نشریه تخصصی عکاسی ■ سال اول
شماره دوم ■ زمستان ۹۲ ■ قیمت ۲۰۰۰ تومان

کفتار بازها /پیتر هوگو/ترزبان:سهیل حیدری

ایراندخت /نقد/سارا صفایی

قدرت /شراره اسدی، هادی خراسانی

به بالا نگاه نکن !/مصاحبه با خوزه ورگارا/ترزبان:شیدا شاملو

تصویری از محمد فرنود/گزارش

مراسم تعزیه -شوش دانیال-آبان۹۲- بهزاد اسدی

شناسنامه ی نشریه

"نور و روشنایی در آب وآیینه،عکس"

نشریه فرتور دارای مجوز انتشار به شماره۲۹۵/۹۱/۶۲۵ مورخ ۹۱/۱۲/۹ از کمیته ی ناظر بر نشریات دانشجویی دانشگاه سمنان می باشد.

صاحب امتیاز: انجمن علمی عکاسی دانشگاه سمنان
سردبیرو مدیرمسئول: سهیل حیدری
گرافیست و صفحه آرا: ملیحه پسندیده
طراح لوگو:قاسم بهنود
مشاور هنری: امیر حسین اسماعیلی
مشاور چاپ: حامد جدّا
هیئت تحریریه:بهزاد اسدی، شراره اسدی، بابک جواد زاده، هادی خراسانی، سارا صفایی

همکاران این شماره: صادق همتی، امیر عسگری،، مصطفی غیاثی، سعید صادقی، بابک مسرتی، ، شیدا شاملو، مرضیه کوثری، فرنوش فرشچی و نسرین یوسف پور

با تشکر از:مهنازشعبانی، ابوالقاسم مایل افشار، مهدی امرایی(ریاست محترم دانشکده هنر) ،عباسعلی عربی، مهدی مردانی اقدم ، بهمن نژادی، زانیار بلوری، شه مال مرتضایی، نازیلا دلیرنیا، سامره شیخ آهی، هومن باقرزاده، نازنین قربانی، احسان امینی، فرنوش فرشچی، نسرین یوسف پور، رضا قانع میرحسینی، علیرضا قزوین نژاد ، مهشاد مهاجر پور، سمیه جودکی، محمد حسینی، زهره عمادالدین، سارا کریمی، مهدیه جلالی، علی ذوالفقاری، پارسا بنی اسدی و جملگی مهربانانی که ما را در این شماره یاری دادند.
روابط عمومی: جلال علیزاده ۰۹۱۵۶۸۴۴۸۱۸

عکس روی جلد : سهیل حیدری

نشانی:سمنان،کیلومتر پنج جاده ی دامغان، پردیس هنر،دانشکده ی هنر، انجمن علمی عکاسی
وب سایت انجمن:photosem.blogfa.com
پست الکترونیکی: farturmag@yahoo.com

دانشجویان،اساتید و علاقه مندان می توانند ، مطالب ،مقالات و عکسهای خود را از طریق نامه و پست الکترونیکی با شرایط زیر ارسال نمایند:
۱ - مطالب ارسالی باید تایپ شده و سرچشمه های آن در انتهای نوشتار ،آورده شود.
۲- مقاله ارسالی نباید پیش از این در نشریه یا سایت دیگری منتشر شده باشد.
۳- مشخصات نویسنده یا عکاس باید همراه با نوشتار یا عکس ارسال گردد.
۴- عکسهای ارسالی باید در قالب مجموعه ،حداقل دارای ۵ عکس و همراه با بیانیه باشد
فرتور در ویرایش نوشتار و عکس های دریافتی آزاد می باشد
استفاده از مطالب نشریه ی فرتور با ذکر نام نشریه و صاحب اثر بلامانع می باشد.

۵ ضلع چهارم/سرمقاله/سهیل حیدری

۶ تالبوت و بنیان عکاسی /تاریخ عکاسی جهان/سهیل حیدری

۱۳ شهر شناور در سطح/ مارک فیوستل / ترزبانان : فرنوش فرشچی ونسرین یوسف پور

۱۸ کفتار بازها /پیتر هوگو/ترزبان:سهیل حیدری

۲۲ قدرت/شراره اسدی، هادی خراسانی

۲۵ به بالا نگاه نکن !/مصاحبه با خوزه ورگارا/ترزبان:شیدا شاملو

۳۲ ایراندخت/نقد/سارا صفایی

۳۴ فتوژورنالیسم/معرفی کتاب/سعید صادقی

۳۶ گروه عکاسی چهار ساله شد!

۳۷ تصویری از محمد فرنود/ بهزاد اسدی

۳۹ نگارخانه : دو صفحه هویت ساعتی/صادق همتی

ساحل/امیر عسگری

این شماره تقدیم می شود به:

استاد احمد عالی به پاس بیش از نیم قرن فعالیت خلاقانه در عکاسی ایران

ضلع چهارم!

سهیل حیدری

نگاه کردن به آثار تجسمی و به طور خاص رسانه ی عکاسی ، ارتباط زبانی اثر است با مخاطبش، حال در این ارتباط دو سویه ،بهره هرچه می خواهد باشد، رابطه ی اثر و مخاطب با عمل دیدن شکل می گیرد و نظام ارتباطی هنرمند به این طریق به انجام می رسد. آنچه پیش از فرآیند دیدن اهمیت می یابد، زمینه های آغاز این ارتباط است، هنرمند اثرش را خلق می کند و پیش از آنکه مخاطب آماده ی برقراری ارتباط باشد،این مکان ارائه ی محصول هنری است که باید مهیا گردد و چه در فضای مجازی باشد و چه در گالری، نشریه و حتی فضای باز شهری ، هر کدام می تواند

بدون عنوان-مصطفی غیاثی

پیام اثر را تحت تاثیر چیستی (عنصریت) خویش قرار دهد. سوالی که مطرح می شود آن است که مخاطب ما چه کسی است؟
نگاه مستقیم و بی حاشیه ای در کار نیست، دیدنِ چه کسی و در کجا اولین سوالی است که خالقَ اثر هنری از خودش می پرسد! هنرمند خود زاده ی زمان است، حال اگر یک اثر در زمانی دیگر دیده شود، آیا دستخوش تغییر بیانی می شود یا خیر؟ «انتخاب» که پیش از این چالشی بزرگ برای سوی نخست یک کار هنری (هنرمند) بود باید در سویی دیگر کمک دهنده ای بی مانند باشد. قضیه آنقدر هم دشوار نیست! چه ببینیم؟و در کجا؟ پیش از دیدن باید یافت و انتخاب کرد. دیدن بدون ویرایش ، نگاه ما را هرز می کند، تفکیک ، نه پرهیز، می تواند پیشگیری شایسته ای باشد.
یافتن هر آنچه از طریق دیدن به ما می رسد باید به طور هوشیارانه ای مورد گزینش قرار گیرد ، نه برای رد و تائید یک تصویر، بلکه برای تمایز در دریافت پیام و انجام واکنش منطقی ،آگاهانه و معقول. در این بین، امکانات ارتباطی که در جایگاه دیدن به ما کمک می کنند واجد اهمیت هستند : نشریه ی الکترونیکی، گالری خصوصی،کاتالوگ جشنوا ر ه ، سا یت خصوصی و...
کانالهای ارتباطی تاثیر گذارند، بر اثر، بر مخاطب و گاه بر خود هنرمند، بخش مهمی از این حلقه که در فرآیند ارائه ی آثار هنری ، برچسب های تعیین کننده ای را برای اثر برمی گزینند و از این روست که به عنوان ضلع چهارم این فرآیند معرفی می شود. شناسایی محل ارائه ی اثر باید توسط دو سوی این فرآیند یعنی هنرمند و مخاطب انجام پذیرد و کنکاش این بار شکلی متفاوت می باید ، به دنبال چه؟ چگونه ؟ و چه مدت؟ این خود راهیست که هنر از همان ابتدا برای ما گشوده بود، کاوشگری!

تالبوت و بنیان عکاسی

قسمت دوم

سهیل حیدری

خلاصه ی قسمت اول:

داگر به کمک نیپس شرکتی را تاسیس می کند تا با توجه به تجربیات دونفره شان راهی برای ثبت تصویر بیابند، چهار سال پس از درگذشت نیپس ، داگر موفق می شود روشی را بیابد که برای نخستین بار در تاریخ بتواند تصویر را در اتاق تاریک و با استفاده از مواد حساس به نور ثبت کند، پس از مدت کوتاهی او به کمک یکی از دوستانش بنام فرانسوا آراگو موفق به ثبت اختراعش می شود و دولت فرانسه نیز برای او و شریک جدیدش، پسر نیپس فقید، مقرری مادام العمر تعیین می کند و با همگانی شدن اختراع داگر، داگروتیپ در بین علاقه مندان هنر و علم جایگاه والایی می یابد . . .

کالوتیپ[1]،بازار داگروتیپ راتخته می کند.(۱۸۴۱) میلادی:

یک دانشمند انگلیسی که او نیز مانند بسیاری دیگر به دنبال ثبت تصویر در کمرا ابسکیورا بود،هنری فاکس تالبوت[2] نام داشت. او در سال ۱۸۳۴ در یک آزمایش، کاغذ معمولی را در کلرید نقره غوطه ور ساخت، پس از خشک شدن با گذاشتن اشیاء مسطح مانند توری و برگ ، زیر نور آفتاب کاغذ را نوردهی کرد.کوششهای اولیه ی تالبوت هم مانند وجوود جهت پدید آوردن نقشهای منفی بود. او برای حساس کردن صفحه ی مورد نظر ،یک برگ کاغذ تحریر را در محلولی رقیقی از آب نمک خیساند، و سپس صبر می کرد تا خشک شود.آنگاه با قلم مو مقداری محلول نیترات نقره را به یک طرف کاغذ می مالید.او این کار را با هر برگ کاغذ چند بار تکرار می کرد. اما تالبوت بر خلاف وجوود ،خیلی زود به نتیجه رسید، و فهمید که چگونه می تواند تصویر های به دست آمده را به تاخیر بیندازد، او قبلا هم متوجه شده بود در آن قسمتهایی که کاغذ نمک طعام بیشتری را به خود جذب می کند حساسیت کاملا از بین می رود. تالبوت با استفاده از این کشف ، کاغذ نور دیده را در محلول غلیظ آب نمک فرو می برد. البته تالبوت نیز اندک زمانی بعد به کمک دوست شیمی دان خود، سر جان هرشل[3] به خواص هیپوسولفیت سدیم پی برد و از آن استفاده کرد. چرا که هیپو سولفیت سدیم می توانست عامل ثابت کننده بهتری نسبت به نمک باشد.

تالبوت دو مورد اصلاحی بزرگ را کشف نمود . اول، تصویر بدست آمده با قرار گرفتن در یک محلول قوی نمک از تیره شدن کلی به دور می ماند، و دوم آنکه گرچه تصویر منفی بود(سیاه به صورت سفید و برعکس)، ولی دریافت با چاپ نوری مجدد آن بر کاغذ حساس شده دیگر، می توان به ارزش درجات صحیح رسید.

تا این مرحله تالبوت موفق شده بود که تصویر را به صورت منفی به دست آورد، اما او یک قدم جلوتر رفت و کوشید تا از این نگاتیو عکس مثبتی روی کاغذ چاپ کند.تالبوت یک عکس منفی را،مثلاً نقش سفید یک برگ را در زمینه ی سیاه، روی یک کاغذ حساس دوم قرار داد.آنگاه این دو کاغذ را زیر فشار یک شیشه ی جام در نور آفتاب گذاشت، کاری که ما امروز آن را به نام چاپ کنتاکت[4] می شناسیم.در جریان کار، نور از قسمتهای سفید برگ در نگاتیو عبور می کرد وتصویر سیاهی روی صفحه ی حساس دوم تشکیل می داد،در عین حال نور از قسمتهای تاریک نگاتیو عبور نمی کرد، بنابراین آن قسمتها روی کاغذ دوم سفید باقی ماند ، نتیجه ی کار تصویر مثبتی بود از شکل اصلی یعنی یک برگ تیره در زمینه ای سفید.این آزمایش بعدها شالوده ی اصلی عکاسی نوین بر مبنای تصاویر منفی/مثبت را تشکیل داد.یک آزمایش بسیار مهم دیگر هنگامی انجام گرفت که تالبوت این روش را در مورد تصویر که در دوربین ثبت شده بود به کار بست .او پس از آنکه یک تصویر منفی از یک منظره در طبیعت تهیه کرد آن را به ترتیب بالا تبدیل به یک تصویر مثبت کرد و در انجام کار،عکس قابل تشخیصی به دست آمد.

درست سه هفته پس از ارائه ی داگروتیپ داگر ، فاکس تالبوت فرآیند کالوتیپ را در تاریخ۲۵ ژانویه ی ۱۸۳۹ معرفی کرد.تالبوت پس از آنکه جنجال

خبرهـای کشـف داگـر را شـنید از تـرس اینکـه مبـادا هـر دو فرآینـد مشـابه هـم باشـند، تصمیـم بـه چـاپ کارهایـی کـه تـا بـه حـال انجـام داده بـود گرفـت و مقالاتـی تحـت عنـوان طراحـی نـوری[5] آمـاده کـرد کـه مـورد توجـه انجمـن هـای علمـی لنـدن قـرار گرفـت. هیـچ عکاسـی در اوایـل دهـه ۱۸۴۰ نمـی توانسـت پیـش بینـی کنـد کـه فرآینـد نگاتیـو / پزتیـو تالبـوت راه واقعـی آینـده عکاسـی خواهـد بـود. داگروتیـپ جایـی بـرای جلـو رفتـن نداشـت، عمـلاً بـه نهایـت پیشـرفت خـود رسـیده بود.(لنگفـورد،۱۸،۱۳۸۴)

هـم زمـان بـا رشـد عمومـی داگـرو تیپ،فراینـد کالوتیـپ رقیـب فقـط توسـط تعـداد کمـی از افـراد بـا ذوق اسـتفاده گردید(همـان،ص۱۷)

ارزشـمندترین خصوصیـت کالوتیـپ - داشـتن یـک تصویـر ثبـت شـده در دوربیـن یعنـی امـکان چـاپ ارزان تعـداد تقریبـاً نامحـدودی عکـس گرفتـه شـد بـود. نمایشـگاه هـای داگـری مـی توانسـتند سرویسـی سـریع داشـته باشـند، و جزئیـات تصویـر بـی همتـا بـود. از ایـن رو تالبـوت مشـکل بزرگـی جهـت ترغیـب مـردم بـه خریـد امتیـاز فرآینـدش را داشـت.

پـس از انتشـار نظریـه ی طراحـی نـوری توسـط تالبـوت ،نظـرات مفیـد توسـط سـایر علاقـه منـدان شـکل گرفـت.

بـا اسـتفاده از ایـن گونـه کاغذهـا و صفحـات حسـاس شـده ، امـکان دیـدن تصویـری کـه روی نگاتیـو شـکل مـی گرفـت وجـود داشـت .تالبـوت اگـر از یـک شـکل خـاص ، یـک نقـش منفـی تهیـه مـی کـرد ،بـه کاغـذ زیـر شیشـه مـی نگریسـت و اگـر بـا دوربیـن عکـس مـی گرفـت از سـوراخی کـه در بـالای آن تعبیـه کـرده بـود به درون نـگاه مـی کـرد، و هنگامـی کـه تصویـر منفـی بـه انـدازه ی کافـی مشـخص شـده بـود ،نـور دادن را موقـف مـی سـاخت .امـا در مـاه ژوئـن سـال ۱۸۴۰ یـک سـال و نیـم پـس از اعـلام موفقیـت آمیـز روش عکاسـی اش ،تالبـوت پیشـرفت انقلابـی دیگـری را اعـلام کـرد: کشـف ترکیـب جدیـد بسـیار حساسـی کـه تصویـر منفـی را بـه شـکل پنهـان روی کاغـذ ثبـت مـی کـرد.روی ایـن صفحـه ی حسـاس جدید،پـس از نـور دیـدن(در حـدود ۳۰ ثانیـه در نـور آفتـاب) چیـزی مشـاهده نمـی شـد،اما تصویـر بـه طـور کامـل ثبـت شـده بـود و بـا اسـتفاده از یـک عمـل شـیمیایی خـاص بـه طـور کامـل ظاهـر مـی شـد.تالبوت نـام روش جدیـد را کالوتیـپ نامیـد،واژه ای کـه از لغتهـای یونانـی kalos بـه معنـی زیبـا و typos بـه معنـی نقـش ترکیـب شـده بود.مدتـی بعـد هرشـل دوسـت تالبـوت ،واژه ی فتوگرافـی(photography) را از اجـزاء یونانـی فوتـوس photos بـه معنـی نـور و گرافـوس graphos بـه معنـی نـگاری ، سـاخت و همیـن واژه اسـت کـه رواج گرفـت،واژه هـای نگاتیو(منفـی) بـرای نتیجـه حاصـل از دوربیـن تالبوت،پزتیو(مثبـت) جهـت عکـس نهایـی اصـلاح درجـه شـده ،و عکاسـی (طراحـی نـوری) بـه عنـوان اسـمی جهـت ثبـت شـیمیایی تصاویـر دوربین همگـی از پیشـنهادات هرشـل بودنـد[6]. یـک عیب اساسـی نگاتیـو کاغـذی تالبـوت کـه هیـچ گاه کامـلاً رفـع نشـد وجـود الیـاف سـلولز در کاغـذ بود،کـه بـه هنـگام چـاپ تصویـر مثبـت سـر راه قـرار مـی گرفتنـد و تـا حـدی از وضـوح عکـس مـی کاسـتند و جزئیـات را محـو کردنـد. در مقایسـه بـا داگروتیـپ ،کالوتیـپ عکسـی بـود غیـر دقیـق، از ایـن رو دانشـمندان در جسـتجوی شـیوه ای بودنـد کـه بـه کمـک آن بـه جـای کاغـذ از شیشـه اسـتفاده کننـد ولـی راه آسـانی بـرای چسـپاندن لایـه ی حسـاس بـه روی شیشـه نمـی یافتنـد.

عـکاس ناشـناس-پرتره یـک مـرد بـر روی میز-گرفتـه شـده بـا دوربیـن گادیـن[7]- ۱۸۴۰ م-داگرئوتیـپ ۸٫۲در۷٫۴سـانتی متـر-از شـرکت ایسـتمن کـداک-از مجموعـه گابریـل کرومر-تصویـر۱

فعالیت های فاکس تالبوت با کالوتیپ(۱۸۴۴ تا ۱۸۴۶) میلادی:

ارائـه ی روش کالوتیـپ توسـط تالبـوت جـزو مهمتریـن فعالیـت علمـی و هنـری تالبـوت قـرار گرفت،فاکـس تالبـوت کـه دانشـمندی تجربـی بـود توانسـت روشـی را ابـداع کنـد کـه بعدهـا پایـه ی عکاسـی امـروزی شود،عکاسـی بـه روش منفـی و مثبـت،در آن روزهـا کـه اروپـا بـه شـدت در حـال ارائـه ی اختراعـات و اکتشـافات جدیـد بـود هـر اختراعـی در اولیـن سـالهای حضـورش سـر و صـدا و هیجـان زیـادی بـه راه مـی انداخـت ، تـا جایـی کـه گاه انعـکاس ایـن اخبـار در سـایر نقـاط یـا همـراه بـا غلـو زیـاد و یـا انـکار کل ماجـرا مـی شـد،به خصـوص اگـر ایـن اختـراع یـک عکـس باشـد ، تصویـر پایـدار از دنیـای پیرامـون کـه نخسـتین بـار بشـر بـا آن برخـورد مـی کنـد ، بـه طـور مثـال مـی تـوان بـه یکـی از گزارشـات آن دوران دربـاره ی داگروتیـپ اشـاره کرد:ماننـد بـالا نگـه داشـتن یـک آیینـه در خیابـان ،دیـدن ریزتریـن جزییـات اطـراف منعکـس شـده در آن،سـپس حمـل آیینـه بـه فضاهـای داخلـی و داشـتن ایـن جزییـات بـه صـورت نقشـی دائمـی.[۸]

در ایـن میـان ایـن وظیفـه ی مخترعیـن و پیشـگامان بـود کـه محصـول جدیـد را معرفـی و همگانـی کننـد،(در قسـمت اول ایـن نوشـتار بـه تفاهـم داگـر بـرای انتشـار فراینـدش بـرای عمـوم در مقابـل گرفتـن مواجـب و پـاداش از دولـت فرانسـه اشـاره شـد).

مهمتریـن پـروژه تالبـوت در شـهر ردینـگ تولیـد کتابـی از کالوتیـپ بـود، اولیـن کتـاب تصاویـر عکاسـی در جهـان، ایـن کتـاب شـامل ۲۴ عکـس بـزرگ بـود کـه خـود تالبـوت آنـرا گرفتـه بود،کـه هر کـدام از عکسـها به صـورت مجـزا بـر صفحـات چسـپانده شـده بـود، نامـش را قلـم طبیعـت[۹] گذاشـت،نامی برازنـده بـرای نخسـتین کتـاب عکاسـی جهان،اثـر فاکـس تالبـوت .عکسـها بـه صـورت مجـزا بـه صفحـات چسـپانده شـده بـود و بـه همـراه آن مطلبـی از تالبـوت در مـورد چگونگـی مراحـل ایـن کشـف و تشـریح مزایـا و اسـتفاده از آن.

قلـم طبیعـت در شـش قسـمت بیـن سـالهای ۱۸۴۴ تـا ۱۸۴۶ چـاپ و فروختـه شـد.تعداد محـدود باقـی مانـده مـوارد ارزشـمندی جهـت کلکسـیونرها محسـوب مـی گردنـد.

همچنیـن نمایشـی بـزرگ از ۷۰۰۰ عکـس در شـماره ای مخصـوص از یـک مجلـه هنـری بـه راه انداخت.تمـام ایـن فعالیـت هـا بـه مـورد توجـه قـرار گرفتـن کالوتیـپ حداقـل در دنیـای هنـر کمـک کـرد .از یـک سـو ایـن شـهرت خدشـه دار گردیـد ،زیـرا بعضـی عکسـهای تولید انبـوه شـده پـس از چنـد مـاه شـروع بـه محـو شـدن کردند.طبیعتا،ایـن ایـراد بـه عنـوان اِشـکال دیگـری از عکاسـی توسـط نقاشـان مـورد اسـتفاده قـرار گرفـت.[۱۰]در سـال ۱۸۴۶ عکاسـی روی شیشـه توسـط آبـل نـی یپس[۱۱] پسـر عمـوی نیـس فـور نیپـس اختـراع شد.شیشـه هـای حسـاس را بـا محلولـی (یـا بهتـر بگویـم امولسـیونی) از یـدور پتاسـیم و آلبومیـن درسـت کـرد کـه آنـرا بـه کمـک نیتـرات نقـره حسـاس مـی کـرد. پـس از عکـس بـرداری ، عمـل ظهـور در محلولـی از اسـید گالیـک (جوهـر مـازو) انجـام مـی گرفـت. از ایـن نگاتیـو شـفاف نمونـه هـای بسـیاری بـا دقـت فـراوان تهیـه نمـود کـه تـا قبـل از آن بـی سـابقه بـود. هرچنـد همـواره تهیـه ی مـاده ی حسـاس آن بـا اشـکالات فراوانـی تـوام بـوده اسـت.(گل گلاب، ۱۳۶۰ ، ۱۵۷)

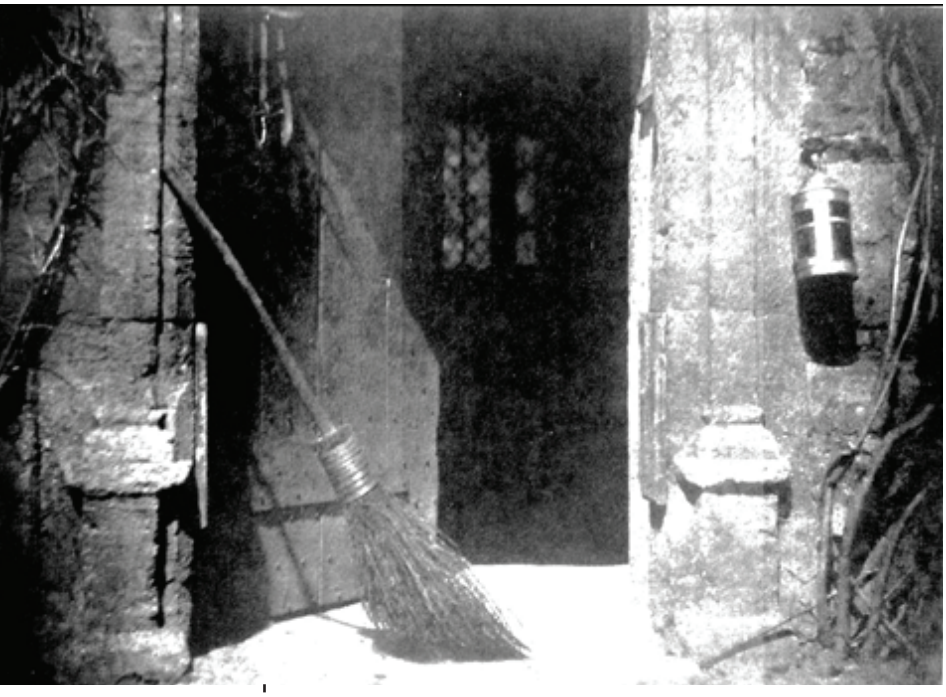
تالبـوت عکـس هـای زیـادی گرفـت، اغلـب طبیعـت بـی جـان ،نمایـش شـخصیت هـا،و اجتماعـات در بـاغ هـای خانـه مجلـل خـود و البتـه خانـه لاکـوک[۱۲]. اغلـب آن هـا شـبیه عکـس هـای لحظـه ای[۱۳](اسـنپ شـات هـا) خـود جـوش هسـتند امـا بـه دقـت حالـت داده شـده بودنـد تـا زمـان نوردهـی طولانـی مـورد نیـاز لنزهـای دوربیـن و مـوادش میسـر گردد.(لنگفـورد[۱۴]،۱۳۸۴، ۱۶)

از آنجـا کـه در آن سـالهای اولیـه ی ارائـه ی روش کالوتیـپ ، عکاسـی کاری پـر مشـقت[۱۵]بـود ،از ایـن رو ،طبعـاً ،عـکاس هـا بایـد بـرای انتخـاب موضوعـی کـه مـی خواسـتند از آن عکـس بگیرنـد وسـواس زیـادی بـه خـرج مـی دادنـد تـا نتیجـه کار، دسـت کـم در انتخـاب موضـوع ،از پیـش روشـن مـی بود.بـه همیـن خاطـر اسـت کـه در عکـس هایـی کـه در سـال هـای آغازیـن تاریـخ عکاسـی برداشـته شـده اسـت ،عکـس از بنـا هـا و مکانهـای مشـهور، از رویـداد هـای مهـم و تاریخـی و از شـخصیت ها،بسـیار اسـت. امـا در برخـی از عکسـهای تالبـوت مـا در همـان ابتـدا شـاهد اتفاقـی عجیـب هسـتیم یـک رنسـانس کـه در همـان روزهـای آغازیـن تولـد هنـر ۴ سـاله توسـط خـود او بـه انجـام مـی رسـد، تالبـوت ماننـد سـایرین از «سـاعت بیـگ بـن» یـا «تـاج گـذاری ملکـه» و یـا از چهـره «چرلـز دیکنـز» عکـس نگرفـت بلکـه همانگونـه کـه در یکـی از عکسـهایش مـی بینیـم، یـک جـارو و یـک نمـا از در خانـه ای قدیمـی در روزگاری کـه عکاسـی تفریحـی تشـریفاتی بـرای ثروتمنـدان اروپایـی بـود ،عکاسـی مـی شـوند.

۱۷
تالبوت-چوب برها-۱۸۴۵م -پرینت کاغذی نمکی -۱۵,۲در۲۱,۲سانتی متر-گرفته شده از آلدن اسکات بویر[۱۸] -تصویر ۳

این عکس حس ماجراجویی و نترس بودن تالبوت را نشان می دهد و اینکه او را باید دانشمندی هنرمند[۱۶] نامید .نمونه های دیگری نیز از عکسهایی که تالبوت در آن نگاه هنری خویش را بی پروایانه دخالت داده را می توان در عکسهایی از او که در طول سالیان مختلف از مجموعه خانگی اش منتشر می شود را می توان به خوبی یافت. تالبوت مردی مبتکر و بادرایت بود. او فکر کرد با عکس های کیفیت بالا و فروش آن ها با تعداد زیاد می تواند مزیت اصلی فرآیند خود را تبلیغ نماید. لذا به سال ۱۸۴۴ املاکی را در شهر ریدینگ[۱۹] اجاره کرد و کارکنانی را جهت تولید انبوه عکس های کالوتیپ استخدام نمود. نگاتیوهایی از بناهای معروف ، مناظر، اشیاء هنری نظیر مجسمه های کوچک، حتی کپی هایی از طراحی های و نقاشی ها شکل گرفت و میزهای طبقاتی طویلی از قاب عکس، زیر نور آفتاب چیده شد .

هزاران عکس فروش رفت ،بیشتر در کتاب فروشی ها،هر یک بنا بر اندازه از ۵-۱ شلینگ(۲۵-۵پنس) (لنگفورد،۱۳۸۴، ۱۹)



در گشوده-ویلیام هنری فاکس تالبوت -۱۸۴۳ م-تصویر ۲

گسترش عکاسی اولیه در پایان دهه ۱۸۵۰ میلادی:

گر چه داگروتیپ و کالوتیپ در دهه ۱۸۴۰ به نوعی رقیبِ هم بودند، فقط فرآیند داگروتیپ برای عموم کاملاً شناخته شده بود. مردم پرتره های خود را می گرفتند تا به عزیزان نشان دهند؛ نتایج حاصله ارزان تر، بسیار دقیق تر و خیلی مدرن تر از نقاشی های مینیاتوری به نظر می رسید. البته فرآیند گرایش به ثبت چهره ها داشت با نمایش همه نقایص (داگروتیپ ها واقعاً رتوش نبودند) خدشه دار می شد، اما این مورد به اضافه چپ و راست بودن آن پذیرفته شده بود تا این که دوربین ولکت مورد استفاده قرار گرفت، گذشته از همه این ها، اغلب مردم فقط گاهی انعکاس خود را در آیینه می دیدند.(لنگفورد،داستان عکاسی،ص۲۲)

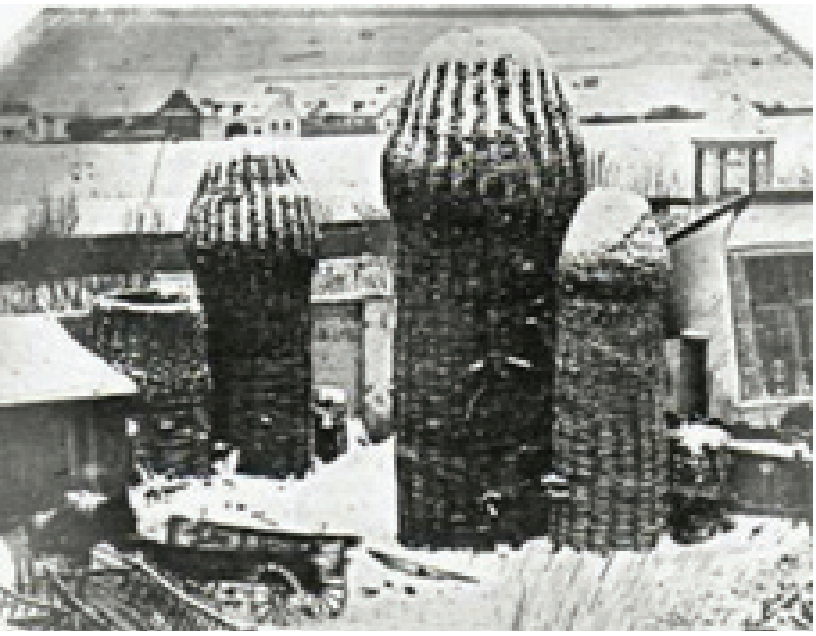
این زمان مصادف با انقلاب صنعتی نیز بود. اختراع جدید خطوط آهن، دلیجان را به کلی کنار گذاشت، امکان ترابری با نصف قیمت و دو برابر سرعت میسر گشت. همه شیفته سفر گشته و ثبت های دقیق از مناطق دور دست رایج شد. در این مرحله داگروتیپ ها دارای عیبی بودند - باید آن ها را بالای یک آیینه نگه می داشت تا ارائه بناها، مناظر و امثال آن اصلاح گردد. از این جهت کالوتیپ ها انتخاب بهتری بودند و تعداد کمی از آماتورهای تیز هوش و حرفه ای در فرانسه و انگلیس شروع به استفاده از آن کردند.(همان،همان)

در سالهای ۱۸۴۰ به بعد هر دو فرآیند به ویژه داگرئوتیپ سفر دراز خود را آغاز کردند و برای اولین بار به سرزمینهای آمریکا ،آسیا و بخشهای شمالی آفریقا راه پیدا کردند.ماکسیم دو کامپ از نخستین سالهای ۱۸۵۰ م. عکسهایی را از بناهای باستانی مصر،به همراه هیاتی برای دولت فرانسه تهیه کرد[۲۱]فرانسیس فرت[۲۲] نیز از عکاسانی بود که از سرزمینهای غیر اروپایی برای اولین بار عکاسی کرد . او در دهه ی ۱۸۵۰ م. با انگیزه تولید تجاری عکس های سرزمین های باستانی ،عکس های بسیاری از بناهای باستانی مصر و خاورمیانه تهیه کرد و با چاپ کتابهایی از این گونه عکس ها، به موفقیت شایانی دست یافت.[۲۳]

عکاس ناشناس-خیابان چستنوت ،فیلادلفیا-۱۸۴۴م-داگروتیپ-۸٫۲در ۷٫۰سانتی متر-تصویر۴[۲۰]

نخستین عکسها از قاره ی آسیا را می توان در کارهای فلیکس بیتو[۲۴]عکاس انگلیسی متولد ونیز،از کشور چین دید.بیتو در سال ۱۸۵۰ م. همکاری خود را در مالت با عکاس دیگر انگلیسی جیمز رابرتسن[۲۵] آغاز کرد.آن دو نخست در مالت و سپس طی سفرهایی در مصر ،قسطنطنیه و آتن به عکاسی پرداختند. بیتو بعدها بطور مستقل به چین رفت،عکسهای وی از تسخیر بندر تی ینت سین[۲۶]در سال ۱۸۶۰ سندیت

تاریخی دارند.[۲۷]
هر دو فرایند سریعاً به عنوان منابع تصویری مفید درآمدند که، مانند طرح های اولیه، می توانستند بادست بر کلیشه های فولادی یا گراورهای چوبی کپی شده و بدین ترتیب در کتاب ها، روزنامه ها وامثال آن چاپ شوند. هر چند نتایج نهایی عکاسی همچنان طراحی به نظر می رسید، اما به زودی بر روش های ارتباطی تأثیر گذاشت. تعداد کمی از بخش های دولتی و بیمارستان ها شروع به ثبت با داگروتیپ ها کردند. رونوشت های عکاسی برای نقاشی مراجع واقعی بسیار خوبی شد، و بر نمود کارهای پرتره آنان تأثیر گذاشت - مثلاً حالت دادن چانه با دست، یا دستان بر صندلی، در این زمان تمام دوربین ها باید برپایه ها و سه پایه ها قرار می گرفتند - تقاضایی برای گرفتن عکس های متحرک وجود نداشت، در واقع حدود سی سال تا امکان وقوع چنین اتفاقاتی زمان لازم است.
عکاسان فقط می توانستند سنجش نتایج کاریهای خلاقه خود را (زمانی که وقت بررسی کلی آنها را داشته باشند) در برابر نقاشی های دوره خود انجام دهند. پس از گذشت ۱۰ سال عکاسی توانست راه مکانیکی ظریفی جهت ثبت دقیق اطلاعات ارائه دهد، اما مشخصاً نقاشی هنوز نمرده بود. در واقع برای نقاشان هنوز مهارت های عکاسان و امکان استفاده هنرمندانه از رسانه جدید مضحک بود، در حالی که خود مخفیانه از آن به عنوان ابزار کار ذخیره استفاده می کردند.
اغلب مردم به دلیل گرانی و سختی کار قادر به بهره از عکاسی به عنوان یک سرگرمی نبودندخصوصاً فرایند داگروتیپ، که نیازمند کار سخت تهیه صفحات فلزی بود. این حرفه محتاج مهارت بود. که فقط یک مشتاق واقعی با مقداری دانش راجع به شیمی عملی می توانست بدان بپردازد.بعدها این هزینه ها با ارائه روش کولودیون در سال ۱۸۵۱ توسط آرچر به حداقل رسید.
به سال ۱۸۵۰ قابلیت ثبت تصاویر دیگر یک پدیده نوظهور محسوب نمی گشت. احتمالاً عکاسان از محدودیت های فرآیند ها دچار ناکامی شده بودند، و افراد در همه جا مشغول آزمایش جهت یافتن چیزهایی بهتر بودند. جواب با ورود به سال ۱۸۵۱ داده شد، با سیستمی که کلاً هر دو فرآیند داگر و تالبوت را تحت الشعاع قرارداد. آغاز اتفاق در سال ۱۸۴۶ بود ،یک شیمی دان فرانسوی به نام لویی منار[۲۸]کشف کرد که نیترات سلولز[۲۹](پنبه ی باروتی) پس از حل شدن در مخلوطی از اتر[۳۰] و الکل[۳۱] مایع بسیار چسپناکی را به وجود می آورد که پس از خشک شدن به غشاء سخت و بیرنگی تبدیل می شود.او این ماده را کولودیون نامید، اما برای آن هیچ کاربُردی نیافت. فکر استفاده از کولودیون برای تهیه ی لایه ی حساس در عکاسی در سال ۱۸۵۰ توسط یک شیمی دان انگلیسی به نام رابرت بینگم[۳۲]پیشنهاد شد و اندک زمانی بعد رواج یافت. (جلالی،۱۳۷۳ ،ص۱۸، ۱۹)
آغشتن شیشه ی عکاسی به محلول کولودیون به انگشتانی چالاک ، مچهایی نرم و تجربه ی بسیار نیاز داشت.پس از آنکه عکاس کلودیون را در وسط صفحه ی شیشه ای می ریخت. شیشه را با احتیاط



آنتون مارتین[۳۴]-زمستان مزرعه - وین -۱۸۴۱م - داگروتیپ - از موزه کوئینت و گوریه- هامبورگ[۳۵]-تصویر۵

و دقت به چپ و راست و جلو و عقب خم می کرد تا محلول همه جای آنرا بپوشاند .سپس این صفحه ی شیشه ای را با محلول نیترات نقره حساس می کردند و آن را در حالی که هنوز مرطوب بود نور می دادند(در حدود ۵ تا ۱۰ ثانیه در آفتاب)[۳۳]و بلافاصله ظاهر می کردند.چون لایه ی حساس کولودیون هر قدر خشک تر می شد،حساسیتش را بیشتر از دست می داد.از این رو این روش به عکاسی شیشه ی مرطوب معروف شد.اما تهیه ی شیشه ی حساس و مرطوب نگهداشتن آن به هنگام نور دادن و ظاهر کردن آن بلافاصله پس از نور دادن کار وقتگیر و مشکلی بود.مخترعین و عکاسان علاقه مند همچنان به دنبال کشف روش آسان تر و عملی تری بودند. (همان،۱۹)

[۱] Calotype process-

[۲] William fox talbot-

[۳] herschel -

[٤]- شیوه ی چاپ عکس که در آن نگاتیو را مستقیما بر روی کاغذ عکاسی می گذارند و به آن نور می دهند و سپس کاغذ،مراحل ظهور و ثبوت را طی می کند.در این شیوه عکسهای به دست آمده دقیقا به اندازه ی نگاتیو است، برای چاپ کنتاکت معمولا از قید چاپ یا جعبه ی چاپ عکس استفاده می شود.contact printing

[٥] Photogenic drawing -

[٦] ۱۹۷۱,Time-Life Book,Light and Film,NewYork:Life Library of Photography-

[۷] Gaudian Camera-

[۸]- مایکل لنگفورد،داستان عکاسی،رضا نبوی،نقد افکار،چاپ دوم ۸۹تهران ص۱۲

[۹] The Pencil of Nature-

[۱۰]- مایکل لنگفورد،داستان عکاسی،رضا نبوی،نقد افکار،چاپ دوم ۸۹تهران ص۲۰

[۱۱] Abel Niepce-

[۱۲] Lacock Abbey-

[۱۳] Snapshots-

[۱٤] Langford, Micheal John-

[۱٥]- کریم مسیحی،یوریک،در جهت عکس،نشر بیدگل،تهران،۱۳۸۹ ،اول،ص۲۱

[۱٦]- نقد این عکس را در : کریم مسیحی،یوریک،در جهت عکس،نشر بیدگل،تهران،۱۳۸۹ ،اول،ص۲۰تا ۲۳ بخوانید

[۱۷] Salted paper print -

[۱۸] Alden Scott Boyer -

[۱۹] Reading -

[۲۰] Chestnut Street -

[۲۱] - طهماسب پور،محمد رضا،ایتالیایی ها در سرآغاز عکاسی ایران،نشریه ی هنرهای زیبا،شماره ۲۰،زمستان ۸۳ ص۹٦

[۲۲] ۱۸۹۸-۱۸۲۲ Francis Firth -

[۲۳] - ر.ک:برایان کو،عکاسان بزرگ جهان،سیار پیروز،تهران ۱۳۷۹،صص ۹۷ -۱۰٤

[۲٤] ۱۹۰٦-۱۸۳۰ Felix Beato -

[۲٥] ۱۸٦۹-۱۸۱۹ James Robertson -

[۲٦] Tientsin -

[۲۷]- طهماسب پور،محمد رضا،ایتالیایی ها در سرآغاز عکاسی ایران،نشریه ی هنرهای زیبا،شماره ۲۰،زمستان ۸۳ ص۹٦

[۲۸] Menard -

[۲۹] - پایه سلولوزی،سلولوز(Cellulose) ماده ی اصلی سازنده ی پایه های استاتی (Cellulose Acetate Bases) و نیتراتی فیلمهای عکاسی.الیاف پنبه تقریبا سلولوز خالص است.(عباسی،۱۳۸۹، ۱۱۵)

[۳۰] - دسته ای از ترکیبات آلی که از تراکم دو مولکول الکل و از دست دادن یک مولکول آب به دست می آیند.مایعی است فرّار، با بوی مطبوع و شدیداً قابل اشتعال.از اتر معمولی یا دی اتیل اتر عموماً به عنوان حلّال ،به ویژه در ساختن امولسیون(پس از ۱۸۵۱) کولودیون استفاده میشود. فرمول اتر ($C_2H_5OC_2H_5$) است . Ether .(همان،٤)

[۳۱] - مایعی قابل اشتعال، بی رنگ و با طعمی سوزان.با آب به هر نسبتی مخلوط می شود.در ساختن بعضی از داروهای عکاسی از آن به عنوان حلال استفاده می شود .جز الکل تقلیبی(الکل صنعتی رنگی) انواع دیگر الکل قابل استفاده در عکاسی هستند.Alochol(همان،۱۷).
از کشفیات زکریای رازی (دانشمند ایرانی) که نوع خوراکی آن حالت مستی ایجاد کرده و کارکرد گسترده آن در صنعت است.

[۳۲] Bingham -

[۳۳] - یعنی ۱۵ ثانیه سریع تر از کالوتیپ (فقط در تصویربرداری) و حداقل ۳۰ ثانیه و حداکثر ۱۵ دقیقه سریع تر از داگرئوتیپ(نگارنده)

[۳٤] Anton Martin -

[۳٥] Vienna -

[۳٦] Museum fur Kunst und Gewerbe - Hamburg -

شـــــهر شنـــاور در سطح [1]

مارک فیوستل [2] ترزبانی : فرنوش فرشچی و نسرین یوسف پور

بدون هدف در شهر- سوپر فلت

در طول دوره پر تنش و آشوب پس از جنگ ، توکیو تبدیل به شهری مناسب برای عکاسی شد. شهری که به سرعت به خاطر ویژگی های شاخص و زیبایش برای عکاسی شناخته شده.
درست همان طوری که پاریس ذاتاً به خاطر ویژگی های ظاهریش همیشه به عکاسیِ انسانی کسانی مثل هنری کارتیه برسون [3] و رابرتَ دویزنوا [4] متصل می شود و یا وقتی که لوس انجلس [5] به خاطر وسعت اش نماینده عکس های رنگی استفن شور [6] از مناظر شهری شد.
توکیو هم در رده بندی مناظری قرار گرفت که دارای شاخصه های مات خشن و غیر قابل تمرکز هستند و تنش و هیجانات یک پایتخت در حال رشد را در دوره پس از جنگ نشان می دهند.
این موضوع عکاسی اولین بار در مجله Provoke توسط کوجی تاکی [7] .تاکوما ناکاهیرا [8]، تاکاهیدو اوکادا [9] و یوتاکا تاناکاشی [10] در سال ۱۹۶۸ مطرح شد که بسیار تاثیر گذار بود.
با اینکه دایدو موریاما [11] از سری دوم به مجله ملحق شد اما استدلال های شناخته شده اش را وارد کار کرد.
عکسای آنها قدرت احشایی دارد که از ارتباط عمیق این عکاس ها با دنیای اطرافشان و اشتیاقشان به نشان دادن حس علاقه و شوق و ناامیدی و آشوبگری نسبت به شرایط آن موقع دارد.
این گروه شوکی در عکاسی ژاپن وارد کردند و با این شیوه عکاسی پایه ای را برای عکاسی در سالهای آتی ایجاد کردند.
کمتر از ۲۰سال بعد توکیو برای بار دوم تغییراتی در زمینه ساختاری تجربه کرد.
در شرایط اقتصادی دوره ۸۰ ، ژاپن رشد بی نظیری را تجربه کرد که چهره شهر را به کلی تغییر داد.این تغییر نه تنها توسط رشد ناگهانی پروژه های مهندسی مدرن بلکه به کمک توسعه و استاندارد سازی حومه های شهر اتفاق افتاد.
در این متن آمده است که تاکاشی هوما یکی از نکته سنج ترین و دقیق ترین تاریخ نگاران تاریخ معاصر توکیوی جدید شناخته شده است.
در سال ۱۹۹۹ تاکاشی هوما [12] در جایی گفت که «مهم نیست که من چقدر عکس بگیرم مناظر در دید من به طور مداوم در حال تغییر اند».
شهر و خیابان های شین جوکو [13] دیگر تاریک و هزار تو مانند نبودند. بلکه پر از آسمان خراش و محله های وسیع شده بود.
برای نسل جدید عکاسان یک منبع لغت جدید برای عکاسی از این چهره جدید شهر لازم بود.
هوما با کتابش با نام «حومه شهرتوکیو [14]» در سال ۱۹۹۸ وارد عرصه عکاسی ژاپن شد.این کتاب صفحاتی به زخامت کتاب کودکان داشت و شامل عکسایی از حومه شهر در حال توسعه توکیو بود.
با حومه شهر توکیو هوما نه تنها توجهات را از روی چهره قبلی شهر برداشت بلکه شیوه عکاسی منحصر به فرد و جذاب و یا حتی سرد اش ، نقطه مقابل اسنپ شات های موری یاما [15]، اراکی [16] و یا کیتاجیما [17] شد.

پسر ۷ - شونو ریاسو - ۱۹۹۸

اوایـل کار او ترکیبـی از تصاویـر بسـیار رسـمی از فضاهـای خالـی حومـه بـه همـراه پرتـره از نوجوانـان خیابانـی وگاهـی اوقـات بـی دسـت و پـا بـود کـه شـروع کارش را بـه عنـوان یـک عـکاس مـد و تبلیغـات در اوایل ۱۹۹۰ آشـکار مـی کـرد. هومـا بـا مناظـر حومـه شـهری خـود موضوعـی را انتخـاب کـرد کـه هـم جهـان شـمول بـوده و هـم بـه طـور معمـول نادیـده گرفتـه شـده بـود. ایـن سـیما در مجتمـع هـای مسـکونی و پارکینـگ هـای خارجـی, ابتـذال روزمـره را بـه تصویـر مـی کشـد. بـا اسـتفاده از اصطـلاح ابـداع شـده توسـط «کوییچـی وادا[18]« ایـن عکـس هـا مـی تواننـد بـا عبـارت فضـای مشـترک[19]شـرح داده شـوند. بـا بیـان ایـن موضـوع، هومـا ، یـک حـس نگـران کننـده در بیننـده بـه وجـود مـی آورد کـه چشـم انسـان در آن بیهـوده بـه دنبـال چیـزی غیرعـادی بـرای خیـره شـدن مـی گشـت. ایـن عکـس هـا کـه حسـی ماننـد پوچـی در انسـان بوجـود مـی آورنـد، فضاهایـی عـادی را در سـطحی بالاتـر بـه نمایـش گذاشـته انـد کـه مـا پیـش از ایـن آنهـا را نادیـده مـی گرفتیـم.

در مقالـه ای مرمـوز و در عیـن حـال آشـکار بـه نـام «غـروب آفتـاب» کـه توسـط چنـد عـکاس ژاپنی نوشـته شـده ،هومـا نوشـته اسـت کـه : «مـا روی یـک زمیـن سـوخته ایسـتاده ایـم کـه در گذشـته ای دور گسـترش پیـدا کـرده. در ایـن متـن هومـا اشـاره ی کوتاهـی بـه صفحاتـی از تاریـخ پـس از جنـگ ژاپـن کـرده اسـت. اسـتعاره ی زمیـن سـوخته بـه مناظـر سـال هـای بعـد از جنـگ ارجـاع داده شـده اسـت.هوما اذعـان دارد کـه ایـن اکتشـافات بـه شـدت فزاینـده ی عکاسـی در دهـه هـای ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ راه خـود را طـی نمـوده و شـاید دیگـر راهـی جدیـد بـرای اکتشـاف نمانـده باشـد.»به عنـوان یـک نسـل مـا کشـف را گـم کـرده ایـم»

همچنیـن در ایـن مقالـه هومـا اشـاره کـرده بـه یـک تاثیـر مهـم بـر رویکـرد عکاسـی خـود و یـک راهنمایـی بالقـوه بـرای هدایـت ایـن مناظـر ارائـه مـی دهـد. زمیـن سـوخته کتـاب تاکومـا ناکاهیـرا ۱۹۷۳ (یـک دیکشـنری مصـور شـده ی جامعـه شناسـانه اسـت) در ایـن کار ناکاهیـرا کار سـیاه و سـفید خـودش را از دوره ی «پـرووک» نقـد مـی کنـد و بحـث جایگزینـی عکاسـی رنگـی بـرای « نشـان دادن اشـیاء همـان طـور کـه هسـتند « و « نـگاه بـه جهـان همـان طـور کـه هسـت « . بـا پیـش رفتـن ناقـص سیاسـت افراطـی و شـورش هـای ۱۹۶۰ ، ناکاهیـرا نیـاز بـه جایگزیـن کردن عکاسـی رنگـی بـی طـرف را بـا رئالیسـم و غـزل سـرایی و نمـاد گرایـی افراطـی سـیاه و سـفید عکاسـی بعـد از جنـگ را مناسـب دیـد.

ایـن ایـده هـا در اسـتفاده ی زیرکانـه ی هومـا از عکاسـی رنگـی بـرای عکاسـی از طبیعـت واقعـی روزمـره بدیهـی اسـت . اسـتفاده ی او از درون مایـه هـای بـی صـدا از خیـال بافـی موضـوع او دوری مـی کنـد و بـه کیفیـت هـای معمولـی و پیـش پـا افتـاده ارزش مـی بخشـد.

عکـس هـای هومـا در فضـای مشـترک خـارج شـهر توکیـو ، کـه مـورد علاقـه ی او نبـود ، تقریبـا نزدیـک بـه عکاسـی مکانیکـی و رد کـردن فـرم هـای قدیمـی در عکاسـی بـود،، کـه مربـوط بـه نمایشـگاه تاثیرگـذاری که در آمریـکا در اواخـر ۱۹۶۰ و اواسـط ۱۹۷۰ برگـزار شـده بـود و عکاسـان معاصـر ایـن نمایشـگاه را در برابـر جامعـه ی جدیـد معرفـی کردند.رویکـرد ایـن عکـس هـا کـوچ کـردن از عـرف هـا و قراردادهـای پیشـین عکاسـی اسـت همچنیـن بـر ایجـاد درکـی جدیـد از مناظـر اجتماعـی و فیزیکـی بـا تاکیـدی بـی طرفانـه بـر لحظـات بـه ظاهـر تکـراری زندگـی روزمـره مبـادرت دارنـد .

تاثیـرات عکاسـی غـرب در ایـن دوره بـر روی کار هومـا مشـاهده مـی شـود، بـه خصـوص در عکـس هایـی کـه او بـا دیـدی از بیـرون بـه داخـل نسـبت بـه سـوژه گرفتـه اسـت. بـا اینکـه او خـودش از اهالـی حومـه شـهر توکیـو بـود، وقتـی کـه بـا دوربیـن خـود عکاسـی مـی کـرد هیچـگاه در برابـر فضاهـای حومـه ی شـهر تسـلیم نمـی شـد.

در عکـس هـای اولیـه هومـا تجسـم عـکاس در عکـس ناپیداسـت درحالـی کـه عکـس هـای موریامـا و آراکـی

خانه در یک آلو گراو (Kazuyo Sejima و همکاران)،۲۰۰٤

بیننـده را بـه فضـای تجربـه هـای شـخصی خـود دعـوت مـی کنند.مناظـر رسـمی هومـا چیـزی از درون او آشـکار نمـی کننـد. مـی تـوان گفـت در دیـدن یـک بنـا او حتـی از یـک معمـار هـم موشـکافانه تـر مـی نگریسـت، بـه طوری کـه بـرای ثبـت واقعیـت، دوربیـن را بـه سـمت اسـباب یـا وسـیله برمـی گرداند.ایـن گونـه رسـمیت در عکـس هـا نوعـی حـس جداسـازی و فاصلـه در بیننـده ایجـاد مـی کنـد.

کمرنـگ کـردن ایـن عکـس هـا بـا حالتـی از ناراحتـی تلطیـف شـده ، درمخاطـب کمـی حـس دلسـردی و خالـی بـودن فضـا را ایجـاد مـی کنـد.در عکـس هـای فضاهـای خالـی هومـا تاثیـرات وضعیـت اقتصـادی آن دوره ی ژاپـن کـه نسـل جـوان را در سـردرگمی و بـی هدفـی و عـدم اطمینـان از آینـده قـرار داده بـود کامـلا پیداسـت.پس از مدتـی هومـا اجـازه ی ردیابـی و آشـکار شـدن سـبک شـخصی اش را داد . در مجموعـه هـای توکیـو و دختـر مـن ، هومـا عکـس هایـی از خـودش ، اسـتودیو و سـگ اش، و بخـش هایـی از زندگـی یـک دختـر جـوان در شـهر را بـه هـم پیونـد داد . بـا ایـن مجموعـه هـا (توکیـو و دختـر مـن) هومـا ، توجـه اش را تـا حـدودی از مناظـر خالـی و سـاکت حومـه ی شـهر بـه سـمت فضـای درونـی و داخلـی سـوق داد .

صـورت سـاختگی ایـن مجموعـه هـا دختـر واقعـی هومـا نیسـت ، بلکـه زندگـی یـک پـدر و دختـر در شـهر را بـه مخاطـب نشـان مـی دهـد کـه همـان حـس فاصلـه و غمگینـی کـه در کارهـای اولیـه اش نمـود داشـت را بـه کمـک اشـباع کـردن بـا حسـی گـرم و ملایـم نگـه مـی دارد . بـرای درک برخـورد دوگانـه در رابطـه بـا شـهر ، لازم اسـت کـه کار هومـا را بـا زمینـه هـای حرکـت هنـری سـوپر فلـت بررسـی کنیـم.

هوما متعلق به گروهی هنری که شامل : تاکاشی موراکامی[۲۰]، یوشیموتانارا[۲۱] و چیهو اوشیما[۲۲] بود که وابسته به گروه «سوپر فلت»[۲۳] بود . این اصطلاح توسط موراکامی به منظور ادغام پست مدرن ، هنر والا و پَست ابداع شد، به طوری که بشود آن ها را از هم تمیز داد .
روش سوپر فلت شامل فرم های دو بعدی هنر گرافیک و انیمه و مانگا[۲۴] ژاپنی می شود که تکنیک های پرسپکتیو غرب را نادیده می گیرد در طرفی دیگر این خاصیت و ویژگی رسمی این اصطلاح اشاره دارد به «پوچی و خالی بودن کم عمق و سطحی فرهنگ مصرف کننده ی ژاپنی». این فرهنگ از پدیده ی اقتصادی رو به رشد ۱۹۸۰ که رو به انبساط بود، پدید آمد.

سوپر فلت برای انتقاد های سطحی و ساده در طبیعت فرهنگ مصرف کننده ی ژاپنی طراحی نشده است هرچند این موجی است که از خلاقیت این نمود باعث مصرف و تولید شده است.
بازتاب این پدیده باعث تغییر روند و باعث جایگزینی مجموعه ی توکیو هوما در دهه ی گذشته شد. با این حال سبک وی در سطح بسیار بالایی رسمی بود. در مجموعه ی توکیو و دختر من ، سردی و فاصله ی بین آثار اولیه ی او به این مجموعه گرما و تاثیر بسیاری در پرتره های دخترش دارد. این گرما در سیر تکاملی سیتی اسکیپ و عکاسی های معماری وی حس می شود.
به راستی توکیوی او پر جمعیت است و به طور کلی با کودکان پر شده است.در پرتره های این مجموعه نگاه خیره ی دختران رو به دوربین است که به این اشاره دارد که گویا ما به دنیای آنها تجاوز کرده ایم.
در یک عکس او به پوشیدن تی شرتی شبیه به هوما که در پشت عکس دیده میشود، تصویر شده است.
حضور هوما به گونه ای پیرامونی است.در حالی که او از این بی اعتنایی و لاابلی گری در زندگی احساس رضایت و شاد بودن نمی کند.دختر هوما به نظر گیج ، نگران و شاید بی حوصله به نظر می رسد، در عین حال هیچ وقت سرشار از انرژی نیست.
در تصویری از دختر که در حال عکس گرفتن با دوربین است، رفتار او به گونه ای به نظر می رسد که ستیز عکاس را برای پیدا کردن بهترین روش و زاویه برای عکس گرفتن بازتاب می کند.
حتی بدون در نظر گرفتن خود کودکان، هوما این کیفیت کودکانه عکس ها را نگه داشته است.عکس های او از خانه های معاصر که توسط معمارهای سرشناس از جمله سانا[۲۵] و آتلیر[۲۶] بنا شده، زیبایی ، شباهتشان به خانه های عروسکی و استفاده ی او از فضاهای شهر که هم سطح شده اند را بیان می کند و آنها را با کوچک کردن به باب مقیاس می برد.یک عکس از استودیو هوما یک اتاق روشن ریخت و پاش شده از سی دی و دی وی دی ها واسباب بازی های هنری به همراه یک سگ را نشان می دهد .این

روستای بین المللی شوتان ۱-۱۹۹۸

مـی توانـد اتـاق یـک نوجـوان باشـد و در ایـن مـورد، کـه ایـن هـا نشـان دهنـده ی دنیـای یـک نوجـوان انـد شـکی نیسـت. همچنیـن در یکـی دیگـر از عکـس هـای هومـا، خیابـان هـای توکیـو در شـب بـه نمایش گذاشـته شـده کـه نـور پشـت کلمـه ی «سـرزمین کودکانـه» از بیـن درختـان دیـده مـی شـود.
ایـن کودکانـه بـودن در دنیـای مـدرن ژاپـن خصیصـه ی بسـیار مهمـی اسـت کـه بـا وجـود ایـن خصیصـه ،هنـر ژاپـن بـه دنیـای فانتـزی «انیمـه» و «مانـگا» پنـاه بـرده اسـت.
دختـر هومـا بـه عنـوان سـمبل نسـل ژاپـن، تجربـه ی زندگـی در توکیـو را دارد.اظهـارات او پذیـرش همـراه بـا نگرانـی ولـی مصمـم اش را در مـورد طـرز فکـر نادرسـت راجـع بـه زندگـی مـدرن ژاپـن نشـان مـی دهـد.در حالـی کـه آینـده مـی توانـد نامشـخص باشـد ، بـا ایـن حـال لحظـات زیبـا و روشـنی هسـت کـه راه را رو بـه آینـده روشـن مـی کنـد.
تاکاشـی هومـا در سـال ۱۹۶۲ در توکیـو بـه دنیـا آمـد. او در دانشـکده هنـر دانشـگاه «نیهـون» عکاسـی خوانـد، ولـی آنجـا را در ۱۹۸۴ بـه قصـد کار کـردن بـه عنـوان عـکاس خانگـی، در یـک آژانـس تبلیغاتـی ، تـرک کـرد. در اوایـل ۱۹۹۰ هومـا در لنـدن زندگـی مـی کـرد، کـه در ایـن دوره بـرای «آی دی» کار مـی کرد.پـس از بازگشـت بـه ژاپـن، در ژانرهـای مختلـف عکاسـی ماننـد مجلـه و عکاسـی تبلیغـات کار مـی کـرد.
در ۱۹۹۹ او بیسـت و چهارمیـن جایـزه عکاسـی «کیمـورا» را بـرای مجموعـه ی «حومـه ی شـهر توکیـو» دریافـت کـرد. مجموعـه ای کـه در آن بـر روی نـگاه خـودش بـر مجتمـع هـای مسـکونی خـارج و داخـل شـهرتوکیو فوکـوس کـرده بود.سـبک عکاسـی او کمـی تاثیـر گرفتـه شـده از «ویلیـام اگلسـتون[۲۷]» اسـت. هومـا تـلاش مـی کنـد کـه بـا شـخصیت پـردازی حقیقـی خـود، ار هرگونـه اغـرق نمایـی و یـا دراماتیـک کـردن عکـس جلوگیـری کنـد.او در ۲۰۰۴ کلکسـیونی از یـک عـکاس سـنتی(«تاکومـا ناکاهیـرا») بـا نـام «کیوامتـه یـو فوهـی» بـه همـراه ویدیـو ای بـا همیـن نـام را منتشـر کـرد.دو سـال بعـد ناشـری سوییسـی بـه نـام «نیـوز» مقدمـه ای کوتـاه و سـاده بـه اسـم «توکیـو و دخترَم»کـه شـامل ۳۲ عکـس رنگـی از یـک دختـر بچـه از بـدو تولـد تـا ۶ سـالگی و عکـس هایـی از شـهر مـی شـد را از عکـس هـای هومـا انتخـاب کـرد.
در سـال ۲۰۰۸، در حالـی کـه ایـن مجموعـه بـه طـور وسـیع در ژاپـن منتشـر شـده بـود، هومـا اولیـن هنرمنـد معاصـر ژاپنـی بـود کـه عکـس هایـش توسـط «آپرچـر[۲۸]» منتشـر شـد.در سـالهای اخیـر هومـا مرکـز شـهر را بـرای عکاسـی از طبیعـت تـرک کـرد. و در «مـوج هـای نـو» آرامـش و ظاهـر در حـال تغییـر مـوج هـا را ثبـت کـرد و در «تریلـز» بـه عکاسـی از موضـوع شـکار آهـوی کوهـی در کـوه هـای برفـی پرداختـه اسـت.

۱ چاپ اصلی در مجله FOAM
۲ Marc Feustel
۳ Henri Cartier-Bresson
٤ Robert Doisneau
٥ Los Angeles
٦ Stephen Shore
۷ Koji Taki
۸ Takuma Nakahira
۹ Takahiko Okada
۱۰ Yutaka Takanashi
۱۱ Daido Moriyama
۱۲ Takashi Homma
۱۳ Shinjuku
۱٤ Tokyo Suburbia
۱٥ Moriyama
۱٦ Araki
۱۷ Kitajima
۱۸ Koichi Wada
۱۹ commonscapes
۲۰ Takashi Murakami
۲۱ Yoshimoto Nara
۲۲ Chiho Aoshima
۲۳ ‘superflat’
۲٤ anime and manga
۲٥ SANAA
۲٦ Atelier
۲۷ William Eggleston
۲۸ Aperture

کفتار بازها[1]

پیتر هوگو[2]
ترزبان: سهیل حیدری

ایده ی این عکس ها برمی گردد به زمانی که یکی از دوستان من عکسی را برای من ایمیل کرده بود که از طریق یک تلفن همراه از پشت پنجره یک ماشین در لاگوس[3] نیجریه عکاسی شده بود،عکس گروهی از مردان را در حال قدم زدن در خیابان با یک کفتار در زنجیر را به تصویر کشیده بود، چند روز بعد من این عکس را در روزنامه ای از آفریقای جنوبی دیدم که با عنوان خیابانهای لاگوس چاپ شده بود، روزنامه های نیجریه گزارش داده بودند که این مردان سارقین بانک ، زورگیر و فروشندگان مواد مخدر هستند و برای آن داستان بسیار نوشته بودند و تصویری افسانه ای برای آنها ساخته بودند. چیزی در درون من شروع شد اون تصویر من رو گرفتار کرد.

الحاجی حسن با الجاسکو - اوگره ریمو-نیجریه ۲۰۰۷

راننده موتور با آمبلو - ابوجا - نیجریه ۲۰۰۵

من از طریقی یکی از دوستان روزنامه نگار در نهایت یک خبر نگار نیجریایی را به نام آدتوکونبو آبیولا[۴] را یافتم که گادوان کورا[۵]، گرداننده ی کفتار[۶] را در هوسا[۷] می شناخت.

چند هفته بعد من با هواپیما به لاگوس رفتم و در فرودگاه آبیولا را ملاقات کردم و ما با هم به شهر بنین[۸] رفتیم ، شهری که مردان کفتارباز موافقت کرده بودند که با ما در آنجا ملاقات کنند،با این حال زمانی که ما به آنجا رسیده بودیم آنها آنجا را به مقصد ابوجا[۹] ترک کرده بودند.

در ابوجا ما آنها را در حاشیه ی شهر که یک حلبی آباد بود ملاقات کردیم، جایی که محل زندگی آنان بود.آنها یک گروه از مردان، یک دختر ، سه کفتار ، چهار میمون و چند پیتون بودند ، معلوم شد که آنها یک گروه دوره گرد از تردستان و نوازندگان هستند که از حیوانات برای نمایش و سرگرمی و همچنین فروش داروهای سنتی استفاده می کنند. گرداننده های این حیوانات همه به یکدیگر وابسته و مانند یک خانواده بودند به طوری که فن حیوان داری فقط دربین خود آنها از نسلی به نسل دیگر انتقال می یافت.من هشت روز در بین آنها ماندم.

در ابتدا سعی من بر این بود که با این گروه همان گونه که در خیابان راه می روند عکس بگیرم ، کاری که خیلی هم راحت نبود، اما باید بگویم که من شکست خوردم شاید به این دلیل که من علاقه ای به این گونه اجراها نداشتم، اما متوجه شدم چیزی که پیدا کرده ام بسیار جالب تر است، من بین مربی ها و حیواناتشان رابطه ای دوگانه و متناقض پیدا کردم، آنها گاهی با حیوانات مهربان و گاهی اوقات بسیار بی رحمانه رفتار می

گالادیما احمدو[۱۰] با جیمز- نیجریه ۲۰۰۵

کردند، من از اول شروع کردم، و به دنبال موقعیت هایی گشتم که این عناصر متضاد آشکار شوند. من تصمیم گرفتم که روی پرتره ها تمرکز کنم، میخواستم با یکی از نوازندگان که اغلب در سفر بود همراه شوم تا بتوانم عکسهای بهتری بگیرم، قرار شد که به کانو[11] یکی از بخشهای شمالی کشور سفر کنیم و قرار شد من در باره ی ماشین سفر مذاکره ای را با راننده ی تاکسی ای انجام بدهم، هنگامی که کفتارها ، میمون ها و پیتون در بوته ای مخفی بودند من راننده ای را قانع کرده بودم، وقتی که این گروه رنگارنگ از انسان و حیواناتشان از پشت بوته بیرون آمدند و سوار تاکسی شدند، راننده تاکسی کاملا وحشت زده بود، من در صندلی جلو با یکی از میمون ها نشسته بودم و میمون هم از رانندگی راننده وحشت زده شده بود،و این راننده را بیشتر ترساند، آنقدری که من میتوانستم ترس را در چشمهایش هنگامی که به من خیره شده بود ببینم.

دو سال بعد من دوباره تصمیم گرفتم به نیجریه بروم، زیرا احساس کردم این پروژه هنوز هم تمام نشده و از طرفی من میتوانستم تعامل بیشتری با آن گروه داشته باشم و نباید تسلیم می شدم. نگاهی به لپ تاپم انداختم و به تصاویر نگاه کردم، این تصاویر چیزهایی بیشتر از سفر یک گروه عجیب و غریب در غرب آفریقا بودند، این ها تصاویری بودند از روابط ما با خودمان ، با حیوانات و با طبیعت.

مومی احمد و با مریی مار و مار پیتون-ابوجا نیجریه ۲۰۰۵

عبدالله محمد با مایاسارا - لاگوس نیجریه ۲۰۰۷

سفر دوم بسیار متفاوت بود ، در این مرحله رابطه ی شخصی قوی تری بین من و این گروه به وجود آمده بود، من در این مدت با آنها تماس داشتم و آنها مشتاق شده بودند تا من دوباره از آنها عکاسی کنم، تصاویری از سفری کمتر رسمی و صمیمی تر از قبل.

اولین سری از تصاویری که منتشر شد باعث واکنش های مختلفی از طرف مردم شد. افراد مجذوب آنها شده بودند ، درست مانند من که برای اولین بار عکس آنها را از طریق عکس تلفن همراه دیده بودم.مدیر یک شرکت امنیتی بزرگ در ایالات متحده آمریکا با من تماس گرفت، او به دنبال راهی برای ارتباط مستقیم با گروه کفتار بازها بود، من فهمیدم که دنبال یک کار سودآور است، تصور می کرد که یک نوع گیاه یا دارو باید وجود داشته باشد که این مردها از آن در مقابل سگ ها و مارها استفاده می کنند، و می خواست که از طریق محافظت در برابر کفتارها ، برای نیروهای امنیتی و سربازها که البته برای جیب خودش بود، بهره مند شود.

بسیاری از گروه های حمایت از حقوق حیوانات با من تماس می گرفتند و می خواستند که نگهبانان محیط زیست نیجریه وارد عمل شوند ، اما من میگفتم چگونه میتوانم به شما بگویم که راه رفتار آنها با حیوانات بسیار راحت است؟، سوالهای مردم اشتباه بود، پاسخ آنها همیشه مربوط به بقای اقتصادی بود، به ندرت کسی نگرانی قوی در مورد رفاه حال حیوانات داشت.

اروپایی ها همواره در مورد رفاه حیوانات از من می پرسیدند اما ای کاش ما از خودمان می پرسیدیم که چرا برخی برای ادامه ی زندگی خود باید حیوانات وحشی را بگیرند؟ و یا اینکه چرا از نظر اقتصادی آنها به حاشیه رانده شده اند؟ و یا چرا نیجریه که ششمین کشور بزرگ صادر کننده نفت در جهان است در چنین وضعیت درهم و برهمی به سر می برد؟

---

[۱] نام انگلیسی این مجموعه "The Dog's Master" است.

[۲] PIETER HUGO عکاس اهل آفریقای جنوبی که کار اصلی او نقاشی است ، او سعی دارد با به کارگیری عکاسی مستند و تکنیک های هنری ،فرهنگ آفریقایی را در کارهای خود نشان دهد.

۳ Lagos

۴ AdetokunboAbiola

۵ Gadawan Kura

۶ a rough translation: 'hyena handlers/guides

۷ Hausa

۸ Benin City

۹ Abuja

۱۰ Galadima Ahmadu

۱۱ Kanu

قدرت

هادی خراسانی/شراره اسدی

«قدرت» موضوع چهارمین دوره ی جایزه ی پیکتت بود، جایزه ای که در آن بالغ بر ۶۵۰ عکاس از ۷۶ کشور جهان توسط بیش از ۲۰۰ کارشناس از پنج قاره برای دریافت آن نامزد شدند،قدرت به عنوان یک موضوع، وسیع و متناقض است و به یک اندازه امید و یأس را شامل می شود .عکاسان شرکت کننده در این جشنواره تصاویری ارائه دادند که هم هیبتی الهام بخش و هم نگران کننده داشتند. هیأت داوران به ریاست پروفسور سر دیوید کینگ، از این آثار ارسالی، لیستی کوتاه شامل کار ۱۲ هنرمند از ده کشور مختلف را برگزید .این لیست کوتاه در تاریخ ۴ ژوئیه ۲۰۱۲ در آرلس و در کنترس ، در ۷ ژوئیه ۲۰۱۲ در فایننشال تایمز، در سراسر جهان ، اعلام شد .

کار این هنرمندان برای نمایشگاه فینالیست ها گردآوری و در گالری ساتچی لندن به نمایش گذاشته شد. در تاریخ ۹ اکتبر ۲۰۱۲ در گالری ساتچی،» لوک دلاهای» توسط لرد نورمن فاستر به عنوان برنده چهارمین دوره جایزه پیکتت اعلام شد. در همان زمان ، سایمون نورفولک باهمکاری پیکتت و سی آی ای انتخاب شد تا چهارمین کمیسیون را به عهده بگیرد .

پس از نمایشگاه لندن ، پروژه قدرت در سراسر جهان به نمایش گذاشته شد.

در بخش پرونده این شماره ما به معرفی نفر برگزیده ی نخست این جایزه می پردازیم و همچین قصد داریم برای شماره های بعدی نیز ادامه ی این پرونده را با مرور کارهای دیگر هنرمندان شرکت کننده دنبال کنیم.

نفر اول Luc Delahaye

لوک دلاهای به خاطر آثار رنگی قطع بزرگش که منازعات، حوادث جهان و یا مسائل اجتماعی را به تصویر می کشد، شناخته شده است. نگاه بی طرف ، صراحت، جزئیات غنی و رویکردی مستند که با شدت دراماتیک و ساختار روایتی مقابله می کند، خصیصه تصاویر او هستند. دلاهای حرفه ی خود را به عنوان یک عکاس خبری آغاز کرد. او در سال ۱۹۸۵ به آژانس عکس سیپا پرس پیوست و خود را وقف گزارش جنگ کرد. از سال ۱۹۹۴ تا سال ۲۰۰۴، او یکی از اعضای آژانس عکس مگنوم بود .عکاسی جنگ او با ضبط مستقیم اخبار و ترکیبی از نزدیکی خطرناک به حوادث با کناره گیری خردمندانه از زیر سوال بردن حضور خود شناخته می شوند. در سال ۲۰۰۱ دلاهای همکاری اش را با پرس متوقف کرد و یک تغییر ریشه ای رسمی ایجاد کرد. کتاب های او عبارتند از : لوک دلاهای ۲۰۰۶ - ۲۰۱۰ ((۲۰۱۱، تاریخ (۲۰۰۳) ، و شهر(۲۰۰۳) ، سفر در زمستان (۲۰۰۰) ، دیگر ((۱۹۹۹ ، یادداشت (۱۹۹۶) و پرتره/۱ (۱۹۹۶) .

دلاهای جوایز متعددی از جمله : جایزه عکاسی بورس اوراق بهادار آلمان (۲۰۰۵) ، جایزه نیپس ((۲۰۰۲ ، مدال طلا رابرت کاپا (۲۰۰۲ ، ۱۹۹۲) ، جایزه ابدی ICP (۲۰۰۱) و جایزه اسکار بارناک ((۲۰۰۰ را به دست آورد. نمایشگاه انفرادی او عبارتند از: گالری ناتالی اوبادیا، پاریس / در بروکسل (۲۰۱۱) ، موزه جی.پل گتی در لس آنجلس (۲۰۰۷) ، موزه اسپرنگل ، هانوفر (۲۰۰۶) ، موزه هنر کلیولند (۲۰۰۵) و هیوس مارسی ، آمستردام (۲۰۰۴). نمایشگاه گروهی انتخاب شده عبارتند از : نزدیکی شدید، لا ترینال، کاخ د توکیو ، پاریس (۲۰۱۲) ، عکاسی جنگ : تاریخچه درگیری های مسحانه و حوادث پس از آن ، موزه هنرهای زیبای هوستون (۲۰۱۲) ، شیوه های مستند نگاری نوین ، تیت مدرن، لندن (۲۰۱۱) ، اسناد ، حافظه آینده ، مارکو، ویگو (۲۰۰۷) و کلیک کنید - دوبار کلیک کنید ، کاخ هنرهای زیبا پاریس ، بروکسل (۲۰۰۶) .

بیانیه هنرمند

آثار مختلف : ۲۰۰۸-۲۰۱۱

من سعی می کنم خودم را در موقعیت هایی قرار دهم که احساس می کنم ارتباطی قطعی با آنچه ما سرنوشتی مشترک می نامیم ، دارند. واقعیتی که من به آن علاقه مندم، مردمی هستند که تلاش می کنند به همان اندازه که در معرض آن سرنوشت هستند ، به آن عمل هم بکنند. من گاهی اوقات جایی کار می کنم که در آن قدرت، خود را همچون یک اتفاق بزرگ ارائه می کند، به عنوان رویدادی که توسط رسانه ها و یا برای آن ها تولید شده است و آنگاه تصاویر من ممکن است درون مایه ای کنایی بگیرند. اما من اغلب انسان عادی را بیشتر عکاسی می کنم تا رهبر و سر دسته گروه. من معمولاً در فاصله ایی می مانم که روابط انسانی در آن قابل مشاهده ، چندگانه و فعال باشند. جایی که آنها گیج کننده) حیرت آور (باقی می مانند. من به داستان سرایی و پدیدارشناختی مبتنی بر واقعیت عکاسی علاقه مند هستم . اغلب درجه خاصی از تغزل در تصاویر من وجود دارد که نسبتا سرد (رنگ های سرد) و جامع باقی می ماند ، اما به آنها رنگ می بخشد و به نظر می رسد درست زمانی جلوه گر می شود که مردم را نمایان می سازد، به ویژه هنگامی که آنها در عملی با ابعاد غم انگیز درگیر هستند. این کیفیتی است که در جوامع پیشرفته ای که ما در آن ها به رفتارهای های فردی، سودگرایانه و در نهایت پوچ محدود شده ایم، ناپدید شده است. این به من دلیل دیگری برای رفتن به آن مکان های سخت را می دهد. واضح است که من واقعا جهان را به آن شکلی که هست عکاسی نمی کنم اما من این جهان را چه سخت یعنی آن شکلی که نباید باشد ،چه به صورت(انسان) پند گیر از گذشته درست همان شکلی که باید باشد،عکاسی می کنم و این برای من به عنوان یک هنرمند سرنوشتی نامعلوم رقم میزند.

ترزبان:شیدا شاملو

به بالا نگاه نکن !

گفت و گوی ایان استاوانز[1] با کامیلو خوزه ورگارا[2]

- استاوانز: کامیلو خوزه شما نخست یک عکاس هستید، از امریکن سیتی[3] ،شهری که در مرحله ی پوسیدگی است، همین طور شما در شیلی متولد شدید ، به عنوان یک خارجی این نگرش ، شما را تحت تاثیر قرار می دهد؟

ورگارا: بله، بسیار زیاد ، فکر می کنم چیزی در نظر اول بسیار تاثیر گذار آمد ، این بود که ببینی ، در طی سالیان بسیار ، چقدر ساخت و ساز شده ، و حالا بدون هیچ مراقبتی رها شده،این که همان جا به حال خود مانده ،درختانی که در آن رشد کرده اند و پنجره هایی که ساخته شده و جزئیات ساختمان،همه در حال فرو پاشی هستند.

- استاوانز:یعنی نقطه مقابل تصویری که از آمریکا ارائه می شود؟

ورگارا:دقیقا مقابل،آمریکا قرار بود کشور ساختمان های بزرگ باشد،کشور جاده های همیشه رونده و در حال رشد هرچند که شاید باشد ،ولی در کنارش آمریکایی دیگر نیز هست که همه این ها را پشت سر گذاشته و چیز هایی که پشت سر گذاشته شده ، بیش از هر چیزی به صورت دائمی در آمده اند.

- استاوانز: و به نظر می رسد شما با عکس هایتان می خواهید بگویید بخشی از امریکن سیتی چیزی است که باید به آن توجه کرد و به آن برگشت . به خاطر چه؟آیا بهتر نیست فراموشش کنیم یا کنار گذاشته بشود؟

ورگارا:خب، دلایل بسیاری هست که باید هنوز تماسمان را با این مکان ها حفظ کنیم. اول از همه میراث گذشته و چیزی که در آن می یابید بسیار برجسته است ساختمان ها کیفیت بالایی دارند. ساختمان بانک و مدرسه با سبک و سیاقی ساخته شده اند که امروز آنطوری ساخته نمی شوند. یا ساختمان پست، ساختمان پست امروزی می تواند یک ساختمان چند طبقه باشد ، ساختمان پست در دهه۲۰،یک ساختمان با ابهت بود، ساختمانی که به شما حس افتخار می داد. و به خاطر این ، مکان هایی که از آنها عکس گرفته ام دچار چنین زوالی شده اند پس چیزی که الان دارید احتمالا

جلو و شمال خیابان کامدن، نیوجرسی، ۱۹۸۲

همـان چیـزی اسـت کـه قبـلا ایـن جـا بـوده و امـروز اینجـا نیسـت.

- اسـتاوانز: یعنـی شـما میگوییـد ایـن تصاویـر آن جـا بـوده و بـه زودی توسـط سـاختمان هـای بـزرگ جایگزیـن مـی شـود؟من نمیتوانـم ایـن ایـده را هضـم کنـم. شـما سـعی داریـد بگوییـد ایـن خرابـه هـا در مکانـی دائمـی قـرار دارنـد؟

ورگارا:خـب آنهـا مـی تواننـد جایگزیـن شـوند و وقتـی جایگزیـن شـوند جـای آن هـا بـا پـارک هـا عـوض مـی شـود،یا بـا فضـای خالی.تـا ایـن کـه شـما دیـد و نگرشـی از شـهر هایـی داشـته باشـید کـه مـی تواننـد وسـعت یابنـد و ماننـد مزرعـه ای بـزرگ و سـبز شـوند کـه خانـه هایـش هـم ایـن جـا و آن جـا هسـت.این دیـدی دقیقـا مخالـف شـهر هـای پـر جمعیـت اسـت.

- استاوانز:شـما عمدتـاً بـه محلـه هـای خطرنـاک مـی رویـد.آیـا خطرنـاک بـودن بخـش اساسـی راهـی اسـت کـه مـی خواهیـد ایـن عکـس هـا را بگیریـد؟آیـا شـما را مـی ترسـاند ؟

ورگارا:بلـه مـن را هـم میترسـاند ولی در عیـن حال،حضور خطـر نیـز هسـت.به عبارتـی ،حقیقـت ایـن کـه فعالیتـی در ایـن مـکان صـورت بگیـرد بـه معنـای آن اسـت کـه ایـن مـکان، کاربـری هـای تـازه ای را بـه چشـم خـود مـی بینـد و ایـن ممکـن اسـت راهـی سـریع تـر باشـد بـه عبـارت دیگـر شـما،این مسـیر را آمـده ایـد تـا عکاسـی کنیـد و بـه مـکان هایـی برسـید کـه در آن معاملـه ی مـواد صـورت بگیـرد یـا مـردم در حـال تـاس انداختـن و یـا نوشـیدن هسـتند و چیـز هایـی مثـل ایـن. یـا در آسایشـگاه و یـا جاهایـی کـه معتـادان را معالجـه مـی کننـد.

- اسـتاوانز: چگونـه مـکان هایـی را کـه در آن عکاسـی مـی کنیـد ،از آن خـود مـی کنید؟آیـا بـه طـور مـداوم بـه آن مـکان مـی رویـد تـا تصمیـم بگیریـد کـه در آن عکاسـی کنید؟آیـا از دوربیـن اسـتفاده مـی کنیـد و هـر چـه میبینیـد را در نـگاه اول ثبـت مـی کنیـد؟در بـاره ارتباطتـان بـا مـکان بگوییـد.

ورگارا:خـوب،در وهلـه اول،نمونـه هایـی از مـدل خاصـی از سـاختمان هـا را مـی خواهـم پـس اگـر مدرسـه ای ببینـم،بسـیار جـذب عکاسـی از مدرسـه مـی شـوم بـه خصـوص بخـش ورودی مدرسـه بـه خاطـر ایـن کـه هـم مـی خواهـم چیـزی را کـه کـودکان ایـن محلـه بـا آن مواجـه مـی شـوند را نشـان دهـم هـم موقعـی کـه از مدرسـه خـارج مـی شـوند و هـم وقتـی وارد میشـوند پـس مـن بیشـتر اطـراف مدرسـه یـا ایسـتاده روی سـقف ماشـین دیـده مـی شـوم،در حالـی کـه منتظـرم کـه کسـی از آن خـارج شـود چـون ایـن اسـت کـه فضـا را زنـده مـی کند.سـاختمان پسـت،مهد کـودک هـا و سـاختمان هـای عمومـی از هـر نوعـی ،سـاختمان هـای تبلیغاتـی و... فروشـگاه ماشـین هـای قدیمـی و امثـال ایـن هـا نیـز توجـه مـرا جلـب مـی کنـد.

- اسـتاوانز: بـا وجـود آنکـه مـن عکـس هـای بسـیاری از شـما دیـدم و از کیفیتشـان در شـگفتم و همیـن طـور از محتـوا و دیـد گاهشـان، آن هـا اغلـب از مـردم تهـی هسـتند وقتـی هـم کـه حضـور پیـدا مـی کننـد ماننـد یکـی از اشـیاء دیگـر مـی شـوند. بـه نظـر مـی رسـد کـه درک انسـان بیشـتر از طریـق معمـاری اسـت تـا از طریـق فعالیـت آن هـا. شـما بـرای مـردم صبـر مـی کنیـد تـا از مدرسـه و سـر کار بیاینـد و برونـد ولـی روی آن هـا تمرکـز نمـی کنیـد؟

ورگارا: نـه بـه ایـن معنـا کـه مـی خواهـم کادر را پرکننـد.مـن آن هـا را بـه عنـوان بخشـی از شـهر مـی خواهم،بخشـی از سـاختمان ها.مـی خواهـم طـوری دیده شـوند کـه انـگار یـک نفـر دارد پرسـه میزنـد. مقـداری به خاطـر ایـن کـه مقیـاس را نشـان دهـد و بخشـی هـم بـه خاطـر ایـن کـه بگویـم سـاختمان هـا دارای سـکنه

هستند و مردم هنوز در این جا زندگی می کنند. ولی مشکل با مردم در تمرکز روی آن ها این است که آن ها بسیار نمایشی هستند و لباس هایشان منعکس کننده زمان هستند و بازی هایی که بازی میکنند و بازتاب آن ها همه اهمیت خاصی برای دیدگاه تاریخی دارد ولی ساختمان ها فصاحت بیش تری در باره گذر زمان در رابطه با مردم دارند. منظورم این است که فقط صورت هستند.این طور شما فقط صورت میبینید.

یکی از اتفاقهایی بسیار بزرگ برای من ورود به اتاق های سرهای رومی[4] ، موزه ی متروپولیتن[5] بود . به این سرها نگاه کردم و گفتم : این مردم ۲۰۰۰۰ سال پیش زندگی می کردند و شبیه مردمی هستند که الان در حال قدم زدن در خیابان هستند. پس چقدر می توانید با نگاه کردن به صورت ها، از شهر چیزی بفهمید، واکنشهایشان؟ برانگیختگی شان؟ صورتها جذابند ، من مخالف عکاسی پرتره[6] نیستم ولی عکاسی پرتره، داستان یک شهر را نمی گوید.

- استاوانز: بله واضح است که عکسهای شما خط مشی سیاسی واضحی دارد.خب بگویید چگونه رابطه ی سیاست و عکاسی را درک می کنید؟آیا عکس باید به عنوان وسیله ای برای تفسیر نگرش به شهر استفاده شود یا محیط اطراف؟ یا می خواهید آنها را به عنوان اظهار نامه [سند] ارائه کنید،آیا همین است؟

ورگارا: در ابتدا من خودم را از سیاست دور کردم، چیزی شبیه طاعون است. چون اگر سیاسی شوید و سیاست هایتان را روشن کنید . بعد بسیار حراف به نظر می رسید. و هنگامی که حراف شدید شروع به صحبت می کنید، به او می رسید و بقیه را موعظه می کنید، و به آنها می گویید چگونه رفتار کنند، چکار باید بکنند و چکار نباید بکنند. به روایتی عکسها می توانند داستان بگویند. آیا سوال شما وقتی یک عکس را می بینند ، این است که چرا این اینجاست؟ چرا این مهد کودک زرق و برق دار اینجاست؟ چرا مهد کودکی مانند این در نیوآرک[7] نیوجرسی[8] قرار دارد؟ یا چرا اداره ی پست مانند این در هارلم[9] هم هست؟ یا چرا آسمان خراشها را در دیترویت[10] خراب کردند؟این سوالات واضح است.

سالهای سال فکر می کردم که این کفایت می کند، که اگر همین را ارائه بدهی و کمی هم قصه بگویی - " این قبلاً جز راس شرکت بوده، شرکت برای چند سال هم آنجا بوده و بعد آن جا را ترک کردند، و بعد شهر جایش را گرفت و بعد انواع کارکرد در این ساختمان وجود داشت. وکیل طلاق در طبقه ی چهاردهم بود و اگر به آنجا بروید همه اسناد طلاق که در دهه ی پنجاه اتفاق افتاده را می توانید ببینید. این موضوع آسمان خراش نیو آرک بود".و بعد به نظرم اینطور رسید که نوعی ارتباط با مردم این ساختمان به وجود آورد، بدون اینکه من آنرا بگویم، "آیا این شرم آور نیست؟"

- استاوانز: خیلی از عکاسان کارشان را مانند سبک شما بروز می دهند.شما عکسها را در دفتری می گذارید بعد آنها را به ترتیب تاریخ ویراستاری می کنید یا به ترتیب تجربیاتتان از آن مکان ؟ با تلفیق روایتی اتو بیوگرافی وار[11]، جامعه شناسانه، انسان شناسانه و تاریخی و به طور مختصر یک داستان کوتاه در باره اش دارید. آیا شما این طور عکاسی می کنید، با فکر اینکه چگونه این تصویر در یک دفتر بزرگ جا می گیرد؟

ورگارا: من هنگام عکاسی به این فکر می کنم که این مکانها بالاخره به من داستانی را می گویند و

واقعاً می گویند.داستان وقت نیاز دارد تا خودش، خودش را تعریف کند،من باید به طور مداوم به آنجا بروم تا بالاخره بتوانم داستان را در بیاورم. عناصر این داستان در یک دست ، ساختمان است و هرچه به سر ساختمان می آید، چه کسی از آن استفاده کرده و برای چه منظوری؟ چرا در حال فروپاشی است؟چرا در حال تعمیر است؟ آیا مردم آنرا تخته می کنند؟ آیا از حلب استفاده می کنند یا چوب ؟ چه کسی این کارها را می کند؟ آیا دورش را سیم خاردار می پیچند؟ و امثال اینها. و بقیه ی عناصر روایت چیزهایی است که مردم درباره ی ساختمان می گویند، و چیزهایی که داخلش اتفاق می افتد.چگونه درکش می کنند؟ چه نظری درباره ی ساختمان دارند؟ آنها حق دارند بگویند باعث شرم ساری است که این کتاب خانه از کار افتاده ولی من چنین حقی ندارم.

- استاوانز: پس شما به این صداها اجازه می دهید قصه را بگویند.

ورگارا:بله

- استاوانز: می خواهم درباره ی بقیه ی ارتباطاتی که به هنگام دیدن عکسهای شما به سراغ من آمد صحبت کنم و این سوال کلی "خاطره"[12] است و اینکه چطور عکسها و تصاویر به خاطر سپرده می شوند و از جهتی یاد واره ی شهر می شوند یا چیزی که آن شهر زمانی که بود ، یا هنوز هست ولی در حال ویرانی و پوسیدگی است و هرچه که در باره ی آن می خواهید در ارتباط با پروژه ای که خلق کرده اید به من بگویید. مانند برجهای دوقلو قبل و بعد است. از همه ی کتابهایی که من از شما دیدم همانی است که ارتباط را به صورت کمتر موقرانه و بیشتر قهرمانانه به نمایش می گذارد .درباره ی آغاز پروژه و ارتباط با خاطره بگویید.

ورگارا:برجهای دوقلو به صورت فردی دهاتی که به شهر آمده اند شروع شد. و اینجا بزرگترین ساختمان دنیا را داریم که در حیاط پشتی همین طور بالا می رود و می توانیم ببینی اش واقعا.

- استاوانز: شگفت انگیز است

ورگارا: خب من اگر پایین شهر سانتیاگو می رفتم بلند ترین ساختمان ۱۴ طبقه بود ، به اطراف آن می رفتم و به بالا نگاه می کردم، مادرم می گفت این کار را نکن، این کار دهاتی هاست و اینجا هرچقدر دلم می خواست به بالا نگاه می کنم و می بینم که چیزهای عظیم بالا می رود.پس می توان گفت من از ابتدا از آنها در شگفت بودم و خوشم می آمد و البته به محله های دور دست می رفتم و یکی از دیدهای من گرفتن عکس از روی بام بود. پروژه های خانه سازی در نیویورک بسیار

راه فرعی خیابان نیوتن،کامدن،نیوجرسی،۱۹۸۲

بلنـد هسـتند ، معمـولا ۱۲، ۱۴ و ۲۱ طبقـه انـد پـس بـه بـام مـی رفتـم و از آنهـا عکـس مـی گرفتـم و بـرج دوقلـو را مـی گرفتـم و بسـیار متفـاوت از چیـزی بـود که بقیـه مـی گرفتند.چـون مـن از زاویـه ی نزدیکـش هـم عکـس مـی گرفتـم. و دربیـن سـاختمانهای بلنـد زاغـه هـا هـم بودنـد! پـس بایـد در مـورد سـاختمانها حـرف مـی زد، زاغـه هـا...

- استاوانز: و بعد برجهای دوقلو؟

ورگارا: و بعـد برجهـا، و اتفاقـی کـه بعـد افتـاد و نمـی دانـم چطـور رخ داد؟ ایـن بـود کـه مـردم تصویـر را بـه عنـوان تصویـری عالـی قبـول کردنـد ، بـا آنکـه هرگـز آن طـور ندیـده بودنـدش و هرگـز در آنجـا زندگـی نکـرده بودنـد. ایـن کتـاب موفقیتـی بـزرگ بـود.

- استاوانز: دربـاره ی اولیـن تجربه ی عکاسـیتان بگوییـد و اینکـه چطـور دوربیـن بـه دسـت گرفتیـد؟ بـه شـما وقتـی کوچـک بودیـد دوربینـی دادنـد یـا اینکـه بـه طـور شانسـی یکـی پیـدا کردیـد؟

ورگارا:نـه ماننـد شـما مـی خواسـتم دربـاره ی ادبیـات بنویسـم، داسـتان و شـعر

- استاوانز: پـس بـه اصطـلاح از طریـق متـن شـروع شـد؟

ورگارا: بلـه یکـی از اسـتادهایم در نتـردام پیـش مـن آمـد و گفـت تـو شـاعر خوبـی نمـی شـوی ولـی اینجـا یـک دوربیـن دسـته دوم بـرای فـروش هسـت.

- استاوانز: ایـن حقیقـت دارد، آن اسـتاد ایـن حـرف را زد؟

ورگارا: بلـه، بلـه، " مـی توانـم بـه تـو پـول قـرض دهـم تـا آنـرا بخـری و امتحانـش کنـی ، فکـر کنـم ایـن مسـیر بـرای تـو مناسـب تـر اسـت" مـن دوربیـن را خریـدم و او خواسـت پولـش را بعـدا بـه او برگردانـم

- استاوانز: و این پیشه ی شما را تعیین کرد؟

ورگارا: بله بله

- استاوانز: و شـما گفتیـد وقتـی بچـه بودیـد مادرتـان گفـت:" بـه بـالا نـگاه نکـن"؟

ورگارا: بله

- استاوانز: شـما دائمـا ایـن را تکـرار مـی کنیـد کـه " بـه ایـن نـگاه کـردم، آنـرا برداشـت کـردم" شـما از مبنایـی بـه عنـوان وسـیله ی ارتبـاط بـا اطرافتـان اسـتفاده مـی کنید.وقتـی بـه مکانـی وارد مـی شـوید سـریعاً مـی توانیـد مجسـم کنیـد چگونـه عکسـش را بگیریـد؟

ورگارا: تقریبـا برایـم آسـان اسـت بخاطـر اینکـه بـا یـک تاریـخ شـناس[۱۵]ازدواج کـردم و هـر وقـت عکسـهایم را خانـه مـی بـرم او مـی گویـد چـرا ایـن را آن طـور قطـع مـی کنـی ، مـی خواهـم همـه چیـز را ببینـم پـس ،از بعـد از آن از کل سـاختمان عکـس مـی گرفتـم . ایـن از وقتـی شـروع شـد کـه عکسـی گرفتـم کـه سـاختمانی را بـا نمایـش نشـان مـی داد و دیـد کاملـی را از آن

ارائـه مـی داد، البتـه یـک سـاختمان را بـا صدهـا راه مـی شـود دیـد. ولـی یـک راه بـه خصـوص وجـود دارد کـه بـه شـما ایـده ی خوبـی از اینکـه سـاختمان چـه شـکلی اسـت مـی دهـد ایـن اولیـن نمـا بـود کـه بایـد مـی رفتـم و مـی گرفتـم و البتـه جزییـات کـه بـه آن اضافـه مـی شـد.

- اسـتاوانز: یکـی از جدیـد تریـن پـروژه هایتـان عکاسـی از عبـادت خانـه هـا[16] در آمریـکا اسـت ونشـان دادن صـف هـای وسـیع ،رسـوم دیـن هـای مختلـف و ارتبـاط هـای مختلـف بـه مکانهایـی اسـت کـه مـردم عبـادت مـی کننـد و ایـن کتـاب در مقایسـه بـا بقیـه نشـان دهنـده ی مـردمِ غـرق در روابـط بـا الاهیـات اسـت. آیـا شـما فـردیَ مذهبـی هسـتید؟

ورگارا: مـن قـادر بـه خلاصـی از مذهـب نشـده ام کـه هنـگام بـزرگ شـدنم در مـن گذاشـتند . مـن کاتولیـک[17] تربیـت شـده ام و توسـط بـرادران مسـیحی تعلیـم دیـدم وسـپس توسـط سلاسـتین[18] و بعـد جسـویتس[19]،مـن فامیلهایـی داشـتم کـه بـا کلیسـاهای کاتولیـک سـر سـتیز داشـتند و کلیسـاهای کاتولیـک شـهری قدرتمنـد داشـتند. معمـولاً کلیسـاهای لاتیـن با بـوی عود و بسـیار تاریـک بودنـد، ایـن چیزهـا اثـر زیـادی بـر روی شـما می گـذارد وایـن در مـن مانـد. و فکـر نمـی کنـم در تـوان مـن باشـد کـه از آن خـلاص شـوم و فکـر نمـی کنـم بخواهـم خـلاص شـوم. زیـرا بـه شـما نیرومنـدی مـی دهـد ، اگـر تجربـه ای در ایـن مـورد نداریـد محدودیـت هـای مذهبـی را امتحـان کنیـد.

- اسـتاونز: و مـا دربـاره ی عکاسـی و خاطـرات صحبـت کردیـم و عشـق یـا تعلـق بـه مـکان هـا. ولـی چیـزی در هنـر و خـود عکاسـی وجـود دارد کـه مذهبـی اسـت؟ در عکاسـی شـما آیـا علائـم غـرق شـدن در مذهـب یـا رابطـه ای فـرا زمینـی یـا نیرویـی کـه بشـود آن را توصیـف کـرد ، بـه سـراغ شـما آمـده ، وجـود دارد؟

ورگارا: خـب، احتـرام بـرای اشـیاء و احتـرام بـرای مِـکان هـا وجـود دارد. احتـرام بـرای آنچـه آن مـکان قبـلاً بـوده وجـود دارد. نیـاز بـه ایـن وجـود دارد کـه ضبطـش کنیم تـا وقتـی از بیـن رفـت آن را محفـوظ داشـته باشـیم نیـاز بـه ایـن هسـت کـه مختصـات جغرافیایـی را کنـار بگذاریـم . در ایـن مـکان، در ایـن زمـان، ایـن وجـود داشـته. زیـرا ایـن را دربـاره ی خـود حـس میکنـی؛ تـو در عیـن حـال یـک نقطـه ای، یـک ذره کوچـک. تـو ذره ای تـکان میخـوری ولـی در ایـن مـکان و ایـن زمـان و تـو پـاک خواهـی شـد.

- اسـتاوانز: چگونـه پـروژه ی عکاسـی از عبـادت خانـه ی ایالـت متحـده بـه سـرانجام رسـید. آیـا چیـز جدیـدی اسـت یـا قدیمـی؟ ایـده اش از طـرف شـما بـوده یـا شـخص دیگـری؟

ورگارا: هـر دو. پـروژه ای بـود در رابطـه بـا ایـن کـه قلمـرو مـن، معمـولاً فقیرتریـن نواحـی آمریکاسـت. پـس مـن گشـتم و گفتـم: فقیرتریـن از نظـر آمـار در شـیکاگو[20] کـدام نواحـی اسـت؟ در دیترویـت کجاسـت؟ مطمئـن شـده ام بـه آنجـا مـی روم و پـر از کلیسـا بـود. پـس در ابتـدا، کلیسـاهای زیـادی را میبینـی، بـه فرمشـان دقـت میکنـی. بـه ایـن کـه چقـدر عـوض شـده انـد. نمـای خارجیشـان را میبینـی بـه هـر حـال مـن مـی خواسـتم کارم را طـوری نشـان دهـم کـه انـگار تکمیـل مـی شـود و بـه تعـدادی کلیسـا کـه عکاسـی کـرده بـودم نـگاه کـردم و دریافتـم کـه ایـن موضـوع خوبـی اسـت، تنـوع

کافی وجود داشت، به اندازه ی کافی غنی بود و حالا نیاز داشتم که به داخل بروم. پس به درها نگاه کردم، تمام شب را رانندگی کردم. این محله بسیار تاریک بود حتی چراغی نبود و می دیدیم که چراغی در کلیسا روشن است. پس به داخل می رفتم و آن ها برای عبادت یا برای تمرین کر خودشان را حبس می کردند زیرا حس آرامش بسیار متزلزل بود. بنابراین باید با شدت در بزنی و برای مدت زیادی منتظر بمانی تا کسی بیاید و در را باز کند. گاهی بسیار مهمان نوازند و با من صحبت می کنند و می توانند آنجا بنشینید و نگاه کنید.

- استاونز: آیا حس مزاحم بودن به شما دست داد؟ به شکلی که مثلاً پریده اید وسط زندگی خصوصی و فضای شخصیشان و آن ها را ناراحت و آزرده کرده اید و شما خودتان هم ناراحت بودید؟

ورگارا: چند بار این قضیه اتفاق افتاد چون بعضی اوقات بی ملاحظه اید. اما اگر با احترام رفتار کنید و به اولویت ها احترام بگذارید ، آن ها میگویند لطفاً وقتی دیگر بیایید، شاید فردا. ولی در طرفی دیگر. کشیش ها، پدران و اعضای کلیسا، این را یک فرصت می کنند چون آن ها اینجا روی زمین هستند تا روح ها را نجات دهند و فرضاً شما یکی دارید. " پس روحی قسمت من آمده و من باید روی آن کار کنم"

- استاونز: پس مذهب درباره ی امید است. آیا عکس های شما هم درباره ی امید است؟ درباره ی بخش در حال پوسیدگی چیزها یا آن ها در آستانه ی تغییر؟

ورگارا: فکر می کنم که الان، من توسط بسیاری

از مـردم ایـن کشـور کـه فکـر مـی کننـد زاغـه هـا، فقـر و فقـرا بخـش ثابتـی از جامعـه مـان هسـتند تحـت تاثیـر قـرار گرفتـه ام، کـه هیـچ راهـی بـرای خلاصـی از آن نیسـت. حداقـل، ابدیـت بـه مـا داده نشـده بلکـه بـرای مـدت زندگـی و عمرمـان و شـاید فرزندانمـان. ایـن چیـزی اسـت کـه زندگـی بـا آن سـخت اسـت. و کاری کـه مـن بـا عکاسـی ام انجـام مـی دهـم، داشـتن قابلیـت ارتبـاط بـا جـوان ترهـا اسـت. چندیـن بـار، سـخنرانی هایـی در مـدارس داشـتم کـه مخاطبـان جوانـان در دهه ی ۲۰ عمرشـان بـوده. دانشـجویان و فـارق التحصیـلان و فکـر مـی کنـم اگـر یکـی شـروع کنـد و بـه نوعـی تبدیـل بـه -دانـش وجـودی مـکان هـا و زمـان هـا و دسترسـی بـه آنهـا برایـش روشـن شـود از طریـق وب سـایت یـا کتـاب و هـر چیـزی، مکانـی کـه دقیقـاً مـی خواهـد بـرود را پیـدا مـی کنـد.

- استاونز: و بعد عکس العمل نشان میدهد؟

ورگارا: بعد نوعی ارتباط ایجاد می کند.

- اسـتاونز: کامیـو، مـی خواهـم تشـکر کنـم بـه برنامـه آمدیـد، افتخـار بزرگـی بـود.

ورگارا: خب، برای من مایه خوشحالی بود.

- استاونز: ممنون.

۱ Ilan Stavans
۲ Camilo Jose Vergara
۳ American city
٤ room of Roman heads
٥ Metropolitan
٦ portrait photography
۷ Newark
۸ New Jersey
۹ Harlem
۱۰ Detroit
۱۱ autobiographical
۱۲ memory
۱۳ Santiago
۱٤ Notre Dame
۱٥ historian
۱٦ houses of worship
۱۷ Catholic
۱۸ Salesians
۱۹ Jesuits
۲۰ Chicago

ایراندخت

سارا صفایی

نگاهـی به مجموعه ی ایراندخت نجف شکری

شـاید در ضمیـر ناخـودآگاه خـود مـی دانیـم کـه قـرار اسـت لحظـه ای از زندگیمـان را درگـذر زمـان ،بـرای همیشـه ثبـت کنیـم. امـا شـاید ندانیـم کـه دوربیـن نـه تنهـا ابـزار صادقـی اسـت بـرای بیـان آنچـه کـه هسـت،بلکه مهـم تـرازآن وسـیله ای اسـت بـرای بـارور سـاختن هسـتی انسـان توسـط نـگاه عکاسـانه .

سـال ۱۳۸۶ بـود کـه دریـک بعدازظهرپاییـزی نجـف شـکری درمسـیرکارخود درسـطل زبالـه نزدیـک خانـه اش درجنـوب شـهرتهران چیزجالبـی پیدامـی کنـد کـه مدتهـا بـود در بایگانـی سـازمان ثبـت احوال،احـوال خوشـی نداشت،شناسـنامه هایـی ازدختـران متولـد۱۳۲۱ کـه از رده خـارج شـده بودند.ازایـن رو تصمیـم بـه آفرینـش پـروژه ای هنـری مـی گیـرد.او نـام ایـن پـروژه را "ایراندخت"مـی گـذارد. ایراندخـت نامـی رایـج درایـران اسـت نامـی کهـن بـرای دختـران ایـن سـرزمین .نجـف شـکری بـرای ایجـاد نوعـی تفکـر جدیـد در عکاسـی بـرروی عکـس هـای نـو یافتـه تمرکـز مـی کنـد و از ذکر نـام هـا و اطلاعـات شـخصی چشـم مـی پوشـد،عکس هـا در مجموعـه ای جدیـد تعریـف مـی شـوند. ایـن عکـس هـا در ایـن پـروژه دیگـر معـرف افـراد مشـخصی نیسـتند،عکس دیگـر بـه مثابـه سـند نیسـت عکـس بـه مثابـه ی هنـر بـا روایتـی تاریـخ نگارانـه تغییـر موضـع داده اسـت و ایـن آفرینـش را مدیـون نـگاه عکاسـانه ی یابنـده مـی دانـد ، بیانگـردوره ای خـاص اسـت ،بـا شـمایل آن روز،مـدل موها،نحـوه ی آرایش،نـوع پوشـش وتمـام سـبک هایـی کـه گویـی بـه گذشـته تعلـق دارد. شناسـنامه ، نمـاد هویـت ملّـی و شـخصی هـر ایرانـی اسـت، عکسـهای ارائـه شـده توسـط شـکری اگرچـه از زمینـه ی اصلـی خـود دور شـده انـد امـا همچنـان تلاشـی دارنـد بـرای رسـیدن بـه اصالـت پیشینشـان، حتـی اگـر شـده بـا مُهـری کـه بـر پیشـانی دارنـد ، دلالتـی دارنـد بـر هـدف خلـق شدنشـان، شناسـایی و بـس! امّـا امـروز نقشـی جدیـد را تجربـه مـی کننـد، نقشـی کـه تاریـخ بـه آنهـا داده و نقشـی کـه رسـانه ی عکاسـی باعـث آن شـده.

مـردم همیشـه علاقـه منـد بـه خلـق آثارجدیـد بـا تغییر تکنیـک هـای قبلـی عکاسـی وارائـه آنهـا بـه شـکلی جدیـد هسـتند.باید گفـت کـه نجـف شـکری درپـروژه ی ایراندخـت بـه خلـق مجموعـه ای نـو از عکـس هـای زنـان ایرانـی دسـت زده اسـت.دراین مجموعـه کـه تصویرصـورت دختـران درهرسـنی دیـده مـی شـود،،فقط شـماره شناسـنامه وشـهرصادره درزیرعکـس موجوداسـت، برشـی کـه نجـف شـکری انتخـاب کـرده ،محـدوده ایسـت کـه او بـرای حرفهـای تصویـر و متـن تعییـن کـرده، حرفهایـی کـه بایـد زده مـی شـد.

هـر عکـس متعلـق بـه فـردی درشـهری از ایـران اسـت،با توجـه بـه اینکـه ایـن دختـران وزنـان متولـد دهـه ۲۰ هسـتند،نحوه ی آرایـش صـورت وموهـا بـه نوعـی روشـنگر تاریـخ و فرهنـگ ایـران گذشـته درشـهرهای مختلـف اسـت.دراین عکـس هـا صـورت اشـخاص نـه تنهـا بـه صـورت سـه رخ اسـت بلکـه حتـی تمـام رخ ونیـم رخ نیزدیـده مـی شـود.دراین عکـس های پرسـنلی نـه تنهـا صـورت کـه بخشـی از لبـاس هـم دیـده مـی شـود.اینگونه مـی تـوان نـوع عکـس هـای پرسـنلی آن دهـه را بـا دهـه ی حاضـر مقایسـه کرد.اینکـه رتـوش عکـس هـا رد پایـی از خـود بـه جـا نگذاشـته و بیانـی غیـر مسـتقیم از تکنیـک هـای عکاسـی دهـه ی بیسـت دارد.اگـر بخواهیـم پـروژه ی حاصـل را بـه آفرینـنده ای نسـبت بدهیـم دو سـهم خواهیـم داشـت، سـهمی بـرای نـگاه عکاسـانه ی نجـف شـکری و سـهمی بـرای عکاسـانی کـه گمنـام ماندنـد.

تمرکـز شـکری برروی عکـس هـا اورا از فضای نوشـتاری شناسـنامه دورکـرده اسـت.مخاطب دیـداری عکـس ها،وقتـی عکـس هـا را مـی نگرد،ابتـدا بـه خـود شـخص توجـه مـی کنـد و سـپس خـود بـه خـود بـه محوریـت عکاسـی باپـروژه ی شناسـنامه ای"ایراندخت"عکـس را مـی یابـد

شـکری درپـروژه ی خودبـه نوعـی بازآفرینـی پرداختـه اسـت باموضوعـی کـه شایدکمترکسـی بـه آن توجـه کند.ایـن بازآفرینـی توسـط عـکاس اتفـاق مـی افتـد هرچنـد کـه ایـن عکسـها از ابتـدا بـه نیـت یـک کار هنـری خلـق نشـده انـد، امـا ایـن درواقـع مخاطـب اسـت کـه بـا نگاهـش مشـخص مـی کندکـدام یـک ازمواردموجوددرعکـس قابـل تحلیـل هسـتند.این صورتهادرنـگاه اول بـرای مخاطب(بـه ویـژه زنـان) خودنوعـی بازآفرینـی شـخصیت خودشـان اسـت.درواقع آنهاخودشـان رادرفضـای گذشـته ی ایرانـی مـی بیننداین باعـث مـی شـودمخاطب(زن)خودراباعکس بسـنجد البتـه ایـن فقـط یـک نـگاه کلـی است.شـایدهم یـک دیـدگاه امـا همیـن دیـدگاه، نـگاه وافکارسـایرمخاطبین رابـه گونـه ای بـه مـا مـی شناسـاند.

"ایراندخت"شـاید،نامی باشـدبرای تداعـی زندگـی گذشـته ی زنـان ایـن سـرزمین، امااین نکتـه درعکسـهاکه بـه تنهایـی معـرف شـخص خاصـی نیسـتندخودباعث مـی شـودمخاطب خـاص داشـته باشـد،زنان

فتوژورنالیسم

سعید صادقی

کتاب دو جلدی فتوژورنالیسم،نوشته ی کنت کوبر(Kenneth ،Kobre) ترجمه و تدوین اسماعیل عباسی که بنابر گفته صاحب نظران ؛ معتبرترین و مرجع ترین کتاب حال حاضر در زمینه ی عکاسی خبری محسوب می شود. جلد اول این کتاب در اواخر سال ۱۳۸۷ توسط دفتر مطالعات و توسعه رسانه ها به چاپ رسید.به گفته ی اسماعیل عباسی،که در پیشگفتار جلد اول کتاب به آن اشاره شده ؛ «با گذشت هشت دهه از آغاز آموزش روزنامه نگاری در ایران و پنج دهه از آموزش دانشگاهی این رشته و سه دهه از راه اندازی رشته ی عکاسی وتدریس درسی با عنوان عکاسی خبری و نیز فزونی گرفتن شمار روزنامه ها و عکاسان مطبوعات،متاسفانه در زمینه ی فتوژورنالیسم،کتابی تخصصی و روزآمد در اختیار دانشجویان،اصحاب

مطبوعـات و علاقـه منـدان بـه ایـن رشـته وجـود ندارد،تنهـا کتـاب فارسـی کـه در ایـن زمینـه منتشـر شـده اسـت برگـردان کتابـی اسـت از کنـت کوبـر کـه انتشـارات بـرگ آن را در سـال ۱۳۷۰،در ۳۳۰۰نسـخه،با عنـوان عکاسـی بـرای مطبوعـات منتشـر کرد.هـر چنـد کتـاب یـاد شـده کاسـتی هایـی داشـت امـا متاسـفانه بهـره ای در حـد انتظـار از آن گرفتـه نشـد... بـا درک ایـن نیـاز و بـه پیشـنهاد دفتـر مطالعـات و توسـعه ی رسـانه ها،پـس از تحقیـق بـرای یافتـن کتابـی مناسب،فتوژورنالیسـم:رویکرد حرفـه ای هـا ، Photojournalism:The Professionals Approach را بـرای ترجمـه و انتشـار،کامل تریـن و مناسـب تریـن کتـاب یافتـم.»

اسـماعیل عباسـی ابتـکار خوبـی بـه خـرج داده و کتـاب را بـه دلیـل حجـم زیـاد مطالـب آن در دو جلـد بـرای انتشـار آمـاده کـرده اسـت.به گفتـه ی او،بـا در نظـر گرفتـن ارتبـاط مطالب،ترتیـب برخـی از فصـل هـا نیـز تغییـر یافتـه و در جلـد دوم کتـاب فصـل هایـی بـه آن افـزوده شـده اسـت کـه اساسـا در متـن اصلـی نبـوده انـد.

جلـد اول کتـاب شـامل ۱۳فصـل اسـت کـه بـه ترتیـب بـه موضوعـات زیـر پرداختـه اسـت:۱-ماموریت ۲-خبرهـای ناگهانی۳-خبرهـای عمومی۴-عکـس گیرا۵-پرتره۶-ورزش۷-ویرایـش عکس۸-طـرح مشـکلات۹-داسـتان تصویری۱۰-تصویـر سـازی۱۱-اصول اخلاقی۱۲-قانون۱۳-تاریخچـه.

کتاب با عکس های تمام رنگی وکیفییت خوب بر روی کاغذ گلاسه به چاپ رسیده است.

عکـس روی جلـد ،جلـد اول ،تصویـر زنـی را نشـان مـی دهد در برابـر نیروهـای اسـراییل، کـه اودد بالیتی،خبرنگار آسوشـیتدپرس،آن را گرفتـه و جاییـزه ی پولیتـزر۲۰۰۷را در بخـش خبرهـای ناگهانی به خـود اختصاص داده.

جلـد دوم کتـاب فتوژورنالیسـم،با ۹فصـل در سـال ۱۳۸۹،بـه چـاپ رسـید.کتاب فتوژورنالیسـم در مجموع،شـامل ۲۲فصـل مـی باشـد. عناویـن فصـل هـای جلـد دوم کتـاب بـه شـرح زیـر مـی باشـد:۱۴-ابزار کار ۱۵ – فلاش۱۶-مالتـی مدیـا ۱۷-ویدیو۱۸-ترکیـب بندی۱۹-تاریکخانـه ی دیجیتال۲۰-عکاسـان جهان۲۱-ورلـد پـرس فتو۲۲-جایـزه پولیتـزر. فصـل هـای۲۲،۲۱،۱۸،۲۰ و بخـش واژه نامـه را خـود اسـماعیل عباسـی بـه کتـاب افـزوده اسـت کـه پیـش تـر بـه آن اشـاره شـد.

عکـس روی جلـد ایـن جلد،تصویـری اسـت از انفجـار لولـه ی نفـت در لاگوس،نیجریـه،در سـال۲۰۰۶که آکینتونـده آکیـن لـه یه،خبرنـگار رویتـزر،آن را گرفتـه اسـت. ایـن عکـس،در سـال ۲۰۰۷،در بخـش خبرهـای ناگهانی،ورلدپـرس فتـو برنـده ی جاییـزه ی نخسـت شـناخته شـد.

گزیـده ای از نظـرات برخـی از روزنامـه هـا و عکاسـان مطبوعـات دربـاره ی کتاب،کـه در پشـت هـر دو جلـد کتـاب آمـده اسـت کـه مـرور برخـی از آنهـا شـاید کمکـی باشـد در معرفـی ایـن دوجلـدی:

«...شمار اطلاعاتی که در این کتاب ارایه شده،شگفتی آور است.»

روزنامه ی بوستون گلوب

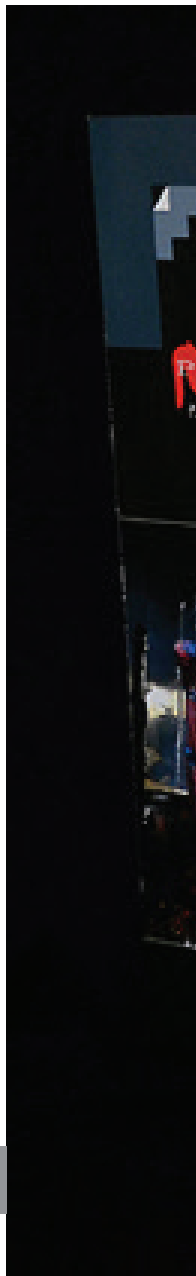
«...ایـن بهتریـن کتـاب روز آمـد در رشـته ی فتوژورنالیسـم است...دانشـجویان مـن از آن بسـیار اسـتفاده مـی کننـد وپـس از پایـان تـرم هـم آن را نگـه مـی دارنـد...»

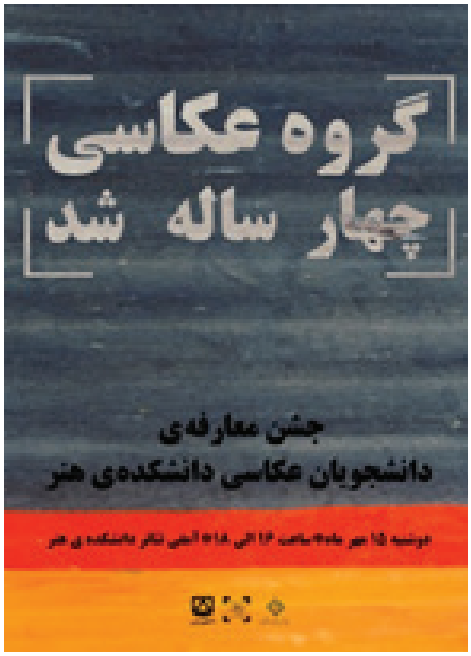
سام وینچ،نیوزفتوگرفر

«...دلخواه فتوژورنالیست ها...برای عکاسان کهنه کار هم مطالب نو دارد.»

روزنامه ی امریکن فتوگرفر

لازم بـه ذکـر اسـت کـه آقـای اسـماعیل عباسـی،از مؤلفـان پـرکار عرصـه ی عکاسـی کشور،مشـغول ترجمـه و تدویـن جلـد سـوم ایـن مجموعـه کتـاب هسـتند.





گروه عکاســـــی چهار ساله شد!

بـا آغـاز سـال تحصیلـی جدیـد در مهـر مـاه امسـال ، گـروه عکاسـی شـاهد ورود چهارمیـن ورودی ایـن رشـته بـود تـا چهارمیـن سـال حضـور رشـته ی عکاسـی در دانشـگاه سـمنان آغـاز شـود . آغـازی کـه البتـه بـا تغییراتـی همـراه بـود ، کـه مهمتریـن آن تغییـر مدیـر گـروه رشـته ی عکاسـی بـود کـه مهـدی مردانـی را عهـده دار مسـولیتی کـرد کـه پیـش از ایـن بـه مـدت ۳ سـال بـر عهـده ی فرهـاد آل علـی بـود.

در بخـش انجمـن علمی عکاسـی کـه انتخابـات آن در خـرداد ۹۲ برگـزار گردیـد، بـه ترتیـب آرا سـهیل حیـدری، حمیـد وفایـی ملامحمـود، فرنـوش فرشـچی، بابـک جـواد زاده و نسـرین یوسـف پـور بـه عنـوان اعضـای اصلـی انجمـن علمـی بـه مـدت یـک سـال انتخـاب شـدند کـه بـا انصـراف سـهیل حیـدری از عضویـت در شـورای مرکـزی انجمـن ، جـلال علیـزاده کـه پیـش از ایـن بـه عنـوان عضـو ذخیـره انتخـاب شـده بـود ،کامـل کننـده ی جمـع انجمنیهـای رشـته ی عکاسـی شـد.

طـی جلسـه ای کـه در مهـر امسـال بـا حضـور اعضـای انجمـن برگـزار گردیـد، حمیـد وفایـی ملامحمـود بـه عنـوان دبیـر انجمـن و همچنیـن جـلال علیـزاده بـه عنـوان نایـب دبیـر انجمـن انتخـاب شـدند.

اولیـن برنامـه ی انجمـن علمـی عکاسـی در سـال تحصیلـی ۹۲-۹۳ برگـزاری جلسـه ی معارفـه گـروه عکاسـی بـود کـه بـا حضـور اسـاتید و دانشـجویان در مهـر مـاه امسـال برگـزار شـد، در ایـن مراسـم ابتـدا عکـس یـادگاری بـه عنـوان حسـن آغـاز مراسـم برداشـته شـد و سـپس بـا دعـوت مجـری مراسـم از اسـاتید محتـرم گـروه عکاسـی از جملـه سـرکار خانـم مهنـاز شـعبانی و آقایـان مهـدی مردانـی، فرهـاد آل علـی و شـه مـال مرتضایـی ، هریـک بـه بیـان دیدگاههـا و نظـرات خـود در بـاب گـروه عکاسـی و فعالیـت هـای پیـش رو پرداختنـد . در ادامـه حمیـد وفایـی ملامحمـود ، دبیـر انجمـن و سـهیل حیـدری ، سـردبیر نشـریه فرتـور بـه معرفـی فعالیـت هـا و برنامـه هـای خـود پرداختنـد.

تصویری از محمد فرنود

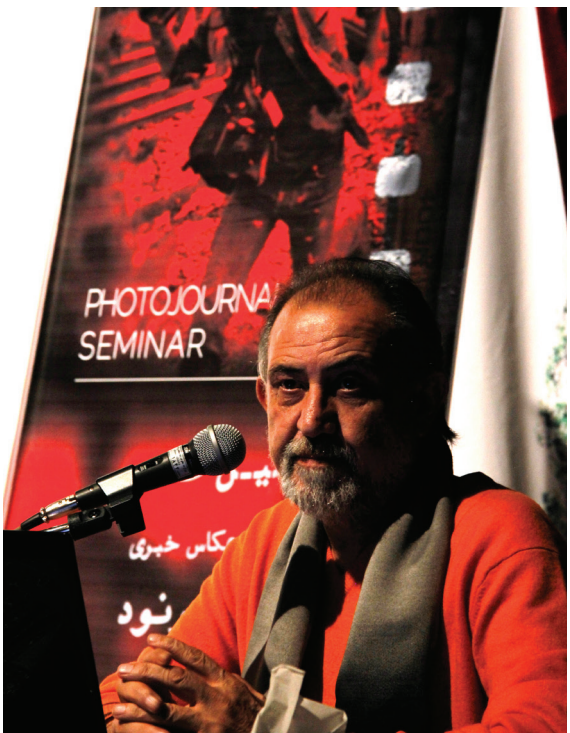
بهزاد اسدی/عکاس:جلال علیزاده

محمد فرنود یکی از فتوژورنالیست های نامدار و حرفه ای این مرز و بوم است که سالهاست با آژانس سیپای فرانسه و رسانه های معتبر جهان کار می کند.
فرنود ۱۲ آذر ۹۲ در نشست تخصصی بررسی فتوژورنالیسم و نقش آن در عکاسی جهان میهمان دانشکده ی هنر سمنان بود، نشستی که به همت انجمن علمی عکاسی و به یاری آموزشگاه شورانگیز، انجمن سینمای جوان و فرهنگسرای کومش در آمفی تاتر دانشکده ی هنر سمنان برگزار گردید.
محمد فرنود متواد ۱۳۳۶ است، عکاسی که از کوچه ، پس کوچه های سمنان کار عکاسی را شروع کرده و پله های ترقی و شهرت را یکی پس از دیگری طی نمود و در نهایت به یکی از معتبرترین آژانسهای خبری جهان راه یافت.
عکسهای معروف او از زلزله منجیل و رودبار در سال ۶۹ برای همیشه در خاطره ها مانده است، و اگرچه زلزله واقعه ای بسیار تلخ و دلخراش بود امّا عکاسی از این فاجعه ی ملی و انسانی و انعکاس آن توسط فرنود به رسانه های دنیا، سکوی پرتابی شد که موفقیت و شهرت زیادی برای او به ارمغان آورد.
عکسهای او ما را به یاد دوست و یار دیرینش، زنده یاد کاوه گلستان می اندازد ، که جا دارد لقبی را که اهالی شعر به «سایه» داده اند برای محمد فرنود نیز به کار ببریم و او را با نام «نگهبان پیر خاطره ها» بستاییم ، نگهبان نه چندان پیری که کوله باری از خاطرات و زندگی با کاوه گلستان را با خود حمل می کند. مجموعه عکسهای او با کاوه گلستان که هر یک به نوعی در عکاسی فتوژورنالیسم ایران جایگاه ویژه ای دارند در زمان ۸ سال دفاع مقدس جزیی از تاریخ مصور و مستند جنگ ۸ ساله به شمار می آیند که البته در باره ی مستند بودن برخی از عکسها و قطعیت درباره ی عدم دستکاری سوژه ها نباید بدون تامل و تردید گذشت.
فرنود برای فرار از تلخی های جنگ و زلزله و مصائبی این چنینی و با توجه به رسالت عکاس خبری کارهایی با فضایی کاملاً متفاوت نیز انجام داده است که می توان به عکاسی او از المپیک ۹۲ بارسلون، ۹۶ آتلانتا و جام های جهانی که مهمترین آن ۹۸ فرانسه بود ، اشاره کرد.که البته این کارها از جنس عکسهای گذشته ی او نیستند اما به هر حال جزیی از کارنامه ی موفق او محسوب می شوند.
به هر روی دانشکده ی هنر ، سه شنبه ۱۲ آذر میزبان عکاس نامی سمنان و ایران بود که در قالب نشستی دو ساعته برنامه ریزی شده بود. جلسه راس ساعت ۱۴.۳۰ با تلاوت قرآن کریم و پخش سرود ملی آغاز شد ، و بعد از آن مجری روی سن رفت و نشست بررسی فتوژورنالیسم و نقش آن در عکاسی جهان را با خواندن بخشی از رزومه کاری محمد فرنود برای حضار در سالن، رسمیت بخشید، رزومه ای که البته آقای فرنود ، خود در نگارش آن وسواس زیادی به خرج داده بود تا مبادا چیزی از پرونده ی کاری ۳۷ ساله اش در عرصه ی بین المللی از قلم بیفتد. پس از آن محمد فرنود به روی سن دعوت شد تا بخشی از تجربیاتش را طبق برنامه ی از قبل تعیین شده در اختیار دانشجویان وعلاقه مندان به عکاسی قرار دهد.

آمفی تاتر دانشکده ، آن روز میهمان افراد ناشناس بسیاری بود که بسیاری از آنان از بستگان نزدیک آقای فرنود بودند که البته به نظر نمی رسید علاقه ی چندانی به عکاسی داشته باشند و غالباً به احترام حضور آقای فرنود به این نشست آمده بودند، از جمله خواهر محترم و مادر کهنسال ایشان که نتوانسته بودند با فضای ورک شاپ ارتباط زیادی برقرار کنند و روند جلسه و معرفی کارها به جای آنکه جذابیت و یا شوقی در آنها برانگیزاند ، بیشتر برایشان کسل آور و خواب آور شده بود.شاید هم به واسطه ی خاطره ای که خود فرنود تعریف کرد، دل چندان خوشی از سابقه ی شغلی او و غیبت های دائمی اش را در خانواده نداشتند.

فرنود در ابتدای جلسه تاریخچه ای از عکاسی ایران ارائه داد که ناقص و بی ربط با محورهای نشست بود امّا در ادامه مراسم با پخش عکسهایش از زلزله رودبار و دفاع مقدس توانست توجه علاقه مندان را جلب کند. پس از آن او از حاضرین خواست که سوالهایشان را درباره ی مباحث مطرح شده بپرسند . برخی از سوالات که توسط میهمانان حاضر در سالن عنوان می شد متاسفانه در سطح بسیار پایینی بودند که البته فرنود جواب برخی از سوالات را با اکراه می داد و برعکس از سوالاتی که ایشان را می ستود، بیش از جواب دادن تعریف و تمجید می کرد . در ادامه نظرات او درباره ی دوربین دیجیتال و برنامه ی ویرایش عکس فتوشاب تعجب بسیاری را بر انگیخت ، نظراتی که از عکاس شناخته شده ای چون فرنود بعید بود و به نظر می آمد که در تشخیص سطح معلومات و سواد دانشجویان امروز و محیط های دانشگاهی راه را به خطا رفته است . او در پخش مجموعه عکسهای جنگ که با کاوه مشترک کار کرده بود نیز اخلاق حرفه ای را چندان رعایت نکرد و این شبهه را در ذهن حضاری که با کارهای او کمتر آشنا بودند ایجاد نمود که تعدادی از کارهای زنده یاد کاوه گلستان نیز متعلق به شخص او هستند و همین امر باعث تعجب پیش از بیش علاقمندان وی شد. و حتی در سوالی که در مورد یکی از عکسهای کاوه از او شد ، اشاره ای به این نکته که این عکس از او نیست ، نکرد.

در آخر اگر بخواهیم محمد فرنود را طبق فیلم معروف سر جیو لئونه،»خوب ،بد،زشت» ارزیابی کنیم باید گفت او در کار عکاسی خبری خوب، در پاسخگویی نسبت به سوالات و انتقاد ها بد، و در اخلاق حرفه ای وشخصی زشت عمل کرد به گونه ای که اگر چه حضور عکاسی حرفه ای چون او و مرور آثارش در عرصه ی بین المللی و فتوژورنالیسم برای دانشجویان این رشته ، تجربه ای ارزشمند و گرانمایه بود و قدردانی و تشکر از او کمترین کار ممکن است امّا تصویر نه چندان مطلوب و خودموابانه ای که او در حین نشست و علی الخصوص انتهای آن از خود در ذهن دانشجویان دانشکده ی هنر برجای گذاشت هیچگاه به مدد نام و القاب بزرگ پاک نخواهد شد.



ساحل

سفر همواره راهی برای دیدن ویاد گرفتن است، مسافر خود محصول سفر است، گذشتن از فاصله ها و حدود همیشه جالب بوده و جذاب ، ولی محدودیت ها گاه مسافر جاده های دور را دچار چالش کرده است ، در مجموعه ی پیش روی نگاهی شده به مسافر، در حالتی که کمتر دیده شده اند ، در ایستگاهی که توقف تنها راه چاره است و شاید صبح باید طی مسیر شود.

امیر عسگری

دو صفحه هویت ساعتی

گاه یـک اتفـاق ممکـن اسـت باعـث شـود تغییـر کنیـم، در رفتارمـان،در حرفهایمـان و در حالتمان،شـاد شـویم، گریـه کنیـم ، عصبانـی شـویم و حتـی ادا دربیاوریم.رویـداد خـود کنـش فـرم را بدسـت مـی گیـرد، هویـت مـی دهـد و فرمـی کـه در عکـس بـرای همیشـه تکـرار مـی شـود ، شـاید هیـچ زمـان دیگـری تکـرار نشـود، تغییر،ثبـت و تکـرار. صفـت ، خـود هویـت را شـکل مـی دهـد ، هویتـی بـه تعریـف تصویـر ، بـرای بیـان آنچـه خـود نتوانسـته ایـم بگوییـم، نوعـی تـلاش بـرای تغییـر ،ثبـت و تکـرار .

صادق همتی

از مجموعه مناظر شهری -مرضیه کوثری

امیر حسین اسماعیلی

بدون عنوان- حمید وفایی ملا محمود