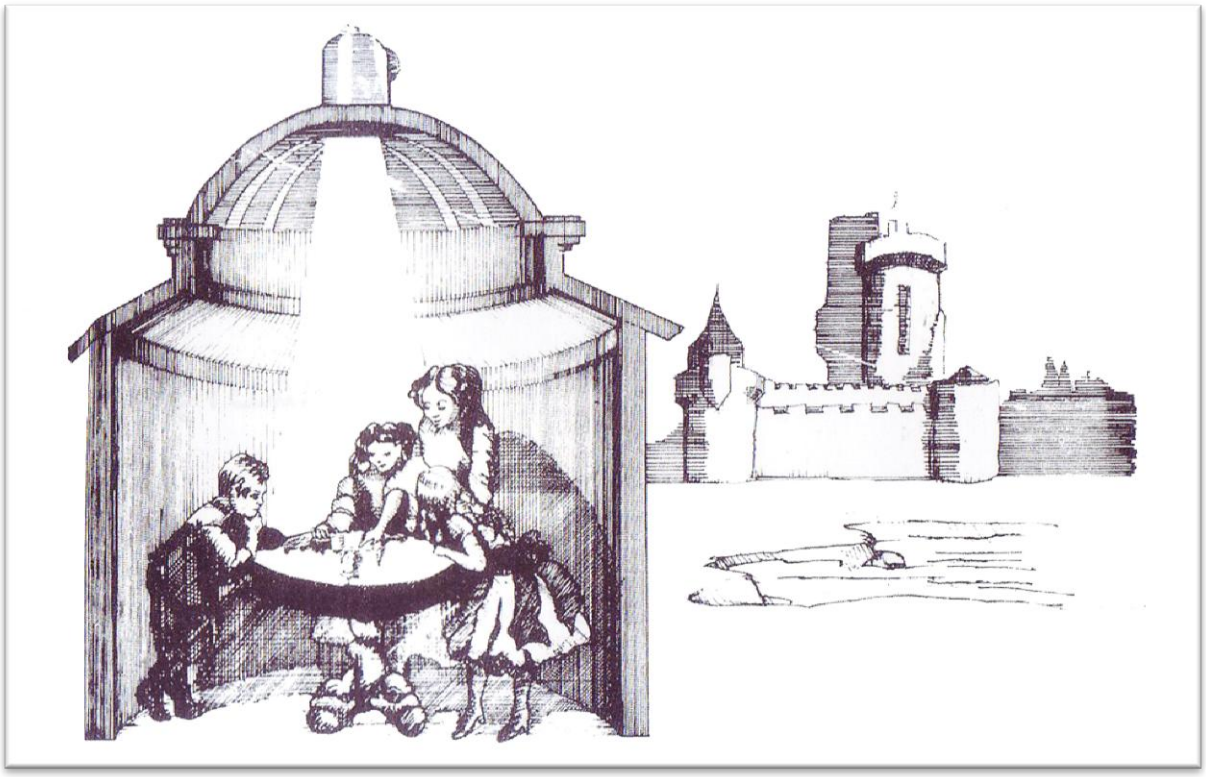
این دستگاه ها ابزاری لازم برای نقاش بود. چنانکه در هلند "ورمیر" و در ایتالیا "کانالتو" و "گاردی" از آن استفاده کرده اند.



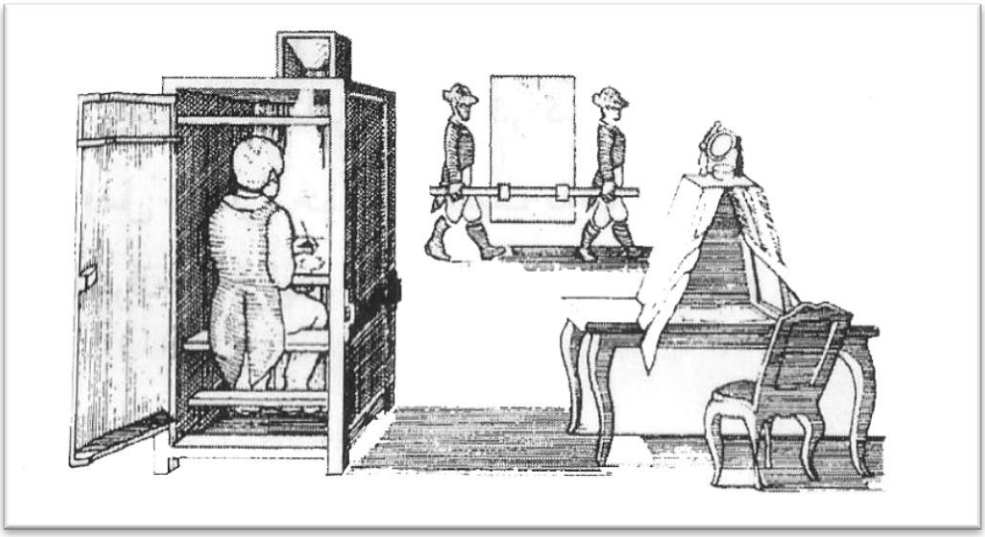
اتاق تاریک بزرگ

آیینه نور را پایین بر صفحه طراحی داخل جعبه منعکس ساخته وتصویری با جهت کاملا درست تشکیل می داد. کمرا ابسکیوراهای تاشو جهت قرارگیری بر روی میزها ساخته شدند، حتی امکان روی دست نگه

داشتن آنها وجود داشت. در همه موارد تصویر باید بر کاغذ کپی می شد، اما این تدابیر جهت کسب پرسپکتیو و مقیاس دقیق هنگام طراحی مناظر، معماری و امثال آن به شدت مفید بود.



کمرا ابسکیورا های این چنین با یک عدسی ساده تلسکوپ و آیینه ،برای نواحی بیرون شهر بر روی میزی سفید طراحی شده



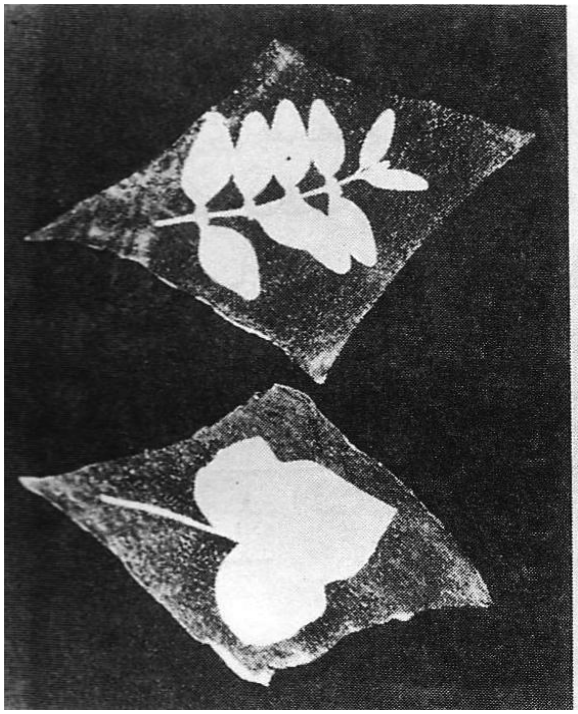
کمرا ابسکیورا های قابل حمل قرن هجدهم

ماده حساس به نور

تا این زمان چیزی به نام عکاسی وجود نداشت، تا اینکه در یکی از روزهای سال ۱۷۲۷ در آزمایشگاه "شولتز" شیمیدان آلمانی بر روی کاغذی آغشته به نیترات نقره و آهک، برگ درختی می افتد.

پس از مدتی شولتز، برای برداشتن کاغذ به محل مراجعه می کند، مشاهده می کند که کاغذ مثل همیشه سیاه شده است. اما به محض آنکه برگ را از روی آن بر می دارد با کمال تعجب می بیند محلی که برگ بر روی آن قرار گرفته بود هنوز سیاه نشده است، او متوجه می شود که برگ درخت مانع رسیدن نور به آن قسمت شده، در نتیجه باعث تیره نشدن آنجا شده است. هر چند که عمر این پدیده بسیار کوتاه بود و تصویر برگ در اثر تابش نور از بین رفت، اما این واقعه ی بسیار ساده ، باعث آغاز فعالیتهای وسیع برای شناسایی مواد حساس به نور شد.

چهره شولتز



تصویر برگ توماس و ج وود بر کاغذ نیترات نقره

چند سال بعد مواد دیگری که به نور حساس بودند ، شناخته شدند. دانشمندان با قرار دادن صفحات آغشته به مواد حساس در اتاقک تاریک ، در تلاش بدست آوردن تصاویری بودند. اما نور اتاقک تاریک برای اثر گذاشتن بر روی مواد حساس کافی نبود.

از سویی دیگر، تصویرهای شکل گرفته نیز با قرار گرفتن در معرض نور شدید، از بین می رفتند.

حدود سال ۱۸۰۰ میلادی " توماس و ج وود " انگلیسی تصاویر سایه مانندی از برگ درخت را با قرار دادن آن بر روی کاغذ آغشته به نیترات نقره به دست آورد. با نهایت تعجب باید گفت که کارهای وج وود و عملیات نزدیک به نتیجه آن ، از نظر چهار تن از بزرگان ، یعنی نیپس ، داگر، تالبوت وبایار پوشیده ماندو هر یک از این چهار نفر راه حل خود را در مسئله عکاسی دنبال کردند ؛ و کارهای وج وود تقریبا پنجاه سال بعد مجددا کشف و در معرض دید مورخین قرار گرفت.

سال ۱۸۱۹، "سرجان هرشل" انگلیسی خواص هیپوسولفیت دو سود را در حل نمکهای نقره کشف کرد.

هیپوسولفیت دو سود ماده ای بود که هرشل به عنوان ماده ثابت کننده تصویر معرفی کرد. جالب توجه است که اکنون نیز از ترکیبات این ماده به عنوان محلول ثبوت استفاده می شود. او همچنین با ترکیبی از کلمات (Photo) به معنای « نور» و (Graphein) به معنای «رسم کردن» واژه فتوگرافی (Photography) را ابداع کرد. هرشل اصطلاحات Negative (منفی) و Positive(مثبت) را در مورد تصاویر نیز به کار برد.

سرانجام اولین کسی که موفق به تثبت تصویر در جهان شد "ژوزف نیسفور نی ئپس" است.

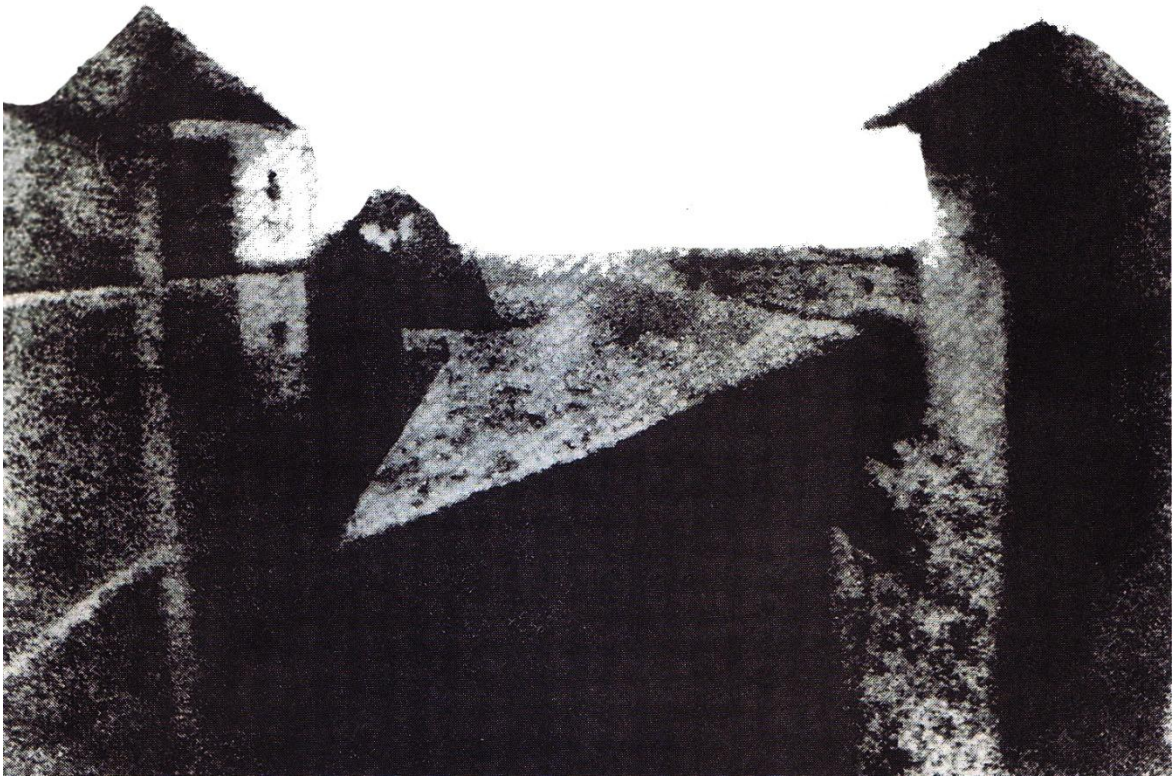
نی ئپس افسر بازنشسته ارتش فرانسه بود که پس از مدتها تلاش و تحقیق سرانجام توانست در سال ۱۸۲۶ اولین عکس دنیا را به ثبت برساند.

او این عکس را در املاک شخصی خود واقع در دهکده ای به نام سن - لو- دو – وارن در چند کیلومتری شالون – سور – سون تهیه کرد. او برای اولین بار مواد حساس را در اتاقک تاریک به کار برد. وحدود ۸ ساعت به آن نور داد، سپس آن را ظاهر و ثابت کردو بدین ترتیب اولین عکس ثابت دنیا به ثبت رسید.

نی ئپس این روش را "هلیو گرافی " یا ترسیم به وسیله خورشید نامگذاری کرد. زمان طولانی نوردهی، ناشی از حساسیت بسیار کم ماده حساسی بود که او ساخته بود.

ماده حساسی که نی ئپس برای به دست آوردن تصویر به کار برد، نوعی قیر طبیعی به نام "مومیا "بود. این قیر سفید رنگ در مقابل نور سخت می شد.

سطح صفحه ای فلزی ابتدا به رنگ تیره اندود می شد و سپس چند بار توسط قیر طبیعی آغشته می شد، پس از قرار گرفتن صفحه در اتاقک تاریک (دوربین) و نور دهی به آن به مدت طولانی صفحه در محلولی از روغن لاوند (جوهر اسطو خدوس) قرار می گرفت . قیر نور نخورده در این محلول حل می شد و سطوح تیره رنگ صفحه فلزی آشکار می شدند. سطوح نور خورده نیز به صورت سفید با قیر بر جای مانده و سخت شده در تصویر به نمایش در می آمدند.

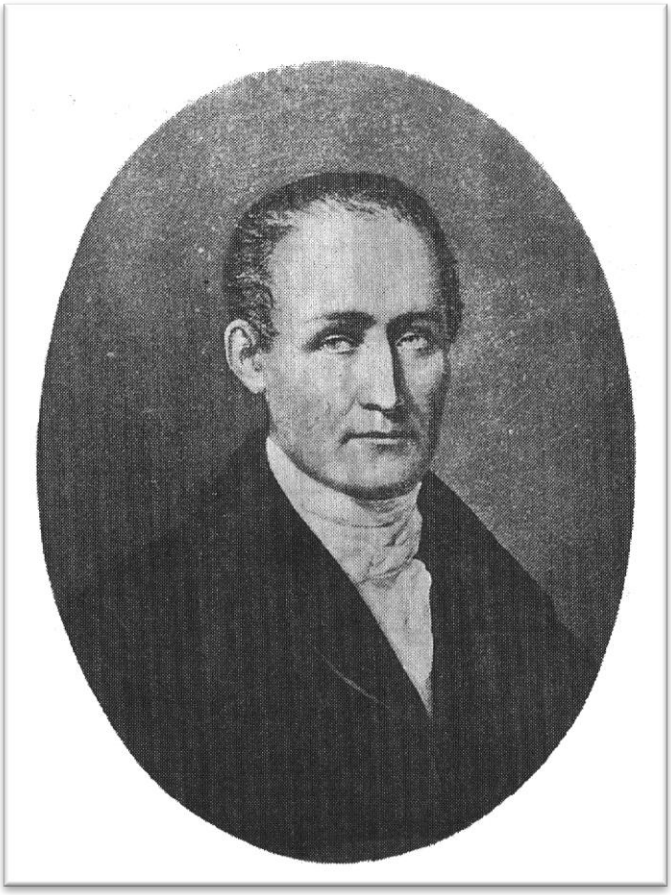


اولین عکس دنیا، که توسط ژوزف نیسفور نی ئپس .۱۸۲۶ م

پس از چند سال نی ئپس کار خود را با شخصی به نام « لویی ژاک مانده داگر » ادامه داد. داگر، نقاش دکور تئاتر وصاحب گالری در پاریس بود. او نیز از مدتها پیش، در پی ثبت تصویری که در اتاقک تاریک دیده می شد. اما در این راه توفیقی نیافته بود.

«داگر » کار «نی ئپس» را پس از مرگ او ادامه داد و پس از چند سال روشی ابداع کرد که آن را «داگرئو تیپ» نامید. این شیوه به سرعت گسترش یافت و عکسهای بسیار زیادی بدین طریق تهیه شد.

تصاویر داگر ئو تیپ بر روی صفحات مسی نقره اندود تهیه می شد و تصویر به دست آمده قابل تکثیر نبود.



چهره ژوزف نیسفور نی ئپس

عملیات داگر در پنج مرحله بعمل میاید:

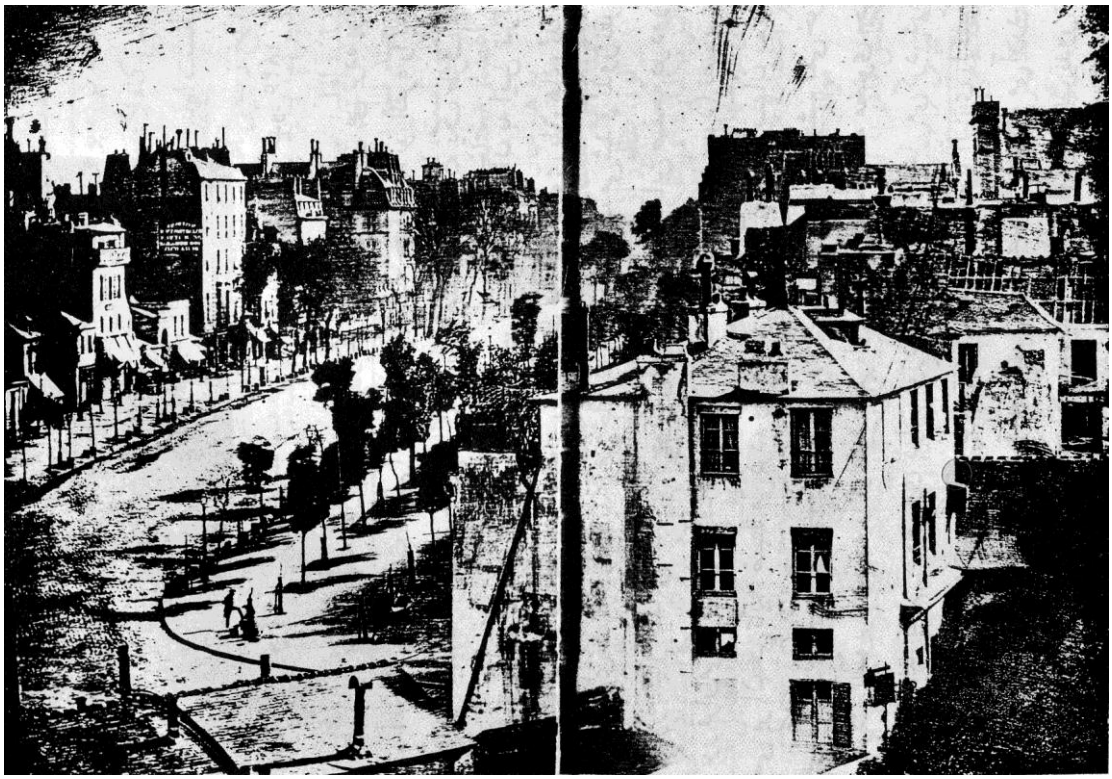
۱) گرفتن یک صفحه پوشیده از نقره که دو ورقه خالص نقره آنرا پوشانده و در محفظه ای قرار داده شده.

۲) قرار دادن آن صفحه که ورقه نقره در معرض تصعید ید قرار گیرد و زرد شود.

۳) گذاشتن صفحه در شاسی برای آنکه فورا استفاده شود و مدت ۱۵ تا ۳۰ دقیقه درمعرض نور قرار گیرد.

۴) صفحه را در جعبه جیوه ۶۰ درجه حرارت با چراغ الکلی قرار می دهند و می توان آن را به وسیله شیشه زرد مشاهده کرد.

۵) صفحه را مجددا در آب خالص ومحلولی از نمک طعام یا هیپو سولفیت قرار می دهند و آن را با آب مقطر گرم می شویند.



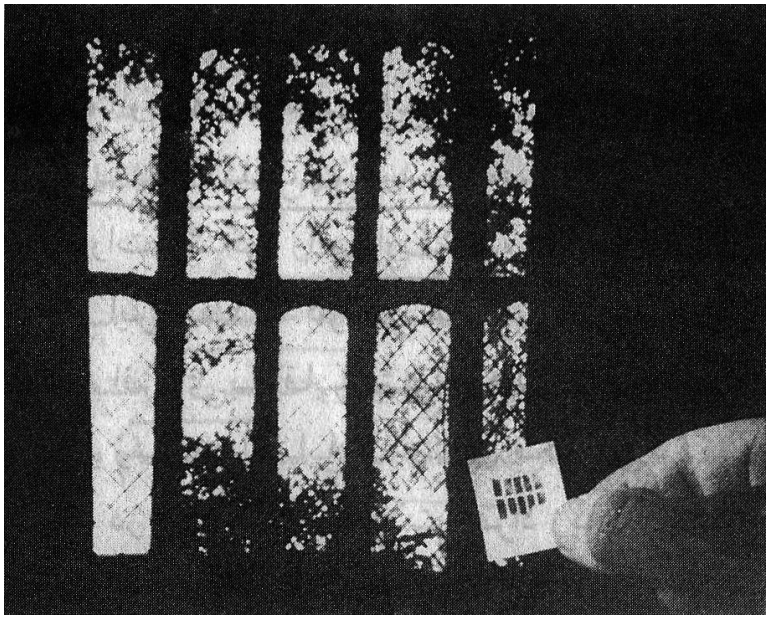
اولین عکس گرفته شده به روش داگرئوتیپ، عکاس ژاک لویی مانده داگر، پاریس ، ۱۸۳۹

چهره ژاک لویی مانده داگر

با وجود اشکالات، روش داگرئوتیپ به سرعت معمول شد. با وجود اینکه عکاسی به تدریج گسترش می یافت، اما هنوز برای بسیاری از مردم ، سحر و جادو تلقی می شد. زیرا در مدت کوتاهی ، به وسیله نور تصویری واقعی به دست می آمد. این مسئله تا آنجا اوج گرفت که روزنامه های آن زمان این تصویرها را « آیینه حافظه دار» خواندند.

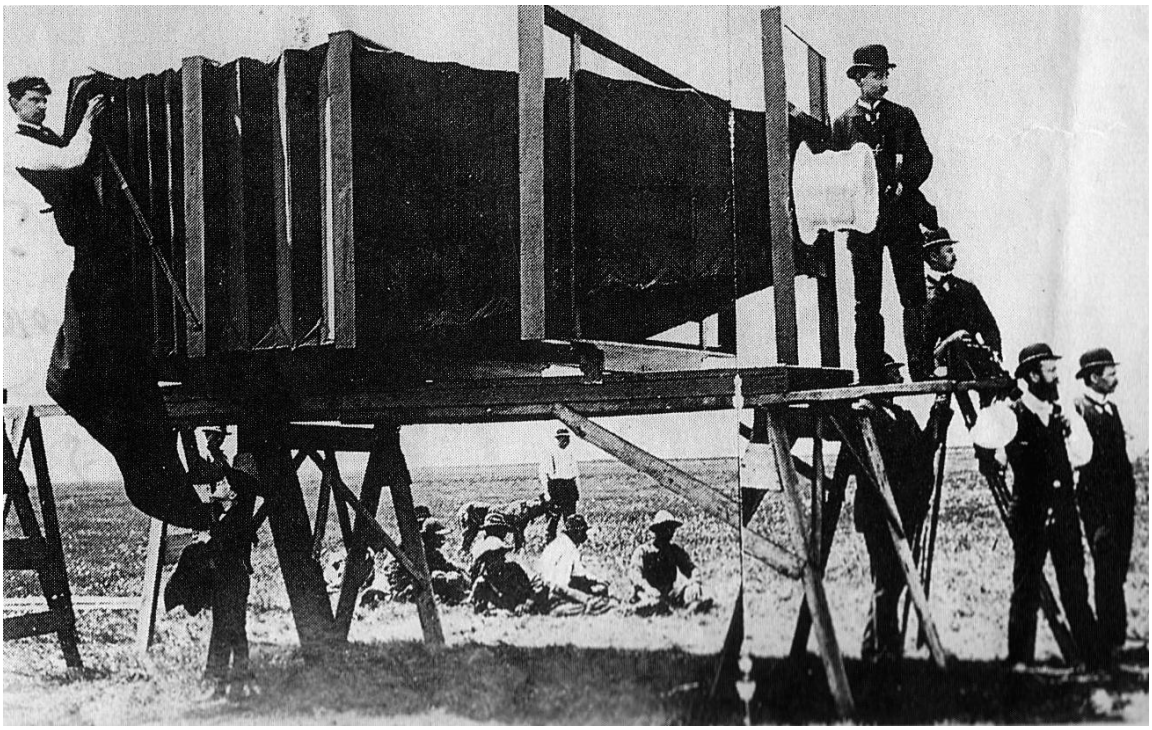
علاوه بر «داگر» و « نی ئپس» افراد بسیاری در گوشه و کنار جهان به تحقیقات خود درباره عکاسی ادامه می دادند. "ویلیام هنری فوکس تالبوت" انگلیسی ، با تهیه تصویر نگاتیو در ابعاد کوچکتر، بزرگسازی تصویر و به دست آوردن تصویر پوزتیو یا مثبت دو مرحله اصلی را در ظهور عکس تکمیل کرد. شیوه تالبوت اساس عکاسی امروز را بر مبنای تهیه تصویر نگاتیو- پوزتیو تشکیل می دهد.

یکی از تصاویری که « فوکس تالبوت» تهیه کرده بود، پنجره ای را با شیشه های کوچک نشان می داد. تالبوت این روش را " کالوتیپ" که در زبان یونانی به معنای « تصویر خوب » است ، نامید.



تصویر نگاتیوی که توسط فوکس تالبوت از یک پنجره تهیه شده بود.

پیش از این ، عکاسان مجبور بودند که سطوح حساس را به اندازه تصویری که قصد ارائه آن را داشتند بسازند و طبعا برای عکسبرداری چنین فیلم هایی ، دوربین های عظیمی نیز مورد استفاده قرار می گرفت. به عنوان مثال دوربینی موسوم به« ماموت کامرا» ۱۱ نفر خدمه داشت.



ماموت کمرا

این دوربین برای عکسبرداری از یک واگن قطار ساخته شده بود، اما با ابداع تالبوت، فیلمها در اندازه کوچکتر ساخته شدند که با استفاده از روش بزرگسازی تصویر های بزرگتر چاپ می شدند.

برای انجام یک کالوتیپ منفی بدین طریق عمل می شد:

۱) با قلمو محلول نیترات نقره را بر روی کاغذ می مالیدند.در روشنایی خشک می کردند ودر محلول آب مقطر و یدورپتاسیم فرو می بردند.

۲) دو محلول دیگر نیز تهیه می کردند یکی با نیترات نقره و آب خالص و اسید استیک و دیگری با محلول اشباع شده اسید گالیک که آنرا قطره قطره می ریختند و کاغذ را با آن خیس می کردند و در آب فرو می بردند و ما بین دو صفحه کاغذ خشک کن رطوبت آن را می گرفتند.

۳) عکس می گرفتند.

۴) در حالیکه با محلول گالو نیترات نقره آن را شستشو می دادند؛ آهسته آهسته آن را گرم می کردند، تصویر کم کم ظاهر می شد و بعد آن را با محلول نمک طعام و برمور پتاسیم ثابت می کردند. بعدها تالبوت از هیپوسولفیت سدیم ، که هرشل به او توصیه کرده بود استفاده کرد. وبرای چاپ عکس مثبت، کاغذ آلوده به نیترات نقره به کار می رفت.

یکی از اولین عبارات زیبا شناسانه در مورد عکاسی نیز از تالبوت است. او گفته است: ((یک شعاع نور خورشید، یک درخت بلوط خشک شده یا یک سنگ پوشیده از خزه می توانند یک رشته افکار و احساسات و تصورات با شکوه را بیدار کنند.))

این مطلب کوتاه نشان می دهد که در همان اوایل ، علاوه بر تحقیقات فنی، افرادی به قابلیت های هنری عکاسی و استفاده از این ابزار برای به ظهور رساندن تمایلات هنری فکر می کردند.

در کنار این تحولات ، افراد زیادی زمینه را برای تجارت مساعد دیدند. آتلیه های عکاسی یکی پس از دیگری گشایش یافت. به خصوص با پیشرفت های فنی، کاهش وزن ابزارها و زمان ظهور مواد حساس به نور وافزایش نورگیری انواع عدسی ها زمان تهیه عکس، کاسته شد و عکاسی به سرعت گسترش یافت.

نمایشگاه های داگری سرویس پرتره ای ارائه دادند که به زودی در تمام شهرها پدیدار گشت. تنظیمات در اتاقی شیشه ای ساخته شده در کنار یا بر سقف ساختمان ها انجام می گرفت. فرایند داگروتیپ در انگلستان حق انحصاری داشت ؛ کالوتیپ در انگلیس، فرانسه و امریکا.

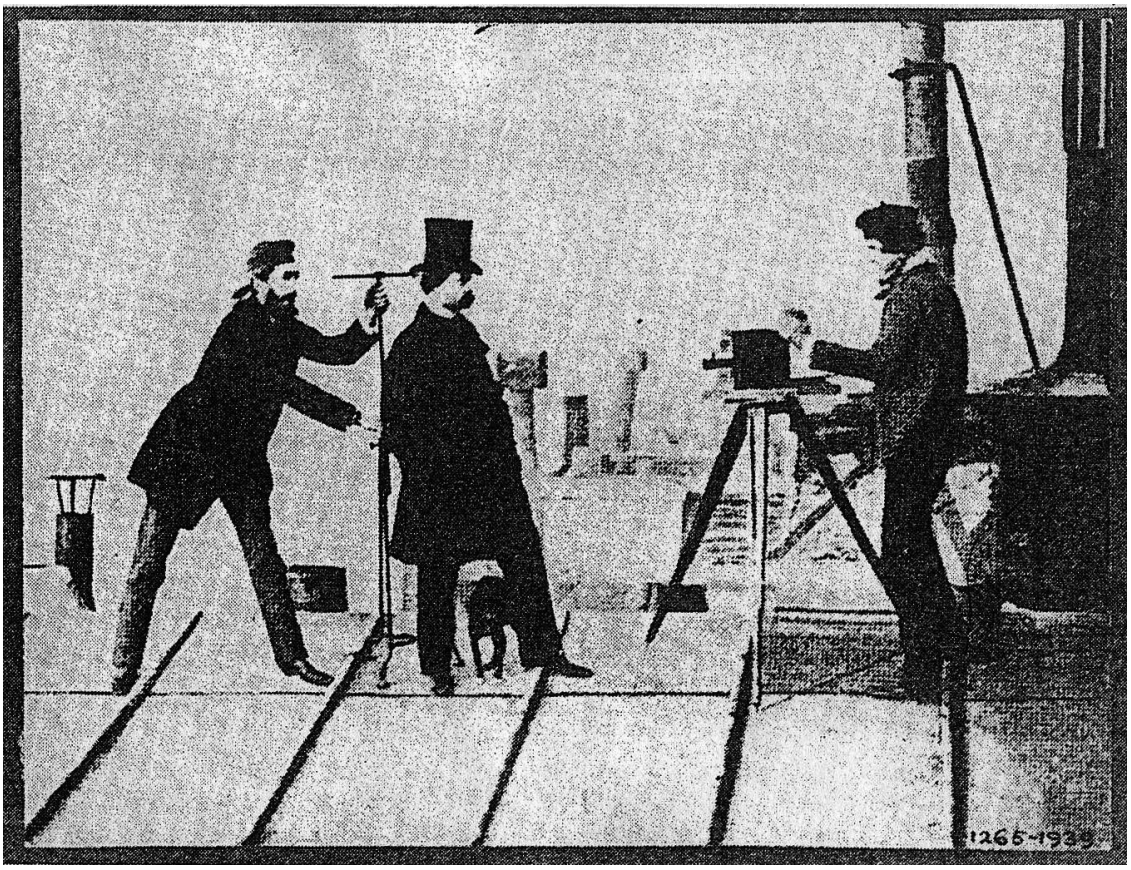
مدل داگروتیپ شدن مد روز گشت، علی رغم ناراحتی ، نور زیاد و گرما. بعضی از صاحبان اولیه ثروت های کلانی به دست آوردند. نقاشی مینیاتوری رو به افول گذاشت.

مشکل کالوتیپ ها فقدان جزئیات دقیق ، فرایند کندتر (نگاتیو- پزتیو) و حساسیت کمتر به نور آنها بود. تالبوت برای ترویج فرایند خود و نمایش مزایای چاپ های متعدد آن کارهایی با چاپ کالوتیپ ترتیب داد و کتاب (قلم طبیعت)را چاپ کرد.

در اسکاتلند فرایند کالوتیپ توسط "دیوید هیل" و "رابرت آدامسون" انتخاب شد، یک هنرمند و یک شیمیدان که مشترکا صد ها پرتره کوچک تولید کردند.

در دهه ۱۸۴۰ عکاسان تحت شرایط فنی سختی کار می کردند، ناشی از زمان های نوردهی طولانی برای هر موضوع. هر دو فرایند هنوز بسیار پیچیده تر و بسیار گران تر از آن بودند که عموم مردم بتوانند از آن به عنوان سرگرمی لذت ببرند.

اما در همان ایام ، عکسهای زیادی از چهره مردم تهیه شد، اما این کار با ابزار مشقت باری به نام « آپلو» (که بعد ها برای شکنجه کردن زندانیان به کار گرفته شد) صورت می گرفت. شخص را به آن می بستند تا برای دقایقی کاملا بی حرکت نگه داشته شود تا هنگام عکسبرداری تصویر محو نشود.



استفاده از آپلو برای عکس برداری

روش کلودیون تر

مجسمه ساز انگلیسی "فردریک اسکات آرچر" نیز مثل بسیاری دیگر سعی در ایجاد جزئیات بهتر در عکاسی با صفحات شیشه ای داشت . اما آرچر کشف کرد ماده ای چسبناک به نام کلودیون می تواند چسب مایه خوبی را تشکیل دهد. کلودیون پنبه نیتراتی یا پنبه باروتی حل شده در اتر و الکل است. کلودیون چند سال قبل از این تاریخ برای پارگی های لباس استفاده می شد- بر روی پارگی مالیده شده و پرده محافظ شفاف و سختی را ایجاد می کرد که رنگ می شد.

روش آرچر ریختن ترکیبی از کلودیون و ماده شیمیایی بر یک جام شیشه بود ، سپس آن را حساس می کرد و همچنان که نمناک بود در دوربین نوردهی می گردید (پس از خشک شدن کلودیون به علت سخت شدن عمل نمی کرد). تصویر به سرعت ظاهر، ثابت و شسته می شد. این نیاز سخت موجب شد تا تولید نگاتیو کلودیون سریعا به نام فرایند (صفحه تر) شناخته شود.

با کشف شیوه « کلودیون» بر روی شیشه، زمان عکسبرداری به ۲ تا ۳ ثانیه تقلیل یافت واز طرف دیگر، افراد بیشتری از مردم، آن هم با هزینه بسیار کمتر از شیوه های پیشین، توانستند از خود عکس داشته باشند. تا آن زمان، کمتر کسی قادر به تامین هزینه تهیه عکس بود.

با ابداع روش کلودیون ، لازم بود که عکاس ماده حساس را ساخته، بلافاصله بر روی شیشه ای بمالد و قبل از خشک شدن، عکس گرفته شده، ظاهر شود. تمامی این اعمال، اغلب در تاریکخانه های سیار انجام می شد. روش کار چنین بود:

۱) صفحه شیشه را خوب پاک کرده ودر شاسی می گذاشتند.

۲) کلودیون را بر روی شیشه می ریختند. بطری که یک ورقه نازک بر روی آن تشکیل می داد این عمل مهارت بسیار دقیق لازم داشت.

۳) مدت صد ثانیه آن را در محلول نیترات نقره فرو میبردند.

۴) عکس می گرفتند.

۵) شاسی را گرفته و به آن اسید پیروگالیک می پاشیدند تا تصویر ظاهر شود. هیپو سولفیت سدیم را برای ثبوت به کار برده وبعد با آب زیاد می شستند.

۶) روی یک شعله آن را خشک می کردند و در حرارت آن را براق می ساختند. تمام این کارها باید به سرعت انجام می گرفت قبل از آنکه اتر موجود در کلودیون تبخیر شود و باید در اطاق تاریکی می بود که با شعله خفیفی از نور زرد یا قرمز روشن می شد.

با این وجود عکاسی هنوز نقیصه های بسیاری داشت. سنگین بودن دوربین و سه پایه و چادر سیاه رنگ (که به منزله تاریکخانه بود) و مسایلی از این قبیل ، کار عکاسی را دشوار می ساخت. اما استقبال مردم از

عکاسی رو به فزونی می رفت و عکسهای بسیاری در زمینه چهره و مناظر سرزمین های دوردست تهیه و به فروش می رسید.

حتی عکسهای استنادی از ساختن کارخانه ها و بناها (یا ساختمان های قدیمی قبل از تخریب) تهیه و به عنوان مرجع بایگانی می شد. مثلا "فیلیپ دلاموت" عکس هایی از روند عادی بازسازی(کریستال پالاس) در سیدنهام لندن از ۱۸۵۱ تا ۱۸۵۴ برای مجریان پروژه گرفت. به غیر از درستی عمل که استناد کارش، است. بسیاری از عکسهای وی از ترکیب بندی مناسبی در راستای بیان خود برخوردارند.

"راجر فنتن" ، شناخته شده به عنوان عکاس منظره، از لندن برای گرفتن عکسهای مستند از جنگ کریمه فرستاده شد. عکسهای متحرک به لحاظ فنی غیر ممکن بود. لذا اغلب عکسهای او از مناظر بی حرکت تجهیزات ، همچنین خط مقدم قبل و بعد از درگیری تشکیل شده بود. و به دقت گروه های افسران را در اردوگاه حالت داده بود. عکسهای فنتن بعدها به نمایش در آمد و ازطرف ناشری که هزینه سفرش را متقبل شده بود در آلبوم هایی منظم فروخته شد.

عکاس دیگری آماده کار تحت شرایط هولناک "فرانسیس فریث" بود. فریث یکی از اولین عکاسان سفر بود که از فرایند کولودیون استفاده نمود. بین ۱۸۵۶ و ۱۸۶۰ حداقل سه سفر به نیل داشت، و صد ها عکس از مناظر مصر، سوریه و سرزمین های مقدس گرفت. مشکلات کار را با وجود شن زار و حشرات ، در دمایی که کلودیون تقریبا به هنگام اندود شدن خشک می گردید را تصور کنید.

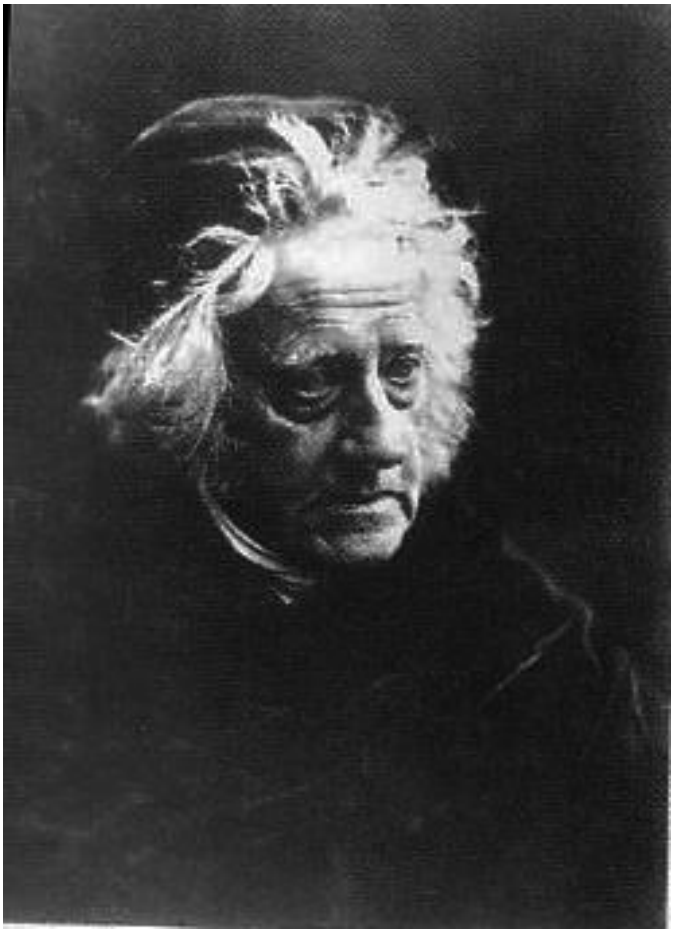
مناظر تماشایی گرفته شده توسط فریث ودیگران به صورت انبوه بر هزاران برگ آلبومین چاپ گردید- تولیدات عکاسان تبدیل به صناعتی عمده در انگلیس و فرانسه شد. بنابراین تعداد زیادی از قاب های چاپ باید بر میزهای طبقاتی رو به آفتاب قرار می گرفت که شرکت های چاپ را شبیه گلخانه ها در آورده بود. دستیاران بالا و پایین رفته تا میزان تیره شدن ردیف عکس ها را بررسی نمایند. عکس های تمام شده آلبومین اغلب مستقیما در مغازه های عکس فروشی عرضه می گشت، یا در کتاب های سفر چسبانده می شد.

اولین نمایشگاه بزرگ عکاسی در اواخر ۱۸۵۲ در لندن برگزار گردید، وسال بعد انجمن عکاسی لندن (اینک به انجمن سلطنتی عکاسی تغییر نام یافته) تشکیل شد. راجر فنتن اولین مسئول انجمن عکاسی بود. همچنین انجمن هایی در چندین شهر بزرگ شکل گرفتند. یکی از مهمترین خصوصیت آن ها سازمان دهی نمایشگاه ها بود. این ها امکان تبلیغات مجانی برای حرفه ای ها، امکان رقابت آماتورها با یکدیگر، وامکان اظهار نظر درباره وضعیت موجود هنر جدید را برای عامه مردم و مطبوعات فراهم آوردند.

شاید به دلیل اظهارات منتقدان هنری راجع به رسانه جدید، یا یک احساس کلی که قابل قبول ترین راه دستیابی به عکاسی هنری باید تقلید از نقاشی رایج آن دوره باشد، موجب گشت بسیاری از عکاسان جدی برای نمایشگاه های خود موضوعات غرورانگیز، عاطفی یا تاریخی را انتخاب نمایند. با انتخاب تیتر مشخصی مانند "بدون این تاریک است، با این روشن است" ساختار کل تصویر را بر آن بنا می کردند.

به رغم تمام این پیچیدگی ها ، عکاسی استنادی، سفر، والبته پرتره شکوفا گشت. کسانی که جدی کارکرده وهدف خود را "هنر والا "ی عکس های نمایشگاهی قرار داده بودند اغلب از ترکیب بندی های ساخته شده از چندین نگاتیو استفاده می کردند.

عکاسان مهم در این دوره؛ "دلاموت (عکاسی استنادی کریستال پالاس)" ؛" فنتن (مناظر، وجنگ کریمه)"؛ "فریث (چشم اندازهایی از کشورهای خاورمیانه)"؛ "رجلندر، و رابینسون (ترکیب بندی های هنر والا)" ؛ "نادار " (شخصیت پرداز پرتره فرانسوی)؛ "لوئیس کارول (پرتره کودکان)" و "جولیا مارگارت کمران (پرتره مردان مشهور)" بودند.

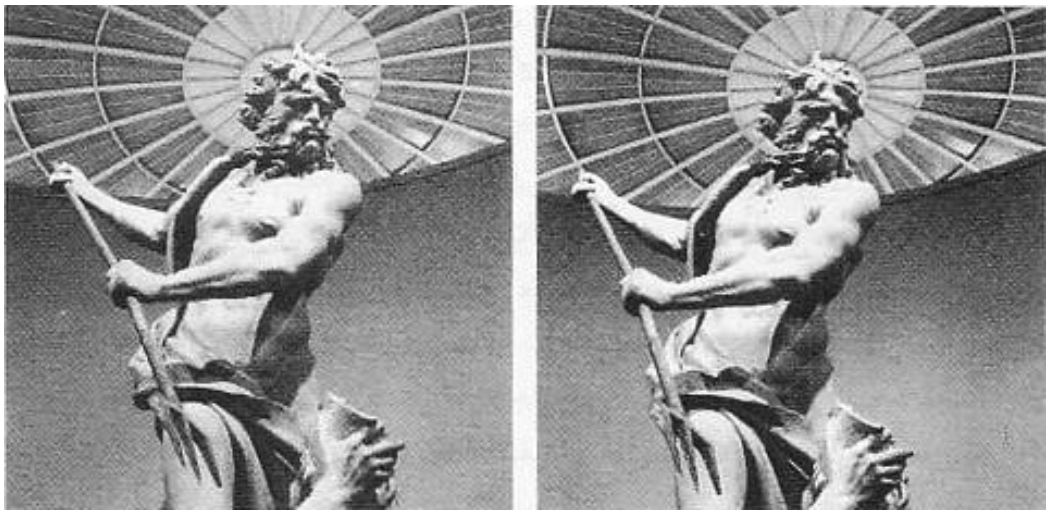


سرجان هرشل عکاس جولیا مارگارت کمران

یک دوربین صفحه ای دو لنز کلودیون برای گرفتن عکس های جفت سه بعدی

"امبروتیپ" و "تین تیپ" انواعی از فرایند کلودیون تر بودند که نتیجه مثبت مستقیم بر شیشه یا فلز ارائه می دادند. آن ها سریع تر، ارزان تر بوده و به نوردهی کمی نیاز داشتند چنین نتایجی خصوصا در آمریکا رایج بود، مدت ها به عنوان مشابه داگروتیپ مورد استفاده بود. در اروپا این انواع در استودیو های ارزان قیمت مصرف می شد وتقریبا هر کسی استطاعت استفاده از آن را داشت.

پرتره های امبروتیپ



یک جفت عکس سه بعدی

عکس های سه بعدی ، گرفته شده با یک دوربین دوبل، از ۱۸۵۵ رواج یافت. اغلب خانه ها دارای یک دستگاه نمایش سه بعدی بوده و امکان انتخاب از میان هزاران منظره، پرتره، حادثه و امثال آن میسر بود. تولید انبوه عکس ها، امکان پذیر شده با فرایند کلودیون، منجر به استفاده مد گرایانه ای از پرتره های عکاسی به شکل کارت ویزیت شد.

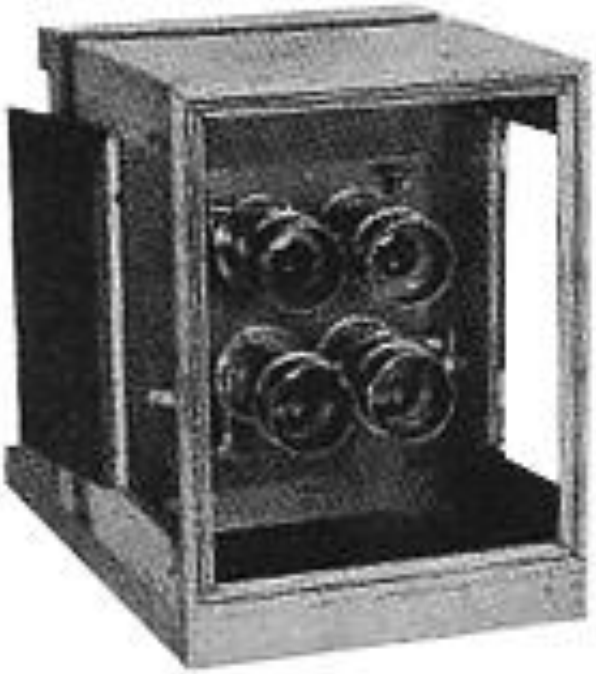
در قرن نوزدهم اغلب مردم – (یا حداقل آن هایی که در جامعه با فرهنگ بودند) – با خود کارت ویزیت داشتند. آن ها شبیه کارت های تجاری امروز بودند، نام، منزلت یا صلاحیت شخص و آدرس چاپ می شد.

مد کارت ویزیت (سال های اوج ۱۸۶۱-۱۸۶۶) یک نظریه تجاری برای عکس های پرتره کوچک ارزان قیمت بود. دوربین های خاص ۸ تصویر بر یک صحنه می گرفتند. مردم کارت شخصیت ها را می خریدند؛ در آلبومها جمع می شدند.

در دهه ۱۸۶۰ میلیون ها عکس آلبومین کارت ویزیت از افراد مشهور فروخته شد

در هر حال فرایند کلودیون موجب گسترش شدید عکاسی شده و هر کسی را با نتایج آن نزدیک ساخت. عکس ها سلایق را بیان کرده و نشان از مرتبه اجتماعی می دادند، جهت یادآوری آنان که دوستشان داشتند، برای نمایش مردم و اماکن، جهت آموزش.

هر چند عکاسان حرفه ای اغلب کاسب تر از هنرمندان بودند وفرایند هنوز بسیار فنی تر از آن بود که هر کسی بدان روی آورد.اما کلودیون تر یک انقلاب در عکاسی بود.



یک دوربین استودیویی چهار لنزی کارت ویزیت

ژلاتین برمور نقره (صفحات خشک)

پس از سال ها تحقیق و جستجو سرانجام یک پزشک انگلیسی به نام ریچارد مدوکس(۱۸۷۱)، ماده ای حساس معرفی کرد که با استفاده از ژلاتین و برومور نقره و مالیدن آن بر روی سطح شیشه به دست می آمد. به این ترتیب، روش طاقت فرسای کلودیون پایان پذیرفت و روش نوین صفحات ژلاتین دار یا صفحات خشک به وجود آمد. این روش، این امکان را فراهم ساخت که شیشه های حساس آماده شده برای عکسبرداری به محل های دیگر حمل شوند و پس از عکسبرداری مجددا برای مراحل ظهور و ثبوت به لابراتوار بازگردانده شوند.همچنین زمان عکسبرداری به یک بیست وپنجم ثانیه تقلیل یافت.

نظریه مادوکس راجع به جایگزینی کلودیون با ژلاتین منجر به ایجاد مواد حساس به نور "خشک" گردید که می توانست آماده مصرف به فروش رسد. آن ها بسیار حساس ترو راحت تر نیز بودند، وهر زمان پس از نوردهی قابل فرایند شدن.

حساسیت امولسیون های ژلاتین امکان استفاده از سرعت های لحظه ای شاتر را فراهم آورد.با اندود آنها بر کاغذامکان چاپ عکس های بزرگ با آگراندیسوری مجهز به نور مصنوعی ایجاد گشت.

در کنار پیشرفت های شیمی، فیزیک عکاسی نیز راه ترقی را به سرعت طی میکرد و هر روز وسایلی جدید معرفی می شد تا آنجا که به جای ماده سنگین و شکننده شیشه، ابتدا کاغذ و سپس از ماده سلولوئید برای پایه مواد حساس استفاده شد. از این تاریخ عکاسی مدرن متولد شد وراه برای پیشرفت های سریع بعدی هموار گردید.

با اختراع سینما توسط برادران لومیر در سال ۱۸۹۵ ، فیلم های حساس به تمامی طیف خورشید در سال ۱۹۰۴ بر وسعت کاربردهای عکاسی افزوده شد. جرج ایستمن در میان اشخاصی که تلاش کردند عکاسی را در دسترس همه قرار دهند از همه معروف تر است. او بنیانگذار مؤسسه کداک است که محصولات متعددی به بازار مصرف روانه ساخت.

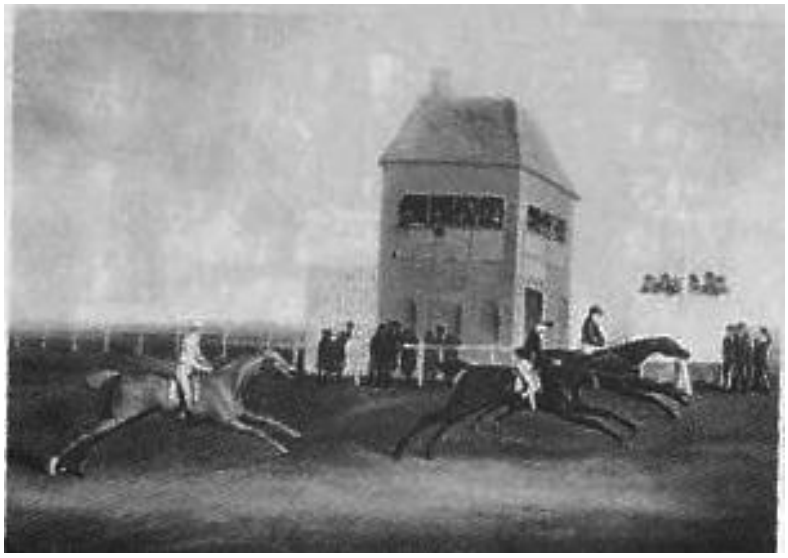
سیستم کداک ایستمن با چند دوربین ارزان قیمت گسترش یافت که امکان کسب نتایج تحت شرایط خوب را برای هر کسی فراهم آورد. حداقل مردم می توانستند عکس های لحظه ای (اسنپ شات)های خود را بدون داشتن اطلاعات فنی خاص بگیرند.

در بین محققان علاقه زیادی به اثر انجماد حرکت ناشی از نوردهی های کوتاه وجود داشت. "ادوارد مایبریج" آمریکایی مطالعه ای خاص بر جنبش حیوان و انسان را با عکس های متوالی انجام داد.

زمانی که واقع گرایی (رئالیسم) و دقت ،اهمیت بسیار داشتند، تحلیل جزیئات حرکت که تعقیب آن ها برای چشم بسیار سریع بود، توجه خاص هنرمندان را به خود جلب کرد. همچنین اولین و مهم ترین قدم به سوی تصاویر متحرک بود. پیشرفت های فنی دیگر شامل ساخت فیلم های اورتو و پنکروماتیک، توافق در

مورد سیستم های درجه بندی حساسیت امولوسیون و اعداد دیافراگم لنز؛ لنزهای بهتر؛ ودوربین های کوچکتر بودند.

استودیو ها شروع به استفاده از ژنراتورها و لامپ های برقی کردند. پودر منیزیم اولین منبع نور عملی فلاش را به وجود آورد،گرچه خطرناک و ناخوشایند بود.



حرکت اسب ها ۱۷۹۳ عکاس مایبریج

سر انجام مجلات وروزنامه ها راه مستقیمی جهت بازسازی عکس ها به همراه متن یافتند. سیستم نقطه ای میان رنگ به معنای عدم نیاز عکس ها به گراور های چوبی و حکاکی بود.

دوربین های دستی مورد استفاده مردم عادی امکان انتخاب آزادتری از موضوعات را فراهم آوردند؛ عکس ها بیشتر طبیعی بودند، کمتر به وسیله هنر رایج محدود می گشتند. حوزه عکاسی سریعا گسترده گشت. هنرمندان تحت تاثیر بعضی از تصاویر جدیدی واقع شدند که دوربین ایجاد می کرد.

ظهور رنگ در عکاسی

پیش از اختراع عکاسی سیاه وسفید، مخترعین در صدد چاپ رنگی بودند. نی ئپس به برادرش کلد، که او را همیشه در جریان کار خود می گذاشت نوشت: " من باید به تثبیت رنگ موفق شوم."

گرچه بسیاری از مردم امروزه می توانند عکس رنگی بگیرند، اما بیش از نیمی از قرن بیستم عکاسی به معنای سیاه وسفید بود. در حال حاضر همه انتظار داشتن عکس های رنگی از تعطیلات خود را چند ساعت پس از بازگشت به خانه دارند، اما ۶۰ سال قبل یک عکاس ماهر باید چندین روز وقت صرف می کرد ، با هزینه گزاف، تا یک تصویر رنگی بر کاغذ به دست آید. رسیدن به موقعیت امروز مستلزم تحقیق فوق العاد ه ای بود. ابتدا تعیین بهترین اصولی که پایه یک سیستم رنگی گردد، ودوم چگونه آن را عمل کرده تا ساده، ارزان شده و نتایجی با کیفیت بالا ارائه دهد. صدها روش برای عکاسی رنگی طبیعی آزمایش وکنار گذاشته شد، اغلب به وسیله شیادان و کلاهبرداران. هزینه های هنگفتی صرف تلاش در به کار گیری فرایند هایی شد که بر قسمتی از مشکلات فائق می آمد وشامل نقایص مخربی بود.

به محض پیدایش امولوسیون پنکروماتیک (۱۹۰۶) تلاش هایی جهت ابداع شکلی عملی از عکاسی رنگی طبیعی انجام شد. آزمایش ۱۸۶۰ "کلرک ماکسول" تئوری رنگ را روشن کرده بود،و کتاب"دو کاس دو هرن"، روش های ممکن را نشان داده بود.

یک راه ابتدایی عکاسی سه نگاتیو تفکیک رنگ شده بر صفحات پنکروماتیک بود، با استفاده از فیلتر های غلیظ قرمز ، سبز و آبی. نگاتیو ها بر اسلاید های فانوسی رنگ شده با همان رنگ فیلتر عکاسی شده چاپ می گردیدند. یا یک پروژکتور سه گانه تا دقیقا تصاویر بر هم منطبق شده روی پرده بیفتند.

چاپ عکس های رنگی بر روی کاغذ فقط از نگاتیو های تفکیکی و به سختی میسر بود با استفاده از روش تعدیل شده کربن با مونتاژ تصویر نهایی از چسباندن سه تصویر مثبت هر یک با رنگینه ای متفاوت.

اولین صفحات رنگی برای فروش (اتو کروم، ۱۹۰۷) دارای موزاییکی از فیلترهای میکروسکوپی قرمز، سبز وآبی ساخته شده از دانه های رنگینه خشک بر امولسیون پنکروماتیک بودند. پس از یک نوردهی واحد

فرایند ریورسال (معکوس) تصویری مثبت ارائه کرده و نتیجه آن ترنسپرنت رنگی بود که باید مقابل نور قرار می گرفت.

وسایلی که برای سرعت بخشیدن به نور دهی سه گانه نگاتیو های تفکیکی از یک صحنه به کار می رفت شامل پشتی های تکرار کننده، و دوربین های یک مرحله ای بود. این ها وسایلی گران بوده و و همچنان مشکلات ساخت عکس های رنگی با استفاده از روش مونتاژ را داشتند.

تحقیق در مورد امولسیون های چند بار اندود و جفتگرهای رنگی شیمیایی منجر به ساخت کداکروم شد. (فیلم سینمایی و اسلاید ۳۶-۱۹۳۵ ، فیلم تخت ترنسپرنت ۱۹۳۸). قابل استفاده با دوربین های موجود بوده و سرویس پشتیبانی آن از طرف کداک ارائه می گردید. آگفا کالر (۱۹۳۶) از جفتگرهای رنگی به روشی متفاوت استفاده می کرد. هردو نتایجی با کیفیت عالی برای نمایش بر پرده و نشریات چاپی داشتند.

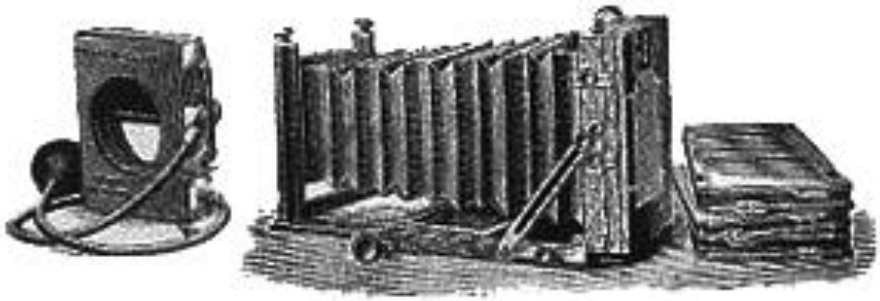
اولین فیلم های نگاتیو رنگی و کاغذ های رنگی مشابه-کدا کالر، آگفا کالر و بقیه- حدود ۱۹۵۰ عمومیت یافت. تا این زمان پیشرفت های زیادی در مورد حساسیت و کیفیت رنگ روی داده بود، و مواد شروع به ارزان تر شدن نسبت به سیاه و سفید کردند.

عکس رنگی فوری (پولاروید) پیشگام ساخت مواد شیمیایی جدید جهت ساخت ماده عکس فوری پوسته جدا به سال ۱۹۶۳، و ماده ی تک برگ به سال ۱۹۷۲ بود. گرچه نوآوری بود ولی همچنان بر اساس اصول ارائه شده توسط دو هرن در یک قرن پیش کار می کرد.

پیشرفت طراحی دوربین

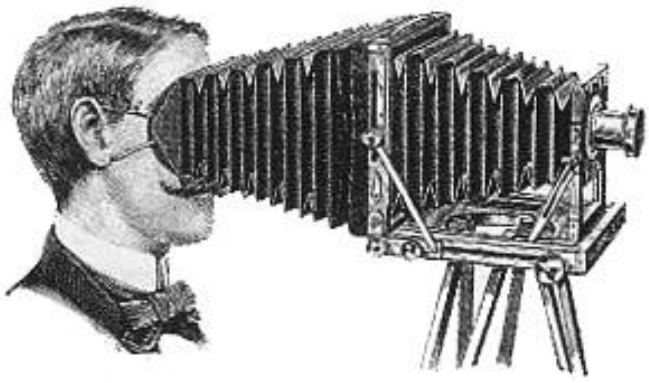
اگر بگوییم عکاسی اختراع قرن نوزدهم است، واقعیت دارد. زمانی که بسیاری از اصول نوری و شیمیایی آن کشف شد. اما فن آوری قرن بیستم شدیدا کارایی عملی وسایل را بهبود بخشید. دوربین ها از اندازه ی بزرگ به کوچک و از چوبی به پلاستیک و فلز تبدیل شدند. هر پیشرفتی نظیر شیشه های اپتیکی، مدار های یکپارچه و روش های تولید انبوه نتایج تکنیکی بهتری ارائه می داد.

ویو کمرا های صفحه ای در خلال ۱۹۰۰ تا ۱۹۲۰ همچنان مورد استفاده اغلب عکاسان جدی بودند. مبتدی ها دوربین های فیلم رول قوطی شکل یا تاشو داشتند. ویو کمرا برای کار کند و سنگین بودند. لنز های ضعیف آن زمان برای کسب جزئیات موضوع ناگزیر باید بر دیافراگم کاملا بسته می بودند. این امر به نوردهی های طولانی مورد نیاز برای مواد کم حساسیت اضافه می گشت.



دوربین چوبی تاشو نیم صفحه با فانوس چرمی ۱۹۰۰

دوربین های قوطی شکل، ارزان تر ولی بزرگتر از انواع جیبی، تاشو فیلم رول بودند، دارای کنترل کننده های کمتر بوده و نیاز به موقعیت های نوری خوبی داشتند. هر دو در اندازه های متنوعی از فیلم رول ساخته شدند. مغازه های دارو سازی کار فرایند آماتور ها را با دست انجام می دادند.



برای دیدن تصویر تاریک صفحه فوکوس، سر با یک پارچه پوشانده می شد، یا از چنین ابزاری استفاده میشد

اولین دوربین دقیق ۳۵ میلیمتری مینیاتوری، طراحی شده توسط "اسکار بارناک"، به نام "لایکا" وارد بازار شد(۱۹۲۴). هر چند کیفیات دانه ای فیلم ۳۵ میلیمتری سینمایی هنگام بزرگ نمایی بد نشان داده می شد.

اولین دوربین دقیق ۳۵ میلیمتری

حرفه ای هایی که از دوربین های روی دست استفاده می کردند (مانند خبر نگاران) اغلب دوربینهای صفحه ای مانند ارمانوکس یا اسپیدگرافیگ را ترجیح می دادند. در دهه ی ۱۹۳۰ رولیفلکسهای دولنز انعکاسی برای آماتور هایی که توان ابتیاع آن ها را داشتند رایج گشت.

رولیفلکس ها و لایکا ها پس از جنگ جهانی دوم توجه حرفه ای ها را بیشتر به خود جلب کردند تا قطعهای کوچکتر.

دوربین های تک لنز انعکاسی، ابتدا به صورت دوربین های صفحه ای بزرگ برای پرتره، و به تدریج مدل های ۳۵ میلیمتری ظاهر شدند. اما فاقد اصلاحات انجام شده امروزی بودند. دوربین تک لنز انعکاسی فیلم رول توسط "هسلبلاد" سال ۱۹۴۸ ساخته شد.

فن آوری جدید و ساخته های ژاپنی در خلال دهه های ۵۰ و ۶۰ پیشرفت های فراوانی برای تک لنز انعکاسی به ارمغان آورد. دیافراگم از پیش تنظیم شده، چشمی منشور پنج وجهی، آینه با برگشت سریع، نور سنجی از میان لنز...در طرح های تک لنزی انعکاسی ۳۵ میلیمتری ابزاری در دست آماتورهای جدی و همین طور حرفه ای ها شد.

حرفه ای های نیازمند کیفیت نهایی بالاتر امکان استفاده از نگاتیوهای قطع بزرگتر تک لنزی های انعکاسی فیلم رول را دارند. برای کارهای معماری و فنی ویوکمراهای فیلم تخت به روز شده (مانند طرح های تک ریل) موجود می باشند.

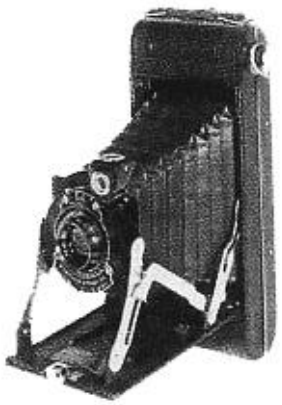
دوربین های آماتوری اغلب به اندازه جیبی با بدنه محکم در خلال دهه ۱۹۵۰ یاخته شدند. اینستاماتیک ها ۱۱۰، و دوربین های دیسکی به عنوان تنوع آمدند و رفتند. ۳۵ میلیمتری اندازه فیلم غالب گشت.

اولین دوربین فیلم رول دو لنز

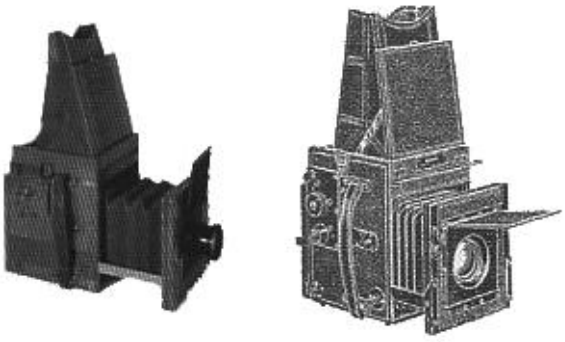
قطعات الکترونیکی ریز به خود کار سازی سیستم ها کمک کردند و در نتیجه به میزان توفیق عکس دوربین های آماتوری. انواع منظره یاب مستقیم با بدنه محکم به صورت همه در یکی تکمیل گشتند و جایگزین کیت های تک لنزی انعکاسی شدند.

فلاش داخلی، موتور برقی، فوکوس خودکار، لنز زوم وعملکرد کاملا برنامه ریزی شده- همگی بدون بزرگ شدن اندازه- این دوربین های کوچک را رایج ترین طرح اواخر دهه ۱۹۸۰ و۹۰ کرد.

محاسبه نوردهی به هنگام تغییر قرن ۱۹ از کاغذ های تیره شونده " اکتینومترها" و نورسنج های بصری (۱۹۳۰) به نورسنج های سلول فتو الکتریک رشد یافت. سی سال بعد سلول های ریزی که با نیروی باطری کار می کردند درون بدنه های دوربین جا گرفته و با شاتر و دیافراگم به صورت الکترونیک قفل شده و امکان کنترل نوردهی برنامه ریزی شده را فراهم آوردند.



دوربین ساده تاشو



دوربین تک لنز انعکاسی

پیشرفت های دوربین تا ۱۹۰۰ – اساسا تا نیمه دوم قرن- امکان تنوع بیشتر و انواع آزادتری از عکاسی را فراهم ساختند. دوربین ابزاری مهم در علم، تجارت و پزشکی گردید. روش های ساده تر دست گرفتن دوربین و استفاده عمومی جامعه از عکاسی هنرمندان بیشتری را ترغیب به بررسی آن به عنوان رسانه ای خلاق نمود.

فصل دوم

عکاسی نوین (جنبش های نو گرا)

□ عکاسی نوین (جنبش های نو گرا)

تا بدین مبحث در باره تاریخ فنی عکاسی بود.پیشرفت سال به سال بهبود فرایند ها،ابزار بهتر، مواد و شیوه ها. کار عکاسان منفرد بیشتر به نمایش شیوه عکس هایی محدود می گشت که فرایندی خاص را امکان پذیر می ساخت. به تدریج ، با کم شدن محدودیت های فنی عکاسی، امکان انتخاب بین موضوعات و روش های گوناگون تعبیر عکس ها فراهم آمد. البته، بعضی موضوعات نسبت به دیگران برای عکس مناسب تر شمرده شدند، و مطابق سلیقه مردم در آن زمان بودند.

عکاسان اینک می توانستند نقطه دیدی را بیان کنندو از رسانه به عنوان زبان استفاده نمایند. این امر برای بعضی به معنای استودیو های زیبای احساس برانگیز (رمانتیک) بود؛ برای دیگران عکس هایی که اوضاعی همچون فقر را نشان داده و مستند می کرد، یا به عنوان ابزاری برای کارهای علمی یا فنی استفاده می شد. با این همه عده ای جذب نمود های بصری حالات و اشکال شدند، و به ساختار عکس بدون توجه به واقعیت موضوع توجه کردند. به هر حال طیف گسترده ای از انواع عکس های مختلف رشد یافت و ایجاد گشت، بازتاب توجهات متفاوت افرادی که از دوربین استفاده می کردند- کسانی که نظر آنها به عکاسی آنچنان فردی بودکه فقط روش کار آنها می توانست آنان را به هم مرتبط سازد.

عکاسان همچنین تا حد زیادی متاثر از عقاید جاری هنر والا (های آرت) بودند، و معمولا نگرش هایی به زندگی داشتند. امروزه بعضی از این موارد بسیار عجیب به نظر می رسند، زیرا حتی عکاسانی که معترض بودند، بر علیه چیزهایی اعتراض داشتند که اینک کاملا تغییر کرده. جنبش ها گروه ها پدید آمدند- نام هایی برای طبقه بندی کار افراد مختلف در یک زمان استفاده شد. هر چند، این طبقه بندی فقط ابزاری کمکی در جهت آموزش است، برای عکاسان، مانند نقاشان ندرتا به دلیل یک جنبش به آن جنبش می پیوستند. اغلب آنها منفرد هایی بودند علاقمند به بیان عقاید، خصوصا هنگامی که اعتقادات راسخ نسل قبلی در حال واژگون شدن بود .

اغلب مواقع گروهها نمایشگاه های جمعی برگزار می کردند، تنها راهی که عکاسان جدی ابتدا می توانستند برای کار خود تبلیغ کنند. نمایش ها مانند جنگ های صلیبی بود. کاتالوگ ها سرشار از تحقیر گروه های رقیب و شامل ادعا های مبالغه آمیز از اهمیت خود آنها بود.

در این قسمت از مبحث عکاسی را به عنوان ابزاری جهت توسعه اشکال هنری بررسی می کنیم به وجوه مشترک و متضاد جنبشها و نگرش های عکاسی اشاره می شود و عکاسی را از دید هنر عکاسی نگاه می کنیم.

عکاسی مستند

عکس ها مانند اسناد، برای مدت ها دارای اعتباربه لحاظ واقعیت و دقت هستند. آن ها توان ارتباط بین اللملی بدون سد زبان را دارند، برای آشکار کردن قابل قبول موقعیت ها، ترسیم وقایع، کمک به بیان مسائل. عکاس همچنان از کیفیت زیبایی شناسی، نکات فنی و غیره استفاده می کند، اما به عنوان راهی برای رسیدن به یک هدف- موردی را که فکر می کند باید نشان داده شود تقویت می کند.

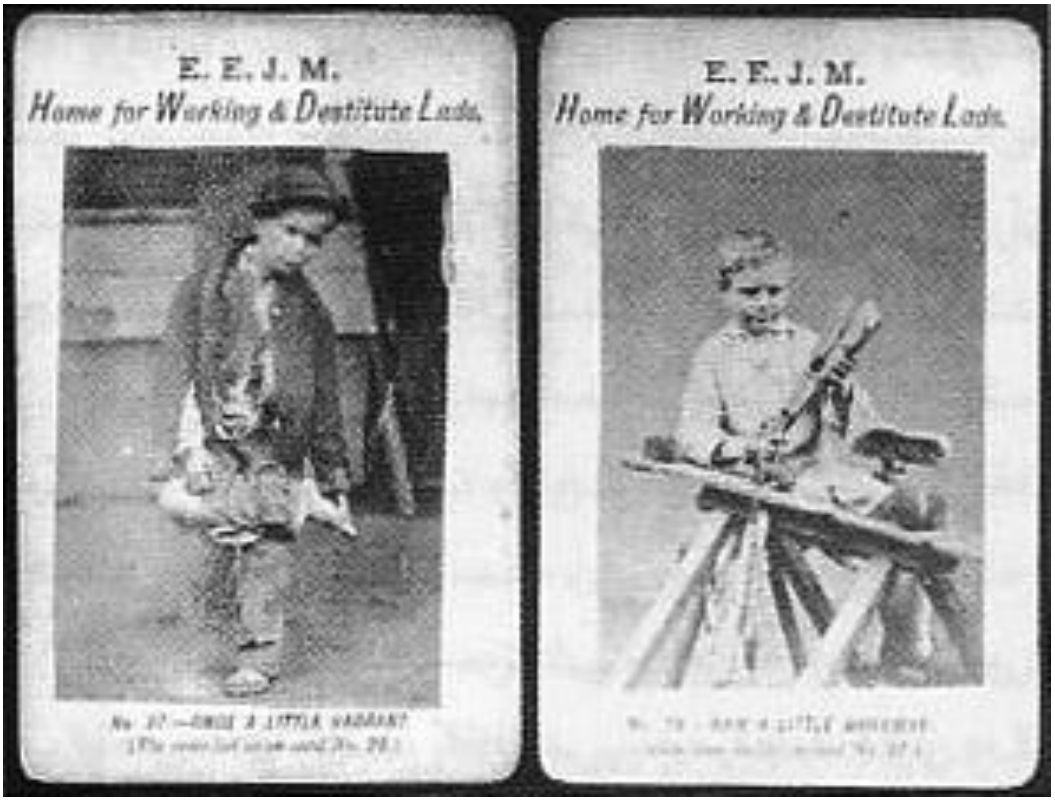
"راجر فنتن" اولین عکاس مستند جنگ بود. او از جنگ کریمه عکاسی نمود. عکس های او عمدتا از اردوگاههای منظم و میادین جنگ پس از عملیات بود. او ندرتا اجساد را به نمایش می گذاشت. عکس های مستند جنگ کریمه راجر فنتن برای فروش در نظر گرفته شده بود. جنگ داخلی آمریکا نیز بطور مفصلی در سال های (۱۸۶۱-۱۸۶۵) توسط "ماتیو برادی" به تصویر کشیده شد. ماتیو برادی اهمیت تاریخی مستند کردن جنگ داخلی آمریکا را پیش بینی کرده بود. او حدود ۷۰۰۰ عکس با همکارانش به شیوه کلودیون برداشته بود. بیشتر عکس های او اکنون در کتابخانه کنگره آمریکا نگهداری می شوند.

"تیم او سالیوان" و "ویلیام جکسون" نواحی دور افتاده حکومت ایالات متحده را عکاسی کردند. این کار مناسب ترین راه جهت استناد بخشیدن کوه ها، گذرگاه هاو دیگر شگفتی های تماشایی ایالات متحده بود. کار این عکاسان معادل نقشه برداری های فضا یی امروز از دیگر سیارات است.

ویلیام جکسون، آبشار پروو ۱۸۷۰

"دکتر بارناردو" از عکاسان مستند اجتماعی بود که شروع به آشکار ساختن زندگی فقرا و محرومین نمود. او موسس خانه های پسران تهی دست در بریتانیا بودو از پسران تهی دست هنگام ورود به موسسه و سپس هنگام ترک آنجا عکاسی می کرد. و بصورت کارت با متنی چاپ شده عرضه می کرد تا بتواند برای موسسه اعانه جمع کند. قطعات تصویری کتاب "جان تامسون"، و عکس های دوربین روی دست مخفی "پل مارتین" از زندگی خیابانی لندن جزء معدود نمونه های باقی مانده عکس های مستند اجتماعی از فقر هستند.

"ژاکوب ریس"، وسپس "لوییس هان"، از عکاسی در مبارزات شخصی جهت نمایش بی عدالتی اجتماعی ایالات متحده در شرایط زندگی و کار استفاده کردند.



دهه ۱۸۷۰ ، دکتر برناردو

۱۸۹۳ ،پل مارتین

۱۸۹۱ ژاکوب ریس

عکاسان اداره امنیت کشاورزی- "دوروتیا لنگ"، "واکر اوانز"، "آرتور راتسین "و دیگران، سازمان یافته توسط "روی استرایکر"- اوضاع طاقت فرسا غرب میانه ایالات متحده را مستند ساختند. بازسازی عکس ها بر صفحات چاپی قدرت و تاثیر عکاسی مستند را افزایش داد.

عکاس دوروتیا لنگ

۱۹۳۷ واکنر اوانز

مجلات عکس، که در دهه ۱۹۲۰ در اروپا شروع شد، گزارشات تصویری را گسترش داده و عکاسی روزنامه ای را ایجاد کردند. عکاسانی همچون "اریش سلومون" و "هانری کارتیه برسون" با استفاده از دوربین های قطع کوچک جدید و عکاسی تحت نور موجود قادر به گرفتن عکس های مخفی طبیعی بودند. کار کارتیه برسون به دلیل استفاده وی از "لحظه قطعی" مشهور است. لحظه قطعی به نظر برسون ثبت یک لحظه در موقعیتهای روزمره بود.

او عقیده داشت لحظه ای زود گذراز یک ثانیه وجود دارد که اهمیت یک واقعه در آن متمرکز شده و به صورت قوی ترین ترکیب بندی بصری بیان می گردد.

مجلات عکس دهه های ۱۹۳۰و ۱۹۴۰ برلینر ایلوستریرته، پیکچرپست، لایف و غیره تنی چند از خوش قریحه ترین افراد زمان خود را استخدام کردند. آن ها مبارزاتی به راه انداختند، نقاط دید قدرتمندی اتخاذ کردند. این مجلات در خلال منازعه و رویداد جنگ جهانی دوم به رغم کمبود کاغذ رشد کردند. و از اعتبار بالایی برخوردار بودند.

یک عکاس مستند خوب کاری بیش از آنچه ثبت می کند انجام می دهد. او با موقعیت واقعی ارتباط برقرار می کند. هر چند، عکاس راجع به انتخاب نقطه دید دوربین، زمان شلیک شاتر،و.... درباره استفاده یا عدم استفاده از نتایج تصمیم می گیرد. هر عکس می تواند بیان کننده واقعیتی خاص اما دروغی کلی باشد.

حتی خود واقعه می تواند با حضور عکاس تغییر کند. یک گزارش صادقانه مصالحه ای در ثبت دنیای واقعی است و ساده تر، تصاویری با قدرت بیشتر ولی دستکاری شده.

عکاس هانری کارتیه برسون

عکاسی تصویر گرا

"تاثیرات امپرسیونیست در اواخر قرن ۱۹و اوایل قرن ۲۰"

عکاسان تصویر گرا علاقمند به ساخت تصاویری بودند که به لحاظ زیبایی شناسی خوشایند باشد.

واژه عکاسی تصویرگرا و تصویرگرایی (پیکتو رئالیسم) برای تعریف اینگونه عکاسان مورد استفاده قرار میگیرد و در آن کیفیت هنری بیش از واقعیت استنادی ارزش دارد.

عکاسی تصویرگرا در بریتانیا آغاز شد و به سرعت در اروپا و آمریکا گسترش یافت.

در دهه اول قرن بیستم که نقطه شاخص آغاز بررسی ما محسوب می شود، اکثر عکاسان تلاش می کردند کیفیت کارهایشان تا حد ممکن به نقاشی نزدیک باشد. این گرایش احتمالا دنباله تلاش های آگاهانه "ا.جی.ریلندر" در سال ۱۸۴۵ است که از او به عنوان «پدر عکاسی هنری» یاد می شود. تقلید از نقاشی برای معاصران وی نیز نمایانگر کمال مطلوب و مطلق بود؛ "هنری پیچ رابینسون" این امر را با علاقمندی و صداقت تمام در کتاب خود مفاهیم تصویری در عکاسی اذعان نمود. در انگلستان ، امریکا، ایتالیا، چک اسلواکی و سایر کشورها استعمال کلمه « تصویرگرایی» بین مردم یادآور کتاب مشهور رابینسون و این سبک عکاسی بود. در آلمان واتریش بیشتر کلمه «کونست فوتوگرافی» (Kunestphotographie) (عکاسی هنری) به کار می رفت.

عکاسی "دکتر امرسن" و کتاب ۱۸۸۹ وی راجع به طبیعت گرایی عکاسان را ترغیب به مشاهده تصویر لنز از صحنه های واقعی کرد، نه تولید عکس هاییکه تقلید از نقاشی بودند.عکاس باید نسبت به دید انسان وفادار باشد و از عکاسی جهت بیان برداشت های شخصی از موضوعات طبیعی استفاده نماید.

او معتقد بود که عکاسان احمق اند که از درون مایه و روش های نقاشی فرهنگستانی تقلید می کنند؛ عکاسی شکل مستقل کاملا ساده تری است دارای مرتبه ای مناسب با دیگر هنر های زیبا.

عکاسی طبیعت گرا در خلال دهه۱۸۹۰ به تدریج در نمایشگاه های اروپایی پدیدار گشت. در لندن گروه متحد به عنوان جنبشی منشعب (۱۸۹۲) از انجمن سلطنتی عکاسی شکل گرفت و یک نمایشگاه سالانه عکاسی برقرار نمود.

از آنجا که امپرسیونیست ها قصد داشتند، همانند عکاسی، بیان زود گذر و آنی را نشان دهند مجبور بودند روش خود را آسان کنند تا بتوانند در مدتی کوتاه یک نقاشی را کامل نمایند؛ از این رو آنان با ضربات ممتد قلم مو نقاشی می کردند، طوری که جزئیات غیر واضح می شد. امپرسیونیست ها به کمک دوربین تغییر حالت نور را در طبیعت مطالعه می کردند و بدین ترتیب موفق می شدند حالات دقیق موقعیت های جوی را

در نقاشی های خود نشان دهند. اگر چه، چنین نقاشی هایی از عکاسی الهام می گرفت، عموما فاقد دقت و وضوح جزئیاتی بود که در عکس ها وجود داشت.

آن دسته از عکاسان تصویری که نوعی ایده آل هنری را در نظر داشتند، مایل بودند که خود را از ویژگی های خاص عکاسی برهانند. این گرایش در نحوه عکس گرفتن آنها ظاهر می شد. احتمالا ساده ترین روش از آن عکاسانی بود که عمدا لنز خود را از فوکوس خارج می کردند. روش دیگر، استفاده از سه پایه ای بود که عکاس می توانست قبل از اینکه عکس برداشته شود آن را به نرمی به حرکت در آورد و بالاخره یک صفحه ی شیشه ای که گاهی اوقات جلو لنز قرار می گرفت و به روغن یا ماده چرب دیگری آغشته می شد تا تصویر را کمی محو کند. گاهی اوقات عکاسان برای دستیابی به تاثیرات هنری حتی از نواقص موجود در نگاتیو ها استفاده می کردند. صفحات عکاسی و فیلم ها در آن زمان مثل امروز دارای لایه ی ضد هاله نبود و فقدان این لایه باعث می شد تا انعکاس نور حاصل از شیشه یا پایه ی (base) فیلم بر ماده ی حساس به نور تاثیر بگذارد. موضوعاتی با کنتراست زیاد یا عکس های ضد نور باعث می شد که بازتاب نور (هاله) در حد فاصل تصاویر، اشکال کمرنگ دیگری ایجاد کند.

۱۹۰۰، جورج داوی

فنون چاپ مثبت یکی دیگر از روش های تولید عکس هایی با ماهیت امپرسیونیستی بود. عکاسان به جای استفاده از کاغذ های عکاسی تولید شده در کارخانه ها، ترجیح می دادند برای چاپ های خوب از به اصطلاح مواد خانگی بهره گیرند.

بسیاری از عکاسان نگاتیو را به مثابه زیر بنا وطرح اولیه یک نقاشی رنگ روغن حفظ می کردند و فقط هنگامی به اثر خلاق و حقیقی خود می نگریستند که آن را روی کاغذ چاپ کرده باشند. طی مراحل چاپ گاهی اوقات دخل و تصرفاتی هم در کار صورت می گرفت؛ مثلا پوشاندن قسمتی از نگاتیو با رنگ قرمز که بدان نیازی نبود یا تاکید روی تصویر با اشکالی که ترسیم می شد.

مواد مورد استفاده در چاپ های خوب که عکاسان شخصا آن ها را می ساختند، تهیه کپی از عکس را بسیار مشکل می ساخت؛ طوری که هر عکس چاپ شده از روی نگاتیو واحد، در واقع تا حدی چاپ اصلی محسوب می شد. این امر به مذاق عکاسان تصویری خوش آمد؛ زیرا بدین معنا بود که یکی از ویژگیهای نقاشی در عکاسی قابل وصول بود. ارتباط نزدیک عکاسی هنری و نقاشی با انتخاب موضوع نیز نشان داده می شد.

موضوعاتی که در آنها، با کوشش بسیار نور را تلطیف شده و نرم می نمودند، بیشتر مورد توجه قرار می گرفت. عکاسان اغلب اوقات در مطالعات اولیه در مورد طبیعت بیجان، اشیای شیشه ای مختلف را به عنوان اجزای تصویر انتخاب می کردند، این اشیا نور را به دلیل بازتاب و انکسار نرم تر می ساخت. مناظر و چشم اندازهای خیابان ها در نور غبار آلود نیز مورد توجه بود.

این عکس ها با تصاویر مه آلود و از دیدگاه عکاسی هنری تلطیف نور تاثیرات امپرسیونیستی می آفرید.

در عکاسی مناظر اساسا همه عناصر عاطفی (رمانتیک) مورد توجه قرار می گرفت. حتی بعضی از عکاسان گاهی در پیش زمینه عکس، از حالت عاطفی یک شخص استفاده می کردند، این مورد در اثر هوگو ارفورث که به دلیل پرتره های عکاسی اش معروف است، دیده می شود.

پرتره که از ابتدای ابداع عکاسی همیشه مورد توجه بوده است، طبعا برای عکاسان هنری موضوع مهمی بود. در این حوزه عکاسان سعی داشتند تا به طرق و شیوه های گوناگون، آثار هنری بیا فرینند. این مفهوم در پرتره ای از "اچ.برسن بروگه" بوضوح به تصویر کشیده شده است. در این تصویر کاربرد روش

«چاپ تیزابی سایه دار» باعث ایجاد سایه روشن ها شده است. از این رو موها در عکس همچون توده سیاهی به نظر می آید و توجه بیننده مستقیما به ته رنگ روشن صورت جلب می شود. این امر همچنین به دلیل لباس سفید و نیز نوع کادربندی ای که حدود بین نواحی تیره روشن را در بخش میانی باقی می گذارد، تاکید شده است.

۱۹۰۱ ، هوگو ارفورث

مفهوم عکاسی تصویری متکی بر امپرسیونیسم بود که مدتها رواج داشت؛ پیدایش آن در حدود سال ۱۸۹۰ و اوج آن سال ۱۹۱۰ وتا دهه ۱۹۳۰ همچنان ادامه داشت. با اینکه از این شیوه در اکثر نقاط جهان استفاده می شد، نتایج آن بسیار متفاوت بود؛ یعنی در هر کشوری به نوعی تعبیر می شد.

۱۹۱۰ ، اچ.برسن بروگه

در فرانسه ، زادگاه امپرسیونیسم، نه تنها این روش متفاوت بود و توسعه می یافت بلکه این نوع عکاسی حقیقتا جنبه هنری داشت؛ "روبرت دماچی" و "کنستانت پویو "را می توان مهمترین پیشگامان این گرایش قلمداد کرد. دماچی از نوعی شیوه دستکاری شده بهره می برد تا موارد غیرحضوری حذف شود او معتقد بود یک کار هنری باید رو نوشت، نه یک کپی طبیعت باشد.

در نیویورک "آلفرد استیگلیتز،" که تحصیلاتش را در برلین گذرانده بود؛ یک تصویر گرای آمریکایی بود. گروهی از عکاسان جدایی طلب- "استایکن"، "وایت "، "کازبیر" و دیگران – را به سال۱۹۰۲ تشکیل داد،

همچنین کمرا ورک را بین سال های ۱۹۰۳- ۱۹۱۷ انتشار داده و یک نمایشگاه ویژه جدایی طلبان. جهت کارهای منتخب عکاسان و نقاشان افتتاح کرد. این نمایشگاه بصورت گالری دائمی وی باقی ماند.(گالری ۲۹۱)

استیگلیتز، طیف وسیعی از سبک های عکاسان تصویرگرا را به نمایش گذاشت همچنین هنر نقاشی مدرن را به ایالات متحده بسیار قبل از معتبر شدن آن معرفی نمود.

"ادوارد استایکن" در اروپا متولد اما بزرگ شده آمریکا بود؛ استعداد او توسط استیگلیتز کشف شد.

ادوارد استایکن، از پاریس- مرکز جاری هنر مدرن- کار نقاشان و مجسمه سازان ناشناس آن روزگار همچون رودن، ماتیس، سزان و پیکاسو را برای نمایش نشر برای استیگلیتز ارسال می کرد.

بعدها استایکن عکاسی تصویرگرا دستکاری شده را رها کرد، او عکاس حرفه ای پرتره و مد معروفی شد.

جنگ جهانی اول بسیاری از جنبش های انشعابی شروع شده در ۲۰ سال قبل را خاتمه بخشید.

استیگلیتز به توسعه کار دستکاری نشده خود ادامه داد و به راه اندازی نمایشگاه های دیگر عکاسی تصویرگرا کمک کرد و همیشه غیر سازمانی باقی ماند. عکاسی تصویرگرا در باشگاه ها و انجمن ها، آماتور باقی ماند.

نقاشان نیز از شکل جدید تصاویر خلق شده توسط عکاسان وام گرفته ودر مقا بل آن واکنش نشان می دادند.

جنبش های مدرن (نوگرا)

دهه ی اول قرن بیستم تغییرات مهمی به دنیای هنر آورد، و این ها بر عکاسی نیز موثر بودند. اروپا در وضعیت اقتصادی و سیاسی مغشوشی به سر می برد که به جنگ جهانی اول (۱۸-۱۹۱۴) منتهی شد.

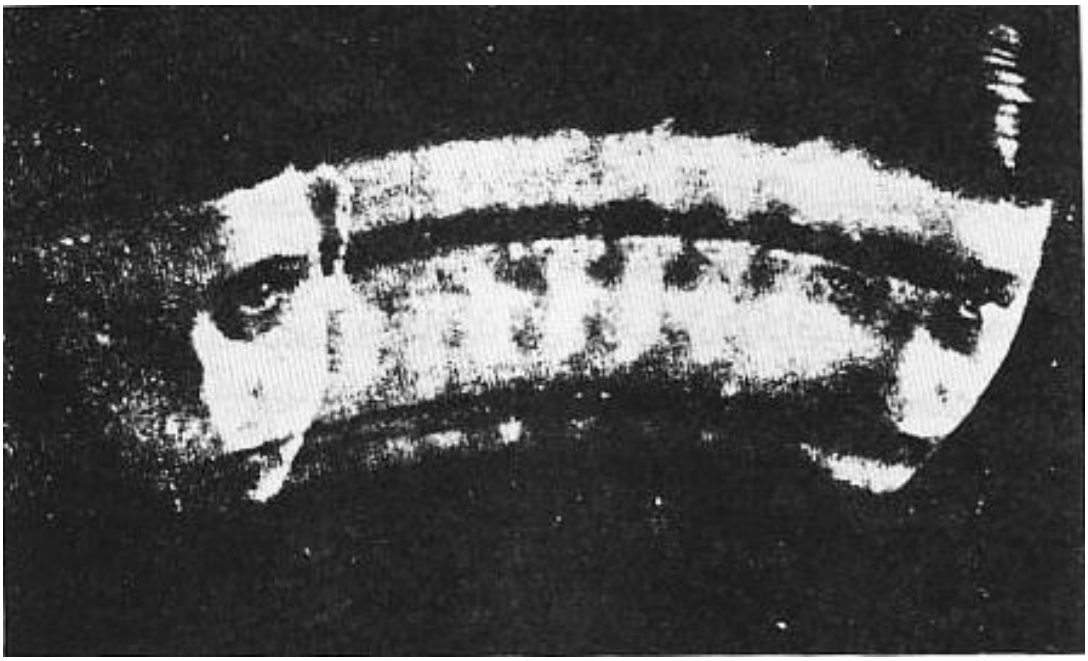
مردم دیگر الگوهای سنتی زندگی را نمی پذیرند، زمان شکسته شدن سنت قدیمی بود. آن ها که به عنوان نوگراها (مدرنیست) معروف شدند به دنبال ارزش های جدید و شیوه های جدید در هنر، معماری و موسیقی و ادبیات بودند. تاکید مداومی بر تجربه استفاده از مواد و روش های نو وجود داشت. احساس می شد در نقاشی نظریه ای که هنر تصاویر را در قاب طلایی مناسب می دانست به اتمام رسیده.

جنبش های انقلابی نظیر ناهمگن گرایی (دادائیسم) به دنبال حجم گرایی (کوبیسم) آمده و به سوی فراواقع گرایی (سورئالیسم) رفتند. از مهمترین این گرایش ها، شیوه یا سبک پیشرو است (avant-garde) است که قبل از جنگ جهانی اول و در زمان جنگ بر نسل جوان تر تاثیر گذاشت.بافت تاریخی، دگرگونی های اجتماعی و پیشرفت های علمی آن زمان، تاثیرات خود را بر اینگونه تلاش های نوین هنری به جا نهاد.

علم در آن زمان باعث کشفیات تازه ای می شد که اساسی بود و امکانات کاملا نوینی را اشکار می ساخت. نظریه نسبیت اینشتین که فیزیک مدرن را پایه گذاری کرد و جانشین علوم متداول گشت، نقطه ی اوج پیشرفت های علمی محسوب می شد. در قلمرو هنر نیز میل به ابتکار و تغییر باعث دگرگونی های عمیقی در شکل و محتوا شد.

زمان، که تا قبل از این در فیزیک اصلی پایدار و کلاسیک قلمداد می شد، ناگهان موضوع تجربیات جدیدی شد که نسبی بودن آن را نشان می داد. در حوزه هنر، این ارزیابی جدید بیش از همه در فوتوریسم (آینده نگری) اگر چه به شکلی تعدیل یافته تر نمایان شد. تاثیرات این سبک، پس از تجربیات خلاق در ادبیات و تئاتر به هنر گرافیک سرایت کرد. از این رو قابل توجه است که تجربیات اولیه ی عکاسی "ادوارد جی . مایبریج "امریکایی و "اتین ژول ماری"، جانور شناس فرانسوی، برای نشان دادن مراحل مختلف یک حرکت، الگو و پیش زمینه ای برای نقاشی محسوب شود. پس از این دوره ی تغییر و تحول که به نحو خلاق در زمینه نقاشی انجام شد، عکاسان معدودی نیز سعی کردند تا نظیر این مطالعات را در مقوله حرکت که عمدتا به دلیل اهداف پژوهشی انجام می گرفت به دلیل اهداف پژوهشی انجام می گرفت، با بیان هنری دنبال کنند. "آنتونیو جولیو براگاگلیا" با انتشار بیانیه ی عکاسی نقش مهمی در جنبش فوتوریست ایفا کرد و بیشترین سهم را داشت. وی در برخی از عکس هایش از حالت محو یک حرکت استفاده می کرد و در سایر عکس ها یک فریم را چندین بار نور می داد، از این رو تصویر یک موضوع متحرک چندین بار ثبت می شد. براگاگلیا در رساله ی نظری خود اظهار داشت که به وسیله ی این روش هاست که فرایند مکانیکی ارائه تصویر به بیان هنری تبدیل می شود.

تردیدی وجود ندارد که کاربرد آگاهانه و هنری حالت محو یک حرکت، عملی ابتکار آمیز بود. با این حال، این دستاوردهای مهم برای مدت های طولانی به دست فراموشی سپرده شد و کشف آن ها، بایستی بعد ها دوباره تکرار می شد البته نه در ارتباط با فتوریسم.



۱۹۱۱، ای.جی براگاگلیا

عکاسی در دهه های ۱۹۲۰ و۳۰ به دو روند متفاوت، نوگرا شد. یکی رواج انتزاع (آبستره) - اشکال و نقوش گرافیکی- با محوریت اصلی در آلمان. دیگری گسترش عکاسی "صریح"، با بهره برداری از توان عکاسی در ثبت جزئیات، دقت وضوح و طیف تقویت واقع گرایی (رئالیسم)، و انتخاب موضوعاتی که قبلا معمولی و پیش پا افتاده محسوب می گشتند. پیشرفت واقع گرایی بیشتر در آمریکا بود ولی در آلمان نیز به صورت مستقل وجود داشت. هر دو به دنبال ارائه هیجان، امکانات پیشرو در عکاسی بودند. با تکامل عکاسی نوگرا کار احساسی و زیبا پس زده شد.

هنر انتزاعی (آبستره مدرن) قبل از جنگ شروع شد. جنبش اصلی(۱۹۱۴-۱۹۰۶) در پاریس پا گرفت و حجم گرایی خوانده شد، که اغلب مردم آن را از طریق کار پیکاسو و براک به یاد دارند. به اختصار حجم

گرایان موضوعات را آن طور که دیده می شدند نشان نمی دادند، بلکه به شکل قطعات هندسی که به طور فزاینده

شکسته و تجزیه می گشتند. اغلب چندین جنبه یک موضوع همزمان مورد تاکید قرار می گرفت. به جای نقطه دیدی منفرد، نماهای جانبی و نماهای روبه رو و غیره، با هم پیوند خورده تا نظری را بیان کنند. در حالی که امپرسیونیست ها به نور و سطح علاقمند بودند، حجم گرایان به اشکال علاقه داشتند. البته کار حجم گری از اغتشاش و مخالفت استقبال می کرد اما به شدت موثر واقع شد. فورا انشعابات هنر نوگرا در کشورهای دیگر پدیدار گشت-آنها شدیدا با آن چه محتوای موضوع مناسب قرن بیستم تلقی می شد با روشی که نقاشی ها سازمان دهی شده بودند مغایرت داشتند. در بریتانیا گروه کوچکی از نقاشان به رهبری "ویندهام لوییس" خود را چرخش گراها (ورتیسیست ها) نامیدند. برای مدتی کوتاه(۱۹۱۵-۱۹۱۲) آن ها ترکیب بندی های کاملا انتزاعی خلق کرده یا کارهای خود را بر مبنای اشکالی نظیر معماری نوگرا بی روح قرار دادندکه ، آن ها احساس می کردند، ارائه دهنده نشاط وتحرک قرن جدید است. یک سری عکس از بالای ساختمان های بلند نیویورک در نمایشگاهی از "آلوین لنگدون کابرن" به شدت مورد توجه لوئیس، اتکل و دیگر دوستان نقاش قرار گرفت.

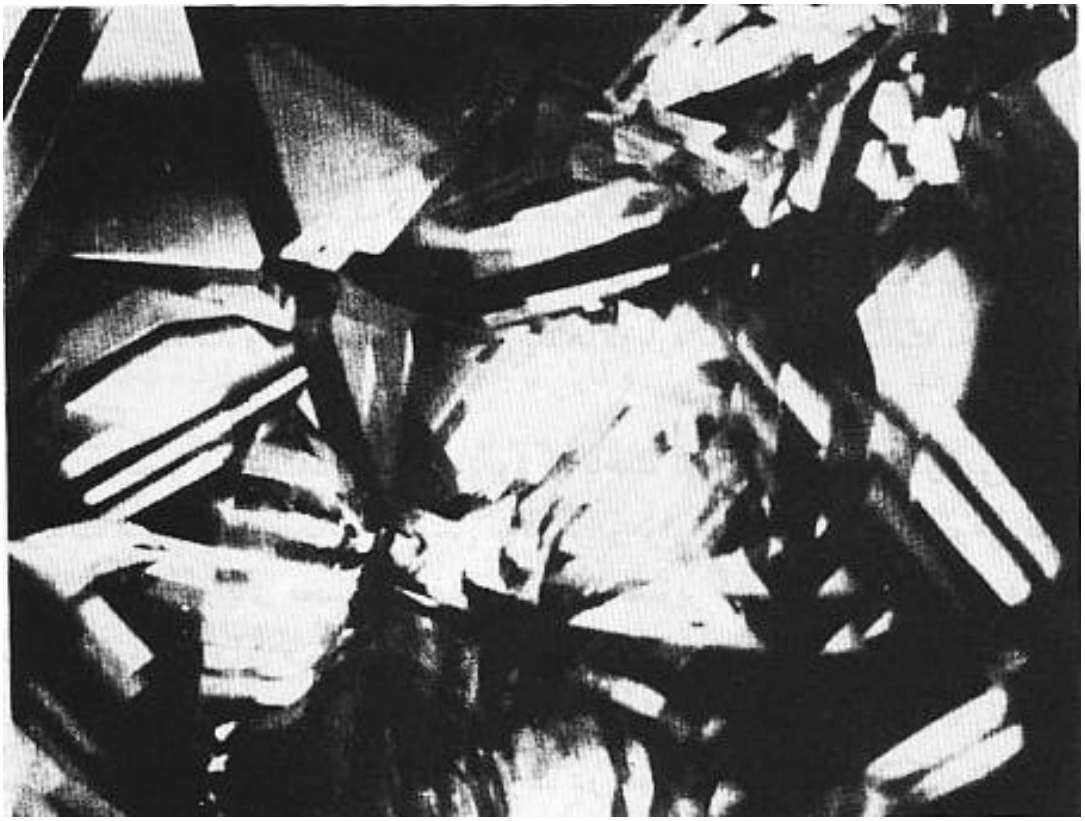
ترکیب بندی محکم مورب (اغلب با زاویه دار کردن دوربین یا انتخاب دیدگاه های بلند یا کوتاه به دست می آمد) به اضافه کنتراست موزون روشنایی و تیرگی به این عکس ها تحرک می داد.

برای مدتی کابرن یکی از اعضاء گروه چرخش گرا شد. در واقع او یک سری ورتوگراف تجربی تهیه کرد.

کابرن، عکس های خود را بدین نحو مورد تجزیه و تحلیل قرار داد و برای این منظور سه آیینه را در سه طرف یک مثلث گذاشت و بین آن ها، قطعات کوچک شیشه، کریستال، چوب و غیره قرار داد.

بازتابهای متعدد باعث می شد تا سطوح کوچک نیز به نوبه خود تقسیم شود و تصویر موجود در عکس همانند نقاشی کوبیسم به نظر آید؛ اما این تصویر عملا یک کادربندی انتزاعی بود. به دلیل تقارن مدور که حالتی مارپیچی ایجاد می کرد، کابرن اثر خود را ورتوگراف نامید.

وی با به نمایش گذاردن یک مجموعه عکس در سال ۱۹۱۷ ، به این مفهوم تنوع بخشید. بنابراین کابرن خالق اولین مجموعه عکس های انتزاعی است که عامدانه ایجاد شده بود.



۱۹۱۷، آلوین لنگدون کابرن

فوتوریست ها (آینده گراها) ایتالیایی به پویایی حرکت علاقمند بودند. . بنابراین جنبه های تصویرگری ماشینی عکاسی مورد توجه قرار گرفت.

دادائیست ها (ناهمگن گرایان)، انقلابی ترین گروه که تمامی ارزش های نقاشی قبلی را کنار گذاشتند. دادائیست ها در اثر وحشت وصف ناپذیر حاصل از جنگ بوجود آمدند.

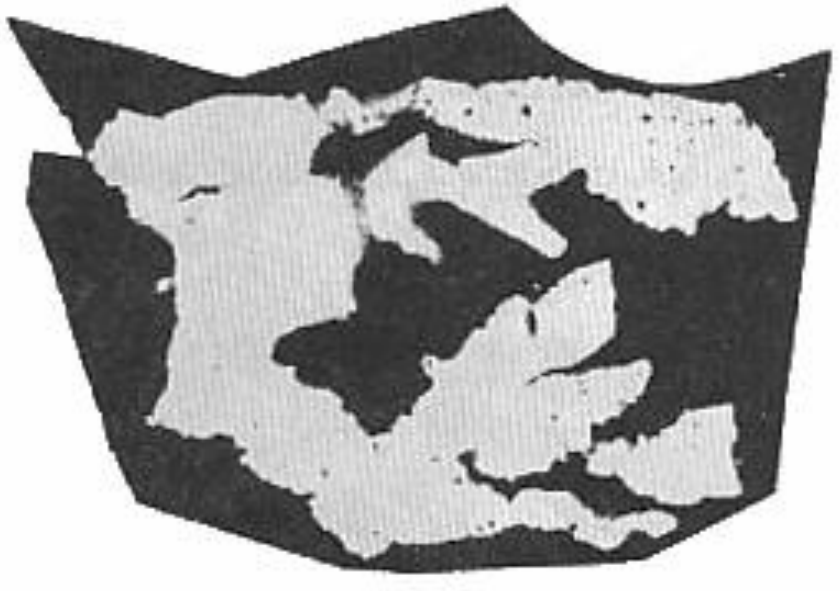
تکنولوژی رو به رشد نظامی از دید بعضی هنرمندان به معنای کشتار میلیون ها سرباز بود. هنرمندان دادائیست به عنوان مهاجرانی از کشورهایی که با یکدیگر در حال جنگ بوددندر سوئیس گرد آمدندو بیهودگی جنگ را با نوشته هایی که از کلمات بی معنی تشکیل شده بود بیان کردند.این متن ها، شامل

بریده روزنامه ها بود که تصادفا کنار هم قرار می گرفت. این تجربیات باعث پیدایش کلمات جدیدی شد که نه به موضوع ربطی داشت و نه به مفهوم انتزاعی؛ اما با اشعار بی معنی ای که بعضی از اصوات آن از صداهای طبیعت و حیوانات تقلید شده بود، بی ارتباط نبود .

با این تجربه هنری که در سال ۱۹۱۶ در مهمانخا نه «ولتر» زوریخ ارائه شد، دادائیسم به جامعه معرفی گردید. بسیاری از بازدیدکنندگان، آثار هنری دادائیستی را تحریک کننده یافتند و سر انجام موفق شدند این جنبش را تحریم کنند. با وجود این، فعالیت دادائیست ها افزایش یافت و به عنوان سبک هنری حد و مرز خود را گسترش دادو «گالری دادا» در آغاز سال ۱۹۱۷ گشوده شد.

در همان زمان که دادائیست ها در زمینه ادبیات دست به تجربه می زدند، کلاژهایی هم ساختند متشکل از عناصر بصری که هیچ گونه ارتباط منطقی با یکدیگر نداشتندو به طور کاملا اتفاقی ترکیب شده بودند.

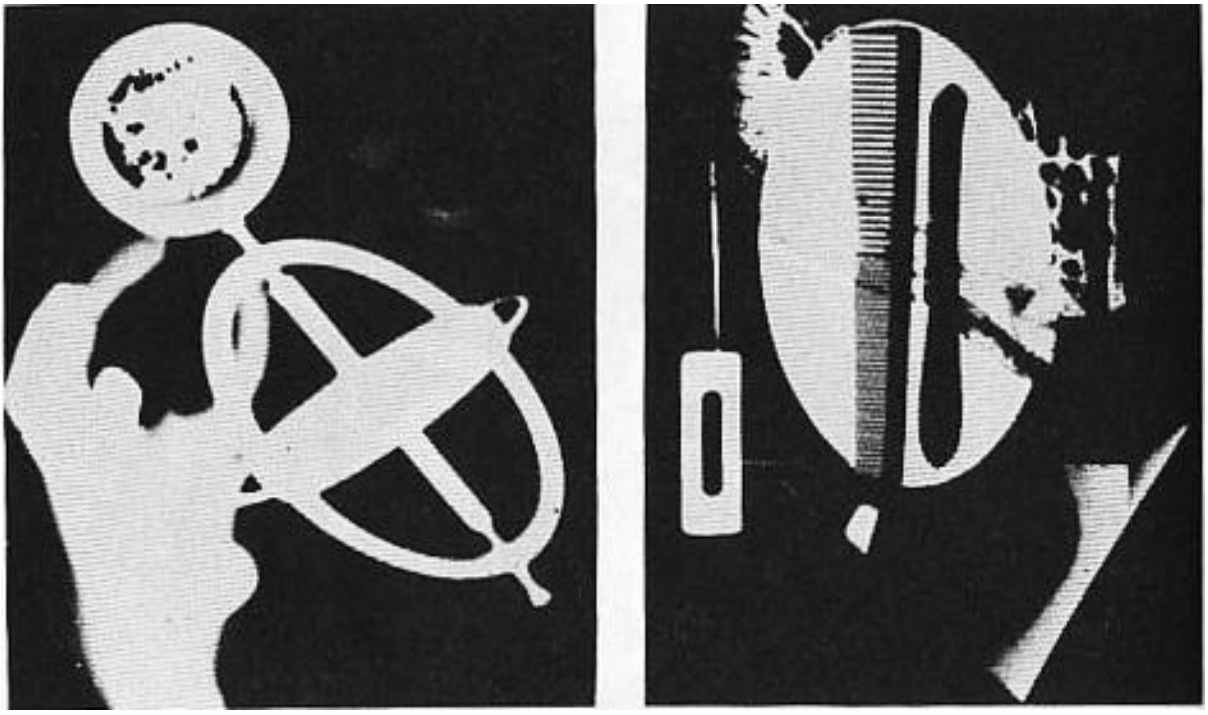
در گروه دادای زوریخ، "کریستین شاد" تلاش میکرد به وسیله عکاسی به این ایده ها شکل دهد. اولین بار وی و دوستانش آشغال وتفاله میوه ها را به عنوان عناصر سازنده تصویر کنار هم قرار دادند. در حدود سال ۱۹۱۸ شاد سعی کرد با قرار دادن قطعات خرد شده در مقابل لایه حساس به نور صفحات یا کاغذ های عکاسی و سپس نوردهی و ظهور آن ها، به کادر بندی هایی دست یابد که شبیه کلاژ باشد (شادوگراف)



۱۹۱۸، کریستین شاد

یکی دیگر از اعضای گروه دادا، "من ری"، نقاش و عکاس پیشگامی بود که بر خلق عکس های نورنگاره، سولاریز و دیگر تصاویر تجربی عکاسی موثر واقع گردید. تمام این وقایع بدیع در خلال دهه های ۱۹۲۰-۳۰ انجام گرفت.

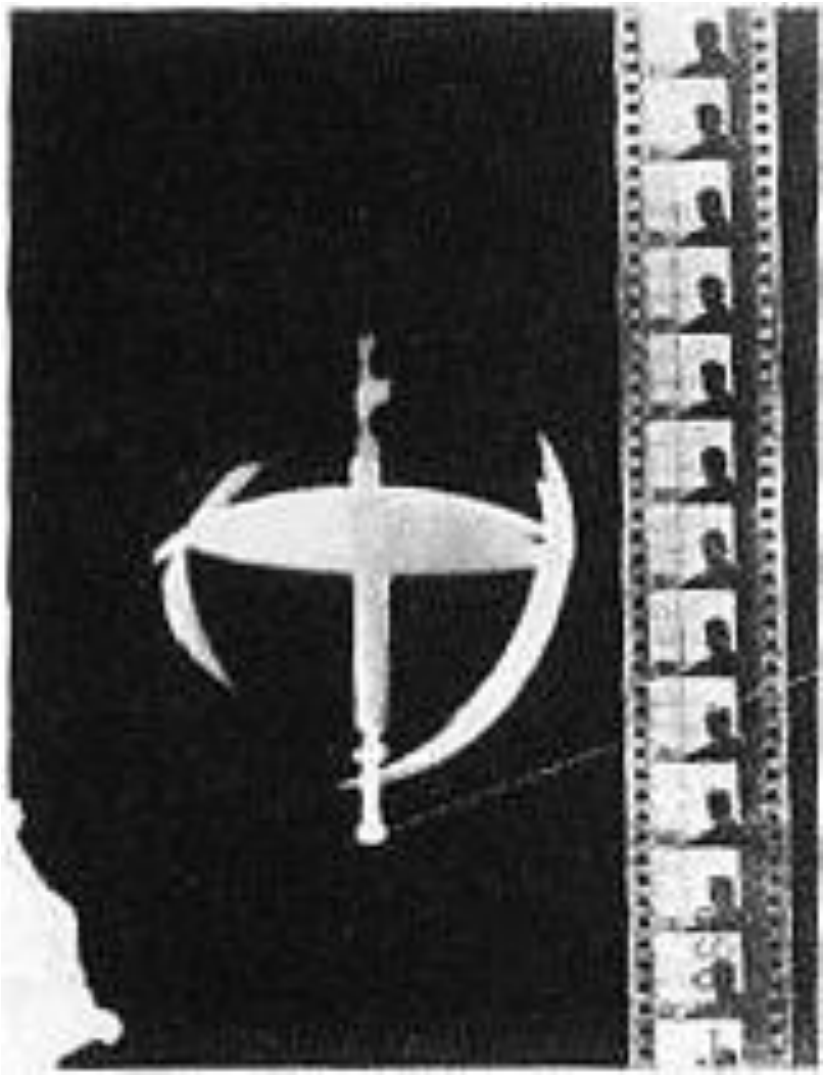
او مستقیما اشیاء را بر کاغذ عکاسی قرار داده و با لامپی از فاصله دور نوردهی می کرد. کاغذ فرایند شده دارای تصویری با سایه غلیظ و سایه و روشن های معکوس مانند بود، و قسمت هایی از شیء که کاملا مماس نبود حاشیه نرم تری ارائه می داد. جلوه ایجاد شده شبیه افشاندن رنگ سیاه از همان نقطه لامپ بود .
(من ری اغلب برای رنگ آمیزی از یک رنگ پاش- ایربراش –استفاده می کرد.)
نورنگاره ها (فتو گرام ها)- یا آن طور که او ترجیح می داد آنان را بنامد"ریوگراف ها" – کاملا مناسب نگرش دادا به تصویر سازی بود. از این گذشته، آن ها تصاویر انتزاعی نا آشنایی تقریبا بدون نقشه قبلی مستقیما توسط مواد شیمیایی تولید می کردند، فاقد هر گونه سنت کسالت آور هنری.
دادائیست ها باید دلخوش می بودند که سنت های عکاسی و هنر ، هر دو رامورد تعدی قرار داده اند.
من ری پیشگام دیگر اشکال عکاسی تجربی همچون سولاریز بود- (تصویری با قسمتی مثبت، قسمتی منفی ایجاد شده با نور دادن ماده عکاسی هنگام ظهور). در همان زمان من ری زندگی خود را در پاریس از طریق پرتره نگاری هنری و عکاسی تبلیغاتی می گذارند، در حالیکه علاقه اصلی خود که نقاشی بود، را دنبال می کرد.



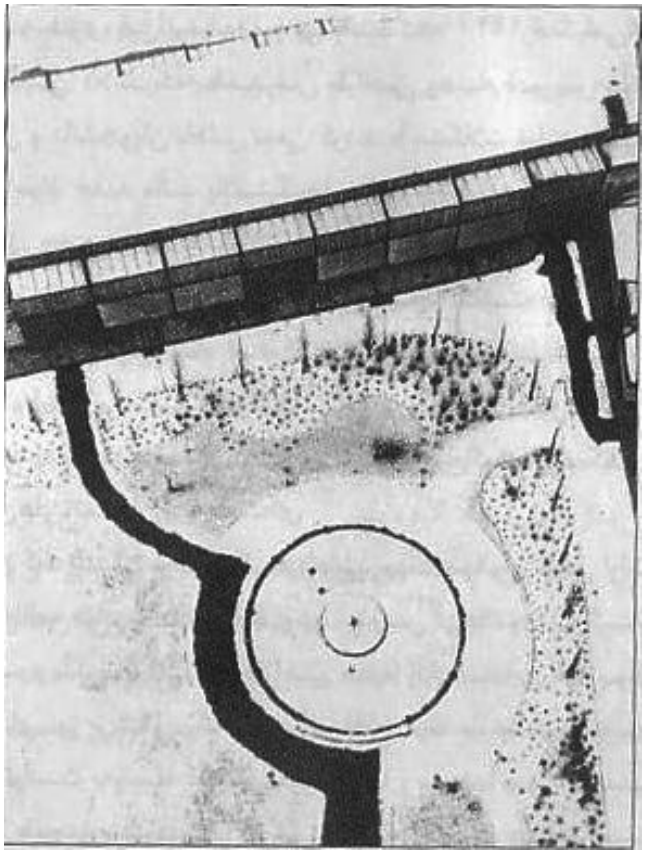
۱۹۲۲، من ری

لاسلوموهولی ناجی هنگامی که من ری در پاریس روی عکس ها کار می کرد ، در برلین تجربیاتی مشابه انجام می داد. موهولی ناجی به عنوان یک نویسنده و تجربه گر اشکال جدید هنر شناخته شده بود، و با هنرمندان دادا ارتباط داشت. اما مهمترین نقش وی به عنوان یک معلم در باهاس، (مدرسه معروف معماری و طراحی)آلمان بود.

موهولی ناجی هنرمند چند رسانه ای، دانشجویانش را در باهاس، برای تقویت دید تشویق به استفاده از عکاسی به عنوان ابزار طراحی نمود، بدین شکل تمام انواع عکس های فنی-دید جدید- منابع جدیدی جهت طراحی ارائه دادند. مبانی باهاس به صورت گسترده توسط دانشکده های دیگر تعقیب شده و به سال ۱۹۳۷ توسط موهولی ناجی به امریکا برده شد.



۱۹۲۱، من ری (فتوگرام دادائیستی)



۱۹۲۸، موهولی ناجی

رئالیسم (واقع گرایی) در عکاسی

پس از جنگ جهانی اول، تصویر گرایی رفته رفته جاذبه خود را از دست داد. در همان حال این بحث مطرح شد که آیا کار نهایی باید همچون چاپ خوب به روش دستی ارائه شود یا روی کاغذ های برومید ساخت کارخانه ها و به کمک دستگاه بزرگساز (اگراندیسور) چاپ شود. به هر حال نسل جدید در جستجوی جواب خود بود. در این میان فقط چند عکاس خلاق بزرگ، در مراحل اولیه، دقت عکس را به عنوان یک رسانه ی سبک دار کشف کردند و از آن پس برخی به وضوح اهمیت دادند. این جریان سرانجام عنوان « عینیت نوین» را به خود گرفت.

این مفهوم اول بار در مورد یک سبک نقاشی به کار رفت. منتقد مشهور هنری، "جی. اف. هارتلاب"، هنگام گشایش نمایشگاه نقاشی واقع گرا در "گالری هنری مانهایم "به سال ۱۹۲۵، این واژه را ابداع کرد. تصاویری که هارتلاب در این مورد بدان ها اشاره می کرد چنان ساخته و پرداخته شده بود که تا بالاترین حد نزدیک

به واقعیت، ماهیت خارجی اشیاء بی جان را ترسیم می کرد. عکاسی بدون وابستگی بدین شیوه ی نقاشی، چند سال زودتر، گرایشی مشابه به واقعیت را مطرح کرده بود. "پل استرند" از سال ۱۹۱۶ روی مبانی این روش کار می کرد. (آمریکا) اساسا در پی گسترش نگرش صریح کمتر انتزاعی خود بود. مشاهده و احساس خصوصیات ویژه موضوع، به اضافه درک مواد و توجه به ویژگی های خاص عکاسی ضروری بود. کار و نوشته ی استرند راجع به واقع گرایی (رئالیسم) عکاسی طی دهه ی ۱۹۲۰ بر دیگران موثر افتاد.

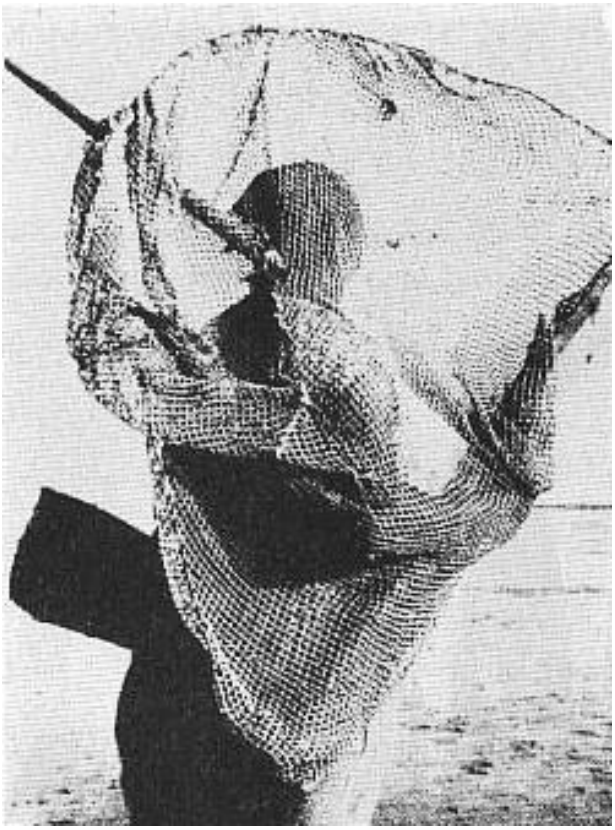
همچنین "ادوارد وستون"حرفه ای ساحل غربی ایالات متحده مطالعاتی چشمگیر بر طبیعت و اشکال ساخت بشر انجام داد. کیفیات موضوع هوشمندانه آشکار شده، و با واقع گرایی شدید و جزئیات کامل بیان می گشت. گروه "f64" به سال ۱۹۳۲ شکل گرفت. و آلبرت رنگر-پاتچ نیز از سال ۱۹۲۲ همین راه را در پیش گرفت و آثار فعلی عکاسان فوق تحت تاثیر این جنبش است. عکاسانی که خود را وقف «عینیت نوین» کردند، تمام تلاش خویش را در تصاویر ارائه روشن و واضح بخشی از واقعیت متمرکز کرده بودند، بنابراین آن ها روی جنبه های گوناگون زیبایی اشیای روزمره که در شلوغی و هیاهوی زندگی مدرن بدان ها توجه نمی شود تاکید می کردند.

این تعبیر بدیع از عکاسی به ویژه در کارهای آلبرت رنگر-پاتچ نمایان بود. وی در آغاز، در زمینه عکاسی هنری امپرسیونیستی فعالیت می کرد. اما رفته رفته از رئالیسم جانبداری کرد و مخالف شیوه ی رماتیسم گرایی قدیم شد. این تغییر عقیده ناشی از آگاهی وی از یکی از قوانین هنری، یعنی حفظ وحدت فن و وسیله بود که در ضمن می توانست در عکاسی نیز، رعایت شود.

پاتچ به کارگیری انواع روشهای بیان تصویری را که با عکاسی هنری در ارتباط بود، رد کرد و بخصوص فرایندهای چاپ خوب را مورد انتقاد قرار داد. وی حتی تا آنجا پیش رفت که گفت در اثر این پیشرفت ظاهری نگاتیو، عکسهای خوب ممکن است به تصاویر بد مبدل شود. کتاب وی به نام "دنیا زیباست" اعلان جنگی است بر ضد عکاسانی که عکاسی برای آنان بحد کافی جنبه «هنری» ندارد.

این کتاب در سال ۱۹۲۸ به مثابه نوعی بیانیه احیای جنبش رئالیسم منتشر شد و وی عقاید خود را در آن چنین خلاصه کرد :« اجازه دهید نقاشی را به نقاشان واگذاریم، اجازه دهید سعی کنیم تصاویر را با روشهای

عکاسی بیافرینیم، که بدون اقتباس از نقاشی ... هم می توانند خودشان کامل شوند.» در کتاب رنگر – پاتچ جذابیت بافتهای منحصر بفرد عکسها قابل توجه است. عنوان کتاب او به انتخاب ناشر و کمی گمراه کننده بود؛ زیرا منظور اصلی رنگر – پاتچ تأکید بر زیبایی نبود، بلکه وی می خواست ماهیت اشیای روزمره را نشان دهد.



۱۹۲۶، آلبرت رنگر-پاتچ

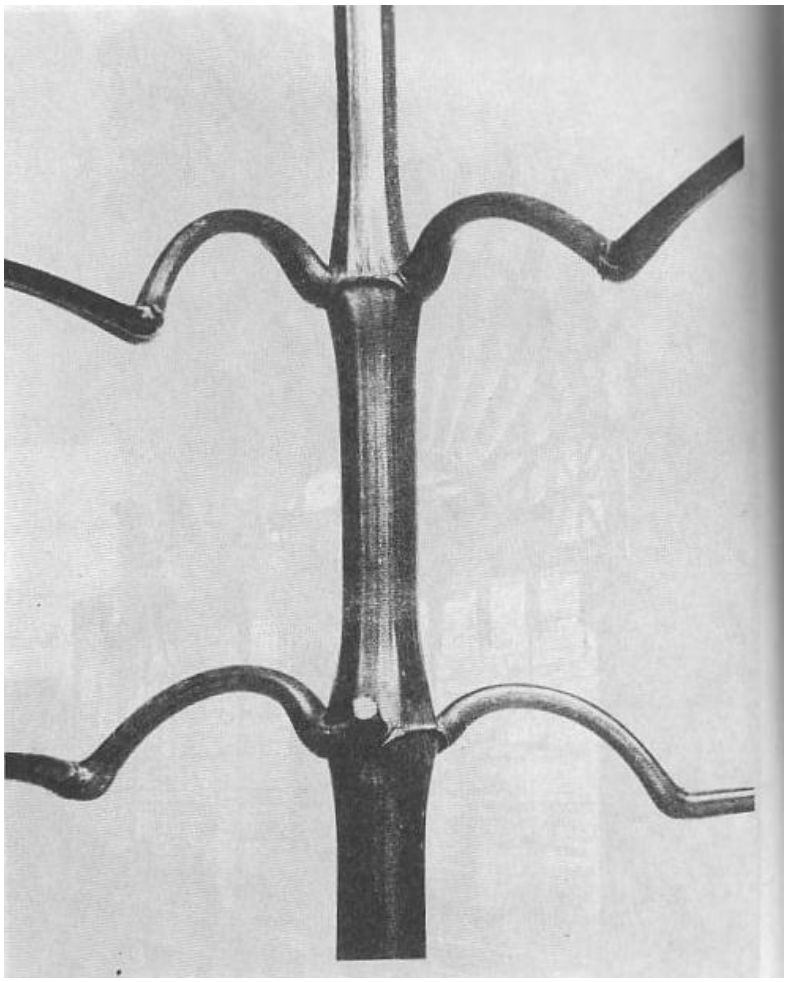
در آلمان که مرکز مهمی بود و «عینیت نوین» یا واقع گرایی در آنجا ابداع شد، علاوه بر رنگر – پاتچ عکاسان دیگری نیز مجزا از یکدیگر روشهای خاص خود را – قبل از آنکه بیانیهٔ رسمی این شیوه هنری منتشر شود – بهبود بخشیدند و این روشها بامفهوم «عینیت نوین» در ارتباط بود. "اگوست ساندر "که قبلاً از او نام بردیم، بویژه به دلیل پرتره هایش مورد توجه بود. در دههٔ بیست، مجموعه تصاویری که او از مردم، در حال کار و زندگی گرفته بود، اطلاعات دقیقی دربارهٔ روند زندگی مردم طبقهٔ متوسط از زمان امپراتور ویلهلم تا زمان فاشیسم هیتلر به دست داد.

برای کتمان این موضوع، ساندر عکسهای خود را بر بیان و توصیف شغل و طبقه اجتماعی آنان متمرکز کرد. سنخ اشخاص انتخاب شده، به وسیلهٔ چهره شان مشخص می شد که ساندر با روشن بینی خاصِ خود روی آنها تأکید می کرد.

۱۹۲۳، اگوست ساندر

در بررسی تواناییهای هنری مربوط به جنبش «عینیت نوین» عکسهای "کارل بلوسفلت" بسیار قابل توجه است؛ زیرا او نه تنها یک عکاس حرفه ای بود، بلکه از حجاری به عکاسی روی آورده بود. راجع به صلاحیت وی به عنوان مدرس مدل سازی گیاهان در مؤسسه آموزشی موزهٔ هنری رویال برلین، باید گفت او تعداد بیشماری عکس تهیه کرد که درآنها به نحو خارق العاده ای از وجود گلها، برگها و بذرها استفاده شده بود.

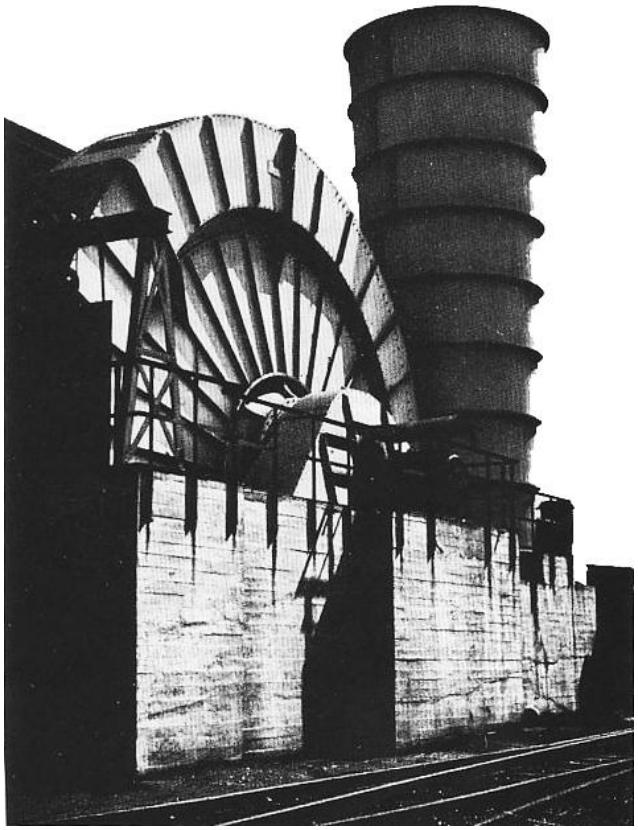
این جرئیات قابل توجه معماری طبیعت نه تنها الگوهایی تزیینی به وجود آورد بلکه به فهم بهتر خود گیاهان نیر کمک کرد. این مفاهیم بزودهی از آلمان به سایر کشورهای همسایه گسترش یافت – جاهایی که زمینهٔ پذیرش آنها مساعد شده بود. گرچه در مراحل انطباق، عوامل مؤثر تا حدی رئالیسم بدون احساس خود را از دست داد و بیانی بسیار شاعرانه را به کار گرفت؛ دقت تصویرسازی و جزئیات مربوط به ساختار ظاهری در هیچ جا از بین نرفت. در فرانسه – جایی که چاپهای خوب از آنجا آغاز شد- "امانوئل سوژ" که بعدها از مهمترین عکاسان زمان خود شد، جزو اشخاصی بود که تحت تأثیر این تغییر و تبدیل بسیار شاعرانه از «عینیت نوین» قرار گرفته بودند. وی بیشترِ اشیایی را که انتخاب می کرد به شیوه ای غیر معمول می آراست و با وجود این، تصاویر جذابی فراهم می ساخت.



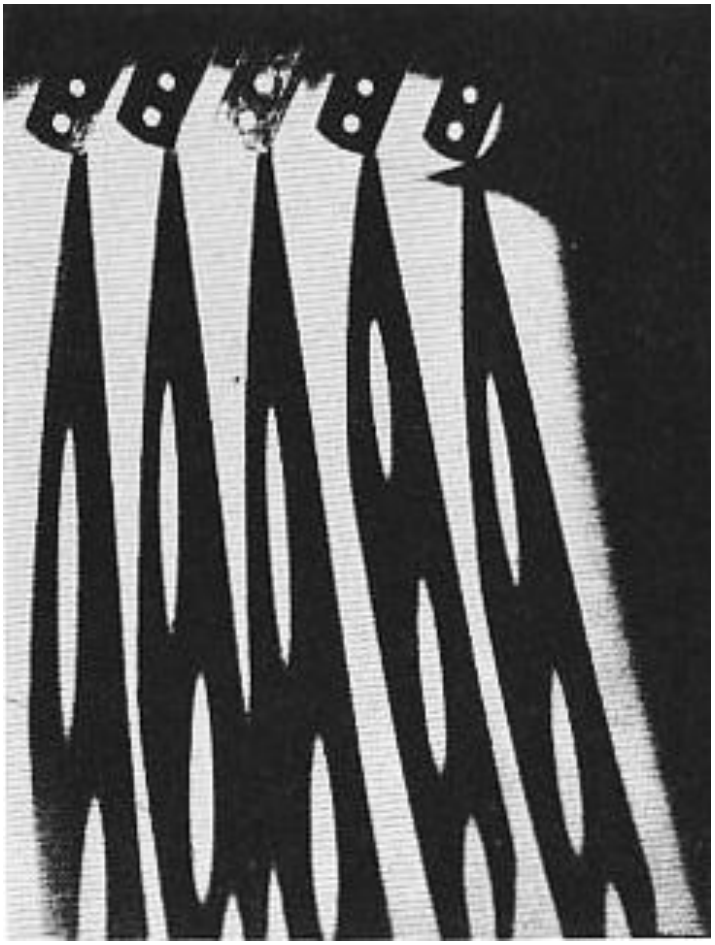
۱۹۲۸، کارل بلوسفلت، نهال

سوژ از اصل «عینیت نوین» برای بیان زیباییهای معماری استفاده می کرد. بدین نحو او به گرفتن یک مجموعه عکس ۵۰ عددی از کلیسای نوتردام پاریس اقدام کرد. "آندره ویگنو" نیز مجموعه تصویری مشابه از کلیسای جامع گرفته بود. پاریس که به دلیل فضای جالبش مشهور است، در دهه بیست و سی برای کسانی که آرزوی داشتند مهارت هنری خود را ارتقا دهند شهر بسیار جذابی بود. در زمرهٔ این بازدیدکنندگان خارجی "یاروسلاف روسلر" قرار داشت.

وی ادامه دهنده راه صورتگر مشهور چک اسلواکی، "فرانتیشک درتیکول" بود. روسلر تجارب عکاسی خود را نزد "جی.ال.مانویل فرر" و سپس" لوسین لورال" کامل کرد. وی از همان زمان تحت تأثیر «عینیت نوین» قرار گرفت. این تغییر گرایش، بویژه در مجموعه مناظر مربوط به جزئیات برج ایفل که او را بسیار مجذوب کرده بود، مشاهده می شود. عکسهایی که او از اجزای ساده ساختار مجاور پلکان مارپیچ برج ایفل گرفته است حاکی از درک او از روح تکنولوژی مدرن است .



۱۹۳۸، ورنر مانتس



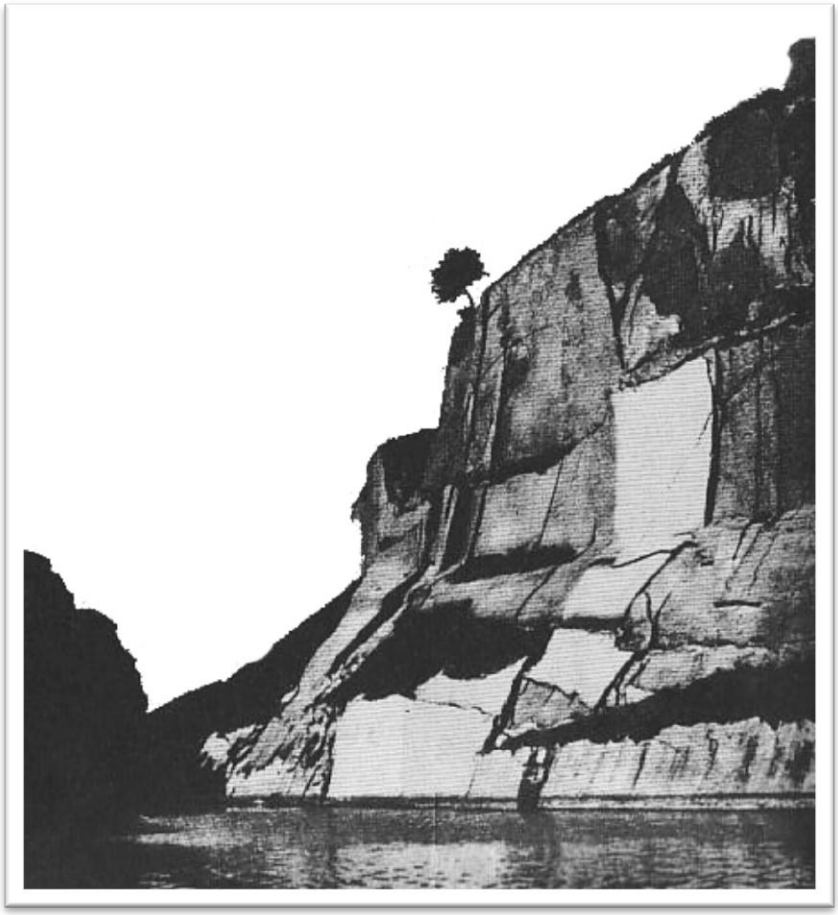
۱۹۳۵،اچ. برسن بروگه

در انگلیس "امیل اتوهوپه" که در مونیخ تولد یافته بود، در دهۀ بیست و سی به خلق اثری دست زد که چشم اندازی آشکار از این شیوه را هم از نظر انتخاب موضوع و هم استفاده از جزئیات واضح، نشان می داد.
در سال ۱۹۳۷ "هلموت گرنزهایم" به انگلستان آمد و ابتدا به عنوان عکاس آزاد شروع به کار کرد و پس از جنگ جهانی دوم در مقام یک خبرۀ تاریخ عکاسی قرار گرفت. وی تحصیلات عکاسی خود را بین سالهای ۱۹۳۴ – ۱۹۳۶ در آلمان انجام داد و تردیدی وجود نداشت که بعدها مستقیماً تحت تأثیر «عینیت نوین» واقع شود. این تأثیرات در فعالیتهایی که طی سالهای اولیه در انگلستان انجام داد و بخوبی قابل مشاهده است.

«عینیت نوین» با پیشرفتی شگرف در چک اسلواکی توسعه یافت – جایی که از قبل، روند بازگشت به وضوح تصاویر به عنوان پیامد جنبش «عکاسی صریح» امریکایی آغاز شده و "جی.روزیکا "برای هم میهنانش قوانینی را وضع کرده بود.

در مدرسه ایالتی هنرهای گرافیک، استادان آن زمان یعنی "یارومیرفونکه" و "ژوزف اِهم"، بر استقلال عکاسی بسیار تأکید می کردند. مهارت فنی ایجاب می کرد که عکاسان با استفاده از این سبک نمونه های خوبی برای اهداف آموزشی تهیه کنند. "کتابچهٔ عکاسی به نمای خارجی می نگرد" در این مدرسه تهیه و منتشر شد که در آن با استفاده از مثالهای علمی، اصول وضوح تصویر نشان داده می شد.

اثر "یان لاوش مان" نمایانگر خردمندی اوست؛ او در مقام یک شیمیدان زودتر از سایر عکاسان دریافت که تصویر صادق واقعی برای استعمال کاربردی عکاسی چقدر اهمیت دارد.



۱۹۳۲، یان لاوش مان ،صخره

در شوروی چندین عکاس مجزا از یکدیگر به فعالیت مشغول بودند و پیامد منطقی این تلاشها در زمینهٔ به تصویر کشیدن نحوه ساختن سدها و کارخانه ها آن بود که برخی از اصول اساسی «عینیت نوین» را کشف کردند. تجارب سینمایی در اتحاد شوروی به این جنبه کمک می کرد؛ بیان رئالیستی از هنگام بوجود آمدنش از اعتبار و ارزش ویژه ای برخوردار بود.

درک اهمیت رئالیسم در سینما و عکاسی به طور کلی باعث شد تا بسیاری از نقاشان شوروی، نظیر "الکساندر رودچنکو" که پیشرو هنر انتزاعی شناخته می شد، در عکاسی به رئالیسم روی آورد.

رودچنکو در عکسهایش با استفاده از پرسپکتیوهای غیرعادی بر اشکال هندسی تولیدات صنعتی تأکید می کرد تا تکنولوژی را تحلیل کرده باشد.

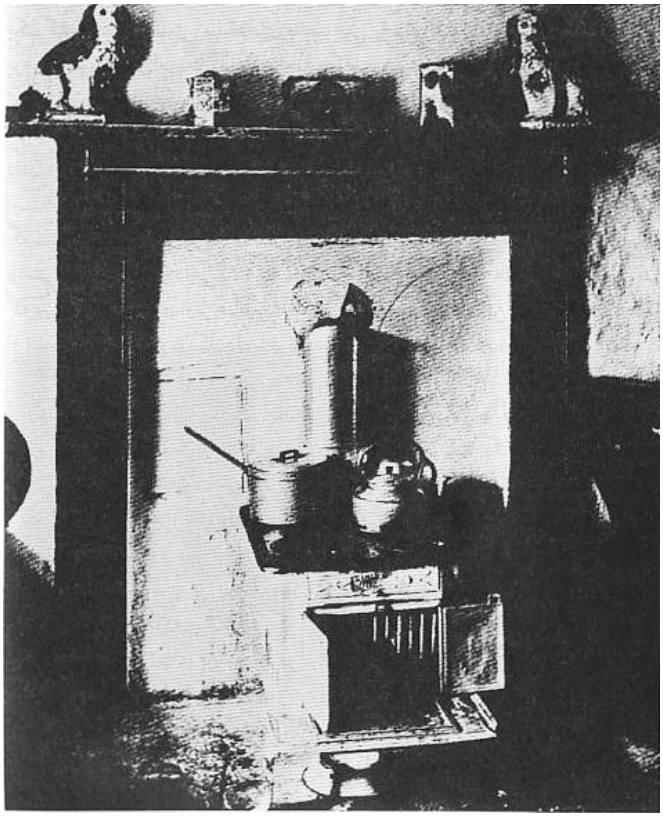
۱۹۲۴، الکساندر رودچنکو

در خارج از اروپا، دیگر نقطهٔ تمرکز «عینیت نوین» امریکا بود که به عنوان یک کشور بسیار صنعتی سلیقه های بخصوصی را برای صحت و درستی این فرضیه پرورش می داد. در امریکا گذر از مرحلهٔ عکاسی هنری به «عینیت»، تدریجی و پیامد تجربیاتی بود که از عکاسی «صریح» به دست آمده و قبلاً روی وضوح تصاویر

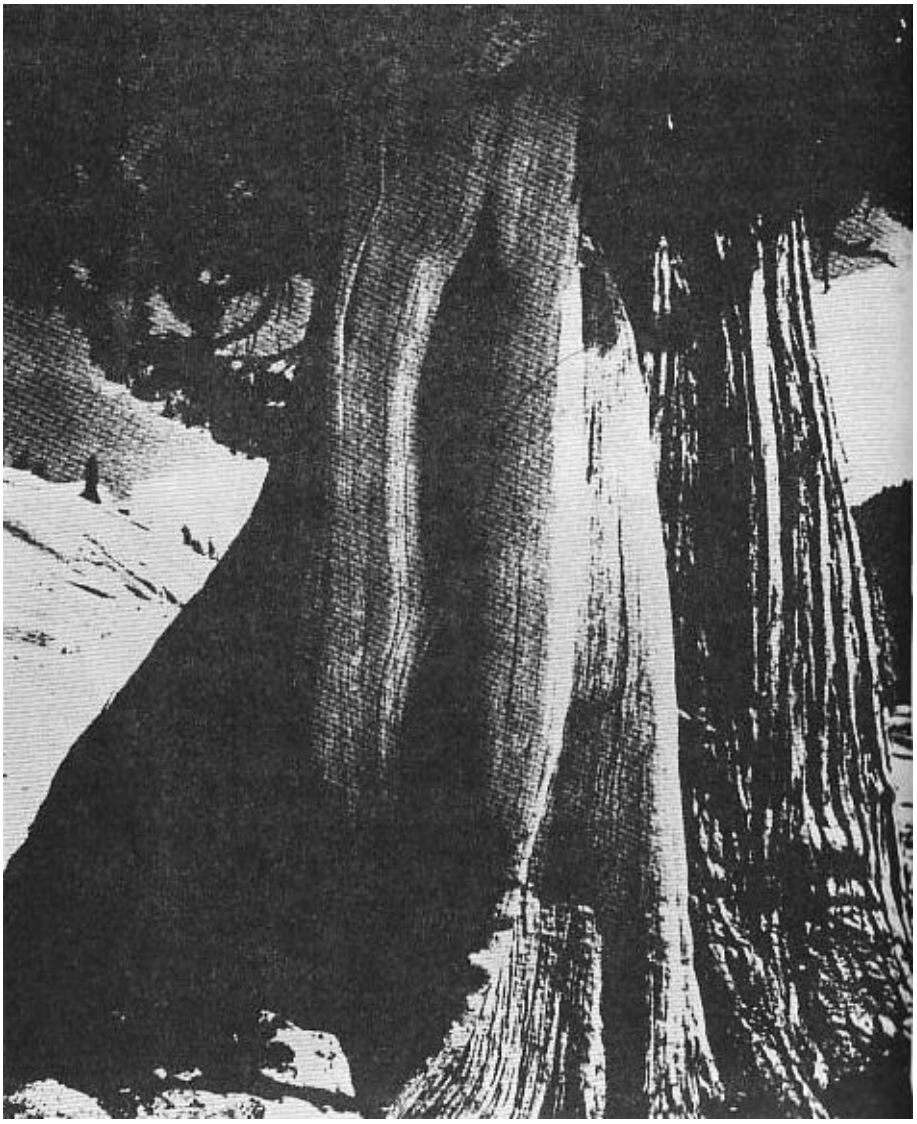
و نمایش جزئیات تأکید شده بود. قدمهای اصلی هنگامی برداشته شد که موضوع از قید نمایش دادن زیبایی آزاد شد. احتمالاً بهترین تحلیل در این زمینه متعلق به آلفرد استیگلیتز است؛ وی هنگامی که برای اولین بار به عکسهای «پل استرند» نظر انداخت، چنین گفت :«آنها بیرحمانه صریح هستند، خالص و عاری از حیله و نیرنگ»

استرند تصادفاً به این مفهوم هنری خاص نرسید، بلکه با ارزیابی بسیار روشن ماهیت عکاسی بدان نائل گشت. وی در تبیین نظریه خود که در مراحل بسیار منتشر کرده بود، اهمیت ویژه ای برای عینیت عکاسی – (که به ماهیت حقیقی آن اعتقاد داشت) – قائل بود و بر آن تأکید می نمود؛ زیرا این مشخصه ها با سایر اشکال هنری که کاملاً «غیر عکاسی» بود تفاوت داشت. طبق نظر استرند بهره برداری کامل از این رسانه، با شیوهٔ خاصی که در آن از او استفاده شده پیوند یافته است.

"ادوارد وستون" دربرآورد خود از تشریح تصویر و حقیقت، پیشتر رفت. کارهای او را نمی توان به وسیله موضوعاتی که در تصاویر استرند جوان دیده می شود، توصیف کرد، بلکه او از روشهای پرشور معرفی اغراق آمیز استفادهٔ کامل کرد. وستون نظیر رنگر پاتچ ابتدا در زمینهٔ «تصویرگرایی» کار می کرد، یعنی قبل از اینکه در حدود سالهای ۱۹۲۰ رئالیسم را کشف کند. پس از آن، او اغلب این روش را با هیجان تمام برای به دست آوردن دقت و صحت در عکاسی به کار می برد. برای وی آنچه شورانگیز بود، ارزش جزئیات و عناصر موجود در ساختار سطوح اشیا بود که کادربندی عکاسی را پدید می آورد.



پل استرند، آشپزخانه



۱۹۳۸، ادوارد وستون

در سال ۱۹۳۲ همانطور که قبلا اشاره شد، گروهی از عکاسان به نام f64 گرد هم آمدند که خواستار عمق میدان بیشتر و رسیدن به جزئیات دقیق بودند. در این گروه علاوه بر وستون؛ "انسل آدامز"، عکاس مناظر، نیز به شهرت رسید. این گروه امریکایی همچنین از تأثیرات نور در عکاسی مناظر – (همچنانکه در سایر عکسهای انسل آدامز به تصویر کشیده شده است)– استفاده می کردند. اساساً اثر افسون کنندگی نور، با وضوح خارق العاده تمامی عکس، تشدید می شود.

در اوایل دهۀ سی، هنگامی که امکان قطع حمایت دولت از کشاورزان فقیر می رفت، گروه عکاسی «دفتر حفاظت کشاورزی» که بسیار مشهور هم شد، رنج و بدبختی زندگی این مردم فقیر را به تصویر کشید

و در پیشبرد برنامه ای برای رسیدگی به آنان، کشاورزان را یاری کرد و براستی مجموعهٔ این عکسها که در مجلات و روزنامه ها به چاپ رسید در تنوبر افکار همه ملتها مؤثر بود؛ از جمله عکاسان این گروه می توان دوروتی "لانژ "، و"اکر اوانز " و "بن شان" را نام برد. برای این منظور، آنان از یک مفهوم عکاسی که بسیار شبیه «عینیت نوین» بود بهره بردند.

اهمیت «عینیت نوین»، در بیان جزئیات ساختار ظاهری بود و این مسأله آن را یک جنبش هنری اصیل می ساخت. دستاوردهای آن راه جدیدی را برای توسعهٔ عکاسی مدرن گشود؛ زیرا به نحوی بی سابقه باعث گسترش آگاهی و درک روبه رشد نسبت به ماهیت عکاسی شد. «عینیت نوین» خیلی سریع گسترش یافت، نه تنها به علت اینکه زمانه برای پذیرش و نگرش به واقعیت آماده گشته بود، بلکه همچنین به این دلیل که اینگونه عکسها ممکن بود مورد استفادهٔ عموم مردم واقع شود.

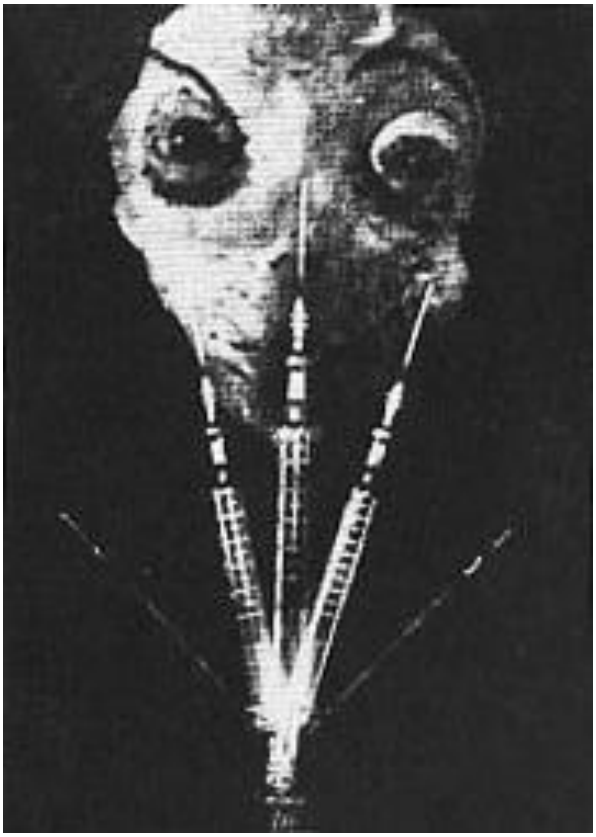
۱۹۳۹،دوروتی لانژ

سورئالیسم (فرا واقع گرایی) در عکاسی

فراواقع گرایی. یک جنبش هنری نوگرا تحول یافته از دادا که با نام فراواقع گرایی (سورئالیسم) شناخته می شود. عکس های سوررئال بر مبنای تفکرند – (براساس ضمیر ناخودآگاه و تخیل تا منطق) – مانند خوابی مشروح که درآن عناصر آشنا به روش های عجیب ترکیب شده اند. به نقاشی های " سالوادوردالی" و "رنه مگریت" از پیشگامان سورئالیسم می باشند. از آنجا که عکس های فراواقع گرا معمولاً صورتی کاملاً دقیق مشابه موضوعات (صریح یا تحریف شده) در روابط غیر منتظره دارند، واقع گرایی عکاسی آن را به رسانه ای مطلوب جهت استفاده مبدل ساخته.

پشتوانه روش های جدید هنر فرا واقع گرایی امکان شکل گرفتن عکس های متفاوت در چاپ بود مثل (فتوگرام– فتومنتاژو...)

۱۹۳۰، هربرت بایر، ساکن شهر متروک



۱۹۳۰ ، امانوئل سوژ

۱۹۳۴، جان هارتفیلد، پیشگویی لنین واقعیت می یابد

"جان هارتفیلد" متخصص استفاده از فتومنتاژ برای جلد کتاب و غیره بود او اولین هنرمند دادا بود که تاثیر این روش را در مبارزات سیاسی درک کرد، او توانست تصاویر استادانه ای علیه نازی ها خلق کند. افراد به نظر واقعی می آمدند اما در حالت های مضحک نشان داده می شدند.

هنگامی که نازی ها حکومت را در آلمان به دست گرفتند فتومنتاژهای چاپ شده هارتفیلد در" آیز "به طور فزاینده خطرناک گشت او به سال ۱۹۳۳ اخراج شد و برای ادامه کار به پراگ رفت، در سال ۱۹۳۸ در لندن پناهندگی کسب کرد.

۱۹۳۴، جان هارتفیلد، زیست شناسی آلمان

عکاس تئاتر "آنگوس مک بین" از معدود عکاسان بریتانیا بود که به روح تجربی اروپا طی دهه ۱۹۳۰ واکنش نشان داد، دیگری "سیسیل بیتون" کار حرفه ای مک بین بیشتر عکس های تبلیغاتی از تولیدات صحنه ای جدید لندن بود و طی ۱۹۳۸ تا ۱۹۳۹ چندین سری مونتاژ چشمگیر یا پرتره های فراواقع گرا بدلی برای مجله "داسکچ" ساخت. او از ترکیب عکس های استودیوی و صحنه ای تئاتر بهره برد از دوبار نوردهی و فتومونتاژ جهت خلق خیال پردازی های فراواقع گرا (سورئال) بر مبنای نقش بازیگر در یک اجرا جاری. سورئالیسم در دهه ۴۰ و ۵۰ مجدداً توسعه یافت. بلافاصله پس از جنگ، عکاسان آماده بودند تا

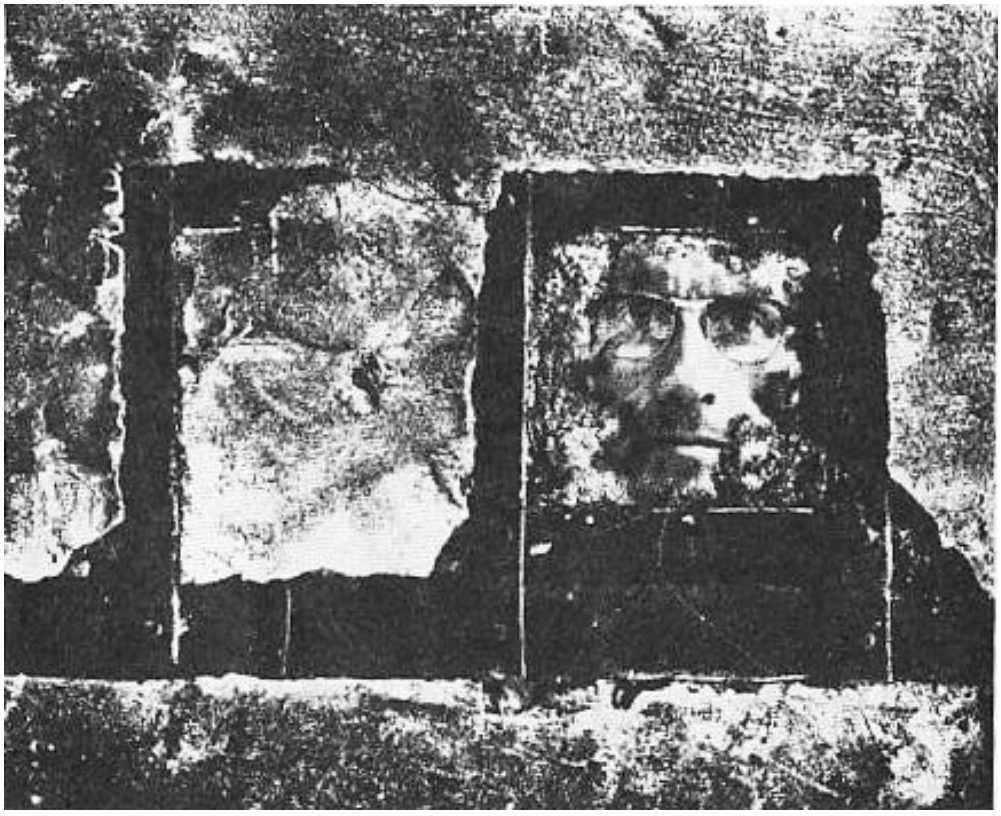
بسیاری از «اشیای یافت شده» (اتفاق های پیش بینی نشده) را که در شرایط غیر معمول ایجاد شده بود، شناسایی و از آنها عکاسی کنند. در آن زمان که بر اثر آخرین حملات هوایی هنوز مقدار زیادی سنگ و پاره آجر در خیابانها پراکنده بود، ویلم رایشمن مجموعه عکسهایی آفرید با کادر بندیهایی عجیب و شگفت آور که «شهر مجروح» (Wounded Town) نامیده شد. سورئالیسم در سالهای پس از جنگ از تأکید خلاق بر ترکیب سطوح پر جزئیات بیشترین استفاده را کرد. این روش عمدتاً ناشی از جنبش «عینیت نوین» نیمهٔ دوم دههٔ بیست بود. از آن پس، این دستاوردها به طور کلی با این پیامد که آنها می توانند برای اهداف سورئالیستی هم به کار روند به سمت فنون قابل استفادهٔ عکاسی سوق داده شد. عامل اصلی عبارت بود از یافتن «شیء یافت شده» در ترکیب سطوح.

۱۹۴۵، ویلم رایشمن، شهر مجروح

"براسای" در نیمه اول دهه ۱۹۵۰ با ارائه مجموعهٔ عکسهایش همه را شگفت زده کرد، این عکسها از طرحهایی که فقرا برای انتقال پیام به همقطاران خود روی دیوارها و دربها کشیده بودند، برداشته شده بود. وی با نمایش و ارائه سرگذشت این ایده نگاریهای ابتدایی، بدانها تأثیر شاعرانهٔ بسیار قوی و کاملاً متفاوتی بخشید. این طرحهای ابتدایی که به دلیل ناآشکار بودنشان مدت های زیاد از توجه مردم به دور مانده بودند، اکنون لطف شاعرانه ای را که در زندگی روزمره وجود داشت آشکار می کردند؛ در این زمان عکاسان در موقعیتی قرار داشتند که می توانستند از همه امکانات فتومونتاژ استفاده کنند.

به دلیل ارائه ساختار دقیق، اشیای بیجان و موجودات جاندار اکنون به نحوی خیالی در کنار یکدیگر قرار می گرفتند؛ برای مثال "جری ان.السمن" یک دیوار زمخت را با صورت انسان ترکیب کرد.

بعدها فنون تجربی مربوط به تاریکخانه در اختیار فتومونتاژ قرار گرفت. گریز از واقعیت باعث می شد تا در این شیوه روی تأثیرات سوررئالیستی تأکید شود.



۱۹۶۱، جری ان.السمن، مرد محصور

۱۹۷۱، جری ان.السمن، دریا نوردی بدون محاسبه

اکسپرسیونیت (احساس گرایی) در عکاسی

در دهۀ ۱۹۲۰ "استگلیتیز" بیان کرد که منزلت مستقل عکاسی باید ورای تصویرگری صریح باشد و امکان بیان شخصی تا حدی فراهم آمد، واقع گرایی و احساس به نظر متضادند اما اگر موضوع را آنطور که هست جلوه دهیم احتمالاً هر دو یک عکس به دست می آیند. شامل یک معنی دورنی که می تواند وابسته به چیز

دیگری باشد. مثلاً یک نمای نزدیک زیبا از ساختار یک صخره احتمال دارد بر سپیدی و مرگ نیز دلالت کند. احساس وابستگی عکاس به دیگری ممکن است در ابرهای یک عکس خلاصه شود و غیره .

"مانیوروایت" به عنوان یکی از بزرگترین افراد در استعاره عکاسی شناخته می شود. شاعری که عکاس شد. او مانند "آنسل آدامز" کنترل کامل بر تکنیک را ضروری می دانست، از پیش تجسم کردن عکس نهایی هنگام عکاسی هر چند توجه اصلی وی به اهمیت درونی عکس ها و واکنش بیننده به نتیجه عکس بود. عکس های هم ارز قدم هایی در جهت کشف شخصی احساسات و باورهای معنوی هستند، نه نتایج نهایی وایت بر عکاسان اکسپرسیو آمریکایی تأثیر گذاشت و پیروانی چند در اروپا داشت.

عکاسی پرتره

در آخرین دهه قرن نوزدهم افرادی چون " جورج داویسون " ، "روبرت دماچی" و "سی پو یو" که عکاسی شبیه نقاشی متأثر از امپرسیونیسم را آغاز کردند، همه آماتور بودند. بنابراین آنچه بیش از همه به نظر قابل توجه می رسد این است که این جنبش به صورت بررسیهای پرترهٔ حرفه ای مدتی مدید به جای ماند؛ حتی تا دههٔ سی و آغاز دههٔ چهل مطلقاً هیچ استثنایی در مورد عکسهای این سبک یافت نمی شد. اصولاً می توان عکاسان پرتره را به دو دسته تقسیم کرد.

گروه اول شامل عکاسانی می شود که هر آنچه را از تصویرگرایی آموخته بودند به صورت تجارتی به کار می بردند و تلاش نمی کردند تا در جهت غنی تر شدن کار، سبک و شیوهٔ خاص خود را در عکس اعمال کنند.

گروه دوم عبارت از عکاسانی است که مایل بودند با بهره گیری از شیوه های خاص و ایجاد سبک، به موضوعات خود بالاترن بیان تصویری را بدهند. برای این منظور عکس باید دارای رنگمایه های صحیح و درستی می بود که این امر به وسیلهٔ چاپ خوب امکانپذیر می گشت. این امر مستلزم مدلهای غیر معمولی بود که به دلیل شخصیت منحصر به فردشان، هر عکاسی از اول می دانست در آن پرتره چه چیزی را می خواهد بیان کند. "هوگوارفورث" برای پرتره های خویش فقط نقاشان یا نویسندگان مشهور را انتخاب

می کرد و سعی داشت هر شخص را به طریق خاص خودش، بیان کند. این مورد در پرترۀ پل کِله دیده می شود. نحوۀ ایستادن پل کِله جلو دوربین و رنگمایه های روشنی که در تصویر، ارزش بیانی بسیار دارند، همه آگاهانه انتخاب شده اند تا بهتر بتوانند ماهیت دقیق شخصیتی او را نشان دهند. برعکس، ارفورث در پرترۀ مارک شاگال اطراف وی را با جوی تیره پر کرده است؛ همچنین لبخند مبهم و هنرمندانۀ شاگال نشان از روحیۀ پر تخیل او دارد.

البته تفاوت بسیار زیادی بین کار حرفه ای های تراز اول، گران قیمتی که برای آژانس های تبلیغاتی و مجلات کار می کردند با عکاس معمولی پرتره مغازه دار وجود داشت. مجلات سبک های جدیدی را پذیرا گشتند. اما هنگامی که مدل برای عکس وجهی پرداخت می کرد نگرشی امن تر و سنتی تر نیاز بود.

۱۹۲۰، هوگوارفورث ، پل کله

۱۹۲۶، هوگوارفورث ، مارک شاگال

عکاسی مد و تبلیغات

اساساً استفاده از عکس ها در تبلیغات صرفاً برای نمایش محصول بود – معمولاً با تلفیق یک مشتری موفق، و اغلب "اسم و رسم دار" ثبت می گردید. نظریه ای که عکس ها خود باید تقاضا را در بیننده ایجاد کنند در چند مجله گران قیمت مد روز آغاز گشت مجلات آمریکایی مانند "وگ "و "ونیتی فیر "دارای استطاعت مالی بازسازی های کیفیت بالا بودند، و عکاسانی نظیر بارون دومیر را جذب کردند، که به سال ۱۹۱۴ به وگ پیوست – دومیر به دلیل منزلت اجتماعی، نام، و اعتبار هنری اش انتخاب گشت، و حدود اختیارات وی "آرایش" صفحات وگ بود. تصاویر و سبک زندگی دومیر همچنان به شدت متأثر از جنبش زیبایی شناسی پیش رافائلی بود.

در خلال دهه ۱۹۲۰ وگ از یک روزنامه اجتماعی به یک مجله مد تراز اول تغییر یافت، در پاریس و لندن هم زمان با نیویورک چاپ می شد. هنگامی که "ادوارد استایکن" به سال ۱۹۲۳ توسط "دومیر" مشغول به کار شد نگاهی کاملاً تازه به واسطه واقع گرایی وضوح دقیق و توجه به اشکال طبیعی در هر دو زمینه عکاسی مد و تبلیغات همراه خود آورد.

هم زمان در بریتانیا "سیسیل بیتون" در دهه ۱۹۳۰ به عنوان عکاس مد و پرتره برجسته شهره یافت . بیتون همچنین طراح صحنه و مد کارهای خود بود و دکورهای استودیویی خاصی برای پرتره های تخیلی

(فانتزی) دلنشین خود می ساخت. اساساً متأثر از دومیر بوده ولی بسیار متنوع تر، بیتون اغلب از عناصر پر زرق و برق فرا واقع گرایانه (سوررئالیسم) در کارش استفاده می کرد. عشق به تئاتر در عکس ها و سبک زندگی وی مشخص بود. بیتون با مجله وگ لندن از ۱۹۲۸ تا اواسط دهه ۵۰ همکاری کرد، دوره ای که تغییرات بزرگی در طراحی مد صورت گرفت و در روند رشداو نیز همچنین. در حالی که کار ویرایشی مجلات ویترین مهمی در اختیار عکاس قرار می داد، اما پول بیشتری از عکاسی تبلیغات عاید می شد. همچنین آگهی دهندگان توانایی مالی سفارش اولین بازسازی های عکس رنگی را داشتند. دراین مقطع پیشرفت های انجام گرفته نه تنها ناشی از توانایی یکپارچه کردن نگاتیوهای تفکیک رنگ شده عکاس بود، بلکه پیشرفت ماشین های چاپ، جوهر ها و کاغذ ارائه نتایج کیفی قابل قبول و چاپ پایدار مجلات را تضمین کرد.

تبلیغات رنگی ابتدا در مجلات کیفیت بالای آمریکایی دهه ۱۹۳۰ پدیدار گشت، عکاسی حرفه ای جهت تبلیغات " فروش با چرب زبانی" - نیازمند قابلیت استفاده از نمادهایی جهت ارتباط با عوامل شخصی همچون منزلت اجتماعی، آگاهی های نوگرایی – رشد یافته و مهم شد. از دهه ۱۹۵۰ به بعد کار در محل های واقعی بسیار متداول تر از چیدمان های استودیویی گشت. و از آن جا که تبلیغات جوان ها را هدف قرار داده بود توسط عکاسان و کارگردان های هنری جوان تر به اجرا درمی آمد.

مدرسه باهاوس و عکاسی

هنرکده طراحی باهاوس به عنوان مؤسسه ای آموزشی، برای معماران و نقاشان شناخته شده است. "والتر گروپیوس"، اولین مدیر آنجا، کوشید تا انجمنی از هنرمندان را در زمینه های مختلف برای مؤسسه گردآورد. در گزینش معلمان منحصر به فرد، او بیش از همه به عمل خلاق آنها نظر داشت و بنابراین شخصیتهای پیشرو در اطراف او گردآمدند، کسانی که حرف جدیدی برای گفتن داشتند؛

استادانی همچون "لاسلو موهولی – ناجی" و شاگردانی نظیر "هربرت بایر" و" پل کاترون" که وجه ممیزه آنها گرایشهای پیشروشان در عکاسی بود.

موهولی – ناجی در مطالعات نظری اش راجع به مفهوم عکاسی، از بیشتر معاصران خود عمیق تر در مطلب فرو می ر فت. مخصوصاً نظریات وی را در کتاب نقاشی، عکاسی، فیلم که قوانین عکاسی نوین را مورد تجزیه و تحلیل قرار داده است می توان در زمینهٔ «چاپ آرایی» (typography) به کار برد. روح باهاوس به روشنی در عقاید زیر بنایی موهولی - ناجی منعکس می شد؛ وی زیربنایی منطقی را برای عکاسی که متکی بر احتیاجات جامعه بود پیشنهاد می کرد. چنانکه در کتاب مذکور این موارد را چنین بیان کرده است : «هر لحظه در زمان ارزش بصری خاص خود را دارد. در دوره ما فیلمها، تابلوهای نئون و وقایع فیزیکی ای وجود دارد که ما با حواسمان می توانیم آنها را درک کنیم. همچنین این دوره برای ما مبنای خلاق جدید و رو به رشدی را به شکل صنعت چاپ به وجود آورده است».

موهولی – ناجی حتی کوشید با طرح واژه "تیپوفوتو"، اصطلاح جدیدی برای عکاسی همراه با متن چاپ شده ارائه کند. عقاید باهاوس راجع به عکاسی بزودی بر روزنامه نگاران آلمانی نیز تأثیر نهاد . از این رو "پل رنه" بر ارتباط بین تیپوگرافی و عکاسی تأکید کرد چنانکه عنوان کتابش،" گرافیکهای ماشینی شده"، این امر را نشان می دهد. او دقیقاً تشخیص داد که عکاسی نوین، نظیر تیپوگرافی جدید، شخصیت مدرن و ویژهٔ خود را از طریق تولید مکانیکی اش پیدا کرده است. مجموعهٔ جالبی از عکسهایی که "فرانتس رُه" در سال ۱۹۲۹ در کتاب "عکس – چشم" گرد آورد، موقعیت عکاسی آن زمان را به خوبی نشان می دهد. از جمله استادان و شاگردان باهاوس می توان از "لاسلو موهولی – ناجی"، "والتر پترهانس"، "هربرت بایر" و "آندریاس فاینینگر" نام برد.

۱۹۳۶، والتر پترهانس

با مراجعه به آن دسته تصاویری که نمایانگر شیوه های گوناگونی بود که در جامعه از رسانهٔ عکاسی استفاده می شد می توان درک عمیقی از باهاوس پیدا کرد. نمونه های کار شده نشان می داد که چگونه می توان عکاسی را در یک صفحهٔ کتاب یا در یک پوستر به کار برد. این موارد به وسیلهٔ عکسهای یان شیچولد که در زمینهٔ گرافیک و تیپوگرافی کتاب کار می کرد، نشان داده شده است.

عکاسی جنگ

جنگ جهانی دوم هنگامی درگرفت که مردم با مفهوم عکاسی زنده بسیار آشنا بودند و نمایش یک واقعه ، دیگر مسائل فنی را نشان نمی داد. اهمیت مجلات بزرگ مصور آن زمان نیز به پیشرفت بیشتر عکاسی کمک می کرد؛ متحدین می خواستند نخستین پیروزیهای خود را در عکس باشکوه و جلال نشان دهند و این طبیعتاً باعث می شد که عکسها چهرهٔ واقعی و ترسناک جنگ را نشان ندهد.

اغلب این تصاویر با حقایق واقعی میدان جنگ – جایی که صدها و هزاران سرباز در حال کشته شدن بودند – مطابقت نداشت. از طرف دیگر، عکاسان خبرنگاری که برای مطبوعات متفقین کار می کردند، دلیلی نداشتند که جنگ را پر زرق و برق نشان دهند؛

بنابراین حوادث را با واقع گرایی تمام همان طوری بیان می کردند که شاهد آن بودند. مهمترین عکاس در این زمینه "رابرت کاپاست" (نام حقیقی وی آندره فریدمن بود) که مهاجری از مجارستان بود. عکسهای او توأماً جنگ راهم به صورت واقع بینانه و هم به نحوی پویا به تصویر می کشید. عکس معروفی که کاپا در جنگ اسپانیا از لحظهٔ کشته شدن یک سرباز در لحظه اصابت گلوله به او گرفته است مدتها مهمترین عکس در مقوله هستی قلمداد می شد.

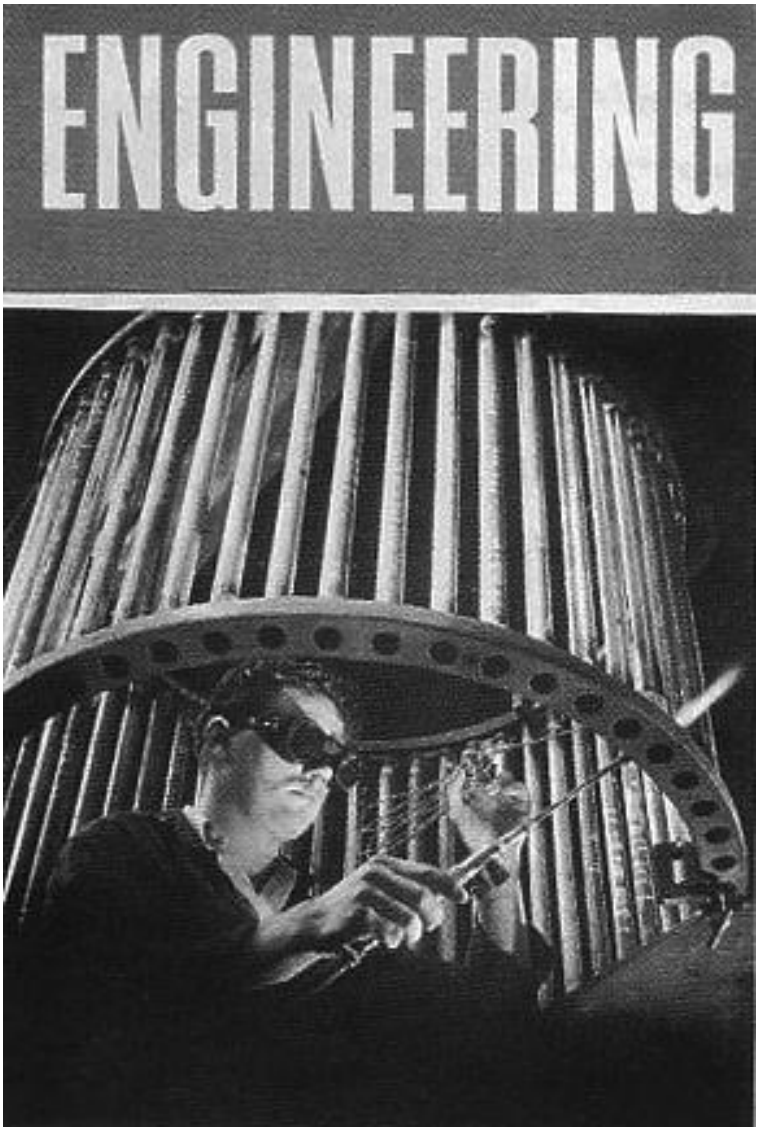
گزارشهای واقعی کاپا از جنگ شامل عکسهای موثق بسیار بود که از خط مقدم جبهه برداشته بود. کاپا در آنها، استنباط خود از مسائل و نفرت از جنگ را بیان می کرد.

هنگام پایان یافتن جنگ در اروپا، زمانی که خبرنگاران عکاس به اتفاق نیروهای ارتش برای آزادسازی اسرای جنگی محبوس در بازداشتگاهها بدین مکانهای وحشتناک پای گذاردند و به عمق فجایع و شکنجه هایی که بر اسرا روا داشته شده بود پی بردند، عمیقاً متأثر شدند.

در بین آنان خبرنگار مشهوری از مجلهٔ «لایف» به نام "مارگارت بورکه – وایت" وجود داشت که شدیداً تحت تأثیر بازداشتگاههای هولناکی که شاهد آنها بود قرار گرفت و از آنها عکسهای بسیار تکان دهنده ای تهیه کرد.

۱۹۳۸، رابرت کاپا، مرگ سرباز

در این زمان گزارش واقع گرایانه از خشونت، در عکاسی پدیدار می شود. دلیل پرداختن به این امر، تمایل عکاس در به کارگیری این سبک واقعی برای برانگیختن عواطف انسانی و هشداری به بشریت است. غیرممکن است واقعیت آن مناظر غیرقابل باور را فقط با کلمات و بدون اغراق بیان کرد. کمبود زمان جنگ و احضار به خدمت پیشرفت حرفه ای را محدود ساخت. عکس ها سانسور شدند، جهت تقویت روحیه و تبلیغات از هر دو سو مورد استفاده قرار گرفتند . به خصوص نیروی هوایی از عکاسی در جهت مقاصد شناسایی بهره بسیار برد.



۱۹۵۶، والتر نورنبرگ، نگرش نمایشی به عکاسی صنعتی

عکاسی حرفه ای در زمینه صنعتی پس از جنگ در دهه های ۱۹۵۰ و ۶۰ شکوفا گشت.. یک نگرش واقع بینی نمایشی جدید در تصاویر معتبر عمومی ایجاد شد. "والتر نورنبرگ" یکی از عکاسانی بود که این شیوه را در عکس های خود به کار برد.

پست مدرن (پسا نوگرایی)

در خلال دهه ۱۹۸۰ پذیرش عکاسی به عنوان یک رسانه خلاق به طور فزاینده ای رشد یافت و با سایر اشکال هنرهای زیبا در هم آمیخت – خصوصاً چاپ و نقاشی، در واقع ابتدا دیدن شروع کاری پس از خاتمه

کار دیگر مشکل بود، در حالی که نقاشان تصاویر عکاسی را به بوم نقاشی اضافه می کردند. به همین ترتیب واژه های هنرمند و عکاس به دلیل آزادی عمل یکسان آن ها در نمایشگاه ها یا مغازه های عکس درهم ادغام شدند.

همچنین به تصاویر دوربین مبنا توسط هنرمندان تجسمی به عنوان ابزار قابل دسترس بسیار مناسبی جهت کار بر طیف گسترده ای از نظریات مفهومی و بصری نگریسته شد که زیر پوشش بیان هنری پسانوگرا (پست مدرنیست) قرار گرفت. سبک ها تنوع زیادی پیدا کردند. بعضی هنرمند/عکاسان هر موقعیتی را جلوی دوربین به نحوی شکل داده یا ساختند؛ عده ای دیگر از بریده عکس های مجلات بهره بردند. از سوی دیگر کسانی استفاده وسیع از رنگ می کردند، یا عکس های بسیار بزرگ، یا ترکیب امولسیون هالید نقره و جوهر چاپ، یا تلفیق کلمات و تصاویر متکی بر یکدیگر بودند.

تمام این فعالیت های چند رسانه ای و امکانات بسیار بیشتر جهت تحقیق نظر منفردهای مبتکر، خلاق موجب آن ها به عکاسی شد. اغلب با درکی از هنرهای زیبا آمدند که با کاربرد آن در عکاسی فضایی تازه و پختگی بسیار در کار ایجاد گشت. این بخش نگاهی خواهد داشت به منتخبی از کارهای دهه های ۱۹۷۰ و ۸۰، به این مبحث می پردازد که عکاسان به طور انفرادی سعی در انجام چه داشتند و چگونه متفاوت مبتکرانه مورد استفاده قرار گرفت.

پست مدرن

برای درک این مطلب که چرا عکاسی "پسانوگرا" این گونه نامیده می شود لازم است کمی عقب رفته و به دیدگاه های نوگرایی (مدرنیستی) دهه ۱۹۲۰ پل استرند نظری بیاندازیم . او معتقد بود که عکاسی باید صادقانه مورد استفاده قرار گیرد. با توجه به مواد و روش های خاص خود، با بهره گیری از کیفیات منحصر به فرد خود جهت ایجاد ارتباط با اشکال (فرم ها)، بافت ها، "صراحت" حالات موضوع خلوص رسانه مهم بود. عکاسی باید برای آن چه به بهترین نحو انجام می داد مورد استفاده واقع شود، ارائه بهترین طیف درجه، وضوح دقیق جزئیات و امثال آن، این تشخیص فردی عکاس از کیفیات بصری چیزی عادی و تقویت آن با مهارت فنی بود که عکاسی را به صورت ناب نگه داشت، و آن را قادر به ایستادن بر پای خود ساخت. چنین

حالتی عکاسی را از سایر رسانه های دیگر مانند نقاشی کاملاً جدا کرد (همچنین یک تذکر مهم، فراموش نکنید که عکاسی دوره ای طولانی از تصویر گرایی یا پیکتورئالیسم خود آگاه را طی کرده بود.)

جدایی و انزوای عکاسی از هنرهای زیبا و ارتباطات انتقادی آن همچنان در دهه ۱۹۵۰ باقی مانده بود دراین فاصله نقاشان تلاش خود را معطوف بیان گرایی انتزاعی (آبستره اکسپرسیونیسم) – ضد طبیعت گرایی (آنتی ناتورالیسم)، و ابراز شده با سبکی اغراق آمیز. با خطوط خارجی ساده و رنگ های روشن کردند که از طرف بعضی عکاسان حرفه ای نوگرای مد روز دهه ۱۹۶۰ نیز انتخاب شد. همچنین بیان گرایی تا "ماینوروایت" و رفقای عارف مسلکش در جهت تغییر معنای درونی موضوعات به روشی ورای بازنمایی سطح ادامه یافت – هر چند هرگز دست از روش های عکاسی "ناب" برنداشتند . عکاسان و هنرمندان در گونه های متفاوت باقی ماندند.

پاپ آرت

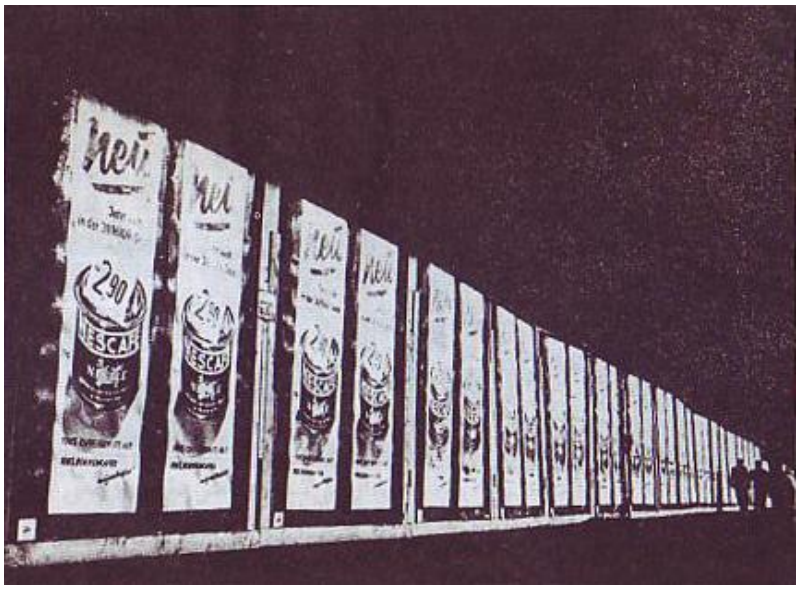
در دهۀ پنجاه نهضت نئودادائیست به رهبری "رابرت راوشن برگ"، در امریکا به عنوان «نئورئالیسم» شناخته شد؛ اما بعدها که موضوعات آن بر فرهنگ مبتذل مصرفی و واقعیت زندگی شهری متمرکز گردید به «پاپ آرت» مشهور گشت. فعالیتهای پاپ آرت اغلب روی بسته بندی پرزرق و برق با ساختار گرافیک که واضحاً از kitsch با تلفظ «کیچ» (متون ادبی یا کارهای هنری با کیفیت پایین که برای جلب توجه عوام ارائه می شود)، ناشی می شد،و متجلی می گشت. این جریانات هماهنگ عمدتاً همانند دادا متکی بر گستاخی بصری بود و نمود دیگری از بسته بندی پرزرق و برق و جلف و عجیب و بدوی را که از نظر زیبایی شناسی قابل قبول بود، ارائه می کرد.

پاپ آرت تمام فرآورده های زندگی شهری را که می توانست از طریق بصری درک شود، به گونه ای رمانتیک ارائه می داد. همچنین اصل تکرار به صورت یک تصویر مضاعف از ویژگیهای هنر پاچ محسوب می شد؛ هنرمندان پاپ آرتی همچون اندی وارهول اغلب یک عکس واحد را بارها به کار می بردند، وی معمولاً در

مورد ستارهٔ فیلم یا تبلیغات رسانه های گروهی این شیوه را به کار می برد. انبوه تصاویر به صورت عکس درآمده در یک ردیف، اثر طلسم گونه شکل را آنقدر تشدید می کرد که ابتذال عمل تکثیر، خود معیاری می شد برای احترام یا تحسین نسبت به آنچه درکمپوزیسیون اثر آمده بود.

عکس نه تنها یاور مهم پاپ آرت بود که بسیاری از عکسهای خلاق، خود عامل به وجود آورندهٔ پاپ آرت بودند. "هربرت لوبل" و" آندریاس فاینینگر" در عکسهایی که از جاده های اصلی امریکا از فاصلهٔ دور با لنزهای تله فتوی قوی گرفته بودند، اعلانات مختلف و علائم خیابانی را در یک کادربندی جدید جای داده بودند که این عکسها طلیعه ای برای دخول به پاپ آرت بود. شیوهٔ کار "رابرت هاوزر" هم در سال ۱۹۵۱ براساس قوانین نئودادائیسم بود؛ تغییر قیافهٔ شهرها با پوسترهای یکسانی که به عنوان آگهی به صورت متحدالشکل یکی پس از دیگری دنبال هم قرار گرفته در عکس وی نشان داده شده است.

درآثاری از این نوع، روحیهٔ هنری آن دوره به طور ناخودآگاه منعکس شده بود که چند سال بعد این امر بیشتر توسعه یافت.



۱۹۵۶، رابرت هاوزر ، نسکافه

در اوایل دههٔ ۱۹۶۰ هنگامی که بعضی از هنرمندان در بریتانیا و آمریکا شروع به استفاده از تصاویر کاملاً رایج محیط خود جهت بازنمایی اجتماع جاری کردند اوضاع دچار تغییر گشت. هنر پاپ استفاده از عکاسی و

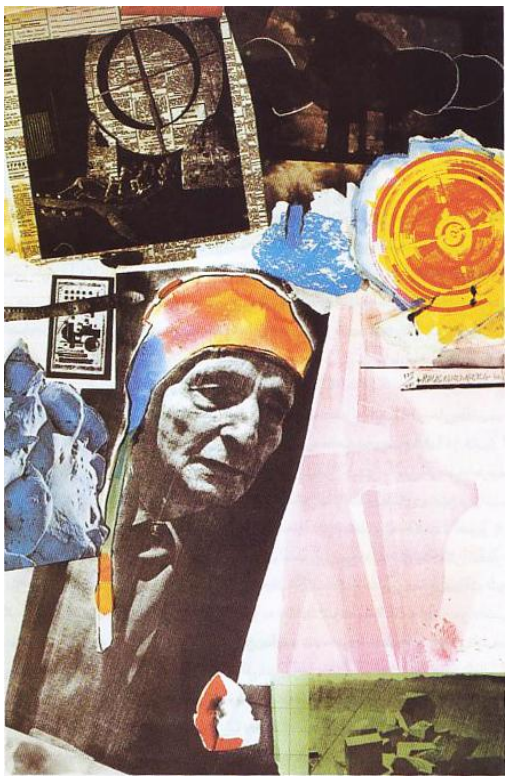
دیگر محصولات زندگی روزمره را به عنوان اشکال هنری ترغیب نمود، اغلب به دلیل افزایش تأثیر تغییر می کرد اما همچنان به سادگی قابل شناسایی بود. در این مقطع عکس ها دو نقش ایفا می کردند:

به عنوان موضوع نقاشی یا طراحی، از آن جا که آنها معمولی ترین مکان ها و تصاویر دور ریز در ارتباط با مصرف کننده و چگونگی تجربه بیشتر مردم جهان را بازنمایی می کردند. همچنین فراتر از این، عکاسی به عنوان رسانه ای چند کاربردی، "غیر تصنعی" شناخته شده بود که هنرمندان و طراحان به گونه ای خلاق از آن استفاده کردند، (آزادی عمل استفاده از چاپ پرده ابریشمی (سیلک اسکرین)، و رنگ های پلاستیک، رنگ افشانی (ایربراشینگ) و غیره).

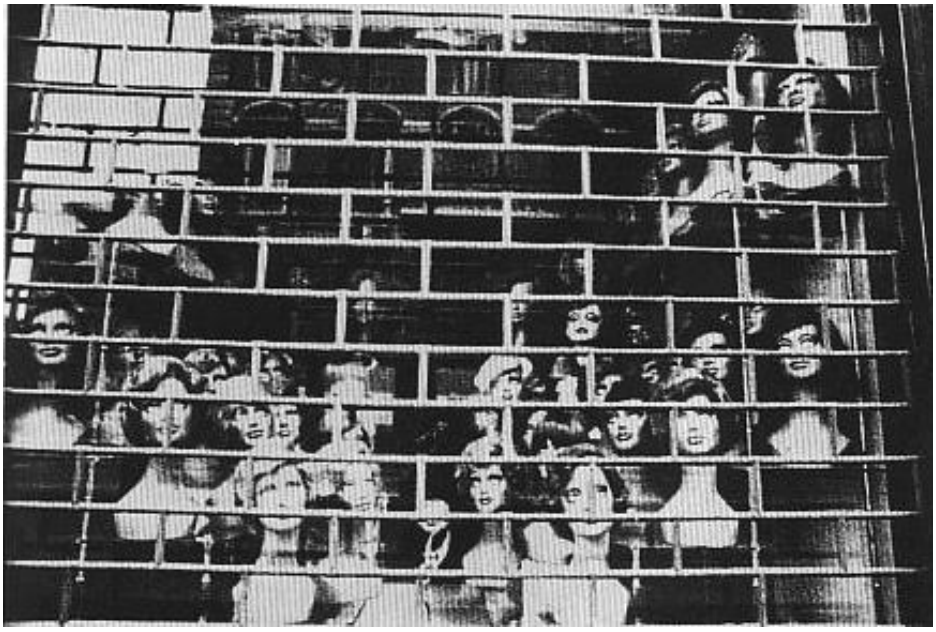
دو آمریکایی پیشرو در جنبش هنر پاپ "رابرت راوشنبرگ" و "اندی وارهول" بودند. هر دو دارای یک بی توجهی عام نسبت به آن چه هنر باید انجام دهد. راوشنبرگ تمایلی فراواقع گرایانه (سوررئالیستی) به کولاژ عکس های فوری واقعی، تصاویر خبری و عکس های تبلیغاتی بر روی بوم نقاشی داشت. در اواسط دهه ۱۹۶۰ او از عکس های خود با "یافته خود" که از طریق سیلک اسکرین یا لیتوگرافی در جوهر بر کاغذ، بوم یا فلز منتقل شده بود استفاده کرد. اجزاء تصویر بر روی یکدیگر قرار گرفته و به وضوح ویژگی هر قطعه در ساختاری مونتاژی مشخص بود. بنابراین یک بوم نقاشی می توانست توده ای ناهنجار از واقعیت های عکاسی که مردم هر روز توسط آنها بمباران می شوند را انتقال دهد، در حالی که مضامین واقعی هر تکه می توانست ایهام یا ارجاعات دیگری نسبت به درون مایه (تم) اصلی آن باشد.

عکاسان مجبور بودند توجهه شان رامنحصراً معطوف ویترین مغازه ها کنند. با وجود این برخلاف سوررئالیستها که بینش رؤیایی را به وسیله اشیا بیان می کردند، عکاسان با الهام از پاپ آرت کادربندیهایی بسیار عجیب و غریبی را که تصادفاً حادث شده و پیامد بسته بندیهای پرزرق و برق بود، ثبت می کردند. بهترین مکان برای یافتن چنین موضوعاتی کشورهای بسیار صنعتی با بیشمار خیابانهای پر از مغازه و بوتیک بود. دراروپا "فلوریس ام. نیوزوس" به شیوه فوتوگرام در امریکا عکاسانی همچون "فریدلندر" از فتومونتاژ برای اهداف پاپ آرت استفاده می کرد.

۱۹۶۴، اندی وارهول، ژاکی



۱۹۶۶ ، رابرت راوشنبرگ، تقدیر از فردریک کیسلر



۱۹۷۳، فلوریس ام. نیوزوس، ارائه کلاه گیس

آپ آرت و عکاسی

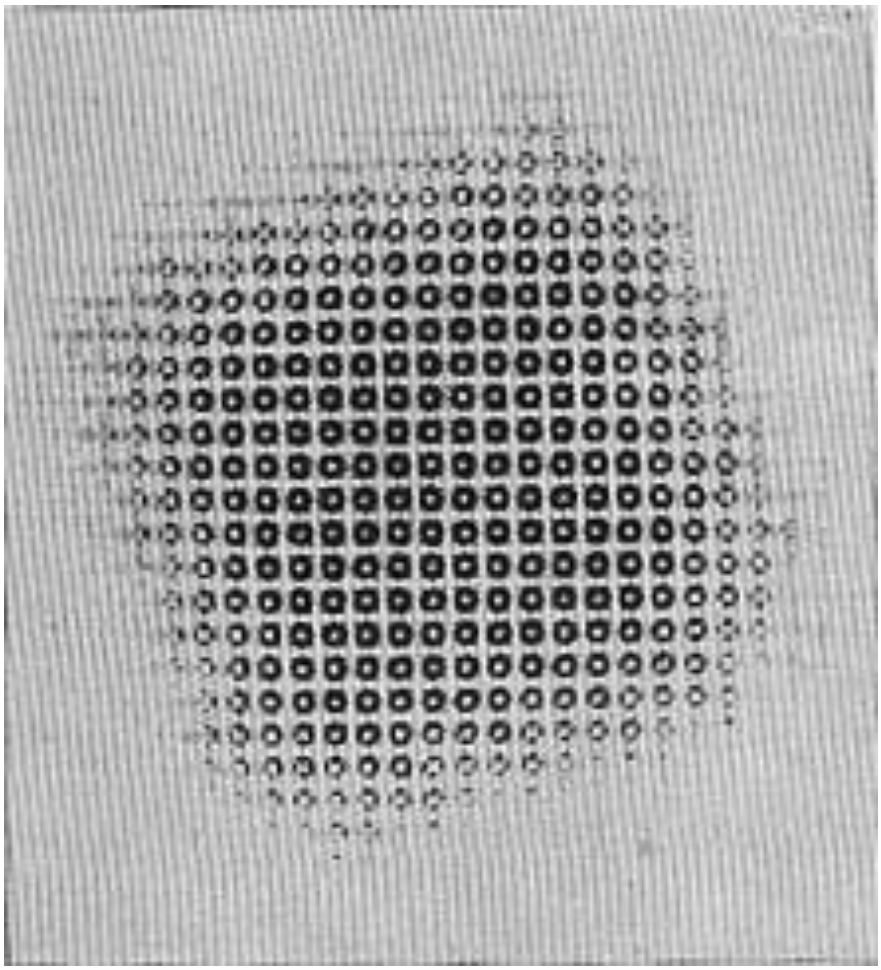
آپ آرت در حقیقت گونه ای خاص از نقاشی هندسی – انتزاعی است و متکی بر ترکیب بندیهای ساخته شدهٔ ویژه ای است که به دلیل خطای باصره باعث می شود احساسی شبیه حرکت ریتم دار در رنگ یا ترکیب به وجود آید. منشأ این روش در باهاوس بود؛ اما درآنجا عملاً نمودی نیافت تا اینکه پس از جنگ جهانی دوم "ویکتور وازارلی"،" جیسون رافائل سوتو" و" بریگت رایلی" آن را مطرح کردند. در سال ۱۹۶۴ پس از اینکه یک روزنامه نگار درمجلهٔ تایم واژه آپ آرت را به کار برد، این روش به این نام خوانده شد.

هنگامی که این جنبش هنری بیشتر شناخته شد، گرایشهای همانند آن در عکاسی نیز پدیدار گشت. برای دستیابی به چنین آثاری سه روش کاملاً مجزا وجود داشت اولین روش آپ آرت، به کارگیری مجدد «شیء یافته شده» بود؛ اما این روش کمتر موفقیت آمیز بود.

روش دیگر، به کارگیری شیوهٔ آپ آرت و ساندویچ مونتاژ بود که از پرده های مشبک استفاده می شد. زدنک ویرت با بهره گیری از نبوغ خلاق بسیار، همچون یک گرافیست، توانست الگوهای گوناگونی تولید کند و این روش را در مجموعه ای از عکسهای بدن به کار برد. برای آن دسته از عکاسانی که شخصاً می توانستند مدل

خاصی بسازند، چندین کارخانه نگاتیو یا صفحات شفاف مشبک مختلف تولید می کرد. جز روش ساندویچ مونتاژ (که در آن دو نگاتیو روی هم قرار می گرفت و با هم چاپ می شد) ترامها را نیز می شد مستقیماً روی بدن مدل یا موضوعات دیگر تاباند.

در طول سالهای اخیر تجربیات فنی باعث دستاوردهای نوینی در عکاسی آپ آرت شده است؛ برای مثال "گوتفریدیه گر" روی جنبه های مختلف سیستمهای چند لنزی ،برای این امر یه گر از «دوربین بدون لنز چند سوراخه» استفاده می کرد.



۱۹۶۷، گوتفرید یه گر

اوج مجدد فراواقع گرایی

درون و در امتداد پسانوگرایی، ساختارهای غیرواقعی همچنان بسیاری از عکاسان را جذب می نمود حتی به رغم آن که در نقاشی مدت ها پیش رها شده بود. همچنین برخلاف دهه ۱۹۳۰ اینک تصاویر فراواقع گرا عمق و پیچیدگی بیشتری را به نمایش می گذاشتندو بیننده با معانی نقادانه بیشتری روبرو می شد.

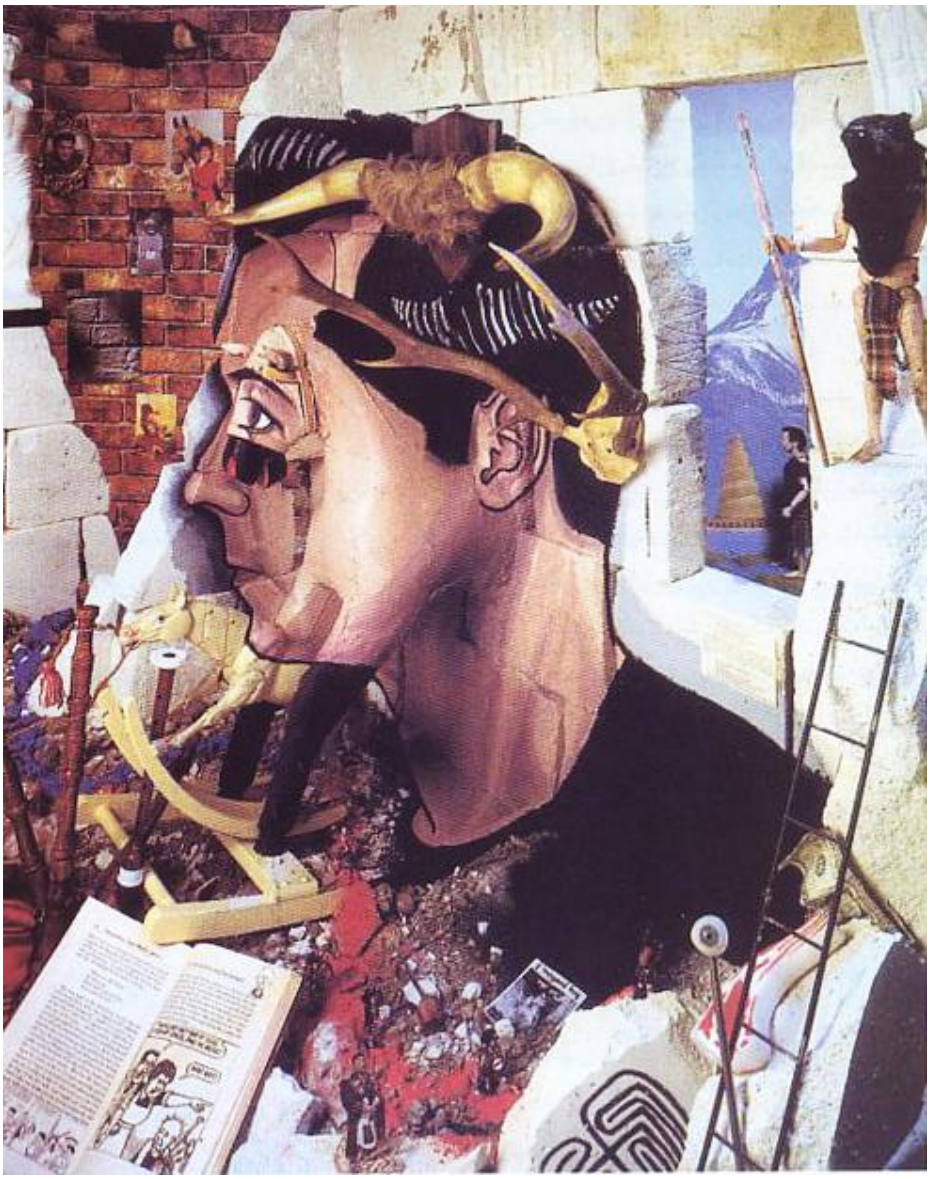
"جری اولزمن" عناصری اغلب فضاهای طبیعی، نماهای نزدیک از صخره ها یا شکل گیری گیاهان از آنها به صورت جداگانه عکاسی می کرد، سپس آنها را در تاریکخانه با چاپ چندین نگاتیو به نوبت بر یک ورق کاغذ ترکیب می نمود.

۱۹۶۹، جری اولزمن

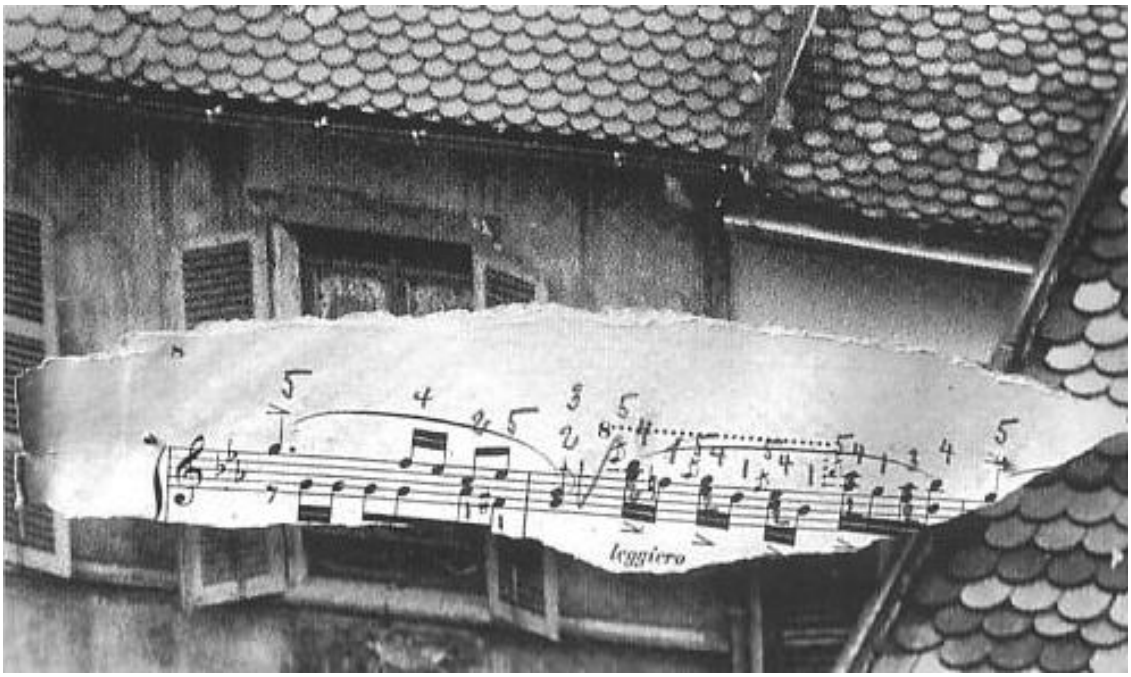
"سندی اسکاگلند"، یک عکاس آمریکایی دیگر، از عکاسی به روشی ظاهراً واقعی استفاده کرد، اما محیط های فراواقع گرای وی دنیاهای تخیلی هستند. خانه های عادی بیرون شهر یا فضاهای داخلی اداری (کاملاً تجدید رنگ شده) با تجمع آزاردهنده ای از ده ها ماهی، برگ، یا سنجاب یا دیگر موجودات نشان داده می شوند. خلوص رنگ بالا، رنگ های بچگانه و پرکنتراست آنها صحنه هایی عجیب خلق می کنند، که در حالتی نامربوط در مقابل افرادی با رفتاری عادی قرار می گیرند.

عکاس اسکاتلندی و مجسمه ساز سابق" کالوم کالوین" به ساختار لوازم به عنوان واسطه هایی که عکاسی آنها را تبدیل به هنری در قاب می سازد نیز اتکا می کند. اما در این جا دوربین و چیدمان سه بعدی کاملاً مرتبط هستند. فضاهای داخلی تخیلی کالوین پراز خط های بصری و ترکیبی از ارجاعات هنری است.

جنس رویاها همیشه هنرمندان عکاس را به سوی سازه های پیچیده هدایت نمی کند، بلکه با تفاله های مصرف کننده نیز تزئین می گردد. فرا واقع گرایی را می توان در تلفیق غیر عادی دو عنصر ساده نیز جستجو کرد.



۱۹۸۹، کالوم کالوین، گاو مرد



۱۹۸۵، مری مار

کانسپچوال (معناگرایی)

به دلیل تمامی جاذبه جوانی حرکت سریع عکاسی حرفه ای در خلال دهه ۱۹۶۰، پیشرفتی متفکرانه تر و با دوام در کار انسانی نیز اتفاق افتاد. خصوصاً در آمریکا، ریشه اصلی این تغییر واکنش به نوگرایی (مدرنیسم) بود. مانند تصویرگرایی (پیکتورئالیسم) در روزگار خود، موضوع، سبک و فن (تکنیک) قابل قبول این نوگرایی تنظیم و متداول گشت. نسل بعدی عکاسان علاقه ای به رکود نداشتند، کار کردن در سنت های ثابت و تغذیه از گذشته. آنها بیشتر متوجه نمایاندن تغییر بودند، دستیابی به نظریات، شاید یافتن راه های انقلابی کار کردن این مسئله فقط تغییر بیشتر موضوعات معاصر یا شیو ه های جدید نبود بلکه راهی جدید و عمیق تر جهت تفکر راجع به عکس ها.

به یک دلیل اینکه حضور گسترده تری از عکاسی همه جا وجود داشت. به لحاظ فنی بیشتر در دسترس بود. آخرین مدل های دوربین ۳۵ میلی متری تک لنز انعکاسی به معنای امکان عکاسی برای همه بود و رشد بیشمار عکس های لحظه ای (اسنپ شات های) خانوادگی به تمام عکاسی در تبلیغات تصویرگری ویرایشی و مستند سازی علمی افزوده گشت.

عنصر مفهومی(کانسپچوال) – (نظریه / تفکر) – راه های عمیق تر خواندن عکس ها و استفاده بالاتر از معنی برای مقاصد خلاق را تقویت نمود. عکس هایی را ترغیب نمودند که نه تنها سوال مطرح می کردند. بلکه به همان اندازه اطلاعات ارائه می دادند. تحلیل یا ساختارزدایی بازنمایی عکاسی قسمتی از چیزی است که در اوایل دهه ۱۹۸۰ به عنوان عکاسی پسانوگرا (پست مدرنیست) شناخته شد. این منجر به ظهور هنرمندانی شد که به اعتقاد کامل و اهمیت روش عکاسی پیشرو (آوانگارد) واقف بودند.

عکاسانی که در دهه ۱۹۶۰ به دنبال حیطه های جدید معنا بودند شامل "دون مایکلز" (متوالی های روایی) و "دایان آربوس" هستند. تعلیمات دانشگاهی در دانشکده های هنری به عکاسان پیشرو (آوانگارد) آمریکایی کمک کرد تا نگرش های مفهومی (کانسپچوال) جدید را توسعه دهند. در بریتانیا تا اواخر دهه ۱۹۶۰ واحدهای عکاسی بیشتر تجاری-فنی بودندنظریه انتقادی هنگامی در تعلیمات دانشگاهی بریتانیا وارد شد که مدرک عکاسی تا حد لیسانس ارتقا یافته بود. ابتدا بر کارهای فلسفی بارت، متمرکز گشت. نشانه شناسی مطالعه نشانه ها و دلالت کننده ها در واحد ها جای گرفت.

به نظر می رسد عکاسانی که به مثابه هنرمند تعلیم دیده اند تا تکنسین، دارای طبع جستجوگر بیشتری هستند، کمتر خلوص روش را پذیرفته اند. آن ها متمایل به انعطاف بیشتری هستند، خواستار ترکیب رسانه ها و سازگار کردن روش ها برای نتایج بصری مهم هستند، اغلب با مضمونی مفهومی (کانسپچوال) عکاسی هنری همچنین منبعی از نظریات ارائه داده که پس از سازگاری در عکاسی حرفه ای تبلیغاتی و ویرایشی مورد استفاده قرار گرفت.

دیگر نمی توان عکس ها را با اطلاعات واقعی (حقیقت عکاسی) مقایسه نمود اما دستاورد بزرگ آن است که بالاخره عکاسی از انزوای خود بیرون آمد اینک می تواند با آزادی هماهنگ با رسانه های دیگر پیشتازی را لمس نماید.

فراموش نکنید که تاریخ عکاسی داستان دنباله داری است که شما قسمتی از آن هستید اینک عکس های پیرامون شما شامل آن هایی که خود گرفته اید و آن هایی که در اختیار شما هستند نیز منبع تاریخ فردا هستند. آن ها انعکاس روش های زندگی- علایق ، نگرش ها و ارتباطات مردم امروز برای دیگران احتمالا از انتهای قرن بیست و یکم هستند ! ؟

فصل سوم

پیدایش عکاسی در ایران

□ پیدایش عکاسی در ایران

پیدایش عکاسی و رواج روش های گوناگون این فن در ایران، با اختلاف حدود سه سال از اعلام موجودیت عکاسی در سال ۱۸۳۹ در فرانسه روی داده است.

نخستین دستگاه های عکاسی به روش داگرئوتیپ، به درخواست محمد شاه قاجار از کشور های روسیه و انگلیس به دربار ایران وارد می شود.دستگاه های عکس برداری روسیه که هدیه امپراتور بود، زودتر رسید و "نیکلای پاولوف" دیپلمات جوان روس که به این منظور تعلیم عکاسی دیده بود، این دستگاه ها را به تهران آورد و در اواسط دسامبر ۱۸۴۲ مطابق پایان آذر ۱۲۲۱ هـ ش. نخستین عکسبرداری را در ایران انجام داد.

در اواسط سلطنت ناصرالدین شاه (۱۲۹۰ تا ۱۳۰۰ هـ . ق) پس از سفر دوم شاه به فرنگ، بعضی از همراهان شاه مختصر اطلاعاتی از عکاسی به دست آوردند و در میان آنها معیرالممالک که داماد شاه بوده است، چند دوربین تهیه کرده، عکاسی میکرد. همچنین برخی از اشخاصی که عکاسی می دانستند چیزهایی یاد گرفتند و با شیشهٔ کلودیونی کار می کردند. حتی زنی فرانسوی که معروف به مادام عباس بوده و به دستور شاه از زنهای اندرون عکس برمی داشته که عکسهای بسیاری از آنها هنوز باقی است.

از دیگر اشخاصی که کار عکاسی می کرده، شخصی است معروف به "صحافباشی" که از محصلان اعزامی به اروپا بوده و بعدا در دربار منصوب شده است.

از اوایل سلطنت مظفرالدین شاه (۱۳۱۴ هـ . ق) یکی از شاهزاده های خانوادهٔ جهانبانی، به نام عبدالله میرزا، در بالاخانه دارالفنون عکاسخانه ای دایر و فن عکاسی را متداول کرد. بسیاری از عکاسان بعدی از شاگردان او بوده اند.

در ذیل عکسهای این عکاسخانه عبارت «عبدالله قاجار» یا «عکاسخانهٔ مدرسهٔ مبارکهٔ دارالفنون» دیده می شود. این عکاسخانه تا اوایل مشروطیت دایر بوده است و عکاسی دیگر، کارهای عکاسی درباری را انجام می داده که نام وی میرزا ابراهیم خان عکاسباشی و از خدمتگزاران دربار مظفرالدین شاه بوده است.

ملک قاسم میرزا شاهزاده ایرانی و ژول ریشار فرانسوی نیز از جمله پیشروانی هستند که در ایران، به شیوه داگرئوتیپ، عکسبرداری کرده اند.

در مورد اولین عکاسان خارجی که در ایران عکاسی کرده اند و نیز اولین عکاسان ایرانی تبار، نظر های مختلفی ابراز شده است که به طور خلاصه به ذکر آن ها می پردازیم.

"نظریه ی یحیی ذکاء" به نقل از مجله عکس، شهریور ۱۳۶۹. طبق نظر ایشان تقدم و تاخر عکاسان در ایران از این قرار است:

– مسیو ریشارخان (۱۲۳۳-۱۳۰۸ هـ ق) که در ۱۶ شوال ۱۲۶۰ هه. ق به ایران آمد و در زمان محمد شاه قاجار به روش داگرئوتیپ عکس گرفت. وی در ۷۵ سالگی فوت کرد و در گورستان آب انبار قاسم سر راه تهران به شهر ری مدفون است.

– ملک قاسم میرزا، پسر فتحعلیشاه قاجار، نخستین عکاس ایرانی است که در تبریز به روش داگرئوتیپ و کلودیون عکس گرفته است. "شهریار عدل" و "یحیی ذکاء" در Studia Irancia(۱۹۸۳) می کوشند ثابت کنند او اولین عکاس ایرانی است که در محدوده زمانی ۱۸۳۹ تا ۱۸۴۴ و قبل از ژول ریشار یا همزمان با او کار می کرده است. شاهد و مدرک آنها متون ترجمه نشده و نقاشی هایی است که از روی نسخه های داگرئوتیپ کشیده شده است.

- آقا رضا خان اقبال السلطنه که در زمان ناصر الدین شاه و مظفر الدین شاه قاجار فعالیت داشته است و حدود سال های ۱۲۸۰ تا ۱۲۸۲ هـ ق چند عکس معروف دارد. وی ۲۷ سال عکاسی کرد و در ۱۳۰۷ هه . ق در ۴۸ سالگی در گذشت.

او احتمالا همان آقا رضای مذکور است که فن عکاسی را در دارالفنون آموخت و به سال ۱۸۶۳ به مقام نخستین عکاس باشی منسوب شد. بدری آتابای نیز در فهرست آلبوم های کتاب خانه ی سلطنتی از وی نام برده است.

ملک قاسم میرزا

- ژوزف پاپازیان که در ۱۲۹۲ هه.ق عکاسخانه خود را در تهران دایر کرده است.

- عبدالله میرزا قاجار که بین سالهای ۱۳۰۰تا ۱۳۱۷ هه. ق فعال بود. وی مدت یکسال ونیم در فرانسه تحصیل عکاسی کرد. وی از شاهزاده های خاندان جهانبانی است و روسی خان، شاگرد اوست. پدر مرحوم علی خادم نیز از جمله شاگردان وی بوده است.

- میرزا حسینعلی عکاسباشی که از طرف دارالفنون به اروپا فرستاده شد، بین سالهای ۱۲۹۴تا۱۳۰۷ هـق عکاسی می کرده است.

- در ۱۳۲۴ و ۱۳۲۵ هـ . ق در خیابان علاءالدوله (فردوسی کنونی) دو عکاسخانه یکی به نام آنتوان سوریوگین و دیگری به نام عکاسخانهٔ مسنن دایر شد که بیشتر خارجیان به آنجا رجوع می‌کردند.

- در ۱۳۲۶ هـ . ق یکی از متخصصان عکاسخانهٔ عبدالله میرزا، به نام ایوانف که برای خود اسم ایرانی روسی خان را اختیار کرده بود، در سفر به روسیه، با یکی از شرکتهای لوازم عکاسی در شهر ادسا، به نام بومر، قراردادی برای شیشه و کاغذ و مقوای عکاسی منعقد و در خیابان علاءالدوله عکاسخانه ای دایر کرد.

- از شاگردان عبدالله میرزا که در لابراتوار او کار می کردند، دو نفر دیگر هم در اوایل سال ۱۳۰۰ شمسی عکاسخانه های دیگری دایر کردند که هر دو در خیابان ناصریه بود: یکی ماشاءالله خان و دیگری خادم که عکسهای ارزانتر می انداختند.

- مخبر السلطنه مهدیقلی هدایت هم برای گراور سازی خود، عکاسی می کرد.و همکار او میرزا علیخان گراور ساز اولین گراورهای بر ورقه « روی» را در ایران تهیه کرد. ولی به دلیل نداشتن مرکب و کاغذ لازم، گراورها همیشه سیاه و محو بود.

- چاپخانه فاروس هم در سال های ۱۳۰۰و۱۳۰۱ شمسی برای گراور های خود عکاسی دایر کرده بود.

طبق نظریه دانا استاین اولین عکاسان در ایران به این ترتیب هستند:

- ریشارخان که از ۱۲۶۰ قمری / ۱۸۴۴ به ایران آمده است.

- فوکتی، مهندس ایتالیایی که سرپرست خط تلگراف تبریز، تهران بود و هم او روش کلودیون را در ۱۲۶۴ / ۱۸۴۷ به ایران آورد.

- لوئیچی پِشِه که فرماندهی کل قوای پیاده نظام ایران را بر عهده گرفت و در ۱۲۶۵ / ۱۸۴۷ به ایران آمد و تا سال ۱۲۷۹ / ۱۸۶۱ در ایران بود. وی دو آلبوم عکس از ایران تهیه کرد: در عکس های او زن حضور ندارد اما از تمام طبقات دیگر عکاسی شده است.

-لوئیچی مونتابونه از اعضای هیات سیاسی ایتالیا که در تابستان ۱۸۶۲/۱۲۷۹ به ایران آمده است.

و آلبوم هایی از ایران تهیه کرده است که تعدادی از آنها در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران مضبوط و توضیحات آنها به خط ناصرالدین شاه قاجار است

-ارنست هولتسر (۱۸۳۵ تا ۱۹۱۱) که به نقل از ویژه نامه عکاسی مجلهٔ دانشمند ، به ایران آمد تا خطوط تلگراف سراسری ایران را ایجاد و به خواستهٔ انگلیس خط تلگراف ایران را به هندوستان وصل کند.

-او در اواخر سلطنت ناصرالدین شاه و اوایل سلطنت مظفرالدین شاه حدود سه هزار عکس از نقاط مختلف ایران گرفت. در ۱۲۸۷ با مریم حق نظر، دختری از ارامنهٔ جلفای اصفهان، ازدواج کرد؛ سپس برای آوردن دوربین عکاسی به آلمان رفت.

آنتوان سوریوگین، روسی تبار مهاجر به ایران، که از دهه ۱۸۷۰/۱۲۸۷ حدود ۱۹۳۰/۱۳۴۹ در تبریز و تهران علاوه بر این دو شهر در سایر نقاط ایران به عکاسی پرداخت. عکس های او در نمایشگاه بروکسل مدال طلا گرفت. بسیاری از نگاتیوهای شیشه ای او در گالری "فریر" واشنگتن است.

ژول ریشار و ملک قاسم میرزا

ژول ریشارخان از جمله فرانسویانی است که در خدمت دولت ایران در دورهٔ سلطنت محمدشاه و ناصرالدین شاه بود، او بعدها مسلمان شد و به نام میرزا رضاخان نامیده شد و در اواخر سال ۱۲۸۸ هـ . ق از طرف ناصرالدین شاه لقب خانی به وی دادند و از این تاریخ معروف به ریشارخان گردید. وی در سن ۷۷ سالگی

درگذشت. او اوایل افتتاح دارالفنون، از معلمین دارالفنون بود و بعد جزء کارمندان وزارت انطباعات و دارالترجمه دولتی و مترجم زبان فرانسه و انگیسی و غیره بود .

آنچه در مورد ریشارخان اهمیت بسیار دارد یادداشتهایی است که وی از خود برجای گذارده؛ چرا که هیچ یک از داگرئوتیپ های او تا کنون به دست نیامده است. ژول ریشار در یادداشتی که تاریخ بیست و سوم فوریه ۱۸۴۷ (هفتم ربیع الاول ۱۲۶۳ را بر خود دارد بصراحت از عکاسی از حرم محمدشاه سخنی می گوید: «. . . بیست و سوم فوریه ۱۸۴۷ شاه، من را برای برداشتن عکس خود و اهالی اندرون و شاهزادگان خواسته همه روزه مجبور بودم که به درب خانه رفته غفلت از انجام خدمات نداشته باشم. . . . بعد از آنکه چندین مرتبه عکس محمدشاه و حاجی میرزا آقاسی را برداشتم مرا جزو مستخدمین دولتی مندرج کرده فرمانی برای من صادر نمودند. . .»

طبق قراین و شواهدی که درباره ژول ریشار نقل شده است وی به عنوان عکاس قدم به ایران نگذارده، بلکه دست تقدیر او را به عنوان عمل کننده بر دستگاههایی که ملکه انگلستان و امپراتور روس برای محمد شاه هدیه فرستاده بودند در وادی عکاسی انداخته و این خود بهترین محمل برای ورود به دربار قاجاریه بوده است. در صحت این مدعا همین بس که ژول ریشار از پی ورود به دربار و پس از تأسیس دارالفنون به معلمی زبان فرانسه و انگلیسی و غیره (به۹ تعبیر اعتمادالسلطنه) برگزیده می شود و بعدا نیز جزء کارمندان وزارت انطباعات و دارالترجمه دولتی می شود. اما یک عکس نیز در خلال این سالیان دراز از او برجای نمانده است و این در حالی است که فرایند عکاسی به شیوه بسیار آسان (روش کلودیون بر روی شیشه) در سالهای اولیه سلطنت ناصرالدین شاه در ایران معمول و رایج شده است. ژول ریشار به احتمال قریب به یقین نخستین کسی است که در ایران عکاسی کرده است.

ملک قاسم میرزا

ملک قاسم میرزا که همزمان با ریشار و احتمالاً قبل از او تصویربرداری کرده است؛ ولی از آنجا که هیچ یک از داگرئوتیپهای ملک قاسم میرزا یافت نشده است، نتیجه گیری خود را مبتنی بر تصاویری که احتمالاً از روی داگرئوتیپ تهیه شده، استوار ساخته اند.

ملک قاسم میرزا در طول حیات خود عکسهای بسیار برداشته که نمونه هایی از آن موجود است و او نخستین فرد ایرانی است که به روش «داگرئوتیپ» و «کلودیون» کارکرده است. در حمله ای که اشرار در سال ۱۳۵۷ هـ . ش به منزل خانوادگی او در روستای «وان» (بین تبریز و مراغه» کرده اند، آنجا را به آتش کشیده و متاسفانه شیشه ها و صفحات «داگرئوتیپی» و ابزار عکاسی او را سوزانده یا به غارت برده اند.

در فهرست آلبومهای کتابخانهٔ سلطنتی درباره آلبوم شماره ۲۳۲ آمده است که در نیمه رجب سال ۱۲۶۶ ملک قاسم میرزا آن را به ناصرالدین شاه پیشکش کرده است؛ ولی عکسهای آن که از زنان حرمسرا و خواجگان بوده در حال حاضر موجود نیست و نام اشخاص به خط ناصرالدین شاه ذیل محل عکسها در اوراق آلبوم دیده می شود.

مهدی بامداد درباره ملک قاسم میرزا نکته ای را ذکر می کند که بیان آن بسیار ضروری است.

«. . . در سال ۱۲۵۰ هـ . ق که "پرکینز " کشیش پروتستان امریکایی برای تبلیغات مذهبی در بین عیسویان مقیم آذربایجان به تبریز وارد شد، ملک قاسم میرزا در نزد او انگلیسی آموخت و از مبلغین پروتستانی حمایت می کرد و بعد در سال ۱۲۵۵ هـ . ق برای آزاد بودن آنان در تبلیغات مذهبی در میان عیسویان آذربایجان و همچنین تاسیس مدرسه ای برای نشر علوم و تربیت جوانان (اعم از مسلمان و عیسوی) در شهر ارومیه فرمانی از محمد شاه قاجار برادرزاده خود برای آنان صادر کرد . . .»

ارتباط نزدیک ملک قاسم میرزا با مبلغان پروتستان خود دلیلی است بر این مدعا که امکان فراگیری عکاسی و به دست آوردن دوربین و دیگر تجهیزات از طریق این افراد (البته نه تا سال ۱۲۵۵ هـ . ق برابر با ۱۸۳۹ میلادی که فرایند داگر در همان سال به ثبت می رسد) برای وی مهیا بوده است..

اولین عکاسان غیر ایرانی

دو گروه عکاس فرانسوی و ایتالیایی در دوره سلطنت ناصرالدین شاه به ایران آمده اند.

الف)گروه فرانسوی. این گروه در سال های ۱۲۷۴ تا ۱۲۷۷ه .ق در ایران عکسبردای کرده اند. براساس اطلاعاتی که در آرشیو تاریخی قشون فرانسه به نقل از رئیس هیأت نظامی اعزامی به ایران درج گردیده، دو عکاس به نام های "کارلیه "و "هانری دوکولی بف دوبلوک ویل" با هیأت مذکور به ایران آمده اند. برای عکسبرداری از دفع قائله ترکمانان به خراسان رفته و به دست ایشان اسیر شده و تمام وسایل او شکسته یا به تاراج رفته است.

بلوک ویل که پس از چند ماه با پرداخت سربَهایی گزاف به فرانسه بازگشت، مقاله ای منتشر ساخت که در آن تصاویری که ازعکسهای وی کشیده شده است به چشم می خورد – در دهه ۱۸۶۰ هنوز امکان استفاده از خود عکس در نشریات وجود نداشت و برای تهیه گراور الزاماً از روی عکس طراحی می شد.

با آنکه عکسی از گروه فرانسوی به دست نیامده است، اسناد برجای مانده دلالت بر آن دارد که کارلیه و بلوک ویل اولین عکاسان غیر ایرانی هستند که به کشورمان آمده اند. محمدحسن خان اعتماد السلطنه نیز در مرآت البلدان از "کارلیه" سخن به میان آورده است ولی از او به نام کارلیان یاد می کند و وی را عضو هیأتی می داند که با فرخ خان امین الدوله از فرانسه به ایران آمده بود.

ب) گروه ایتالیایی. آنچه در خصوص عکاسان ایتالیایی به دست آمده تماماً مرهون مطالعات و تحقیقات پرفایده شخصی ایتالیایی به نام آنجلو پیه مونتزه است که در سال ۱۹۷۲ تحت نام " The Photograph Album of Itallian Diplomatic Mission to Persia" منتشر کرده است.

پیه مونتزه در مقاله خود به سفر هیأت ایرانی به ریاست حسنعلی خان امیر نظام به ایتالیا در سال ۱۸۶۱ اشاره دارد که متعاقب این سفر هیأتی ایتالیایی در سال ۱۸۶۲ (۱۲۷۹ ه .ق) به ایران اعزام می شود. یکی از اعضای این هیأت عکاسی است به نام "لوئیچی مونتابونه" از اهالی شهر تورین که دستیاری به نام "پیتروبون" او را همراهی می کرده است . از مجموعه عکسهای مونتابونه سه آلبوم در ایتالیا موجود است که شامل شصت و دو قطعه عکس از زندگی و معیشت دوره قاجاریه است. عکسها به گونه ای تهیه شده که بازگو کننده بخشی از تاریخ باشد. مناظر شهری، ابنیه تاریخی، کاخها و طبقات مختلف اجتماعی از شاه و شاهزادگان و صاحب منصبان تا خواجگان حرمسرا و مردم عادی موضوع آثار مونتابونه را تشکیل می دهند.

پیه مونتزه از ایتالیایی دیگری به نام "لوئیچی پشِه" نیز نام می برد که سرهنگی از اهالی ناپل است و در سال ۱۸۴۸/۱۲۶۵ برای سرپرستی قوای پیاده نظام به ایران مهاجرت می کند. چنانکه پیش از این گذشت از لوئیچی پشه دو آلبوم نفیس در خارج از کشور به دست آمده است.

آلبوم ارسالی وی برای کنت کاوُر در سالهای اخیر در مجموعه ای شخصی در رم پیدا شد که شامل پنجاه قطعه عکس است و عناوین تصاویر نیز به خط «پشه» در حاشیه تصاویر نوشته شده.

این آلبوم اکنون در کتابخانه مارچیانا در ونیز نگهداری می شود. آلبوم دیگری نیز در سال ۱۹۷۷ به موزه هنر متروپولیتن نیویورک اهدا شد که شامل هفتاد و پنج قطعه عکس است و امضای «پشه» روی یک سوم عکسها دیده می شود ؛ به احتمال قریب به یقین این همان آلبومی است که برای ویلهلم اول فرستاده شده بود.

ناصرالدین شاه در کاخ سلطنتی نیاوران

تحقیقات پیه مونتره کمک شایان ذکری به محققان ایرانی عکسهای دوره قاجاریه کرد و موجب شناسایی یکی از آلبومهای موجود در کتابخانه کاخ گلستان شد.

پیه مونتزه در مقاله خود متذکر شد که چاپ بعضی از عکسهای موجود در آلبوم «پشه» را در یادداشتهای خصوصی ناصرالدین شاه به قلم دوستعلی خان معیرالممالک، سفرنامه میرزافتاح خان گرمرودی به اروپا و سواد و بیاض ایرج افشار دیده و امکان وجود آلبوم دیگری را در ایران منتفی ندانسته است. .

ج) گروه آلمانی. عکاس اروپایی دیگری که در دوره سلطنت ناصرالدین شاه به ایران آمد ارنست هولتسر است که در عکاسی گذشته ایران نامی در خور تأمل دارد.

هولتسر مهندس آلمانی است که همراه گروه کارشناسان ایجاد خط تلگراف سراسری در سال ۱۸۶۳/۱۲۸۰ به ایران می آید و در سال ۱۸۷۱/۱۲۸۸ سرپرستی دفتر خطوط تلگراف اصفهان را عهده دار می شود. او بیشتر عمر خود را در ایران گذرانده است.

هولتسر تنها عکاسی است (اعم از اروپایی یا ایرانی) که با روش نظام مند دست به مستندنگاری اجتماعی در دوره قاجاریه زده است. یادداشتهای روزانه وی شاهد این مدعاست، دقت فزون از حد هولتسر در عکاسی و یادداشت برداری، گزارشی جامع از راه و رسم زندگی در اصفهان و حومه آن به دست می دهد. گزارشی که مردم و مشاغل آن، فرهنگ عوام، هنر و صنعت و معماری بناهایی که تاکنون بسیارشان از بین رفته اند را در برمی گیرند: «... مانند معمار – صحاف، خورجین دوز... ».

دستیابی امروز ما به گنجینهٔ با ارزش هولتسر در اثر حادثه ای است. که ذکر خواهیم کرد: در سال ۱۹۶۳/۱۳۸۳ یعنی صد سال پس از ورود هولتسر به ایران نوه او، آنچه را که از وی بر جای مانده بود از جلفا به آلمان برد و در زیرزمینی انبار کرد. چند سال بعد در اثر ترکیدگی لولهٔ آب، انبار را تخلیه می کنند و به پنج صندوقچه محتوی حدود یک هزار نگاتیو شیشه ای برمی خورند که تماماً در ورقه های روی و قلع

پیچیده شده و کاملاً سالم مانده اند. گفتنی است که خاطرات روزانه هولتسر نیز در همین زمان به دست آمده است.

آثار بر جای مانده از هولتسر چه در نمایشگاههای بین المللی و چه در نشریات خارج از ایران بسیار مورد توجه واقع شد. در سال ۱۳۵۵ کتابی به نام ایران در ۱۱۳ سال پیش به همت محمد عاصمی در اداره هنرهای زیبا منتشر شد که دربردارنده آثار هولتسر است و قسمت اول آن تحت عنوان بخش نخست، اصفهان به طبع رسیده که متأسفانه بخش دیگر هنوز به چاپ نرسیده.

سلمانی عکاس هولتسر

ناصرالدین شاه و عکاسان دربار

بی تردید ناصرالدین شاه را می توان فردی هنردوست و تا حدی هنرمند دانست؛ اما رواج عکاسی در دربار ناشی از علاقه شدید او به این امر است و نه به معنای آنکه او نخستین عکاس بوده باشد. تدریس عکاسی در دارالفنون نیز بی تأثیر از علاقه شاه به این فن نبود.

گرچه پدیده عکاسی در نیمه دوم قرن نوزدهم میلادی پدیده ای جهانگیر بود و با سرعتی وصف ناپذیر منتشر شد، تدریس آن در تنها دارالعلم کشوری که مردم آن از بسیاری از ضروریات معیشتی خود محروم بوده اند، امری عجیب می نماید.

یادداشتهای برجای مانده از ناصرالدین شاه، حاکی از آن است که او با روشهای علمی و فنی عکاسی و طرز کار دوربینهای مختلف آشنا بوده. همچنین فهرستی از دستورالعمل داروهای مختلف شیمیایی و مراحل تدریجی چاپ و ظهور عکس طبق روشهای رایج در اروپای آن روز نیز که شامل دستورالعملهای مربوط به روش کلودیون، تهیه کاغذ به روش آلبومین، سالت (نیترات نقره)، سیانوتیپ (cyanotype) و غیره است به خط خود او در کتابخانه کاخ گلستان موجود است.

توجه و شدت علاقه ناصرالدین شاه به عکاسی در حدی بود که در سفر و حَضّر به عکسبرداری پرداخته و کار دیگر عکاسان همراه را نیز می دیده است. در سفرنامه عتبات، او اشاراتی به این امر دارد:

« عکاسباشی چند صفحه عکس خوب در حضور ما انداخت ... عکاسباشی از کالسکه های دیوان یکی را گرفته اطاق تاریک متحرک ساخته اسباب عکس را در همین کالسکه جا داده است». «سه شنبه ۱۵ رجب [همدان] - عکاسباشی آمد شیشه های عکس را که از همینجا انداخته بود، آورد دیدم.»

« یکشنبه ۲۰ رجب – عکاسباشی عکس قصبه اسدآباد را انداخته بود، آورد دیدم.»

ناصرالدین شاه بخشی از ابنیه کاخ گلستان را به عکاسخانه تبدیل کرد و اگرچه گاهی از این تفنن دست می کشد ولی باز بدان روی آورده است.« اعتمادالسلطنه: شاه چند روز است عکاسی می فرمایند ... مدتی است ترک کرده بودند باز شروع کردند»

قدیمی ترین عکسهایی که از چهره زنان در ایران باقی است مجموعه بی بدیل عکسهایی است که ناصرالدین شاه در حرم خانه خود برداشته.

این تصاویر غالباً با حاشیه نویسی او همراه است. تعدادی نیز شامل عکسهای زنان در خلوت خانه و حرمسرا است که ناصرالدین شاه انداخته و در مجموعه بیوتات موجود است که در حال حاضر اطلاعی از چگونگی آنها نداریم.

از قدیمی ترین عکسهایی که از ناصرالدین شاه به دست آمده عکس آقا رضا فراش خلوت فتحعلیشاه است که تاریخ ۱۲۷۸هـ.ق را بر خود دارد.

مادر ناصرالدین شاه ، عکس از ناصرالدین شاه

یادداشتهایی که شاه ذیل عکسها نوشته این گونه است:

- « عشر اول رمضان سنه ۸۴ توشقان ئیل در طهران خودم انداخته ام »

- « این عکس را خودم در اندرون انداخته ام »

- « در اندرونی امین اقدس، ملیجک بغل من است، شب که خوابید باز نوبه کرد. میرزاحسنعلی عکاس انداخت »

- « این دو عکس را با اسباب عکس فوری که از فرنگستان خریده بودم ۸ شهر شعبان که هشت روز از عید نوروز گذشته است سنه ۱۳۰۷ بارس ئیل با نهایت کسالت و کج خلقی و بداحوالی انداخته ام»

آنچه در خصوص مجموعه بیوتات ناگفته ماند، وجود تعدادی از آثار عکاسان برجسته اروپایی در آن مجموعه است که در دوره ناصرالدین شاه برای وی فرستاده شد.

بخشی از آن شامل عکسهای زنان در حرمسراست و بخشی دیگر عکسهای خانواده های سلطنتی اروپا. در مورد شخص ناصرالدین شاه باید اذعان داشت که علاقه مفرط او به عکاسی موجب گسترش فزون از حد عکاسی در ایران شد. در قرن ۱۹ در کمتر کشور غیر اروپایی به این اندازه به عکاسی توجه شده است.

عکاسان دربار

شاخص ترین عکاس دربار ناصری که ناصرالدین شاه به او لقب «عکاسباشی» داده، آقا رضاخان اقبال السلطنه است. یحیی ذکاء و دانا استاین آقا رضا را اولین عکاس حرفه ای ایران می داند و یحیی ذکاء درباره او می نویسد: « ... او تعداد زیادی عکس به مناسبتهای مختلف تهیه کرد که می توان از عکسهای نور، کجور، شهرستانک و فیروزکوه که در سالهای ۱۲۸۰ و ۱۲۸۲ ه . ق تهیه شده نام برد. اقبال السلطنه مدت ۲۷ سال به عنوان عکاس، در دستگاه سلطنتی مشغول کار بود و در سال ۱۳۰۷ ه . ق در ۴۸ سالگی به مرگ ناگهانی درگذشت».

در بسیاری از آلبومها نام خود را «رضا عکاسباشی عکاسخانه مبارکه همایونی» و بعضاً نیز « رضا » رقم زده است.

دیگر عکاس درباری که از آقا رضا متأخر تر ولی پرآوازه تر است، عبدالله میرزا قاجار است. او متولد سال ۱۲۶۶ ه . ق است و پس از طی دوره ای در دارالفنون برای تکمیل عکاسی به فرانسه و سپس به اتریش می

رود. ۱۳۱۴ قمری چنین آورده: « این بنده عبدالله قاجار عکاس مخصوص شاه شهید عبدالله میرزا برای تحصیل به فرانسه رفت و سپس اتریش پس از اتمام مدت مجاز تحصیل خود، یعنی سه سال، ده ماه نیز اضافه و به هزینه خود در اتریش می ماند تا آنجا که دیگر استطاعت ماندن ندارد و با مشقت تمام خود را به دارالخلافه ناصری یعنی تهران می رساند.

عبدالله قاجار در سال ۱۳۰۶ ه . ق مدیر عکاسخانه دارالفنون و در دورهٔ مظفرالدین شاه به ریاست مطبعه شاهنشاهی منصوب می شود که نامش نیز به صورت رقم «مطعبه نواب والا شاهزاده عبدالله میرزا عکاس مخصوص» بود. در آثار بسیاری از وی در مجموعه بیوتات سلطنتی و خانواده های اعیان دوره قاجار وجود دارد و نام او را در ذیل عکسها چنین به یادگار مانده است: «عکاس مخصوص اعلیحضرت شاهنشاهی خانه زاد عبدالله قاجار– دارالخلافه ناصری» « عکس مخصوص مدرسه مبارکه دارالفنون – عبدالله قاجار».

از خدمات برجسته عبدالله میرزا در دارالفنون تربیت شاگردانی است که عهد مظفرالدین شاه بتدریج عکاسی را به عنوان حرفه در جامعه ایران مطرح کرده اند. یکی از آنان ماشاءالله خان عکاس است .

گفته می شود که آرشیو عکاسخانه خادم غنی ترین مجموعهٔ مستند تاریخی شهر تهران را در خود دارد.

روسی خان، از دیگر شاگردان عبدالله میرزا است. که نام اصلی وی ایوانف بوده. عکاسخانه او در خیابان علاءالدوله واقع و بسیاری از عکس های رجال دوره مشروطیت موضوع کار اوست.

آخرین عکاسی که باید او را در زمره پیشگامان این هنر در ایران دانست، آنتوان سوریوگین ارمنی است که به آنتوان خان شهرت داشته. سوریوگین بی شک برجسته ترین و پرکارترین عکاس حرفه ای ایران در دوره خود بوده و عکسهای بسیار او که از اقصی نقاط کشور به یادگار مانده، مؤید این امر است. عکاسخانه سوریوگین نیز مورد هجوم واقع شده، بخشی از شیشه های نگاتیو او از بین می رود.

به هر حال آنچه در خصوص سوریوگین باید گفت سبک و سیاق کاملاً متفاوت او با دیگر عکاسان ایرانی است. آثار سوریوگین مبتنی بر دیدگاههای اندیشمندانه و زیباشناختی عکاسان معاصرش در اروپاست و کمتر قرابتی بین عکسهای او و دیگر عکاسان ایرانی دیده می شود.

او سراسر ایران را زیر پا گذاشته گرایش وی بیشتر به عکاسی خبری بوده است.

از دیگر عکاسانی که در دوره ناصرالدین شاه و مظفرالدین شاه در دارالخلافه به نوعی مطرح بوده اند، می توان به این افراد اشاره کرد که آثاری از آنان همچنان باقی است:

حسنعلی عکاسباشی که در بعضی موارد اسم او را حسینعلی آورده اند؛ میرزا احمد عکاسباشی ملقب به صنیع السلطنه؛ میرزاابراهیم خان عکاسباشی؛ پسر میرزااحمد، او عکاسباشی مظفرالدین شاه بوده و اولین دستگاه فیلمبرداری را در اختیار داشته است. همچنین محمد حسن قاجار که در ثبت عکسهای وی عبارت « عکاسخانۀ مبارکه نظامی یا درالخلافه ناصری» به چشم می خورد؛ میرزاعبدالباقی که از اولین عکاسان دوره ناصری است؛ عباسعلی بیک که عبارت « ناظم عکاسخانه مبارکه » را بر مُهر خود داشته و امین حضرت که مُهر وی « رئیس اداره عکاسخانه مبارکه » بوده است.

عکاسی و تحولات آن در دوره مشروطه

به طور کلی در دوران قاجار اکثر عکسها به نیت یادگاری گرفته می شد و عکاسان کشفیات جدید فنی را برای سرگرمی و بدون هدف معین تجربه می کردند. در ایران این دوره، همچون اروپا، عکاسی حول محور پرتره می گشت؛ با این تفاوت که در اروپا عکاسان سعی می کردند با نقاشان رقابت کنند و به پرتره هایی شبیه نقاشی دست یابند، ولی رواج پرتره در ایران صرفاً به تقلید از غرب است. چنانکه عکاسی در اروپا پس از گذشت چندین دهه سیر منطقی خود را طی کرده، به دستاوردهای جدیدی در زمینۀ عوامل بصری تصویر دست می یابد؛ اما در ایران با فقدان این سیر و دوره های میانی آن روبه رو هستیم و پس از گذشت چندین دهه در ایران، همچنان پرتره غالب است و تنها عوامل تزیینی از قبیل اشیای مختلف و پرده های نقاشی پشت موضوع به عکسها اضافه می شود.

شاید به دلیل بینش خاص شاهان قاجار، عکاسان نیازی به ابقای طبقات مختلف مردم بخصوص مردم عادی جامعه نمی بینند و از این روست که در آلبومهای قاجار بندرت به این گونه عکسها برمی خوریم یا شاید این امر به دلیل گرانی وسایل و ناشی از عدم دیدگاه تحلیلی عکاسان آن دوره باشد.

در این میان جا دارد دوباره به ارنست هولتسر، عکاس واقعگرای دورۀ قاجار، اشاره شود. وی تصویرهای گویایی از جنبه های مختلف زندگی در ایران ارائه کرده است که نشان دهندۀ دید تحلیلی او نسبت به مسائل و وقایع است.

هولتسر با آگاهی کامل از اینکه عکسهایش روزی به عنوان سند تاریخی و فرهنگی مورد ارزیابی قرار می گیرد، به عکاسی دقیق از همۀ جامعه پرداخت و سعی نمود تا حد امکان از واقعیت دور نشود. او همچنین یادداشتهایی برای تکمیل اطلاعات تصویری اش نگاشته و در آن صریحاً به بینش و انگیزۀ خود در مورد عکاسی اشاره کرده است؛ چنانکه می گوید « ... ایران در آستانه یک تحول فرهنگی قرار گرفته است. از چند سال پیش به این طرف بسیاری عوامل بیگانه اغلب به سبک اروپایی دارند در این کشور نفوذ می کنند. عمارات کهن، عادات و آداب (حتی طرز لباس پوشیدن) تدریجاً از میان می روند. به طوری که تا چند سال دیگر بسیاری از آنچه «شاردن» و «تارونیه» به وصف آورده اند پیدا نتوان کرد . هولتسر اغلب از اصفهان که محل خدمتش در ادارۀ تلگراف بود، عکاسی کرده است.

با طلوع مشروطیت این گونه گرایشها بُعد خاصی یافت. مردم کنجکاو بودند که چهرۀ آزادیخواهان و فعالیتهای آنان را از نزدیک ببینند و این کار برای همه مقدور نبود. بنابراین ناخودآگاه وجهه ای از عکاسی در ایران مطرح شد که می توان آن را در زمرۀ عکاسی خبری به حساب آورد. مجاهدان و آزادیخواهان به عکاسان مراجعه می کردند و در حالتهای مختلف با سلاح و بی سلاح عکسی به یادگار می گرفتند. این عکسها، تنها گواهان صادق و زنده ای است که ما را با بسیاری از خصوصیات جامعۀ ایران در آن دوران بحرانی آشنا می سازد. با رواج این عکسها و اشتیاق مردم برای دیدن آنها رفته رفته احساسی مرموز و جادویی، نسبت به جاودانگی ای که با ثبت رویدادها در عکس ایجاد می شد شکل گرفت. اگر در ابتدا مشروطه طلبان، خود برای تهیۀ پرتره به عکاسان مراجعه می کردند، پس از انقلاب مشروطه ضرورت عکاسی

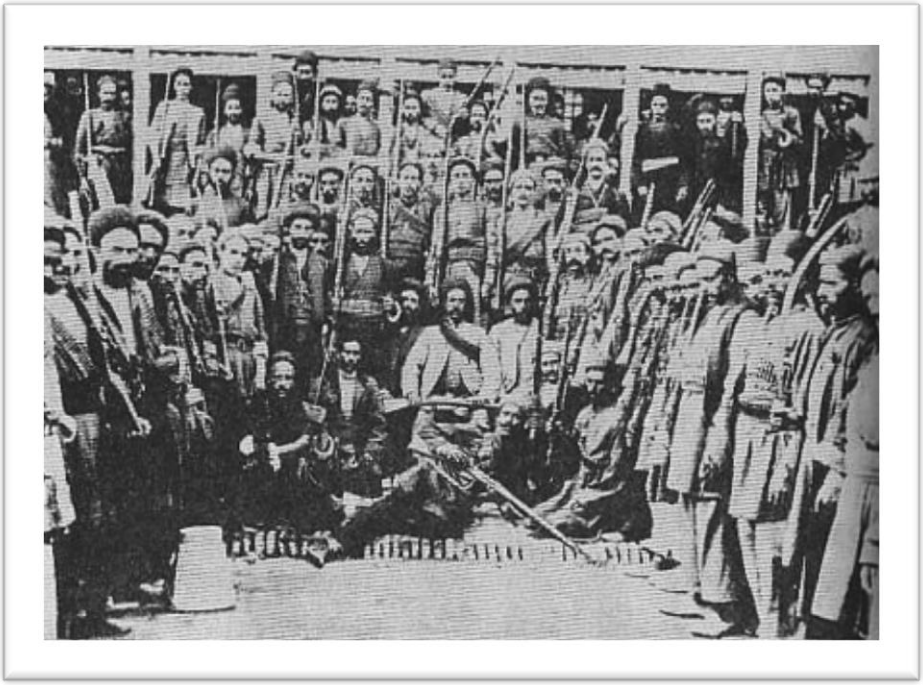
از وقایع امری بدیهی می نمود. حتی می بینیم در مواردی مأموران دولت به کارگاه عکاسان مراجعه می کردند تا عکسی از یک زندانی یا سر بریدهٔ «میرزاکوچک خان» بگیرند.

این امر مؤید آشکار شدن جنبهٔ سندیت و هویت مستقل عکس بود؛ چنانکه سه دهه پس از ورود عکاسی به ایران، موضوع عکس از انحصار درباریان خارج شد و موضوعات اجتماعی و واقعی را دربرگرفت؛ شاهد این امر عکس قاتل ناصرالدین شاه و صحنهٔ اعدام او، کاسبکاران مختلف و عکسهای بسیار دیگر از مردم عادی است. همراه با این جنبه های مستند، عکسهای خانوادگی و پرتره های شخصی در بین مردم عادی عمومیت یافت. هرچند نمی توان به این نوع عکسها، عکسهای مطبوعاتی گفت، به عنوان عکسهای مستند می توان آنها را منشأ و سرآغاز عکاسی مطبوعاتی دانست. تاریخ این نوع عکاسی در ایران چندان شناخته شده نیست و هیچ نوع مرجع مدونی دراین مورد وجود ندارد. صرفاً می توانیم برای تاریخ عکاسی ایران چند دوره قائل باشیم: دورهٔ اول پیدایش عکاسی؛ دورهٔ دوم ارتباط عکاسی و مطبوعات که مصادف با دورهٔ مشروطیت است.

در این دوره عکسهای مشهوری را «بارون استپانیان»، یکی از نمایندگان شوراهای ایالتی تبریز، گرفته است. این شخص عکاس ماهری بود و قبل از مشروطیت از مراسم رسمی و سنتی شهر عکاسی می کرد. با آغاز انقلاب مشروطیت، وی شروع به عکاسی از مبارزان و انقلابیون مشروطه تبریز کرد که این عکسها به صورت قاچاق از تبریز خارج می شد و تنها رابطهٔ تصویری بین این شهر و دیگر نقاط ایران بود و به وسیلهٔ این عکسها مردم از اوضاع و احوال تبریز آگاه می شدند. موضوع این عکسها جسد شهدا، سنگربندیها، جنگ و جدال و مانند آن بود. این امر وجه شاخص و مهم عکاسی این دوره است.

بارون استپانبانبان درلباس کردی

عکاسان دیگری هم بوده اند، از جمله عکاس جوانی که در زمان محمدعلی شاه با دوربینهای بزرگ آن زمان کار می کرد و در بین مردم به عنوان عکاس حرفه ای شناخته شده بود. وی هنگام به توپ بستن مجلس برای عکاسی به این محل می رود و به جرم جاسوسی دستگیر و اعدام می شود.



عکسی از ستارخان ومبارزان دوره مشروطه

در سالهای آغازین سدهٔ چهاردهم شمسی به علت ورود فن شناسی و تغییر مواد اولیهٔ عکاسی، عکسها دچار تغییر کیفی شدند. عکاس مواد حساس به نور قوی تر و دوربینهای سریع العمل تری در اختیار داشت که می توانست با سهولت بیشتر به عکاسی از هر آنچه اطرافش بود، بپردازد؛ ازاین رو در بین عکسهای به جا مانده به بسیاری از عکسها برمی خوریم که جنبه سندیت دارند.

به طور کلی کودتای حوت ۱۲۹۹ و گرایش به تجدد و غرب گرایی باعث شد تا مطبوعات غربی بیش از قبل به ایران راه یابند. درآن زمان (پس از جنگ جهانی اول) اکثر مطبوعات و کتابهای غربی مصور بود و سعی می شد بیشتر از تصاویر زنده و واقعی استفاده شود تا مردم درمقام ناظرانی آگاه با عکاسی به عنوان یک رسانه آشنا شوند.

بدیهی است این مطبوعات بر دیدگاه عکاسان ایرانی تأثیر گذارد و هر چند عکاسی در ایران سیر خاص و مداومی مانند اروپا نداشت، باعث شد تا عکسها هویت واقع نگارانهٔ بیشتری پیدا کنند و عکاسان به دید مطبوعاتی نزدیکتر شوند. در واقع عکاسان ایرانی نه از روی تحلیل صریح ارتباط عکاسی و اجتماع که تنها با پیروی از روش عکاسان غربی،ناخودآگاه به سمت پایه ریزی عکاسی مطبوعاتی پیش می رفتند. این

عکاسان حداقل تا دو دهه پس از کودتای ۱۲۹۹ به عکاسی از محلهای خاص، مراسم سنتی، اعیاد، مراسم دولتی و آدمهای مختلف می پرداختند و شاید خود نیز از جایگاه و کاربرد واقعی عکسهایشان بی اطلاع بودند.

نمونه ای از عکس های گرفته شده در دوره پهلوی اول

در دورۀ رضا شاه به دلیل عرضۀ وسایل فنی جدیدتر، برای عکاسی امکانات بهتری فراهم شد. دوربینها کوچکتر و فیلمها حساستر شده بود و بنابراین عکسان مطبوعاتی آن دوره راحت تر می توانستند کار کنند. در اوایل دوره پهلوی عکسهای خوبی گرفته شده است.

دهۀ بیست با بحران جنگ جهانی شروع شد. با رسیدن شعله های جنگ به ایران و ورود متفقین، دوران سیاه فقر و ناامنی و رکود اقتصادی آغاز شد. این رکود، دامنگیر در تمام فعالیتهای جامعه از جمله عکاسی شد. از این سالهای پرمخاطره تصاویری به صورت عکس و فیلم باقی مانده که اغلب اشخاص خارجی آنها را تهیه کرده اند. یکی از دلایل رکود عکاسی را در آن دوران می توان هزینۀ سنگین تهیۀ عکس و بی پولی و فقر فوق العادۀ مردم دانست. در این سالها، ایران از وجود مطبوعات بی بهره نیست، مانند روزنامه کیهان که فعالیت خود را از سال ۱۳۲۱ آغاز می کند و اگر چه گاه عکسی در این مطبوعات چاپ می شد باز هم نمی توان این نشریات را در زمره مطبوعات مصور جای داد. با حضور خارجیان و کمابیش مطبوعات آنان در ایران، که در زمان بین دو جنگ به فرازهای جدیدی در عکاسی واقعگرا نایل آمده بودند و با رواج عکاسی زنده در اروپا هر چه بیشتر بر حیطۀ تجزیه و تحلیل اجتماعی و رئالیسم وارد می شدند، توجه عکاس و نشریات به چیزی غیر از روال قبلی جلب شد. برداشتهای واقع گرایانه عکاسان خارجی ، در ایران در نهایت به عکاسی وقایع نگار تبدیل شد.

در این هنگام، تجهیزات عکاسی در غرب به سمت هر چه بیشتر کردن کاربرد عمومی عکاسی پیش می رفت. با به بازار آمدن دوربینهای کوچک قابل حمل هنرمندان غربی در راه رسیدن به عینیت و ثبت واقعیت در بیانهای تصویری متفاوت عرصه های نوینی را تسخیر می کردند، اما در ایران کاربرد عکاسی تنها در زمینۀ تحکیم مواضع حکومت و تبلیغ در اطراف و اصلاحات روبنایی بود.

فاصله زمانی ۱۳۲۷ تا ۱۳۳۲ که مصادف با دوران وزارت دکتر مصدق بود جریانهای ملی شدن نفت و پس از آن کودتای ۲۸ مرداد است، دورۀ شکوفایی مطبوعات ایران به شمار می رود؛ زیرا هم تعداد نشریات زیاد شد و هم مقاله های جنجال برانگیز چاپ می شد. در ضمن به علت عدم تمرکز حکومت، مطبوعات از آزادی نسبی برخوردار بودند. سطح عکاسی این دوره بسیار عالی بود و از حوادث آن روزگار عکسهای خوبی وجود دارد. در کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲، حکومت دست نشاندۀ آمریکا قدرت را به دست می گیرد و ممیزی شدیدی به وجود می آید. پس از آن، مطبوعات تغییر شکل می دهند و عکاسی دچار رکود و تنبلی می شود.

پس از شهریور ۱۳۳۲ نفوذ بیگانگان و بحرانهای مختلف اقتصادی – اجتماعی، ایران را به کشتی طوفان زده ای تبدیل کرد و در این میان جای ثبت واقعیت چه بسیار خالی می نماید. جای شک نیست که مواضع حکومت و سعی آن در پنهان داشتن واقعیتهای وحشتناکی که در ایران وجود داشت، یکی از عوامل مهم عدم رشد واقع گرایی در هنرهای تصویری است؛ چنانکه این عدم رشد را در سینما نیز شاهدیم. چه بسا یک تصویر می توانست گویاتر از هزار کلمه باشد .

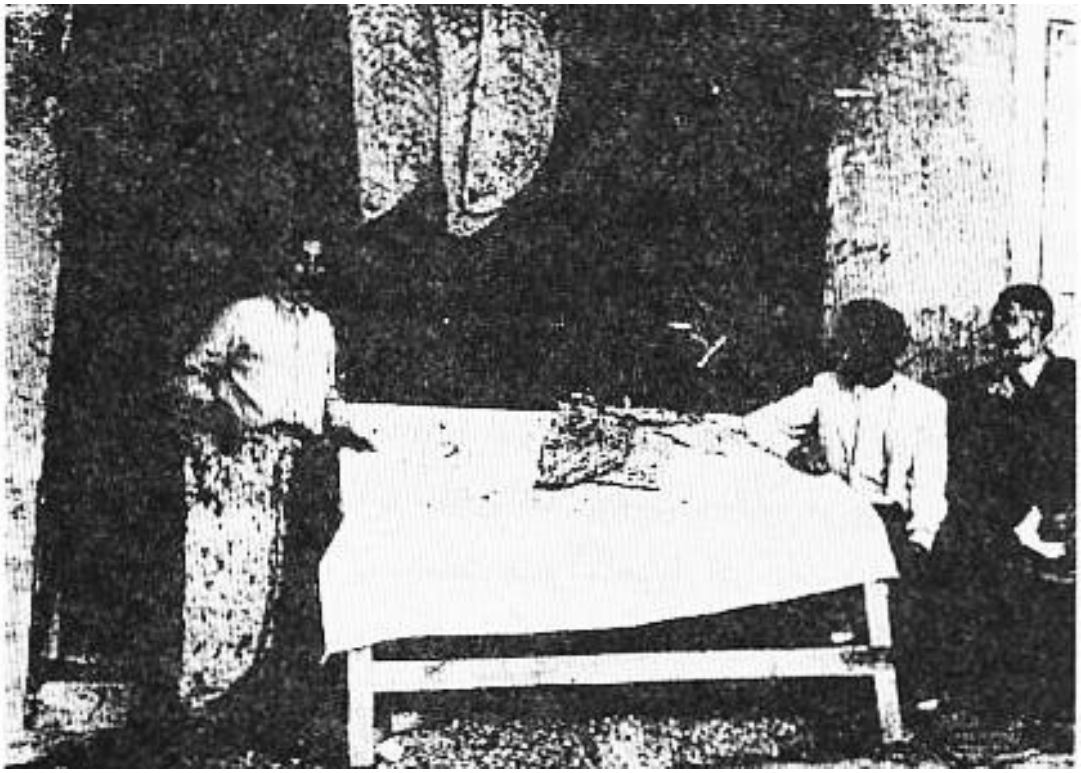
با تورق مطبوعات دهۀ ۳۰ و ۴۰ می بینیم بیشترین عکسهای منتشر شده در باب ملاقاتهای دولتی، تبلیغات، ورزش، پرتره های اشخاص و بیشتر خانواده سلطنتی است. در دهۀ ۴۰ همچنانکه روزنامه ها به شرح حوادث محدود می شوند، نوعی عکاسی خبری پدید می آید که تنها به عکس گرفتن از صحنۀ تصادف یا چهرۀ مجرمین می پردازد. در این دهه هر چند در همۀ عرصه های هنری بحثهای زیادی بر سر هنر و گرایشهای روشنفکری در جریان است، اکثر هنرمندان به سوی نوعی تفکر سمبولیستی و گرایش به داشتن مخاطبی خاص روی می آورند و به علت سانسور حرف خویش را در لفافه می پیچند؛ این گرایش در عکاسی به تفکر فرمالیستی می انجامد. از سوی دیگر به علت ریشۀ غربی عکاسی و عدم وجود یک سیر پیوسته در ایران، هر چندگاه شیوه ای به صورت یک جریان در شکل و محتوای آن خود را نشان می دهد و با ورود جریان دیگر از بین می رود.

در دهۀ چهل و پنجاه، هنرمندان راه رهایی از تضادهای جاری بین عکاسی در جهان و عکاسی در ایران را تقلید از روشهای کشورهای پیشرفتۀ صنعتی می دانند. در آن زمان در اکثر این کشورها عکاسان در ادامۀ سیر تحولی خویش، درصدد رسیدن به نوعی بیان تصویری جدید از واقعیت و ایجاد تحول در عکاسی زنده و ژورنالیستی بودند. بازتاب این روشها در نیمۀ دهۀ پنجاه همانا سرگردانی هنرمندان بین فن و محتواست . در این سالها در ایران هنوز بحث عکس هنری و غیر هنری رواج دارد و اصولاً اینکه عکاسی فن است یا هنر. عکسهای این دوره به دلایل مذکور، از آن عامل انسانی که در بازسازی و نمایش واقعیت دخیل است؛ یعنی فرایند درونی گزینش و دیدگاه منحصر به فرد هنرمند و همچنین قدرت عمل او در مراحل گوناگون آفرینش

هنری، تهی است. در واقع این عوامل کیفیت اثر هنری بصری را شکل می دهد و مسیر واکنشهای گروهی را تعیین می کند.

پرتره جهان پهلوان تختی عکاس ناشناس

دراین دوره نمایشگاههایی از آثار دانشجویان و روشنفکران برگزار می شود که موضوع آن بیشتر، استفاده از فرمهای مختلف و نزدیک شدن به گرافیک، معماری، طبیعت و دیگر شکلهای تزیینی و انتزاعی است. دوری گزیدن از مفاهیم زنده و مستند اجتماعی، هنر و ادب ایران را به سوی برداشتهای بسیار محدود و شخصی سوق داده است.



نانوایی سنگکی عکاس سید محمود پاکزاد۱۳۳۷

عکاسی و انقلاب اسلامی

با وقوع انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷ تحول عظیمی در عکاسی روی می دهد. تعداد زیادی از مردم به عکاسی از وقایع جاری انقلاب و ثبت وقایع می پردازند. از این دوره تعداد زیادی عکس به جا مانده که به علت عدم آگاهی از ادراکات ویژۀ بصری و آشنایی با عکسهای خوب، دراین زمینه تنها تعداد کمی از آنها در یادها مانده است. این عکسها بیشتر کار عکاسان اندکی است که درهمان وضعیت بحرانی جامعۀ هنری در سالهای قبل از انقلاب اسلامی، با تلاش پیگیر سعی کردند تا با روند طبیعی و منطقی عکاسی و اندیشه های پیشرو موجود درآن همپا باشند.

در دورۀ انقلاب عکاسی مطبوعاتی شکل دیگری پیدا می کند. هر چند در بحبوحۀ انقلاب به علت اعتصاب کارکنان مطبوعات یا ممیزی و عوامل دیگر عکسهای زیادی در مطبوعات چاپ نمی شود، عکس و عکاسی به

هر صورت رواج بیشتری دارد و کار خود را می کند. تعداد عکاسانی که با آگاهی و علاقه و اشتیاق و به شکل حرفه ای با مسأله انقلاب و تحولات تاریخی و سیاسی برخورد کردند کم بود، اما به همت همین تعداد کم و عکسهایی که آنها گرفتند با مطبوعات خارجی ارتباط برقرار شد. بعد بتدریج عکاسان خارجی به ایران آمدند، و تعداد عکاسان مطبوعاتی ایران هم زیاد شد و بازار کار گرمتر شد. یکی از عکاسان در این مورد می گوید: « من برای تایم کار می کردم که در سراسر دنیا با ۳۵ میلیون نسخه تیراژ، ۵۰ میلیون خواننده داشت و هر هفته هم در مورد مسائل ایران چندین صفحه مطلب همراه با عکس ایران آشنا می شدند و این برای من جالب و مهم بود.

اولین عکس من که در مجله چاپ شد، عکس مجروحی بود که در خیابانهای تهران توسط مردم حمل می شد. برای من افتخارآمیز بود که توانسته بودم خونی را که بر سنگفرش خیابان ریخته شده بود به تمام دنیا نشان بدهم» («گفتگویی با کاوه گلستان»، مسعود امیرلویی؛ عکس؛ بهمن ۱۳۶۹، ص۳۳).

پس از انقلاب، عکاسی اجتماعی جایگاه ویژه ای یافت. با برگزاری نمایشگاههای خیابانی، چاپ کتاب و انتشار جزوه ها، بسیاری از عکاسان درصدد نشان دادن گوشه ای از دردهای اجتماعی یا افتخارات اجتماعی و فرهنگی برآمدند. بیشتر موضوعات اجتماعی عبارت بود از نشان دادن فقر، بیسوادی، درماندگی، معلولیتهای جسمی و روانی و به طور کلی نشان دادن معضلات اجتماعی.

دسته ای دیگر از موضوعات به منعکس ساختن زندگی روستاییان، عشایر، آداب و رسوم، لباسها، معماری، صنایع دستی، شهرهای دارای بافت قدیم و ...اختصاص داشت. در این زمینه برخی عکاسان با سعی و کوشش زیاد بر آن شدند تا فرهنگ، جغرافیا، تمدن و طبیعت ایران را به جهانیان شناسانده، با چاپ کتابهای عکس در این مورد اسنادی را تهیه کنند.

با شروع جنگ تحمیلی و هجوم یکباره عراق به ایران مردم با شور و هیجان زیاد دنبال کسب اطلاع از جبهه های جنگ بودند و این مهم از چند طریق حاصل می شد؛

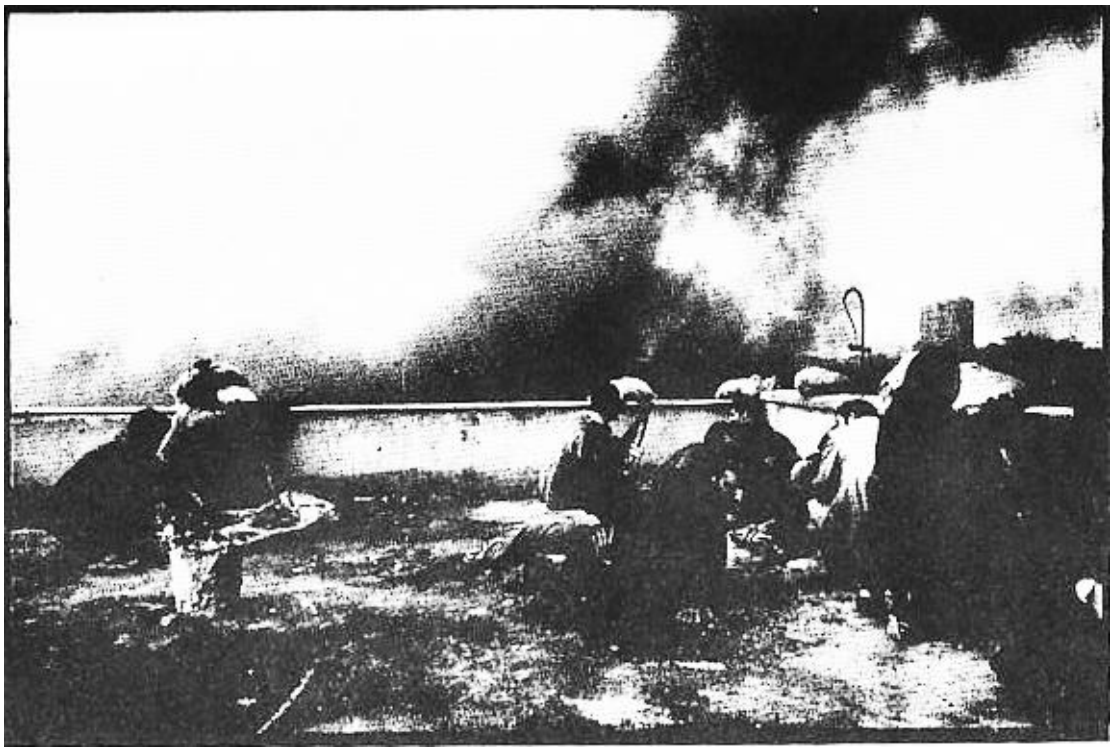
یکی صدا و سیما و دیگری مطبوعات. خبرگزاریها نیز اقدام به تهیه خبر، عکس و فیلم کردند. عکاسی با شروع جنگ تحمیلی، وجهه ای بین المللی یافت. در عکاسی جنگ، عکاسان رامی توان به چند دسته تقسیم

کرد: عده ای حرفه ای ها بودند که تقریباً حضوری دائمی در مناطق جنگی داشتد و عده ای هم به طور آماتور کار می کردند که البته بعدها از میان این آماتورها اشخاص حرفه ای و عکاسان خوبی بیرون آمدند و عکاسی جنگ بیشتر مدیون این گروه است. عکاسی جنگ در ایران چیزی فراتر از خبر بود . آن هم به دلیل ماهیت جنگ بود. عکاسی روایت می کرد؛ عکاس روایتگری بود که بالفعل در جنگ حضور داشت.

پیرمرد رزمنده که اسیران عراقی را هدایت نی مند .عکاس امیر علی جوادیان

وقایع انقلاب تسریع کنندۀ تجلی شعور بصری عکاسان بود. انقلاب اسلامی و حوادث سیاسی مختلفی که به دنبال آن پیش آمد و سپس هشت سال جنگ تحمیلی موجب رشد نوعی عکاسی خبری و گزارشی شد. در این سالها جاذبۀ عکاسی زنده و نیاز جامعه به تماس مداوم با واقعیت، تعداد زیادی را به سمت عکاسی

کشاند. امر دیگری که در روند عکاسی پس از انقلاب مؤثر بود؛ شکل گیری و ایجاد رشتهٔ خاص دانشگاهی برای عکاسی بود. پیش از انقلاب اسلامی عکاسی به عنوان چند واحد درسی برای بعضی از رشته های دانشگاهی و برخی هنرستانهای هنری ارائه می شد و فقط در چند آموزشگاه خصوصی این رشته تدریس می شد؛ گاه نیز به عنوان فعالیتهای فوق برنامه، در سطحی ابتدایی، در حاشیهٔ ساعات فراغت دانش آموزان مدارس راهنمایی و دبیرستان عرضه می شد. همچنین برپایی نمایشگاههای عکس که روند روزافزون داشت و چاپ و ورود نشریات عکاسی نقش فعالی در ایجاد این علاقه داشت. جامعه سرانجام و ناخودآگاه به لزوم عکاسی به عنوان یک وسیلهٔ بیان پی برد. انتشار مجموعه های عکس در سالهای آغاز دههٔ شصت مباحث جدیدی را در عکاسی ایران مطرح کرد.



صحنه هایی از انقلاب اسلامی، عکاس شاهرخ حاتمی

عکاسان معدودی که تا آن زمان با تجربه و پیگیری روشها و پیشرفتهای جهانی در زمینهٔ عکاسی و انطباق آن با برداشتهای ذهنی خویش، به ارتقای بینش تصویری و گسترش فرهنگ تصویری، به عنوان یک رسانهٔ

مستقل با کارایی بالا، پرداخته بودند با شرایط جدیدی که در جامعه فراهم شده بود، همراه تبیین و پیروی از روند متداوم عکاسی به فعالیت در زمینه های مختلف مشغول شدند. همچنین تعداد بیشتری در این رشته آغاز به کار کردند. برخورد مستقیم با واقعیتها که در این دوران ضرورت نهاد جامعه بود باعث فراگیر شدن عکاسی در اکثر زمینه ها شد. در این دوران همچنین شاهد نوعی گرایش عکاسی خلّاقیم که در آن عکاسان می کوشند امکانات جدیدی را برای بیان خویش به کار گیرند.

روح کاوشگر عکاسان ایرانی به همه چیز به عنوان موضوع نگاه می کند و به همه جا سر می کشد. رشد این دیدگاهها و گرایشهای مختلف در اولین دهه پس از انقلاب اسلامی نشانگر آن است که جامعهٔ عکاسی ایران به جست و جوی هویت خویش در پهنهٔ عکاسی جهانی برخاسته و می خواهد مکان خویش را بیابد.

در زمینهٔ انتشار کتابهای عکس، برخی از عکاسان ایرانی خوش درخشیدند. قبل از انقلاب اسلامی چندین کتاب عکس از ایران چاپ شده بود که بعضاً کار عکاسان خارجی است. با کنار هم قرار دادن این کتابها و کتابهای جدید عکس که حاصل کار عکاسان ایرانی پس از دههٔ شصت است، متوجه می شویم که عکاسان خارجی بر اساس نوع دیدگاهی که به شرق و ایران دارند به فرهنگ و مسائل ما می نگرند و آن چیزی را می بینند که خود می خواهند.

آنها کادر بندی را به گونه ای انتخاب می کنند که ارتباطی بین موضوع و دیدگاه شرقی وجود ندارد؛ نباید اشتباه کرد که آنها خوب عکاسی نمی کنند، بلکه منظور این است که پیوندها، نکته ها و مسائلی که در فرهنگ ایرانی وجود دارد باریکتر از موست و با توجه به این که می توان فضای گرم و دلپذیر فرهنگ ایرانی را منعکس کرد. اساساً کادربندی آثار عکاسان ایرانی به گونه ای است که باعث توهم و مخدوش شدن موضوع نمی شود؛ انتخاب زاویه های مناسب، نورپردازی آگاهانه و رعایت قرینه از ویژگی هایی است که علاوه بر عکس در آثار معماری سنتی اسلامی ایرانی نیز وجه غالبی دارد.

توجه دقیق عکاس ایرانی به قرینگی در تمام هنرهای سنتی اعم از نقاشی (بر ظروف، دیوارها، کاشیها و پارچه ها)، معماری و سایر صنایع دستی و انتقال آن در عکسها، قابل تأمل است.در مورد رنگ نیز باید گفت برخی از عکاسان ایرانی رنگهای اصلی را در موضوع رعایت می کنند. همت برخی از عکاسان در انتشار

آلبومهای عکس کمک بزرگی است به حفظ سنتها و فرهنگ گذشته و حال ایران که باید هرچه بیشتر نسبت بدان ترغیب و تشویق شود.

مجلات عکاسی در ایران

برخلاف کتابهای عکاسی، عمر مجله های عکاسی در ایران چندان زیاد نیست. شمار این عنوانها از آغاز ورود عکاسی به ایران تا امروز حتی با تعداد انگشتان یک دست نیز برابری نمی کند.

با توجه به اسناد موجود، شاید بتوان گفت نخستین نشریهٔ ایران جزوهٔ بسیار نازکی است به نام عکاسی که احتمالاً نخستین شمارهٔ آن در سال ۱۳۴۷ انتشار یافته است.

بنا به گفتهٔ یکی از دست اندرکاران عکاسی، این نشریه ظاهراً از طرف نمایندگی دوربین ریکو سینگلس در ایران و به همت اکبر شایسته و دکتر امیر وزیری منتشر می شد. قطع این نشریه وزیری ۱۷/۵×۲۵ سانتیمتر بود و روی کاغذ گلاسه و با چاپ یک رنگ منتشر می شد. هر چند این نشریه نخستین مجلهٔ عکاسی در ایران است، نمی توان آن را چندان جدی گرفت.

نشریهٔ تصویر. این نشریه را می توان نگرشی جدی تر تلقی کرد.نخستین شماره از ماهنامه عکاسی تصویر در روز چهارشنبه ۱۳ اردیبهشت ۱۳۵۱، در ۳ هزار نسخه منتشر شد. صاحب امتیاز و مدیر مسئول مجله، جهانگیر بهروز و همکار مجله بهمن بهروز معرفی شده اند. قطع مجله رحلی، تعداد صفحه ها ۴۴، چاپ متن دو رنگ و چاپ جلد پنج رنگ است. بنا به گفتهٔ بهمن بهروز تصویر با همکاری کیومرث درم بخش منتشر می شد.

منابع و مأخذ

۱- گنجینه عکسهای ایران / ایرج افشار / نشر و فرهنگ ایران.

۲- تاریخ عکاسی / دکتر داریوش گل گلاب / ناشر مؤلف.

۳- آشنایی با سینما و نخستین گامها در فیلمبرداری و فیلمسازی در ایران ۱۲۷۷ تا حدود ۱۲۸۴ خورشیدی شهریار عدل - / ناشر سازمان میراث فرهنگی، کاخ گلستان / تهران / ۱۳۷۹

۴- تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران / یحیی ذکاء / شرکت انتشارات علمی و فرهنگی / تهران ۱۳۷۶

۵- سرآغاز عکاسی در ایران / دانا استاین / ترجمه ابراهیم هاشمی / انتشارات اسپرک تهران ۱۳۸۶

۶- ناصرالدین شاه عکاس / محمد طهماسب پور/ نشر تاریخ ایران / تهران ۱۳۸۰

۷- سیر تحول عکاسی / پطراسک / ترجمه و تألیف محمد ستاری / انتشارات سمت / تهران ۱۳۸۲

۸- داستان عکاسی / مایکل لنگفورد / رضا نبوی / انتشارات افکار / تهران ۱۳۸۶

9. Robert poty: photography as a Fine Art , Rochester 1960

10.Quotation from Beaumont Newhell: The History of Photography, New York 1964,P.111

11. otto stelzer: kanst and photographie (Art and Photography), Munich 1966,P.99