فرتور

نشریه تخصصی عکاسی فرتور
سال دوم.شماره سوم
زمستان ۱۳۹۳
قیمت ۱۵۰۰ تومان
3

پرونده ویژه / عکاسی انتزاعی
مایل ها و مایل ها از چیزهایی که من ندیده ام/نگاهی به آثار فرانک گولکه
چیزهایی که هستند/ مصاحبه با ولفگا تگ تیلمانز
شهر ابری/یادداشتی بر مجموعه ی عکس زرد خفته
ویرانه های دیترویت / مجموعه عکس

بابک مسرتی

شناسنامه ی نشریه

"نور و روشنایی در آب وآیینه،عکس"

نشریه فرتور دارای مجوز انتشار به شماره ۲۹۵/۹۱/۶۲۵ مورخ ۹۱/۱۲/۹ از کمیته ی ناظر بر نشریات دانشجویی دانشگاه سمنان می باشد.

نشریه فرتور
نشریه تخصصی عکاسی انجمن علمی عکاسی دانشگاه سمنان

صاحب امتیاز: انجمن علمی عکاسی دانشگاه سمنان
مدیر مسئول: حمید وفایی ملامحمود
سردبیر: سهیل حیدری
گرافیست و صفحه آرا: الهام غروی
طراح لوگو: قاسم بهنود
مشاور هنری: امیر حسین اسماعیلی
استاد مشاور: مهناز شعبانی
هیئت تحریریه: بهزاد اسدی/ شراره اسدی/ فرنوش فرشچی/ نسرین یوسف پور/ مرضیه کوثری/ مرضیه مجرد/ مریم هداوند خانی/ شیدا شاملو/ زهره عمادالدین/ آرزو منوچهریان

همکاران این شماره: مهشاد مهاجر پور/ بابک مسرتی/ نیما اسماعیلی/ سارا کریمی/ شکیبا دوست محمدی/ منیره دادخواه / جلال علیزاده

با تشکر از: دکتر مهدوی (ریاست محترم دانشکده هنر)/ محسن ناصری/ مهدی مردانی اقدم / بهمـن نژادی/ ابوالقاسم مایل افشار / زانیار بلوری / شه مال مرتضایی/ ملیحه پسندیده/ سارا صفایی/ امیر عسگری/ هانیه محرابی و جملگی مهربانانی که ما را در این شماره یاری دادند.
روابط عمومی: جلال علیزاده ۰۹۱۵۶۸۴۴۸۱۸

عکس روی جلد: آرزو منوچهریان / از مجموعه نگاهم کن!
طراحی روی جلد: جلال طاهریان

نشانی: سمنان/ کیلومتر پنج جاده ی دامغان/ پردیس هنر/ دانشکده ی هنر/ انجمن علمی عکاسی

وب سایت انجمن: Fartur.blog.ir
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.

سرمقاله / اندیشیدن،دیدن،ایده / سهیل حیدری.....۵
تاریخچه عکاسی / قسمت سوم / سهیل حیدری.....۶
معرفی عکاس / فرانک گولکه / ترزبان: شراره اسدی.....۱۰
مجموعه عکس / ویرانه های دیترویت / ترزبان: مرضیه مجرد...۱۶
پرونده ویژه / عکاسی انتزاعی.....۱۹
جداسازی از واقعیت / ترزبان: مریم هداوند خانی.....۲۰
انتزاع جدید / نگاهی به آثار جیمز ولینگ / ترزبانان: فرنـوش فرشچی،نسرین یوسف پور.....۲۲
مصاحبه / چیزهایی که هستند/ مصاحبه ناتان کرنان با ولفگاگ تیلمانز / ترزبان: شیدا شاملو.....۲۷
شهرابری / نقد مجموعه‌ی عکس زرد خفته / زهره عمادالدین.۳۲
عکس شماره۱۵ / سهیل حیدری.....۳۴
معرفی کتاب / درآمدی بر نظریه های انتقادی عکاسی، حسن خوبدل / شکیبا دوست محمدی.....۳۷
اینجا چراغی روشن است / امیر حسین اسماعیلی.....۳۸
گالری ها / پل غازیان،تالاب،بلوار/ نگاهی به مجموعه انزلی مهدی وثوق نیا در گالری راه ابریشم / سهیل حیدری.....۴۰
نگارخانه / نگاهم کن / آرزو منوچهریان.....۴۱

فروتنی و نیک منشی وصف ناپذیر مردان بزرگ ، گاه راه را بر سخن گفتن از ایشان ناتوان می سازد،بی آنکه سخنی به گزاف و تملق باشد، نوشتن چند جمله کوچک برای مردی که زندگی خود را در راه آموختن ، تلاش و آموزش عکاسی گذاشته است راحت نخواهد بود، به ویژه اگر آن شخص استاد بهمن نژادی باشد.

از آن جهت که شخصیت و کارهای بی مانند ایشان در جامعه ی عکاسی شناخته شده و تکرار ناشدنی است، نگفته ها را به ناگفته ها می سپاریم و سخن را این گونه به انجام می رسانیم که:

استاد نژادی عزیز، نشریه ی فرتور مدیون حمایت ها و تشویق های جناب عالیست ، لذا به عنوان کمترین کار ممکن، سومین شماره از نشریه ی فرتور به جناب عالی تقدیم می شود.

پاینده و سربلند باشد.
انجمن علمی عکاسی

اندیشیدن ، دیدن ، ایده

سهیل حیدری

ذات عکاسی ، در پی کاوش و جستجو در زندگی واقعی بشر بوده است، پرسش ، کنایه و ارجاع ، عکاسی را به رسانه ای با قدرت تعامل بسیار در مسائل اجتماعی و فرهنگی تبدیل کرده است و عکاسی توانسته به بسیاری از حوزه های زندگی اجتماعی بشر نفوذ کند. هرچند هنرمند نیز در ارائه ی کار هنری خویش وسواس های خاصی را تجربه کرده است که در نخستین گام این تجربه ، بحث ایده و به طبع آن چهارچوبهای ارائه ی ایده مطرح می شود.اگر چه موضوعات عکاسی در طول ۱۶۰ سال حضورش بسته به شرایط اجتماعی و سیاسی خود کارکردها و دست آویزهای مختلفی را گذرانده است اما امروزه تحول زبان بصری رسانه ی عکاسی در مهندسی بصری شکل گرفته که بخشی از تحول ماهیتی خود را از ایده گرایی و ایده محوری دریافت کرده است. کثرت نگاههای ایده محوری که بیشتر می توان آنرا به خصلت هنری عکس نسبت داد. امّا آنچه مورد پرسش قرار گرفته این است که ایده تا چه اندازه می تواند رسانه ی عکاسی را به عنصریت خود وابسته کند؟ ایده ی عکاسانه چیست؟ و در نهایت تاثیر ایده بر تصویر چیست؟ با پیچیده تر شدن زبان بصری جوامع و ظهور رسانه های ایده محور و تقابل های عکس و ادبیات، عکاسی میل بیشتری به کاوش و تجربه در نگاه جدید به هنر و رسانه داشته است . در دنیایی که ایده می تواند کاملاً پیکره ی یک اثر هنری را تشکیل دهد ، تاثیر پذیری تصویر دو بعدی از این مهم قابل توجه است. به هر روی تصویر عکاسانه در کارکرد ایده همچنان بر واقعیت و لحظه تاکید دارد همان گونه که مجسمه بر حجم و نقاشی بر دو بعدی بودنشان اصرار دارند. از این رو ایده ای که نتواند پایبندیش به یگانهای بصری را حفظ نماید، در اجرا با توفیقی روبرو نخواهد شد، همان گونه که در بازخوانی بصری نیاز به برقراری دیالکتیکی عناصر احساس می شود در بازنمایی بصری نیز بیش از هر چیزی می باید پیام و مفهوم انتخابی ، توانایی انتقال بصری را داشته باشد. توانایی رسانه ی عکاسی در بازنمایی دنیای پیرامون ملموس و قابل درک است حال آنکه بررسی مسائل پیچیده فلسفی و ذهنی ، آن گونه که در نقاشی اجازه ی حیات دارد به واسطه ی پایبندی تصویر عکاسانه به واقعیت، به سوی گمراه کردن مخاطب از نظر هنرمند پیش می رود.

اصالت برای یک رسانه ، به شوند تقابل توام با آمیزش با سایر رسانه ها به امری غیر قابل قبول تبدیل شده،حال آنکه امروز بحثی بر سر عکس بودن یا نبودن یک اثر هنری نیست، اما تا زمانی که قصد بر ارائه ی تصویر دو بعدی عکاسانه است، خوانش زبان بصری میل دارد عکس را بر پایه ی اصل وجودی خود رسانه ی عکاسی ببیند. ایده چیزی در یک سوی یک فعالیت عکاسانه نیست، تنیده در فرم، ترکیب بندی، رنگ،ارائه و نحوه ی اجراست. گاه ایده های تکراری و ساده به اجراهای بی بدیل تبدیل شده اند اما آنچه در ماهیت تولید ایده عکاسانه قابل تامل است ، موجودیت یک زنجیره ی پیوسته تا حصول نتیجه ی نهایی ست که ایده می تواند آغاز و هم پایان این فعالیت را از آن خود کند. چهارچوب و قواعدی که ما را در دیدن محدود می کنند گاه مضر و ناکارآمد به نظر می آید از این رو لازم نیست همیشه منتظر ایده ای قطعی و کامل بود ، بلکه گاه لازم است دوربین، خود زبانش را بیابد و با عکاسی کردن ، به تجربیاتی دست یابیم که در نهایت به قصد و نیت اصلی نزدیک باشد.

بدون عنوان - نیما اسماعیلی

همکـــــــــاری دانش و هنـــــــــر

قسمت سوم
سهیل حیدری

الف: فاکس تالبوت-پرتره با داگروتیپ رقیب-موزه فاکس تالبوت-انگلستان
ب: دوربین های تالبوت معروف به تله موش-ساخت مجدد

خلاصه قسمت دوم:
تالبوت پس از چند هفته از معرفی فرایند داگر ، در سال۱۸۳۹ ، روش عکاسی خود را به نام داگرئوتیپ را ارائه می کند که شبیه به فرایند داگر است ولی با آن کاملا متفاوت است . او سپس شروع به تکمیل و معرفی فرایند خود می کند و دیگر دانشمندان و محققین نیز با تجربه ومطالعه شیوه ای را ابداع می کنند که بعدها اساس کار عکاسی می شود .

اولین تجربه های پرتره با فرایند داگر در اروپا و آمریکا (دهه ۱۸۴۰ میلادی):

در عرض ۵ سال پس از اطلاعیه فرایند داگروتیپ در پاریس،استودیوهای پرتره در اغلب شهرهای مهم کشورهای اروپایی و آمریکا ایجاد گشت . بیشتر آن ها "نمایشگاه های داگری" یا "سالن ها" نامیده می شدند.مدل داگروتیپ شدن بسیار سخت بود.پیش از هر چیز باید در مورد لباسی که می توان پوشید با عکاس مشورت کرد، زیرا فرایند صرفاً به نور آبی یا سفید حساس بود،دیگر رنگها بیش تر سیاه دیده می شدند. خانم ها باید از پوشیدن پارچه های براق قرمز و سبز تیره اجتناب می کردند، برای مردان جامه خاکستری تیره انتخاب بهتری نسبت به سیاه محسوب می گشت. (لنگفورد،داستان عکاسی،۱۵)

در ساعت مقرر، و منوط به وضعیت هوا (در موقعیت های ابری برداشت عکس لغو می گشت) باید عکاسی انجام می شد. اتاق دوربین ، اتاقی با سقف شیشه ای بود که پله های زیادی را باید طی می کردید تا در محل عکاسی حاضر شوید.حرکت نکردن و برای مدتی ثابت ماندن مهمترین کار در سالن های داگری بود، عکاسان برای این کار از گیره ای فلزی برای نگه داشتن سر مدل استفاده می کردند و دستها به دسته های صندلی و چشمها باید کمترین حرکت را می داشتند . معمولا این سالن ها بر سقف مسطح ساختمان احداث می شدند. و در سقف آنها مانند گلخانه ها از شیشه استفاده می شد. شیشه های استفاده شده نیز به رنگ آبی بودند تا از تاثیر گرما بر سر در زمان نوردهی جلوگیری کند . عکاس گیره فلزی مخفی شده ای را پشت گردن مدل جهت ثابت نگه داشتن سر تنظیم می کرد. دست ها بر دسته های صندلی قرار می گرفتند، به مدل توصیه می شد کاملاً ثابت به دوربین نگاه کند، تا حد امکان کمتر چشم بر هم زند، و به هیچ قیمتی حرکت نکند. (همان،۱۶)

سپس صفحه فلزی حساس شده توسط دستیار درون دوربین قرار گرفته و نوردهی نیم تا یک دقیقه ای شروع می گشت. اگرخواستار دو عکس بودید این مراحل باید دوباره تکرار می شد(گر چه بعضی مواقع دودوربین پهلو به پهلوی هم نوردهی می گشتند). پس از مدتی انتظار داگروتیپ در قابی کوچکی آماده ی تحویل بود.

تقریباً همه داگروتیپ ها با کلرید طلا پردازش نهایی می شدند که کمی نمود صفحه نقره ای را تیره ساخته و تصویر سفید را بسیار شفاف تر می ساخت. با پرداخت اضافه بها ، عکس ها با دست رنگ می

شـدند. معمـولاً یـک داگروتیـپ حرفـه ای در لنـدن یـک تـا دو پونـد ارزش داشـت، ایـن امـر موجـب گشـت تـا خـارج از دسـترس مـردم عـادی قـرار گیـرد،و بیشـتر آنهـا بـه نـدرت قـادر بـه کسـب ایـن مبلـغ در یـک مـاه بودنـد. اگرچـه داگروتیـپ هـا همچنـان ازپرتـره هـای رنـگ روغنـی ارزان تـر محسـوب مـی شـدند.بدین ترتیـب مراتبـی از فخرفروشـی هـا رشـد کـرد- تصاویـر نقاشـی شـده را همچنـان پرتـره مـی نامیدنـد و تصاویـر دوربیـن را صرفـاً رونوشـت هـا مـی خواندنـد.

بـرای نقاشـان مینیاتـوری، کـه قبـل از اختـراع عکاسـی کارشـان بسـیار رایـج بـود ، فراینـد جدیـد فاجعـه ای محسـوب مـی گشـت. اغلـب مشـتریان آن هـا داگروتیـپ هـا را ترجیـح دادنـد. بسـیاری از نقاشـان مینیاتـوری بـه داگروتیـپ روی کردنـد، محتاطانـه نـام خـود را هنرمنـدان -عـکاس نهادنـد. بـی گمـان، اصطکاکـی بیـن نقاشـان و عکاسـان وجـود داشـت . نقاشـان مـی دیدنـد مهـارت آن هـا تحـت الشـعاع یـک ماشـین قـرار گرفتـه، وعکاسـان را همچـون تکنسـین هـا و صنعتگـران مـی دانسـتند.بی شـک بعضـی عکاسـان مسـتحق انتقـاد بودند چـون اسـتانداردهای بالایـی در کار آنهـا وجـود نداشـت. خواسـته عمومـی چنـان بـود کـه بسـیاری از داگروتیپیسـت هـا و مـدل هـای آنـان از هـر گونـه نتیجـه قابـل تشـخیصی شـادمان بودنـد.

بـا دیـدی منصفانـه عـکاس آنچنـان از قبـل مشـغول سـاخت مـواد شـیمیایی و مـوارد فنـی، و نیـاز بـه پرهیـز از ناراحتـی مـدل بـود، کـه زمـان کمـی جهـت بررسـی سـبک عکـس هایـش را پیـدا مـی کـرد . مـردم بـه صـورت نشسـته بـا دسـتانی تکیـه داده و معمـولاً بـا حجـم زیـادی از نـور بـه تصویـر کشـیده مـی شـدند، زیـرا ایـن هـا الزامـات فنـی بـود. نتایـج اغلـب بـه سـبب دقـت در جزئیـات و شـفافیت شـان قضـاوت مـی گردیـد. عمومـاً شـیوه ای بسـیار سـاده و سرراسـت ماننـد پـس زمینـه ای صـاف وتیـره اسـتفاده مـی شـد. در اسـتودیوهای گـران قیمـت بـرای خرسـندی مـدل هـا از دورنمایـی نقاشـی شـده اسـتفاده مـی شـد، یـا گوشـه ای از یـک میـز تحریـر خـوب یـا آویـزی مناسـب را در کادر جـای مـی دادند،تقریبـاً بـه شـیوه نقاشـی کلاسـیک.

نمایشـگاه هـای سـیار بهتریـن داگروتیـپ هـا از فرانسـه بـه تنظیـم اسـتانداردها در سـایر کشـورها کمـک کـرد، امـا در اصـل یـک بـازار فـروش بود.مـردم احسـاس کردنـد بایـد از آن هـا داگروتیـپ برداشـته شـود. در ایـن سـال هـای اولیـه صاحبـان اسـتودیوهای زنجیـره ای ثـروت زیـادی کسـب کردنـد.

رفتـه رفتـه ماجراجویـان و ثروتمنـدان بـه فکـر راه هـا و کارهـای جدیـد افتادنـد، وقـت آن بـود کـه دنیـا از ایـن اختـراع بـزرگ باخبـر شـود، برخـی از کشـورهای آسـیایی

ماکسـیم دو کامـپ -۱۸۵۴ – روش چـاپ کنتاکـت از روی نگاتیـو – از مجموعـه مصـر و سـوریه

و آفریقایـی چـون هندوسـتان، چیـن ، ایـران و مصـر بـه واسـطه ی مـراودات و ارتبـاط هایـی کـه بـا اروپاییـان داشـتند در همـان سـالهای نخسـت رواج ایـن پدیـده ی نوظهـور ، توانسـتند صاحـب تجربیـات بـی ماننـدی شـوند.

سـرزمین مصـر در طـول دهـه هـای گذشـته، نخسـتین مقصـد عکاسـان محسـوب مـی گشـت و سـده ی نوزدهـم ،در آسـتانه ی تبدیـل شـدن بـه یکـی از سـوژه هـای بازنمایـی عکاسـی بـود کـه بیـش از همـه تکـرار مـی شـد.در همیـن دوران بـود کـه فرانسـوا آراگـو ، دبیـر آکادمـی علـوم فرانسـه ،بـه طـور ویـژه اسـتفاده از فراینـد جدیـد داگـر را بـه ضـرورتِ ثبـت هیروگلیـف در مقابـر کهـن مصـر پیونـد داد -کاوش و جسـتاری کـه بـه واسـطه ی محققانـی شـروع شـد کـه ارتـش نیـل ناپلئـون را در ۱۷۹۸ همراهـی مـی کردنـد.در ایـن برهـه، و تـا اکتبـر و نوامبـر ۱۸۳۹، نخسـتین گـروه کثیـر از عکاسـان، در مقابـل پیکـره ی ابوالهـول مسـتقر شـده بودنـد .از طرفـی ، فردریـک گوپـی- فسـکوثت، هـوراس ورنـت نقـاش را تـا مصـر مشـایعت کـرده بودنـد تـا مطالعـات عکاسـی را در جهـت تکمیـل طـرح هـای هنرمنـد بـه سـرانجام رسـاند.

هیل و آدامسون (۱۸۴۵ میلادی):

درتاریخ عکاسی هیچ دو نفری را نمی توان مانند هیل و آدامسون که با هم شهرتی جهانی - به خاطر نوآوریشان در سالهای اولیه ی عکاسی - به این مقام رسیده باشند یافت، گویی همکاری هنر و دانش تازه شروع شده بود،یک شیمی دان و یک نقاش، که هیچ گاه او را نه بخاطر نقاشیهایش بلکه به واسطه ی عکسهایش شناختند.

دیوید اکتایوس هیل نقاشی کاملاً آموزش دیده ای بود، عضوی برجسته در هنر انگلیس ، که می دانست چگونه نقاشان دیگر پیشرفت کرده اند یا حداقل می دانست که نظر فرهنگستان در مورد پیشرفت آنها چیست. هیل (به همراه دستیار شیمی دان جوان خود یعنی رابرت آدامسون) عکاسی را به عنوان وسیله ای برای طراحی به کارگرفت تا بتواند به پرتره ۴۷۰ کشیش اسکاتلندی دست یابد، و آنها را در یک نقاشی تاریخی غول پیکر که یاد تاسیس کلیسای آزاد اسکاتلند را گرامی می داشت، بگنجاند.(سارکوفسکی،نگاهی به عکسها،۵۱)

فرایند کالوتیپ مهم ترین موفقیت خود را در اسکاتلند کسب نمود. در محل تحصیلِ تالبوت، دوستان واقعی اش، رابرت آدامسون را یاری کردند تا به عنوان یک کالوتیپیست حرفه ای شناخته شود. به زودی او با نقاش اسکاتلندی اوکتاویوس هیل نزدیک شد، کسی که مأمور تهیه نزدیک به ۵۰۰ تصویر از افراد مشخص برای یک نقاشی تاریخی عظیم بود- کشیشانی که تمرد کرده و کلیسای مستقل اسکاتلند را پایه ریزی کردند - عکاسی برای ثبت این اشخاص مطلوب بود،

هیل و آدامسون(اسکاتلندی)- گل های مروارید-۱۸۴۵ م- پرتره ماری و مارگارت مک کاندیش- ۱۵,۳در۲۰,۴ سانتی متر

در دسته های کوچک در فضاهای خارجی، برای تهیه عکس هایی که به کمک آن بتوان موزائیک بزرگی از صورت ها را نقاشی کرد.(لنگفورد،داستان عکاسی،۲۰) در واقع هیل و آدامسون به فرآیند جدید بسیار علاقه مند شدند. از همکاری آن ها نه تنها اولین پرتره های برجسته از مشاهیر محلی شکل گرفت، بلکه عکس های دیگری که آنها صرفاً به دلیل علاقه خود از ماهیگیران روستاهای اسکاتلند و ساکنان آن ها تهیه کردند جزو اولین عکسهای ماندگار تاریخ عکاسی محسوب می شوند. به نظر می رسد هیل به مدل ها حالت داده و ترکیب بندی را تنظیم نموده، در حالی که آدامسون اداره تمام جنبه های فنی را به عهده داشت. بین سالهای ۱۸۴۳ و ۱۸۴۷ این شراکت علم و هنر صدها عکس تولید کرد که توان هنری اختراع تالبوت را به نمایش گذاشت. دانش نقاشی هیل یاور او در ایجاد ترکیباتی واضح و ساده متناسب با محدودیت های جزئیات در نگاتیوهای کاغذی بود - در واقع آن ها را به سوی این پیشرفت سوق داد. از این رو دیوید هیل به عنوان یکی از اولین عکاسان هنری شناخته می شود.(همان،۲۲)

هنگامی که این نقاشی سرانجام در سال ۱۸۶۶ م ،یعنی ۲۳ سال پس از آنکه عکسها تهیه شد، به پایان رسید، هیل به عنوان یکی از اولین هنرمندانی شناخته شد که عکاسی خوب را به نقاشی بد تبدیل کرد.(سارکوفسکی، نگاهی به عکسها ،۵۱)

هنگامی که این نقاشی سرانجام در سال ۱۸۶۶ م ،یعنی ۲۳ سال پس از آنکه عکسها تهیه شد، به پایان رسید، هیل به عنوان یکی از اولین هنرمندانی شناخته شد که عکاسی خوب را به نقاشی بد تبدیل کرد. (سارکوفسکی، نگاهی به عکسها ،۵۱)

هیل و آدامسون-دی.او.هیل و دبلیو.بی.جانسون-۱۸۴۵ م-۱۸،۸در۱۴،۵سانتی متر-از مجموعه آلدن اسکات بویر

متأسفانه رابرت آدامسون به سال ۱۸۴۹ در سن ۲۷ سالگی درگذشت، از آن هنگام هیل عکاسی جدی را کنار نهاد و وقت خود را صرف نقاشی کرد. طنز ماجرا در این است که اکنون بیشتر نقاشی های هیل فراموش شده، در حالی که عکس های کالوتیپ هیل/ آدامسون همچنان مورد تحسین واقع می شوند. .(لنگفورد، داستان عکاسی ،۲۲)

سرچشمه ها:

(سرچشمه ها شامل سرچشمه های سه قسمت این نوشتار در سه شماره نشریه فرتور می باشد)

-1971,Time-Life Book,Light and Film,New York:Life Library of Photography

4th edition,printed in,R.Peras,Michael(editor-in-chif),the FOCAL Encyclopeda of photography 2007,china,elsever,focal press

- مایکل لنگفورد،داستان عکاسی،رضا نبوی،نقد افکار،چاپ دوم ۸۹تهران
- پطر تاسک،سیر تحول عکاسی،ترجمه محمد ستاری ،انتشارات سمت،تهران ۸۵
- بهمن جلالی،گلی امامی،کریم امامی،عکاسی سیاه وسفید،موسسه ی فرهنگستان،تهران۱۳۷۳
- عباسی اسماعیل،فرهنگ عکاسی،سروش چاپ پنجم تهران ۸۹
- جرج تی.ایتون،شیمی عکاسی،عبدالعلی ذکاوت،چاپ سوم تهران سروش ۹۰
- بارت،رولان(Barthes,Roland)،اتاق روشن:Camera Iucida:reflection on photography،ت:معترف نیلوفر،چاپ سوم،نشرچشمه، ۱۳۸۶ تهران
- دکتر داریوش گل گلاب،بررسی فنی عکاسی،نشر داریوش،۱۳۶۰،تهران
- سارکوفسکی،جان،نگاهی به عکسها،آذرنگ،فرشید،انتشارات سمت،چاپ چهارم ۱۳۹۰،تهران
- آندره ژام و.../ ترجمه:سیار،پیروز،سرگذشت عکاسی/سروش / تهران ۷۶
- کو،برایان،/عکاسان بزرگ جهان/ترجمه پیروز سیار/نشر نی / تهران/۹۰

مایل ها و مایل هـــــا از چیزهایـــــــی که من ندیـــده ام

نگاهی به آثار فرانک گولکه[1]
شـراره اســـدی

بیوگرافی عکاس

فرانـک گولکـه، عـکاس منظـره نـگار آمریکایـی اسـت کـه در سـال ۱۹۴۲ در تگـزاس بـه دنیـا آمـد . او مـدرک کارشناسـی زبـان و ادبیـات انگلیسـی خـود را از دانشـگاه آسـتین در تگـزاس دریافـت کـرد و در دانشـگاه ییل(جایـی کـه ارشـد ادبیاتـش را گرفـت) بـا واکـر اونـز و دنیـای عکاسـی آشـنا شـد. سـپس پـل کاپانیگـرو را شـناخت کـه بـه شـکل خصوصـی از او درس مـی گرفـت.

کارهـای گولکـه اولیـن بـار بـا نمایشـگاهی گروهـی از زمیـن نـگاران جدیـد[2] بـه نـام تصاویـری از یـک چشـم انـداز دسـتکاری شـده کـه سـال ۱۹۷۵ در ایسـتمن هـاوس برگـزار شـد ، مـورد توجـه قـرار گرفـت و بعـد از آن حـدود بیسـت نمایشـگاه انفـرادی بـه راه انداخـت و در بیسـت و پنـج نمایشـگاه گروهـی شـرکت داشـت.

گولکـه تاکنـون دو کمـک هزینـه از گوگنهایـم و دو بورس هـم از بنیـاد ملـی هنـر گرفتـه اسـت. عکـس هـای منظره ی گولکـه کـه بـا ابعـاد بزرگشـان شـناخته مـی شـوند، در مـوزه هـای معروفـی همچـون مومـا[3] (مـوزه هنرهـای مـدرن)، ویکتوریـاو آلبـرت[4] در لنـدن و متروپولیتـن[5] در نیویـورک و گالـری ملـی اسـترالیا نمایـش داده شـده و در مجموعـه هایشـان موجـود مـی باشـند.

بـا اینکـه گولکـه در تگـزاس بـه دنیـا آمـده اسـت، محـدوده جغرافیایـی کـه روی آن کار کـرده شـامل مرکـز فرانسـه، غـرب میانـه، جنـوب آمریـکا، نیوانگلنـد و کـوه سـنت هلنـز در واشـنگتن مـی شـود.

او در کالـج هنـر و طراحـی ماساچوسـت، موسسـه هنـر بوسـتون در کالـج لزلـی، مدرسـه هنـر مـوزه هنرهـای زیبـای بوسـتون و دانشـگاه هـای هـاروارد، پرینسـتون، ییـل ، تدریـس کـرده اسـت و در حـال حاضـر نیـز در کالـج هنرهای زیبـا دانشـگاه آریزونـا عکاسـی آمـوزش مـی دهـد . [1]

اهمیـت گولکـه: گولکـه بـه خاطـر کارهـای مقیـاس بزرگش شـناخته شـده اسـت و وب سـایتش از او بـه عنـوان یـک چهره پیشـرو در عکاسـی چشـم انـداز آمریـکا نـام مـی بـرد. او فـرد مهمـی اسـت چـون کارش، طبیعـت و آنچه انسـان بـا آن انجام یـا تغییـر داده و در برخـی مـوارد نابـود کـرده اسـت، را مطـرح مـی کنـد. او همچنیـن تاثیـر طبیعـت بـر آنچه انسـان سـاخته اسـت(مثل گردبـاد) را بررسـی و مسـتند مـی کنـد.

کار هنـــری: گولکـه در کارش از یـک تکنیـک زوم اوت[6] بـرای نشـان دادن دامنـه گسـترده ای از مناظـر آمریـکا اسـتفاده مـی کنـد. او همچنیـن قطعـه هنـری را تنهـا و متـروک نشـان مـی دهـد؛ حتـی اگـر تخریـب شـده و سـاختمان هـای دسـت سـاخته بشـر در آن وجـود داشـته باشـد. او بـا ایـن کار بـر احاطـه ی سـاخته هـای بشـر توسـط طبیعـت تـأ کیـد مـی کنـد.

مفهـوم و ایـده : گولکـه سـعی مـی کنـد در مـورد طبیعت، انسـان هـا و تکنولـوژی صحبـت کند.

شـیوه کار :همـان طـور کـه در بـالا ذکـر شـد، گولکـه بـا مقیـاس بـزرگ کارهایـش شـناخته مـی شـود . او همچنیـن در برهـه ای از زمـان عکـس هایـی از یـک محـل مـی گیـرد و بعـد از مدتـی دوبـاره بـه آنجـا بـاز مـی گـردد و از همـان محـل عکـس مـی گیـرد . بـرای مثـال بعـد از یـک فاجعـه طبیعـی(بـرای بررسـی و عکاسـی تغییـرات همـان محـل در طـول زمـان).

انگیـــزه هـــا: انگیـزه گولکـه در کارش، عکاسـی یـا بـه تصویـر کشـیدن یـک روایـت از طبیعـت اسـت. او در مـورد رابطـه انسـان و طبیعـت ایـن چنیـن نظـر مـی دهد: «انسـان هـا چیـز هـای زیـادی سـاخته انـد، طبیعـت را تغییـر داده اند(دسـتکاری کـرده انـد)و طبیعـت بـا بلایـای طبیعـی بـر انسـان تأثیـر گذاشـته اسـت. » [2]

1. Frank Gohlke
2. New Topographics
3. M.O.M.A
4. Victoria & Albert
5. Metropolitan
6. Zoomed out

مجموعه عکس های گولکه

سیلوهای غلات[۷] ، نام و موضوع نمایشگاه اول او در «موما» است(۱۹۷۸). او در این مجموعه بیش تر درگیر فُرم های یکنواخت و کسالت آور این سازه های مصنوع دست بشر بوده است. پس از آن (از ۱۹۸۱تا۱۹۹۰) به طور مداوم از آتشفشان اس.تی هلنز[۸] و زمین های اطراف آن عکاسی کرد. این مجموعه، که یکی از تأثیر گذارترین و مفهومی ترین مجموعه های اوست، به بررسی همزمان آسیب های ناشی از آتشفشان(به عنوان یک عامل مخرب طبیعی) و قطع درختان و جنگل ها (به عنوان عامل تخریب گر انسانی) می پردازد.

دو مجموعه رودخانه سادبری[۹] و منظره هایی از وسط جهان، حاصل تلاش گولکه در اواخر دهه ۸۰ است. مجموعه رودخانه سادبری را شاید بتوان به لحاظ تم، نقطه مقابل «سیلوهای غلات» تلقی کرد، چون در عکس های این مجموعه، در وهله اول، بیش از هر چیز، طبیعت به چشم می خورد و نشانه ای از مصنوعات دست بشر، تنها در برخی عکس ها و آن هم در دور دست ها دیده می شود.

گولکه در مجموعه «منظره هایی از وسط جهان[۱۰]» بار دیگر رابطه خویشاوندی انسان و طبیعت را بررسی می کند، با این تفاصیل که این بار وی به مناظر خوش نشین طبیعی رو آورده است. او در متن مربوط به این مجموعه در کتابشناسی سایتش، دغدغه اصلی اش را در این مجموعه، انگیزه ها و عملکردهای متقابل انسان، برای لذت بردن از طبیعت بکر و تصرف در آن عنوان می کند. [۳]

سیلوی غلات

در پاییز سال ۱۹۷۱، بعد از ۷ سال زندگی در نیوانگلند، من همراه با خانواده ام به غرب میانه نقل مکان کردم. پنجره های خانه ما که روی قله تپه بود، نمای وسیع از میدوی (یک مایل راه طولانی از سیلو های غلات و ریل های راه آهن در مرز بین شهر های میناپولیس و سنت پل) را به نمایش می گذاشت.

در طول ماه ها گم گشتگی پس از نقل مکان، من اغلب از روی بیکاری از پنجره بیرون را نگاه می کردم و از اینکه بعد از تجربه ام از مناظر شلوغ سواحل شرقی، یک بار دیگر در جایی هستم که چشم من می تواند مسافت های طبیعی واقعی را پیدا کند، راضی و خشنود بودم. در این حال سیلو های غلات میدوی توجه من را جلب کردند. اندازه آن ها، سطوح بدون سیما یا جنبه بخصوص و اشکال ساده و تکرارپشان، چیزی در تخیل من به وجود آورد که من کاملاً درکش نمی کردم.

در ابتدا من تنها احساسات قوی ای که محل بر می انگیخت را چشیدم که ترکیبی از حس ترس یک نفر در حضور این معماری های به یادماندنی با کنجکاوی بی صبرانه یک باستانشناس در یک محل جدید بود. محلی که توهمات جهان گمشده، امپراطوری های از بین رفته و شهرهای رها شده را در ذهن می پروراند؛ با این حال نیت سازندگان آن ها برای من کاملاً مرموز بود.

سیلوهای غلات به معماری های قابل سکونت شباهت دارند، با این وجود تنها برای دراماتیک نشان دادن تفاوت این دو استفاده می-شوند. وسعت این سازه های نشکن بدون پنجره بتنی یا فولاد راه راه که ده

7. Grain elevators
8. Mount ST.Helens
9. Sudbury river
10. Landscapes of middle of the world

برابـر بلندتـر از فروشـگاه هـای ۱۰۰فوتـی هسـتند، زمانـی کـه کسـی نزدیـک آن هـا سـت ، یک حـس عجیـب و غریب جابجـا شـدگی تولیـد مـی کنـد. طـرف منحنـی شـکل ایـن سـیلوهای بتنـی، کارهـای غیرمنتظـره ای بـا سـایه هامـی کننـد؛ خطـوط مسـتقیم را بـه کمـان و افتادگـی سـیم هـا را بـه خطـوط مسـتقیم تبدیـل مـی کنـد. صداهایـی کـه از داخـل سـیلوها مـی آیـد مثـل صـدای نالـه و صـدای ماشـین هـا، در عمـق کوچـه هـا و بیـن ردیـف سـطل هـا طنیـن انـداز مـی شـوند. نـور بـه نظـر مـی رسـد کـه از دور دسـت هـا مـی آیـد و مـردم دیگـر بـه نـدرت دیـده مـی شـوند(آنقدر نسـبت بـه ایـن سـازه هـای غـول پیکـر کوچـک انـد کـه دیـده نمـی شـوند). [۴]

کوه های سنت هلنز

در ۱۸ مـی سـال ۱۹۸۰ اولیـن آتشفشـان قابـل توجـه در ایـالات متحـده از سـال ۱۹۱۵ ، در کـوه هـای سـنت هلنـز واقـع در جنـوب غـرب واشـنگتن ، منطقـه ای بـه مسـاحت ۱۴۰ مایـل مربـع را بـا نیرویـی قابـل مقایسـه بـا یـک انفجـار بـزرگ هسـته ای ویـران کـرد. نیـروی ایـن انفجـار منجـر بـه تحـولات عظیمـی شـد. جریـان گازهـای داغ و خاکسـتر در درجـه حرارتـی تـا ۱۶۰۰ بـا سـرعتی حـدود ۱۰۰ مایـل در سـاعت بـه سـمت پاییـن کوهسـتان حرکـت کردنـد . نمـای شـمالی ایـن رشـته کـوه ریـزش کـرد و کل جنـگل، صـاف و مسـطح گردیـد.

فرانـک گولکـه و امـت گاویـن کـه هـردو از عکاسـان مسـتقل و نـوآور در زمینـه عکاسـی منظـره هسـتند، تحـول وحشـتناک طبیعـت کـوه و حومـه اطـراف آن را آشـکار کردنـد. تجربـه عکاسـی کـوه سـنت هلنـز بـه نوبـه خـود رویکـرد آن هـا بـه منظـره را تغییـر داد. از آنجـا کـه دسترسـی بـه کـوه در ابتـدا محـدود بـه پـرواز در ارتفـاع کـم بـود، هـر دو عـکاس در طـول دیـدار اولیـه شـان بـرای بررسـی زمیـن تـازه بـه وجـود آمـده اطـراف کـوه بـه هـوا بـرده شـدند. ایـن اولیـن تجربـه عکاسـی هوایـی گاویـن بـود؛ تجربـه ای کـه بـه زودی مرکـزی بـرای کارهـای منظـره-اش شـد.

گولکـه بیـن سـال هـای ۱۹۹۰-۱۹۸۱ پنـج بـار بـه منطقـه بازگشـت و روی زمیـن و هـوای یـک منطقـه گسـترده کار کـرد. عکـس هـای او نـه تنهـا شـهادتی بـر نیـروی مخـرب آتشفشـان بلکـه همچنیـن شـرح تخریـب و تولـد دوبـاره زمیـن ایـن منطقـه در طـول اولیـن دهـه اش بـود. نمایشـگاه هـای متعـددی از عکـس هـای گولکـه و گاویـن بـه صـورت انفـرادی و گروهـی شـکل گرفـت. همچنیـن کتابـی از کپـی همـه عکس-هـای گولکـه همـراه بـا یادداشـت هایـی از عـکاس و یـک مقالـه در مـورد کـوه سـنت هلنـز و زمیـن شناسـی آتشفشـان هـا توسـط کـری سـید و سـیمون لیـوای (نویسـندگان زمیـن در آشـفتگی) چـاپ شـد .

عکـس هـای سـنت هلنـز مـا را یـاد آثـارِ انسـل آدامـز مـی انـدازد. در عیـن حـال ایـن کارهـا کامـلاً بـا هـم فـرق دارنـد. آدامـز حالـت بکـر و طبیعـت وحـش را نمایـش مـی دهـد، در حالـی کـه گولکـه بـر عامـل مخربـی کـه ایـن منظـره را بـه وجـود آورده، تمرکـز کـرده اسـت.

«چیـزی کـه مـن را بـه سـنت هلنـز می کشـاند تـرس از ایـن بـود کـه این هـا تصاویـری از آینـده مـا هسـتند. تأثیرات ایـن آتشفشـان قابـل مقایسـه بـا آثـار حاصـل از تولیـد یـک سـلاح هسـته ای اسـت». در عیـن حـال آثـار مخـرب قطـع درختـان زمیـن هـای ایـن منطقـه توسـط انسـان بـا خرابـی هـای حاصـل از فـوران آتشفشـان برابـری مـی کنـد.[۵]

رودخانه سادبری، یک جشن

آب جـاودان، حیـات بخـش یـک مـکان و همـه مـکان هاسـت؛ یـک رودخانـه و همـه رودخانـه هـا .

موضـوع ایـن مجموعـه، رودخانـه سـادبری در شـرق ماساچوسـت اسـت. امـا رودخانـه جـزء تفکیـک ناپذیـر چیـزی بزرگتـر و ناملمـوس تـر اسـت.

گولکـه: «مـن در سـال ۱۹۸۷ از غـرب میانـه بـه ماساچوسـت نقـل مـکان کـردم گیـج و مریـض از سـادگی در فضاهـای شـلوغ و پـر جمعیـت شـمال شـرق، شـروع بـه عکاسـی از رودخانـه ای کوچـک نزدیـک خانـه ام کـردم . چیـزی کـه بـرای مقابلـه بـا سـردرگمی امشـروع کـرده بـودم ، بـه سـرعت مشـغله اصلـی مـن شـد؛ چـرا کـه مـن فهمیـدم رشـد متراکـم انسـان و طبیعـت در طـول تاریـخ هـردو توسـط آب روان تغذیـه شـده-اند.»

عکـس هـای ایـن مجموعـه برخـلاف ۲ مجموعـه قبلـی گولکـه رنگـی هسـتند و خـود گولکـه بعـد از اتمـام پـروژه سـنت هلنـز اذعـان کـرد کـه چیـزی کـه از عکاسـی سـیاه و سـفید مـی خواسـته را بدسـت آورده و از ایـن پـس مـی خواهـد دنیـای عکاسـی رنگـی را تجربـه کنـد.

انطباق با طبیعت

بـاد، آب و سـنگ مـذاب بـه طـور مـداوم از هـم مـی پاشـند و طبیعـت جهانـی کـه مـا در آن زندگـی مـی کنیـم را دوبـاره مـی سـازند و مـردم همیشـه تـلاش کـرده انـد تـا سـازه هایـی بسـازند کـه وجودشـان را بـرای همیشـه بـر روی زمیـن مانـدگار کننـد. فرانـک گولکـه لنـز دوربینـش را بـه مسـتند نـگاری رابطـه ی بیـن انسـان هـا و مـکان هـا متعهـد کـرده اسـت و ایـن مجموعـه کـه توسـط جـان رورپـاچ[11] جمـع آوری شـده ، مـروری بـر کارهـای گوکلـه اسـت کـه نشـان مـی دهـد چگونـه مـردم فضـای زندگـی شـان را در چهـره طبیعـت حـک مـی کننـد. چگونـه شـهرها را ، مـکان هایـی کـه در آن زندگـی و کار مـی کننـد را پیکربنـدی مـی کننـد(هـم در سـطح روزمـره و هـم در پـس تخریبـی فاجعـه بـار.)

چـه خانـه ای در مزرعـه کـه در دشـتی بـی پایـان در تگـزاس قـرار گرفتـه، چـه سـاختمان هـای ویـران شـده و درختـان خـم و شکسـته شـده ای کـه از گردبـادی بـا قـدرت ۵۰ بـه جـا مانـده انـد و چـه صخـره هـای ناهمـوار خاکسـتر و سـنگی کـه توسـط فـوران آتشفشـان کـوه سـنت هلنـز بـه وجـود آمـد انـد.

عکـس هـا راه هایـی کـه خانـه هـا و زندگـی هـای جدیـد را از زیـر باقـی مانـده هـا بیـرون مـی کشـند را نشـان مـی دهنـد . ماننـد دیگـر مجموعـه عکـس هـای گوکلـه، کتابـی از ایـن مجموعـه نیـز در ۱۵ سـپتامبر۲۰۰۷ (۲ روز قبـل از شـروع اولیـن نمایشـگاه آن در مـوزه آمـون کارتـر در فـورت ورث تگـزاس) منتشـر شـد.

۳۰° . ۴۲ شمالی

کارهـای اخیـر گولکـه هنـوز هـم در مورد ارتباط انسـان و طبیعـت هسـتند ، ولـی نزدیـک تربـا تجربیات مـردم. او در سـال ۲۰۰۳ شـروع بـه نقشـه بـرداری از کوئینـز، نیویـورک بـا همراهـی عکاسـی بـه نـام جوئـل اسـتنفورد کـرد (کـه مـی تـوان بـه وضـوح تأثیـر گولکـه را در پـروژه منهتـن او دیـد) در آن زمـان هربـرت گاتفریـد ، تاریـخ دان و شـاعر مناظـر ، هـم بـا آن دو همـکاری مـی کـرد. ایـن دو بـا یـک خـط مشـخص ۳۰° . ۴۲ شـمالی از غـرب اقیانـوس اطلـس بـه سـمت ماساچوسـت- مـرز نیویـورک حرکـت کردنـد. یـک منطقـه بـا یـک مایـل عـرض و بـه طـول ۱۶۵ مایـل. آن هـا ماساچوسـت را بـا ماشـین و گاه پیـاده گذراندنـد .[6]

مایـل هـا و مایـل هـا از چیزهایـی کـه مـن ندیـده ام

«مایـل هـا و مایـل هـا از چیزهایـی کـه مـن ندیـده ام» نـام آخریـن نمایشـگاه گولکـه اسـت کـه شـامل جدیدتریـن کارهـای اوسـت.این نمایشـگاه کـه از ۷ دسـامبر۲۰۱۲ تـا ۷ ژانویـه ۲۰۱۳ در گالـری هنـری دانشـگاه هـاروارد گرینبـرگ برگـزار مـی شـود ، شـامل ۱۱عکـس سـیاه و سـفید قطـع بـزرگ از مناظـر شـمال تگـزاس اسـت کـه بـه صـورت جفتـی ارائـه مـی شـوند. هـر جفـت عکـس از یـک محـل و بـا فاصلـه ۱۰ دقیقـه از هـم گرفتـه شـده انـد. در همـه تصاویـر خـط افـق در وسـط کار قـرار دارد، مناظـر مسـطح بـه نظـر مـی رسـند و تضـاد زمیـن و آسـمان را بـه نمایـش مـی گذارنـد. (امـا بیننـده نبایـد تصاویـر را فلت(مسـطح) ببینـدچـرا کـه ایـن هـا تصاویـری سـه بُعـدی هسـتند).کارها بـدون نیمـه دومشـان کامـل نیسـتند و هـر دو کار بایـد بـا هـم دیـده شـوند.[7]

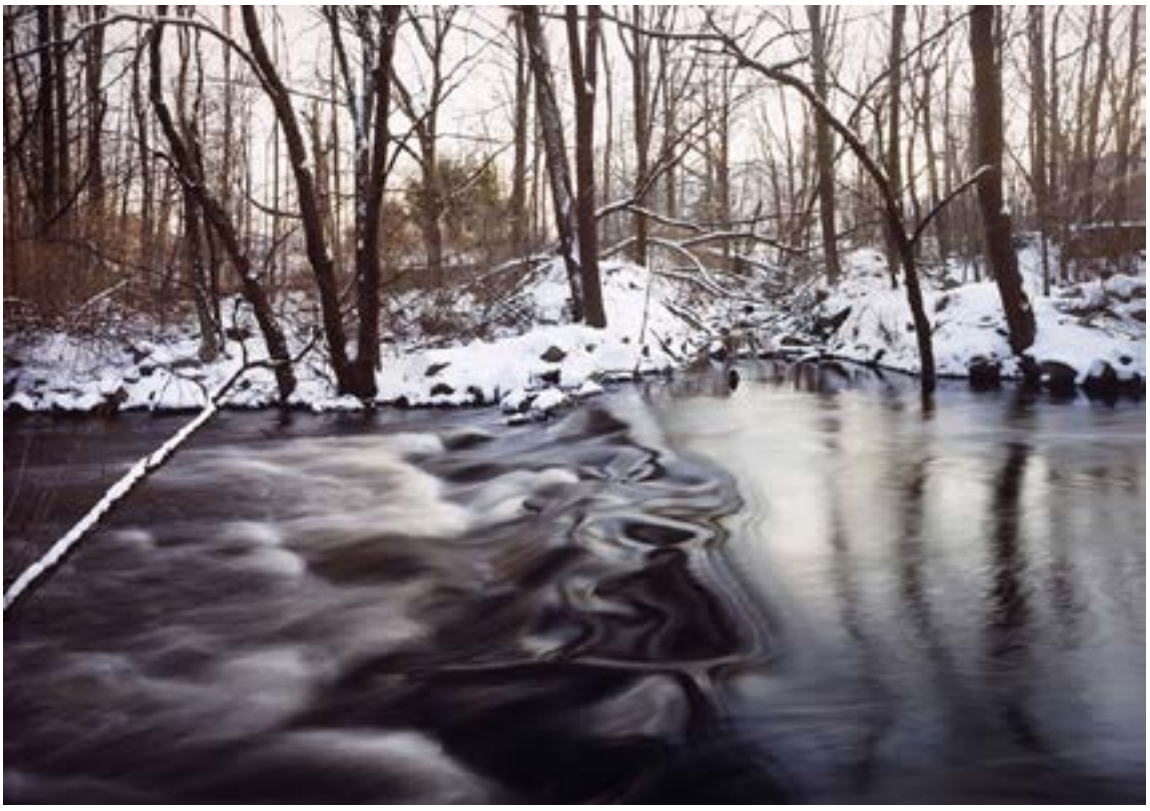
کتاب های گولکه:

گولکـه یـک حرفـه ای در تفکـری عمیـق و ناگسسـتنی از چشـم انـداز و منظـره اسـت و تقریبـاً بـه قدمـت عکاسـی اش در مـورد ایـن آثـار نوشـته اسـت . تحصیـلات او در رشـته ادبیـات انگلیسـی در ایـن زمینـه کامـلاً تأثیـر گـذار بـوده اسـت. گولکـه بـه خاطـر نوشـته هایـش عکاسـی خـاص اسـت. او بـه انـدازه سـه دهـه عکاسـی اش، سـه دهـه نوشـته دارد و بـه ازای هـر مجموعـه عکسـش یـک کتـاب هـم منتشـر کـرده اسـت. در ادامـه کتـاب هـای او بـه ترتیـب سـال ذکـر شـده انـد :

۱.سنجش پوچی سیلوی غلات(۱۹۹۲)

۲.کـوه هـای سـنت هلنـز(۱۹) سـازماندهی شـده توسـط

11. John Rohrbach



پیتـر گلـی، سرپرسـت ارشـد و جـان سارکونسـکی، مدیـر بازنشسـته گـروه عکاسـی، کتـاب توسـط صنـدوق انتشـارات قابـل دسـترس شـده اسـت.

۳.مناظـر وسـط دنیـا (مـارچ۱۹۸۷): بررسـی اجمالـی زندگـی حرفـه ای فرانـک گولکـه بـا مثـال هایـی از سـیلو هـای غـلات غـرب میانـه کـوه هـای سـنت هلنـز پـس از فـوران و تصاویـری از سراسـر جهـان اسـت.

۴.رودخانه سادبری، یک جشن(سپتامبر ۱۹۸۹)

۵.انطبـاق بـا طبیعـت (۱۵سـپتامبر۲۰۰۷) : مقـالات فکـر برانگیـز ربـکا سـولنیت[۱۲] ، فرانـک گوکلـه و جـان روربـچ[۱۳] مسـائل مطـرح شـده توسـط تصاویـر را بـا در نظـر گرفتـن پیچیدگـی هـای انسـان و جغرافیـای فرهنگـی و روابطـی کـه مـا بـا محـل زندگـی مـان داریـم را بـه تفضیـل بیـان مـی کننـد. یـک مقالـه جالـب و تـکان دهنـده تصویـری کـه ترکیبـی از مناظـر بـا شـکوهو جزئیـات احساسـی و صمیمی، انطبـاق بـا طبیعـت اسـت کـه موضوعـات پیچیـده ای کـه زندگـی هـای مـا را بـه زمیـن هـای اطرافمـان متصـل مـی کنـد را افشـاء مـی کنـد. [۸]

۶. اندیشـه هایـی در مـورد چشـم انـداز(۲۵ اکتبر۲۰۰۹):یک عمـر مدیتیشـن در عکاسـی و منظـره . او از سـیلوهای غـلات غـرب میانـه، پـس از گردبـادی در مینـه سـوتا، تخریـب و تولـد دوبـاره زمیـن پـس از فـوران کـوه سـنت هلنـزدر واشـنگتن و البتـه رودخانـه آرامـی در ماساچوسـت عکاسـی کـرده اسـت. همـه ایـن هـا همـراه بـا مجمـوع مقالات،نوشـته هـا بیانیـه هـا و مصاحبـه هایـش در ایـن کتـاب جمـع-آوری شـده اسـت. از مزایـای ایـن کتـاب پیگیـری رونـد پیشـروی گولکـه در کارش اسـت. او رونـد کار هنرمنـدی کـه موضوعش را پیـدا مـی کنـد را شـبیه پیـدا کـردن صـدای نویسـنده مـی دانـد . بـرای مثـال در بـاره مجموعـه سـیلوهای غلاتـش کـه در ۱۹۷۷-۱۹۷۲ در غـرب میانـه آمریـکا و دشـت هـای بـزرگ کار کـرده اسـت، تـا سـال ۱۹۹۲ نوشـته اسـت. در مصاحبـه سـال ۱۹۹۲ مـی گویـد : «کار و نوشـتن حـول ایـن پـروژه فکـرش را جمـع بنـدی کـرده اسـت. او ایـن سـیلوها را جـزء منظـره مـی دانـد. بیشـتر مـردم بـه فـرم آن هـا جـذب شـدند. آن هـا سـمبلی هسـتند از سـاختمان هـای دکـور نشـده ماشـینی کـه میـوه اولیـه عصـری جدیـد هسـتند. بـرای عکاسـی ازآن هـا خیلـی فاصلـه و ارتفـاع هـا را انتخاب کـردم . مثـل بـالا رفتـن از آن هـا، یـا عکاسـی از پاییـن ایـن سـازه هـا و در نهایـت از بـالای کامیـون یـا ماشـین هـای بـزرگ در بزرگـراه هـای کانـزاس یـا اوکلاهامـا و تگـزاس از فاصلـه ۵ مایلـی زمانـی کـه معلـوم مـی شـدند تـا وقتـی در شیشـه ماشـین محـو مـی گشـتند.» [۹]

گولکـه در ۲ نمایشـگاه گروهـی دیگـر شـرکت داشـته کـه کتابشـان منتشـر شـده اسـت :

۱.تصاویـر آمریکایـی(۱۹۷۹) : هـر ۲۰ عـکاس بـا ۸ عکـس، یـک بیوگرافـی و یـک بیانیـه ارائـه شدند.شـامل: رابـرت

12. Rebecca Solnit
13. John Rohrbach

آدامز، لوئیز بالتز، هری کالاهان، ویلیام کلیف، لینه، کونور، بیوان رایوس، روی وی کاراوا، ویلیام اگلستون، لری فینگ، الیوت اروویت، فرانک گولکه، جان گولیج، جاناتان گرین، جان گرور، مری الن مارک، جوئل میروتز، ریچارد مستراچ، نیکولاس نیکسون،تار کاپا نیکرو و استفان شور.

۲.تگزاس معاصر(۱۹۸۶) : ۱۶ عکاس تگزاس را برای بدست آوردن تعریفی واقعی، واضح و یا تأیید افسانه ی قدیمی در مورد تکزاس جستجو کردند.[۱۰]

تفاوت کار گولکه با آثار منظره نگاران کلاسیک

«توصیفگری» اصلی ترین عملکرد آثار گولکه (و تا حدی دیگر زمین نگاران جدید) است. هر چند توصیفگری از همان ابتدا جزء خصلت های بنیادین عکاسی منظره بوده است، اما وجه تمایز توصیفات واتکینز و انسل آدامز و.... را با توصیفات زمین نگاران جدید می توان این گونه شرح داد: آثار منظره نگاران کلاسیک، تصویری بیانگرا و آرمانی از چشم انداز به ما می دهند و می کوشند آن را هر چه والاتر و زیباتر نشان دهند. زیبایی و والایی مناظر کلاسیک نه تنها به خاطر خصلت های خود سوژه، بلکه تا حد زیادی ساخته نگاه آرمانگرای عکاس است. اما زمین نگاران جدید می کوشند حس زیبایی و از همه مهم تر، واقعیت موجود در خود صحنه را برای مخاطب توصیف کنند. اما، گذشته از همه این مسائل خصلت های شخصی تری نیز در آثارگولکه به چشم می خورند که برای ما تداعی کننده حال و هوای کاپونیگرو است(از یاد نبریم گولکه در ابتدای مسیر عکاسی اش، چندی از محضر وی بهره برده است). سکوت احترام به طبیعت، پرهیز از پویایی تصویری و گرایش به تصاویر منفعل، از جمله خصلت های مشترک آثار گولکه و کاپونیگرو است. به علاوه با نگاهی به طرز قرار گرفتن عناصر بصری در قاب های این دو عکاس، نیز می توان

سخن آخر

«ما باید مشکل را بفهمیم، قبل از اینکه بخواهیم حلش کنیم»

«من گاهی اوقات از این جمله برای دفاع از انتخاب موضوعات عکاسی ام به مردمی که آن ها را خشک، خسته کننده و نا زیبا می-دانند، استفاده می کنم . شخصاً دوست نداشتم خیلی از این جاهایی که ازشان عکاسی کرده ام، باشم و حتی بعضی وقت ها خودم هم نمی دانستم دوست داشتم یا نه؟ مدت ها طول کشید تا فهمیدم من جایی بودم که احتیاج داشتم باشم.»

فرانک گولکه

منابع:

1. http://en.wikipedia.org/wiki/Frank_Gohlke
   http://terrain.org/2011/interviews/interview-with-frank-gohlke/
2. http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:37jzzDS1jlUJ:photography370.blogspot.com/2011/06/contemporary-photographer-place-frank.html+&cd=2&hl=en&ct=clnk

۳.فروغی ، مهدی/ فرانک گولکه و زمین نگاری جدید / مجله تندیس / شماره ۱۹۸ / صفحات ۱۸و۱۹

۴.برگرفته از کتاب سنجش خالی: سیلوهای غلات در چشم انداز آمریکایی/ چاپ ۱۹۹۲/ انتشارات کتاب های هول آرت اخیراً در کتاب اندیشه هایی در باره چشم انداز دوباره چاپ شده است.

5. http://www.frankgohlke.com/pbl/writing/photographyandplace
6. http://places.designobserver.com/feature/frank-gohlke-thoughts-on-landscape/12888
7. http://www1.umassd.edu/cvpa/news/news_article.cfm?article=3074
   http://www.bostonglobe.com/arts/theater-art/2012/12/20/review-frank-gohlke-miles-and-miles-things-never-seen-new-bedford/g3fYIgMH29Y9AZOYqbyyQN/story.html
8. http://www.amazon.com/Accommodating-Nature-Photographs-Gohlke-American/dp/1930066651
9. http://places.designobserver.com/feature/frank-gohlke-thoughts-on-landscape/12888
10. http://www.frankgohlke.com/pbl/bibliography
    /http://frankgohlke.com/Bibliography

ویرانــه های دیترویــت

ترزبان : مرضیه مجـرد

گالـری ادویـن هـوک[1] سـوئیس اولیـن نمایشـگاه آثـار دو عـکاس فرانسـوی بـه اسـم ایـوز مارشـاند[2] (۱۹۸۱) و رومیـن مفـر[3] (۱۹۸۷) را برگـزار کرد.ایـن گالـری بـا گزینـش عکـس هـای قطـع بـزرگ ایـن هنرمنـدان اولیـن سـری از مجموعـه ویرانـه هـای دیترویـت را بـه نمایـش گذاشـت.

دیترویـت میشـیگان بـه مظهرعـدم صنعتـی سـازی تبدیـل شـده بـود جایـی کـه اکثریـت پایتخـت صنعتـی قرن بیسـتم از نـزول سـریع و بـی سـابقه رنـج مـی برنـد .در طی پنجـاه سـال گذشـته سـالن اجتماعات,مدارس,ایسـتگاه هـای قطار,خانـه هـای طبقـه کارگـر و هتـل هـا در حـال تخریـب شـدن بـوده اسـت.بطوری کـه سـاخت و سـازی کـه موجـب آبـادی و سـرمایه گـذاری در شـهر بـوده متوقـف شـد .دیـدن ویرانـه هـا بـه عنـوان نشـانه هایـی واضـح و وقایعـی برجسـته از زمـان مـا و تغییـرات آن و همچنیـن بخـش کوچکـی از پیشـینه در تعلیـق است.مارشـاند و مفـر بـه مـدت پنـج سـال بـه تجزیـه و تحلیـل و مسـتند کـردن مرکـز شـهر پرداختنـد.

عکـس هـای آنهـا فرامـوش نشـدنی اسـت ماننـد منظـره ای از ناکجـا آبـاد و شـبیه صحنـه ای عجیـب از یـک فیلـم علمـی تخیلی.بـه هـر حـال عکـس هـا بـرای دیترویـت و فضـای متروکـش چیـزی بیشـتر از مسـتندات اند.آنهـا شـواهدی از ایـن روایـت هسـتند.عکس هایـی از انبـار کتاب,مدرسـه,گاوصندوق هـای بانـک ها,آپارتمـان ها,اتـاق هـای رقـص و اتـاق شـواهد پلیـس کـه نشـان مـی دهـد شـهر در طـول زمـان متروکـه نبـوده امـا نسـبتاً سـریع تخلیـه شـده بـه طـوری کـه کسـی نمـی خواسـته آخریـن نفـری باشـد کـه چـراغ هـا را خامـوش مـی کنـد. مارشـاند و مفـر بـا چشـم انـدازی سـرد از یـک نمـای خارجی,بدنـه ای از کار را سـاختند کـه هدفمنـد بـه نظـر مـی رسـید.ارائه ای بـه صـورت نتایجـی ناپایـدار از پایـان یـک دوره.

مارشـاند و مفـر در پاریـس کار و زندگـی مـی کننـد. در ابتـدا عکاسـی را بـه طـور جداگانـه دنبـال مـی کردنـد. آنهـا در سـال ۲۰۰۲همدیگـر را ملاقـات کـرده و همکاریشـان بـا هـم درسـال۲۰۰۵ بـا شـروع پـروژه دیترویـت آغـاز شـد. اسـتایدل[4] در سـال ۲۰۱۰ ویرانـه هـای دیترویـت را منتشـر کرد.ویرایـش پنجـم آن بـرای اواخـر امسـال طراحـی شـده بـود.در حـال حاضـر آنهـا در حـال تکمیـل و نیـز انتشـار

1. EdwynnHouk
2. Yves Marchand
3. Romain Meffer
4. Steidl

کتابشـــان Gunkaujima توسـط اسـتایدل مـی باشـند و بـه کارشـان بـر روی پـروژه مسـتند تئاترهـای آمریکایـی ادامـه مـی دهنـد که هـر دوی آنهـا رو بـه تباهـی رفتـه یـا به طـور کامـل تغییـر یافتـه انـد. کار آنهـا در سرتاسـر اروپـا بـه صـورت گسـترده بـه نمایـش گذاشـته شـده و همچنیـن مجلـه هـای نیویـورک تایمز،گاردین،روزنامـه هـای عکاسـی بریتانیـا ومجلـه تایـم از جملـه مجلـه هایـی اسـت کـه آثارشـان را بطـور ویـژه ای ارائـه کـرده اسـت.

پرونده ویژه
عکاسی انتزاعی

از مجموعه گونه سرخ ها• ولفگاگ تیلمانز

جداسازی از واقعیت

اصلاحات عکاسی، تحقیق و تمرین (بخش منتخب) ۲۰۱۱ / بیل آنتس و رابکیه موداک / ترزبان: مریم هداوند خانی

رالف اینگن متیارد[1] (۱۹۷۲-۱۹۲۵) سه ماه زمان صرف کرد تا به وسیله ی دوربینی که تنظیمات فوکوس روی آن صورت نگرفته بود ، تمرینی انجام دهد که خود او را تمرین محو دیدن می نامد.

۳۰ سال قبل از اوتا براچ[2] ، متیارد که یک سازنده ی دوربین و یک عکاس آماتور بود به پس زمینه های محو علاقه مند شد و به همین دلیل این پروژه را آغاز کرد، به واسطه ی پیوستن او به انجمن های محلی عکاسی و ارتباطاتش در دانشگاه لگسینکتون کنتاکی[3] با عکاسان زیادی از جمله فان درن کوک[4] و عکاسانی که به شیوه ای عکاسی می کردند که عکس ، پس زمینه ی مناسبی داشته باشد و یک سری ابژه (شی) جلوی آن قرار می گیرد ، آشنا شد.

متیارد ، «ابژه» را حذف کرد و تنها در جست و جوی زمینه بود. او قصد داشت بدون فوکوس کردن عکاسی کند. در ادامه او احساس کرد که پس زمینه همچنان قابل تشخیص است و این پروژه را رها کرد. سپس او شروع به مطالعه درباره ی لنزهایی که قابلیت فوکوس نداشتند، کرد.ب اربارا تانن بوام[5] این فرایند را توضیح می دهد:

«کشف ، نتیجه ی دقت بالاست» رالف اینگن متیارد

او قصد داشت دو یا سه ماه ظهور نگاتیو ها را به تعویق اندازد، هر چند او در آن مدت ، توانایی زیادی در شناخت مراحل و موضوعات نداشت ولی موفق شد عکس ها را از واقعیت موجود جدا کند.

همانند بسیاری از هنرمندان وسترن، متیارد جذب فلسفه ی ذن بودیسم[6] شد. فلسفه ای که در آن اشیا معنایی برتر از خواص فیزیکی شان دارند. متیارد متاثر

از مجموعه بدون فوکوس

1. Ralph Engene Matyard
2. Uta Barth
3. Lexington, Kentucky
4. Van Deren Coke
5. Barbara Tannenbaum
6. Zen Buddhism

از مجموعه انتزاع

از باورهـای ماینـور وایـت[7] مبنـی بـر اینکـه عکاسـی (از طریـق انتـزاع ، ترتیـب و جزییـات) مـی توانـد اشـیاء را از واقعیـت روزانـه آن هـا جـدا کنـد ، بـود. مجموعـه «بـدون فوکـوس[8]» و مجموعـه اخیـر «ذن تویـگ[9]» متیـارد متاثـر از گرایشـات مینیمالیسـت اسـت کـه نویسـنده ژاپنـی سـوزوکی[10]به تفصیـل دربـاره ی آن صحبـت کـرده اسـت: هنرمنـدان ژاپنـی بـه واسـطه ی فلسـفه ی ذن کـه کـم تریـن تمایـل بـه اسـتفاده از کلمـات یـا ضربـه هـای قلـم مـو بـرای بیـان احساساتشـان داشـتند کارهـای بسـیار تاثیـر گـذار را ارائـه دادنـد کـه بـه واسـطه ی آن هـا راز هنـر ژاپنـی افشـا مـی شـود. متیـارد ، وایـت و دیگـران هنرمنـدان بـه سـبک اکسپرسیونیسـم کار مـی کردند و آثارشـان دارای معانـی عـام و خـاص بـود کـه بـه چنـد روش توسـط بیننـده تفسـیر مـی شـوند.

هاکنـی[11] و نلمانـز[12] و بـارت[13]و میتـارد بـه مـا در درک مراحـل پیچیـده دیـدن کـه هـر روز بـه صـورت ناخـودآگاه درگیـر آن مـی شـویم کمـک مـی کننـد . آلدنـس هوکسـلی[14] فرآینـد کامـل دیـدن را در سـه مرحلـه آنالیـز کـرده اسـت:

۱- احساس ۲- انتخاب ۳- مشاهده

چشـم میـدان بصـری را جـذب مـی کنـد: نـور ، حرکـت و رنـگ در یـک صفحـه ی محـو بـدون هیـچ معنایـی ثبـت شـده انـد ، چشـم مجموعـه ای از حـس هـا را دریافـت مـی کنـد . رنـگ هـا در اثـر خـام بـودنِ اطلاعـاتِ حاصـل از دیـدن تغییـر مـی کنـد و ایـن اطلاعـات ابتدایـی از نـور از لایـه ی چشـم عبـور مـی کنـد. لایـه ی بیرونـی مغـز ، خـط هـا ، تیـزی هـا ، کنتراسـت و هماننـد ایـن هـا را پـردازش مـی کنـد. محـرک هـای عصبـی بـرای پـردازش بیـش تـر کـه شـامل ادراک و اسـتدلال اسـت بـه دیگـر قسـمت هـای لایـه ی چشـم فرسـتاده مـی شـود. حـواس بـرای درک صحنـه بـه سـمت پذیـرش پـردازش و فعالیـت هـای چشـم هدایـت مـی شـود . در ادامـه فعالیـت هـای بعـدی، چشـم شـروع بـه تفکیـک و انتخـاب مـی کنـد . اسـتفاده از روزنـه مرکـزی بـه منظـور انتخـاب یکـی از اجـزا باقـی مانـده داخلـی ، محـدوده بینایـی را تعییـن مـی کنـد . فراینـد پایانـی، مشـاهده : شـامل تشـخیص حـس هـای دریافتـی و انتخـاب شـده بـه منظـور پـی بـردن بـه ظهـور شـی فیزیکـی موجـود در جهـان خـارج اسـت. مـا یـک سـگ نمـی بینیـم بلکـه یـک سـری رنـگ هـای بـه هـم پیوسـته مـی بینیـم کـه مغزمـان آن را بـه شـکل یـک سـگ تعبیـر مـی کنـد.

آثـار میتـارد جـز اولیـن فعالیـت هـای جـدی عکاسـانه بـرای ایجـاد فضایـی انتزاعـی بـه وسـیله ی دوربیـن بـود، او اتفاقـی و از سـر تجربـه توانسـت راهـی بـرای جـدا سـازی تصویـر از واقعیـت پیـدا کنـد کـه بـا ادامـه ی رونـد کاریـش توانسـت بـه مجموعـه هـای جالبـی دسـت یابـد.

7. Minor White
8. No-Focus
9. Zen Twig
10. Suzuki
11. Hockney
12. Nelmanas
13. Barth
14. Aldous Huxley

انتـــزاع جدیـــــــــد

نوشته‌ی[1]: دیوید جوسلیت[2]

ترزبانان: فرنوش فرشچی/ نسـرین یوسف پور

کارهـای بسـیار متنـوع جیمـز ولینـگ[3] کـه ابتـدا در سـالهای دهـه ۷۰ بـه عنـوان نگاههـای خـلاق فـرم هـای عکاسـانه معرفـی شـد بـه تازگـی در یـک نمایشـگاه حرفـه ای بـه نمایـش درآمـد. ایـن نمایشـگاه نشـان دهنـده ی علاقه ایـن هنرمنـد بـه نـور و زمـان اسـت. نمایـش کارهای گذشـته جیمـز ولینـگ که توسـط مرکـز هنـری وکسـنر در کلمبوس بـر پـا شـده بـود تناقضـی را نشـان مـی دهـد کـه آثـار ایـن هنرمنـد را در هـم مـی آمیـزد. ولینـگ در دهـه ۸۰ بـه خاطـر عکسـهای اسـتودیویی غیـر تبلیغاتـی (از مـوادی مثـل الومنیـوم فویـل ، خمیـر نـان ، مخمـل) شـناخته شـده بـود. ایـن عکسـها کـه نـه زندگـی ثابـت قدیمـی و نـه نمایـش قابـل اعتمـاد مـواد بودنـد ، جسـارت عـکاس بـرای حقیقـت مسـتند را نشـان مـی داد، بـا ایـن حـال وی در طـول زندگـی حرفـه ای اش مجموعـه هـای مختلفـی را عکاسـی کـرده کـه کامـلاً در قالـب عکاسـی مسـتند مـی گنجـد، ماننـد ارایـه سـاده مناظر،سـاختمانها و ماشـین هـا.

چنیـن تضادهـای مشـخصی در آثـار ولینـگ بـه وسـیله چیدمـان متفـاوت بـه اوج رسـیده اند،بـه جـای آن کـه عکـس هـا براسـاس تاریخشـان از (۱۹۹۹ تـا ۱۹۴۷) پشـت سـرهم قـرار گرفتـه باشـند. ترتیـب غیرمرسـومی توسـط برگزارکننـدگان نمایشـگاه بـا همـکاری هنرمنـد ابـداع شـده بود،آنهـا از گسسـتگی موضوعـات بـرای چیدمـان کارهـای ولینـگ اسـتفاده کـرده بودنـد. امـا بـا نشـان دادن کارهـای قدیمـی و کمتـر شـناخته شـده او (مثـل نـوار ویدیویـی ۱۹۷۴ بـا نـام خاکسـترها و یـک سـری از عکسـهای پولاروید کـه در اسـتودیو ایـن هنرمنـد در سـال ۱۹۷۶ سـاخته شـده و گروهـی از عکسـهای معمـاری کـه بیـن سـالهای ۷۶ تـا ۷۷ در لـس آنجلـس گرفتـه شـده) ایـن نمایشـگاه نـگاه منحصـر بـه فـرد ولینـگ را بـه اثبـات مـی رسـاند.

تضـاد در آثـار ولینـگ بـرای مـن از عکسـهایش در سـال ۱۹۸۸ از سـاختمانهایی کـه توسـط معمـار قـرن نوزدهـم ریچاردسـون طراحـی شـده انـد شـروع مـی شـوند. حـس شـکوهمند ایـن عکسـها کـه بـه نظـر مختـص تـک اثرهـای پـر زرق و بـرق ایـن معمـار اسـت، اتفاقـی نیسـت، از ایـن جنبـه کـه ولینـگ تـا سـال ۱۹۸۸ خـود را بـه عنـوان یکـی از مفهومـی تریـن عکاسـهای خـلاق مطـرح کـرده بـود و از عکاسـی ایـن آثـار (معمـاری) کـه تصاویـرش را اسـتثنایی مـی کنـد بـه طـور مثـال مـی تـوان بـه عکسـهای بـدون عنـوان و ادامـه دار او در سـالهای ۸۰ و ۸۱ کـه در آن هـا سـطح هـا زیـر سـایه تاریـک ، بـا نقـاط نـور نقطـه نقطـه شـده انـد، اشـاره کـرد کـه نشـان دهنـده شـروع تحقیـق او دربـاره عکسـهای انتزاعـی اسـت. ایـن آثـار کـه از پشـت فویـل آلومنیـوم تکـه تکـه عکاسـی شـده اسـت، ولینـگ را هـم قطـار هنرمندانـی همچـون شـری لوین،ریچـارد پرینـس قـرار مـی دهـد کـه بـا روشـهای مختلـف بـر طبیعـت خودسـرانه عکاسـی تاکیـد داشـتند.

آثـار لویـن و پرینـس در اواخـر دهـه ۷۰ و اوایـل دهـه ۸۰ کـه در آن زمـان از آثـار هنـری [مجسـمه ، معمـاری و...] و عکسـهای بیلبوردهـای تجـاری عکاسـی شـده بودنـد نشـان مـی دهنـد کـه بـه سـادگی مفهـوم یـک عکـس مـی توانـد بـا تغییـر شـرایط دسـت خـوش تغییـر قـرار گیـرد بـه طـور مثـال مـردی در تبلیـغ مارلبـورو روی یـک بیلبـورد بـا مـردی در تبلیـغ مارلبـورو کـه توسـط پرینـس بازنمایـی شـده و بـه عنـوان محصولـی هنـری در یـک مـوزه یـا گالری بـه نمایـش در آمـده ، کامـلاً متفـاوت اسـت.وی در چنیـن کارهایـی کـه برداشـت از انتـزاع را نشـان مـی داد مـی گفـت مفهـوم اساسـاً اختیـاری اسـت و بسـتگی بـه شـرایط ارایـه دارد.

مجموعـه فویـل آلومنیـوم ولینـگ کشـف انتزاعـی در عکاسـی بـود امـا بـا شـیوه ی متفـاوت ارجاعـی کـه مختـص خـود او بـود. نخسـت زمینـه ای کـه درآن عکاسـی شـده ارجاعـی بـه گذشـته و المانهـای سـازنده آن دارد : نـور و سـایه جـدا از هـر سـوژه متمایـز شـده اسـت.

دوم ایـن تکـه هـای بـراق کاغـذی (عکـس هـا) نماینـده بقیـه ی سـطح هـای نـازک و بـراق فویـل هـای آلومنیـوم هسـتند. بـرای تعـداد زیـادی از منتقـدان (از جملـه خـود نویسـنده متـن) کارهـای ولینـگ از قسـمت مهمـی از اصـلاح اسـتاتیک و فیلسـوفانه عکاسـی در اوایـل دهـه ۸۰ نشـات گرفتـه اسـت؛ اگـر بـه نمایـش درآوردن عکسـها معنـای قـرار دادی و مشـروط را بـه خـود اختصـاص دهنـد، عکسـهای بـدون سـوژه ولینـگ ثابـت کـرد، عکاسـی انتزاعـی نوعـی بیـان فـرم اسـت.

چگونـه مـی توانیـم یکـی از آثـار (عکاسـی) معمـاری جیمـز ولینـگ را بـا یـک سـطح غیرقابـل توصیـف از آثـار انتزاعـی او وفـق داد؟

مجموعـه هـای عکـس نیمـه ی دهـه ۷۰ از سـاختمانهای لـس آنجلـس پاسـخی بـرای ایـن معمـا پیشـنهاد مـی دهند. در بیشـتر ایـن عکـس هـا کـه بـه طـور معمـول در هنـگام غـروب عکاسـی شـده انـد نماهـای معمارگونـه بـه عنـوان صحنـه هایـی کـه بـه طـور همزمـان نـور را جـذب و منتشـر مـی کننـد، عمـل کردنـد. یکـی از بهتریـن مثالهـا از ایـن

---

1. منتشر شده در: Art in America, May, 2001
2. David Joselit
3. James Welling

سطح تاریخ-جیمز ولینگ

تاثیر، عکس LA-C ۳۳ در سال ۱۹۷۷ است که در گوشه ی یک ساختمان جایی که سایه دو پنجره که از داخل روشن شده ،تمرکز یافته بود. سراسر سمت راست عکس به وسیله تعدادی از حجم ها احاطه شده بود که بهتر از قسمت ساکن گوشه ی بین پنجره ها بود ، این ها سایه هایی عجیب از انشعابات ساقه و برگ نخل بودند، که به طور مشهودی با چراغ های بیرون که بر روی نمای خارجی ساختمانها به صورت نقطه ای منعکس شده بودند. سراسر نمای خارجی ساختمانها که به صورت نورهایی از دو طرف احاطه می شد، از به کار گیری هرچه بیشتر سطوح متضاد آن استفاده می شد ، و سوال اینجاست که اگر این فضاها حجم نیستند چه چیز سطوح یک ساختمان را تشکیل می دهند؟

بسیاری از منتقدان ولینگ به مهمترین سطوح در کار او اشاره می کنند. اما من فکر نمی کنم به حد کافی از آثار او درکی صورت گرفته باشد که هنر او کاری که مدرنیسم با نقاشی کرد را انجام داده است: او حجم ها را تسخیر می کرد (از بین می برد) مثل اینکه دارد با حجم ها بازی می کند.

در نگاهی به آثار هنرمند، به کارهایی بر می خوریم که در آن ها نوردهی مستقیم یا نوردهی ازپشت چیزی است که ولینگ در مجموعه های ۱۹۹۲ به آن بازگشت. مجموعه ای سیاه و سفید به نام "منابع نوری" (در مریدن) که به طور مثال اشعه های خورشید در میان الگو شبکه ای برگ ها عکاسی شده بود و رنگ تیره و غنی جزییات آن ، کنتراست واضحی با آسمان سفید داشت. تقریباً با بازی انتزاعی از فرم، این کار نوعی دیگر (از نوع هوایی) مجموعه متراکم آلومنیوم فویل در سالهای ۸۱-۱۹۸۰ بود که هر تابش منعکس کننده منبع روشنایی بود که به بینندگان چشمک می زد. در این آثار بینندگان مجبور بودند خیلی نزدیک و به مدت طولانی به خورشید نگاه کنند، یا در کار دیگر او نورهای فلورسنت یا لامپهای مهتابی که گازهای خطرناک دارند ، که نگهداشتن هرکدام از آنها ممکن است منجر به گیجی یا نابینایی شود.

سطح های عکاسی شده توسط ولینگ نوری را به بینندگان منعکس می کرد که استعاره ای لفظی از (عکاسی کردن) به عکاسانی بود که قبل از او این گونه عکاسی کرده بودند. و با نگاهی به گذشته مخاطبین آن ها، عملکرد این عکاسان بسیار شبیه به ساختمانهای کسانی بود که می توانستند از روزنه محل زندگی خود به بیرون نگاه کنند یا همچنین رهگذرانی که به داخل می نگریستند. در ساختار محکم عکسهای ولینگ از ساختمانهای ریچاردسون از جمله مجموعه اینترنس[۴] ،شیکاگو[۵] ، خانه ی گلایسنر[۶] ، IL در سال های ۱۸۸۵-۸۷

4. Service Entrance
5. Chicago
6. Glessner House

(عکاسی ۱۹۸۸) Allegheny County Courthouse ، پیتسبورگ[7] ۱۸۸۳-۸۸ (عکاسی ۱۹۹۰) می توان این موضوع را به خوبی دید، عکسهایی که تکیه بر نمای معماری ریچاردسون دارد و هماهنگی بین پنجره باز و راهرو مشاهده می شود.

اگر سطوح عکاسی ولینگ به بافت های نوری و پارچه ای بر روی نمای خارجی شباهت داشت، هنرمند راههای دیگری را برای رابطه پیوسته بین معماری و عکاسی ترسیم می کرد. در کار او، سطوح عکاسی به تاریخی ماندگار دست یافته اند.عکسهای ولینگ نوردهی لحظه ای را شرح می دهد که زمان را به عنوان یک ساختار ساختمانی بنا کرده است. کمی که کارها شناخته تر شدند (آثاری قدیمی تر) سرنخ کمک کننده ای به هنرمندان می داد که تمایل به درک کردن آن داشتند. اشس(۱۹۷۴)، ویدیویی را که بعدها ولینگ در کال آرت از کارهایش ساخت ، معنی توقف و انباشتگی زمان را با نگاه به عکاسی آرام ولینگ در بر داشت؛ او در این ویدئو درباره ی کارش می گوید: به همراه یک دوربین فیلم برداری که بر روی سه پایه بود چهار استاتیک شات طولانی از مشعل (شومینه) ساختم. در خلال کار کردن برای ویدیو و چگونگی ساخت استودیویی فک کردم که راحت تر است که از دوربین قطع بزرگ بر روی سه پایه استفاده کنیم. ولینگ از دوربین فیلم برداری طوری استفاده می کرد که انگار دوربین عکاسی بود، در حین این عمل به طور آگاهانه ،کار کرد نگاه کردن را به عنوان یک واقعه با دوره ای از خودش بیان می کرد.

این احساس از "زمان در گذر" همچنین در تعدادی از پولارویدهای ۱۹۷۶ نیز به چشم می خورد که چیز های معمولی در استودیو ولینگ و رستورانی که در آن دوره در آن کار می کرد را نشان می دهد. در این عکس ها فضای رنگی و متراکمی بر مکان های روزمره حاکم است که به آنها خصوصیت بی زمانی رویاگونه را می دهد. تلاش ولینگ برای کاهش سرعت یا توقف زمان در یک سری عکس سیاه و سفید از قطار ها که بیشتر از یک دهه بعد در سال ۱۹۸۷ شروع شد به مشکل بر خورد که در آن موتور های نسبتا پویا مانند مجسمه های تاریخی میدان شهر به تصویر کشیده شده اند.

اگرچه ممکن است اهداف متقابل به نظر برسند اما دو تکینیک ولینگ: متحرک کردن نور برای ساختن" سطوح ناآشنا" و "اتساع زمان" او را در لحظه ای که عکسی بی تحرک می گرفت، هرکدام به نحوی به تصاویر ، ضخامت _هم ضخامت بصری وهم ادراکی که توسط صافی واقعی آنها این گونه می نماید _ و قدمت ببخشند. در واقع ولینگ در کار خود به راه های مختلفی به تاریخ اشاره کرده است.در بررسی کارهای ولینگ، به بخشی دیگر از کارهایش ، به مجموعه ای از تصاویر سال ۱۹۹۳ او از کارخانه های نوار در کاله فرانسه می رسیم. این تصاویر چاپی گرانبها ، خالی از نیرو های انسانی، نگاه خیره متمرکز ، ماشین آلات به روز برای تولیدات صنعتی محصولاتی بود که پیش از این به طور سنتی با کار دستی دشوار بانوان درگیر بود. داربست عظیمی که قرقره های بی شمار نخ را نگه داشته است به نام دستگاه قرقره جکورترونیک[8] و دستگاه بافندگی جکورترونیک موثری که نوارها را در صفحه های بزرگ می بافد. علی رغم شباهتشان به عکاسی مستند، نمی توانیم به عکسهای کارخانه به عنوان یک تمثیل به انتزاعات خود ولینگ از بلاغت دوربین فکر نکنیم. مانند عکس های این هنرمند از نماهای خارجی معماری، یا انتزاعات او برگرفته از ورق آلومینیوم، نوارهای یک پرده نفوذپذیر که از داخل آن نور شکسته و پراکنده می شود و مانند تلاش های متعدد ولینگ برای اماله کردن استمرار در لحظه نگریستن، کارخانه کاله نیز با تولید یک صنعت دستی خیلی قدیمی به وسیله فنون مکانیکی جدید گذشته را جذب حال می کند.

در ادامه آثار ولینگ به یک سری از عکس های خاطرات سفر قرن ۱۹ نیاکان ولینگ می رسیم که به طریق متفاوتی به تاریخ اشاره می کند. اینجا،زمینه هایی قاب شده از دست نوشته ،گاهی مبهم شده با گل های خشک شده ای که مدت ها پیش بین ورق ها قرار داده شده اند، متن را به صورت الگو ارایه می کند. با کاغذ های کوتاه بریده شده، ولینگ یک شکاف در جریان نوشتن را می رساند،طوری که خاطره نویس سرش را از میزش بالا گرفته تا شاید به بیرون پنجره چشم بدوزد. ولینگ معمولاً این کارها را با یک سری از چشم انداز های بریده بریده به نمایش می گذارد ، اما این فقط یک جابجا شدگی زمان و مکان را گسترش می دهد.متن ها در طول سفر در اروپا نوشته شده اند، در حالی که مناظر بر انگلستان، زادگاه نویسنده،دلالت دارند ، از نظر بیننده چنین نگریسته می شود که چه کسی این خصیصه ی بارز را در صفحه ای به وجود آورده ؟ عمل نوشتن صریح ولی در عین حال معلق است، مثل این که لحظات اصلی متن ،که گاهی قدمتی ۱۶۰ ساله دارند هنور به طور کامل متوقف نشده اند. به همان صورت که در آشز[9] ، که توجه تماشاگر از یک تصویر واحد در آن باقی می ماند ،صفحات با شیارهای خود از جنس نور و متن ،زمان را

7. Pittsburgh
8. Jacquartronic
9. یکی از نمایش نامه های تاترهای قدیمی انگلستان Ashes

بـاز مـی داشـتند.

در وکسـنر سـنتر[10]، گالـری بـا یـک نمایشـگاه از ولینـگ کـه عکـس هـای سـیاه و سـفید اخیـر وی بـود و مجموعـاً "انتـزاع جدیـد" نـام گـذاری شـده بـود ،بـه پایـان رسـید.این عکـس هـا در انـدازه ی بـزرگ در یـک پروسـه ی سـه مرحلـه ای تولیـد شـده انـد.در مرحلـه ی اول فتوگرام هـای ۸*۱۰ اینچـی بـا کنـار هـم چیـدن صفحـات بریسـتول در عـرض هـای متفـاوت بـر روی کاغذهـای حسـاس بـه نـور و سـپس نوردهـی تنهـا سـاخته شـده بودنـد. ایـن عملیـات یـک طـرح تشـکیل شـده از نوارهـای سـفید (قسـمتهایی از کاغـذ زیـر نور،کـه پوشـیده شـده انـد و نـور از آنهـا عبـور نمـی کنـد) روی زمینـه ی تیـره را تشـکیل مـی دهـد.در مرحلـه ی دوم ولینـگ فتوگـرام هـا را بـه صـورت دیجیتالـی اسـکن مـی کـرد و نگاتیوهایـی بـا کنتراسـت بـالا از آنهـا تولیـد مـی کـرد.در مرحلـه ی سـوم عکسـهای نهایـی توسـط همیـن نگاتیوهـا تولیـد و چـاپ مـی شـدند.در عکـس هـای بدسـت آمـده از همیـن پروسـه ارزشـهای نـوری نسـبت بـه فتوگـرام هـای اصلـی وارونـه و جابجـا مـی شـدند،در نتیجـه خـط هایـی سـیاه بـر روی زمینـه هـای سـفید باقـی مـی ماند."انتـزاع جدیـد" یـک مسـیر فنـی جدیـد ارائـه کـرد کـه در آن عکسـی کـه بـدون نگاتیـو تهیـه مـی شـد، تبدیل(فتوگرام)بـه نگاتیـو ،کـه بـرای تولیـد و تکثیـر عکـس مناسـب اسـت،تغییر شـکل داد. ایـن فراینـد مـدور مطابـق بـا یـک نیـروی بصری(خطـای دید)اسـت ،سـرگیجه ای کـه از جابجایـی صـف هـای خطـوط تصویـر در بیننـده ایجـاد مـی شـود ،کـه باعـث مـی شـد موقعیـت مکانـی ایسـتایی در تصویـر دیـده نشـود.

بـا وجـود رد شـدن مسـاله ی زمـان بنـدی و برنامـه ریـزی دقیـق بدنـه ی اصلـی نمایشـگاه ،ایـن طـور بـه نظـر مـی رسـد کـه بیشـترکارهای اخیـر در حـال نمایـش، "انتـزاع جدیـد" ، باعـث انعقـاد نمایشـگاه وکسـنر شـده بـود.از نظـر مـن جیمـز ولینـگ بـه عنـوان یـک هنرمند،تحـت تاثیـر ایده هـای نـاب خـودش در مـورد امکانـات انتـزاع در عکاسـی بود.بـر خـلاف نقاشـی هـای بـی موضـوع مدرنیسـت، کـه در آن فـرم یـک زبـان مسـتقل بـه شـمار مـی آیـد، انتـزاع در عکاسـی مشـتق شـده از چیزهـای زیادیسـت.مثل عکـس

10.Wexner Center

هـای فضاهـای شـهری آرون سیسـکیند[11] یـا زمینـه هـای خشـن از شـیر و خـون و یـا نطفـه در کارهـای آندرس سـرانو [12]یـا عکسـهای خـود ولینـگ از دهـه ۸۰ .در اینگونـه کارهـا، انتـزاع در عکاسـی بـه وسـیله ی کادربنـدی و زاویـه دوربیـن بـه دسـت مـی آیـد، کـه چالـش حـدس زدن را بـا نـگاه بـه عکـس ،کـه بـه نوعـی تحریـف شـده اسـت ، در بیننـده بـه وجـود مـی آورد. ولـی "انتـراع جدیـد" ولینـگ مجموعـه ای ار عکسـهایی اسـت کـه از دیگـر عکـس هـا بوجـود آمـده

مربـوط انـد کـه توسـط هنرمنـدان لـوس آنجلسـی مثـل پـی وایـت[14] ، جـورج پـاردو[15] و کویـن اپـل[16] آفریـده شـدند. کسـانی کـه بـا روشـهای مختلـف واژگانـی جدیـد از طراحـی گرافیـک در هنرشـان بـه وجـود آوردنـد.

علـی رغـم ایـن ،غیرواقـع بینـی و عـدم عینیـت صریـح "انتـزاع جدیـد"، آنهـا را نـه بـه وسـیله گرایـی طراحـی ،بلکـه بیشـتر بـه تکنیـک هـای حرکتـی قدیمـی نقاشـی مربـوط مـی کنند.ولینـگ روش هـا و طریقـه هـای تکثیـر آنالـوگ و

اسـت ،"انتـزاع جدید"بـا بکارگیـری نـوع درجـه دو انتـراع عکاسـی بـر روی خـود عکاسـی ،یـک فـرم غیرمـادی خـاص را بـه وجـود آورده اسـت.

ولـی مجـدداً سـوألی کـه پیـش مـی آیـد ایـن اسـت کـه چـرا تصاویـری بسـازیم کـه بنظـر اقتبـاس شـده از کارهـای اکسپرسینیسـم انتزاعـی فرانتـز کلایـن[13] هسـتند؟ چـرا بـرای ایجـاد یـک سـبک عکاسـی انتزاعـی تـلاش کنیـم کـه تقلیـدی از کارهـای نقاشـی گونـه ای کـه سـالها از آن گذشـته ، بـه نظـر مـی رسـد. یقیقـاً سـطوح بـراق و یکنواخـت و دقـت هندسـی "انتـزاع جدیـد" بـه فضایـی کامـلاً متفـاوت تعلـق دارنـد ، بـه علـم بدیـع تکثیـر عکسـها ، عکاسـی دیجیتـال ، بـه واقعیـت مجـازی و اینترنـت. "انتـزاع جدیـد" بـه رشـد و توسـعه هـای اخیـر در حـوزه ی انتـزاع دیجیتـال را در یـک تصویـر عمیـق اکسپرسینیسـم انتزاعـی کـه ریشـه در کاربـرد هـای متوالـی نقاشـی عصـر حاضـر دارد را اعمـال مـی کنـد.

کارهـای انتزاعـی ولینـگ، مثـل یـک پـازل مـی مانـد کـه اجـازه ی قـرار گرفتـن نـگاه خیـره ی بیننـده را بـه یـک قسـمت تصویـر را نمـی دهـد و بیننـده را مجـذوب اثـر مـی کنـد.در نظریـه ی او در مدرسـه ی نیویـورک ،مثـل مجموعـه عکسـهای معماریـش دو تجربـه ی متفـاوت از زمـان بیـان مـی شـود :نوردهـی لحظـه ای و آنـی در دوربیـن ،و زمـان هـای طولانـی سـاخت یـک بنـا یـا یـک نقاشـی روی بـوم . ایـن همـان تأخیـر و فشـردگی زمـان اسـت و نـه هیـچ موضـوع و یـا تکنیـک خاصـی کـه عکـس هـای ولینـگ را مـورد توجـه همـگان قـرار مـی دهـد.

11.Aaron Siskind
12.Andres Serrano
13.Franz Kline
14.Pae White
15.Jorge Pardo
16.Kevin Appel

چیـــزهایی که هســـتند[1]

مصاحبه[2] ناتان کرنان[3] با ولفگاگ تیلمانز[4]/ترزبـان: شیدا شاملو

ولفگانـگ تیلمانـز عـکاس در سـال ۱۹۶۸ در رمسشـید[5] آلمـان ، شـهری کوچـک نزدیـک دوسـلدورف[6] ، متولـد شـد.او بعـد از دبیرسـتان بـرای خدمـت در ارتـش بـه هامبـورگ نقـل مـکان کـرد. او هنـر زیراکـس[7] را کـه از دبیرسـتان آغـاز کـرده بـود ادامـه داد و توانسـت اولیـن نمایشـگاه از کارهایـش را در سـال ۱۹۸۸ در کافـه جنوسـای[8] هامبـورگ برگـزار کـرد.او بـه دلیـل نیـازی کـه بـه تصاویـر در هنـر زیراکـس اش داشـت، دوربینـی خریـد، و خیلـی سـریع بـه خـود عکاسـی علاقـه منـد شـد.تیلمانز پیـش از تنزیـل تصاویـر بـه فتوکپـی ، ابتـدا بـا عکاسـی از "جوانـان کلاب" بـرای خـودش اسـم و رسـمی بـه دسـت آورد،عکـس هایـی کـه در مجلـه ID و دیگـر مجـلات چاپشـان کـرد و پـس از ایـن کـه بـه ایـن عقیـده رسـید کـه بـرای عـکاس حرفـه ای بـودن بسـیار جـوان اسـت بـه انگلیـس نقـل مـکان کـرد و در برنامـه دو سـاله عکاسـی در برایتـون[9] و کالـج هنـر پـول[10] ثبـت نـام کـرد. وی از سـال ۱۹۹۲ عمدتـاً در لنـدن زندگـی مـی کنـد. در کتـاب هایـی ماننـد "هنگامـی کـه ضعیـف ام ، قـوی ام[11] " (۱۹۹۶) و قلعه[12] (۱۹۹۸) و در گالـری و مـوزه اینستالیشـن[13] ، او طبیعـت بـی جـان، پرتـره، منظـره ،جشـن هـای همگانـی، و اخیـراً انتـزاع را بـا راحتـی ظاهـری تلفیـق مـی کنـد کـه هـر چیـز هسـت بجـز راحتـی. تیلمانـز برنـده ی جایـزه ی تورنـر[14] ۲۰۰ بـود و مجموعـه ای از کارهـای گذشـته ی او در دیـج تـور هالـن[15] در هامبـورگ در پاییـز بـه نمایـش گذاشـته مـی شـود و سـپس در کاسـتلو دی ریولـی[16] در تورین، در زمـان مصاحبـه مـان ، نمایشـگاهی از کارهـای جدیدیـش در گالـری آنـدره روزن[17] در نیویـورک برپـا بـود.

– در نمایشـگاه اخیرتـان ، شـما آبسـتره هـای بـدون دوربیـن را ارائـه دادیـد کـه در مقابـل بـا عکاسـی صریـح اسـت ، مـی توانیـد دربـاره ی ایـن کـه چطـور بـه ایـن آبسـتره هـا رسـیدید توضیـح دهیـد؟

• از زمانـی کـه در سـال ۱۹۹۰ شـروع بـه چـاپ کـردم، همـه چیزهایـی کـه در تاریکخانـه درسـت از آب در نمـی آمدنـد را جمـع کـرده ام ، علاقـه ی زیـادی بـه تصاویـر تصادفـی جالـب داشـته ام و همیـن کـه دیـدم ایـن اتفـاق مـی افتـد از فرصـت اسـتفاده کـردم و شـروع بـه آزمایـش کـردم، و سـعی کـردم بـه ایـن تصاویـر تصادفـی شـکل بدهـم ولـی هیـچ وقـت آنهـا را بـه نمایـش نگذاشـته بـودم تـا زمانـی کـه " پارکـت[18]" در سـال ۹۶ خواسـت از روی آنهـا کپـی کنـد و مـن ۶ تـا از تصاویـر تصادفـی تاریکخانـه را بـه آنهـا دادم. مـن علاقـه ای به کپـی هـای بیخـود نـدارم. همـه ی کارهـای مـن تـا بـه حـال کپـی شـده ، پـس وقتـی مـن کارهایـم را چـاپ مـی کنـم سـعی مـی کنـم بـا مفهـوم تعـدد و یگانگـی بـازی کنم.پـس عکـس هایـی را بـه "پارکـت" دادم کـه تکـرار نشـده بودنـد.

ولـی بـه گونـه ای ، انتـزاع چیزیسـت کـه قبـلاً انجامـش داده ام . نمـی دانـم قبـلاً اسـمی از فتوکپـی هـای سـیاه وسـفید بـرده ام کـه از سـال ۸۷ تـا ۸۹ بـا اسـتفاده از عکـس هایـی کـه پیـدا مـی کـردم، عکـس روزنامـه هـا ، یـا عکـس هـای خانوادگـی خـودم آنهـا را بـه وجـود آورده ام یـا نـه؟ مـن آنهـا را روی دسـتگاه فتوکپـی کنـون[19] بـزرگ مـی کـردم، کـه قابلیـت بـزرگ نمایـی ۴۰۰ درصـد را داشـت و مـن روی عکـس زوم مـی کـردم و عکـس زوم شـده را ۴۰۰ درصد بزرگ مـی کـردم و آن عکـس را دوبـاره بـزرگ مـی کـردم ، ایـن

1. What They Are عنوان اصلی
2. Art On Paper, May-Jun 2001 چاپ شده در
3. Nathan Kernan
4. Wolfgang Tillmans
5. Remscheid
6. Dusseldorf
7. Xerox art
8. Cafe Gnosa
9. Brighton
10. Poole College
11. as For When I'm Weak I'm Strong
12. Burg
13. installations
14. Turner Prize
15. Deichtorhallen
16. Castello di Rivoli
17. Andrea Rosen
18. Parkett
19. Canon

گونه سرخ ها، شماره ۲۸ سال ۲۰۰۰

قدر این کار را می کردم که عکس اولیه پیکسل هایش نمودار می شد و پس از سه مرحله چیزی که باقی می ماند طراحی گرافیکی محض بود . خلاصه این کار اکتشاف در سطح تصویر بود.

تصاویری که برای من طبیعتی بکر از آنچه وجود دارد می سازد ، برای من همیشه جاذبه ی زیادی داشته است، این که چطور همیشه شباهت بوده و نه خود واقعی اش، همچنین این که چه طور چیزی که روی کاغذ حک می کنی تبدیل به چیزی می شود که نگاهش می کنی و چیزی دیگر می بینی. برای مثال این قضیه در نمایشگاه حال حاضرم "گونه سرخ ها" اتفاق افتاد ، عکس ها مرز بین "هیچ" و "همه چیز" هستند و این که چه موقع "چیزی " تبدیل به "چیز دیگری " می شود؟ به نحوی می توان گفت من علاقه مند به عکاسی از راه تخریب و ویران کردن عکاسی شده ام.

– عکس های جدید شما "سواران در متروی لندن" نیز بسیار انتزاعی است، خیلی نامشخص و فرمالیستی هستند.

• این نقش جالبی است که تصاویر آبستره ایفا می کنند . آنها اشکال تصاویر دیگر را فعال می کنند. واقعیت این که آنها انتزاعی هستند مهم نیست زیرا همه ی تصاویر انتزاعی این گونه به نظر می رسند که تصویری از چیزی هستند و این برای من اهمیت دارد زیرا آنها لزوماً فقط کارهای آبستره محض نیستند.

– چگونه به کارهای مجموعه "گونه سرخ ها" می رسید؟ به چه شیوه ای این خط های ریز و ذرات کوچک را حک می کنید؟

• آنها همه با منبع های مختلف مانند چراغ قوه و سوپر کلالیدرز[20] با یک لیزر درست می شوند ، پروسه ای بسیار شلوغ است که نمی خواهم وارد جزییاتش شوم زیرا، می خواهم آنچه که هستند باشند و نه فقط شیوه و یا پروسه ای که خلق شده اند. سوال ابتدایی که همه وقتی با عکاسی مواجعه می شوند می پرسند این است که این کیست؟ چه زمانی درست شده ؟ چگونه درست شده؟ و وقتی با یک نقاشی مواجه می شوید.این ها را نمی پرسند ! منظورم این است که چرا برای شما نگاه کردن به شی روبه رویتان کافی نیست؟

• با این حال برای ما کارهای "گونه سرخ ها" بسیار نزدیک به نقاشی آبستره کنشی است که فقط درباره ی ابژه نیست بلکه درباره ی ژست و کنش به وجود آمدنش نیز هست.آیا حس می کنید این هم نقشی در کارتان ایفا می کند؟

– این یک کنش است. منظورم این است که این یک پروسه زمانی است که باید واردش شوم. نمی خواهم بیش از حد رومانتیزه اش کنم ولی همگی عکس های تکرار نشده دریافت کردند. ولی به نوعی پروسه ای است ادراکی و من نیاز دارم با موادی که با آنها کار می کنم ارتباط برقرار کنم و در طول زمان حسی را به وجود می

20. Super Colliders

آورم ، مثلاً حس این که چگونه فیلتر بگذارم تا رنگی را که می خواهم به دست آورم یا زمان دقیق نوردهی را یا حرکت با سرعت به اندازه ای که کاغذ زیاد تاریک نشود. و همه ی این ها بسیار شبیه آن کاری است که نقاش می کشد، بنابراین این کاری است بسیار فیزیکی و من این برگ کاغذ را بسیار دوست دارم این کاغذ ترد و آبدار که برگی از کاغذ عکاسی است ، شکوه خودش را دارد، چگونه خم شدنش وقتی که با یک دست یا دو دست آن را آویزان می کنید و با ظرافت آن را دست می زنید و یا با نور تماسش می دهید همین ها برای من ماجرای خود این این پروسه را جذاب تر می کند. فکر می کنم این چیزی است بسیار کنشی و جدیداً من تاریک خانه ای جدید درست کرده ام ، جایی که می توانم بیشتر درگیر این مسائل باشم

• نقاشی با نور؟

– خب می دانید ،این یک عبارت واضح است که به ذهن می رسد ولی در طرف دیکرفکر می کنم به صورت انتزاعی از آن بهره برده اند، در دهه های قبل، در تلاش برای به نوعی آوردن عکاسی به سطح بالاتری از درک ، به جایگاه نقاشی . ولی من نمی خواهم از نقاشی تقلید کنم و فکر می کنم این اثبات شده است که آنها عکس هستند. به نوعی، آنها هیچ کاری نمی کنند که عکاسی انجام نداده ، آنها هم نور را ضبط می کنند. آنها ذاتاً عکاسی هستند و مانند نقاشی نیستند منظورم این است که آنها از پروسه ی عکاسی برای انجام کار دیگری استفاده کرده اند. فکر می کنم باز این بر می گردد به این که به آنها اجازه دهیم آنچه جلویشان قرار دارد ، همان هایی هستند که وجود دارند.

چیزی دیگری که درباره ی آنها اهمیت دارد و آنها را به بقیه کارهایم متصل می کند سادگی چگونه انجام شدنشان است و با این که نمی خواهم پروسه دقیق تکنیکی را توضیح دهم ، حقیقت این است که بسیار ساده ساخته شده اند و مانند بقیه تصاویرم برای من این جالب است که چگونه چیزی ساده یا حتی چیزی پیچیده را به چیز دیگری می توانم تغییر دهم.

• بعد از این که شروع به گرفتن عکس در کلاب ها کردید، عکس هایی با دوستان گرفتید که خیلی غیر منتظره نبودند بلکه همکاری با سوژه ها بودند.

– بله، در سال ۸۹ یا مدت کوتاهی پس از آن ، من شروع به استفاده از مردم به عنوان بازیگران ایده های خودشان کردم ، مانند نوعی از همکاری یا راهی برای ما تا ببینم آنچه دوست داشتم ،بچینم، خیلی زود فهمیدم که عکاسی راه خوبی برای دیدن موقعیت هایی است که دوست دارید با چشم خودتان آنرا ببینید، مانند حس با هم بودن ، برای مثال خیلی عجیب به نظر می رسد که از کسی خواهش کنید که : " اگرممکن است دستتان را روی شانه های هم ببیندازید و لبخند بزنیم تا ببینیم چگونه به نظر می رسید؟" ولی وقتی دوربین در میان باشد همه خیلی زود سریع موافقت خواهند کرد و درک می کنند و این دلیل کافی است . همین چیزیست که در عکاسی از آن لذت می برم و دقت کردم که ممکن است: دوربین دلیل خوبی می دهد تا نگاه کردن به همه چیز جایز باشد.

• آیا عکس ها الکس ولایز به عنوان مد به نوعی چیده شده بودند؟ فک کنم آنها در نشریه ID چاپ شدند ، این طور نیست؟

– بله ، آنها درID چاپ شدند، من فهمیدم که صفحات مد تنها صفحاتی در مجله بودند که می توانستید درباره ی این چیزها فکر کنید و تصاویر را بدون نیاز به گفتن داستان یا مستند یا این که گزارش چیزی باشد چاپ کنید. تنها فضایی که در مجله که می تواند فقط تصاویر را برای آنچه هستند به نمایش بگذارد همین صفحات مد هستند. من از این صفحات نشریه برای نمایش چیزی که می خواستم ببینم استفاده کردم، من واقعا می خواستم ایده هایم را درباره ی خیلی از مسائل به متن ID بیاورم ، مثلاً درباره ی موضوعات خانوادگی و اجتماعی که شامل ایده هایی می شد که من در طول سالیان متمادی جمع کرده بودم و سعی کردم در این هفته ی آخر همه را رو کنم. دستاویز، بله ، پرونده ی مد برای ID بود ولی چیزی اتفاق افتاد که می خواستم انجامش دهم . مثلاً من از لباس ها استفاده کردم، گفتن این که این کارها مربوط به عکاسی مد نیست ولی منظورمان همین هایی هستند که در عکس می بینید اشتباه است؛ بلکه واقعاً آنچه که در زمینه ی مد انجام شد از روی هدف بوده است.

•خیلی خوشم آمد وقتی یک دفعه گفتید به عکس های فوری اعتقادی ندارید زیرا باعث شد از خودم سوال کنم شاید ما برای گرفتن عکس فوری بیش از حد از لحاظ بصری آگاهی داریم.

– سو تفاهم بزرگ دهه ۹۰ این بود که مردم فکر می کردند " هرچه شد ، شد" مردم عکس های فوری می گرفتند ، ایده این که باعث می شد که با خود فکر کنیم هر عکسی می توانیم بگیریم. این امر مدت زیادی است که وجود دارد. در زبان هنر ، ایده های جالبی نیست ولی در سمت دیگر ، کمن همیشه مجذوب این بودم که چگونه می توانم کاری کنم که عکاسی دقیقاً کاری را که می خواهم را امکان پذیر کند مثلاً من در همه اوقات دوربین کوچکی همراه دارم که در لحظه هایی

که چیز جالبی می بینم از آن عکس می گیرم و سعیم بر این است که آیا می توانم دوباره از آن عکاسی کنم ؟ مثلاً در سپیده دم یا شب؟ این کار ممکن است تصویری عالی به شما بدهد.

• صبحانه AA ؟

– بله برای مثال. دقیقاً در این لحظه این دوربین مناسب بود، هیچ دوربین دیگری این تصویر را به من نمی داد. به نوعی ، این مثال خوبی از مکان مناسب و زمان مناسب حاضر بودن دوربین در تنها حالتی که می تواند داشته باشد است. این ایده، عقیده ی متحجرانه ی من نیست ، این که در این زمان و در این جا و در این لحظه اتفاق می افتد آن را طبیعی تر یا بهتر نمی کند، فکر می کنم این آن چیزی است که سعی دارم بگویم. نمی خواهم مردم فکر کنند تصاویر من کم تر یا بیشتر از بقیه تصاویر نزدیک به واقعیت هستند. آنها همه واقعی هستند زیرا همه در جلوی دوربین اتفاق افتاده اند. ولی در عین حال همه ساخت و ساز دارند هر چند واقعی نباشند، عکس اند و آنها روش من برای وادار کردن دوربین به انجام آنچه می خواهم یا آنچه سعی دارم انجام دهم هستند. و همیشه شبیه به تلاشی شبیه هستند که در آن سعی می کنم اشیا را بهتر و به گونه ای که دوست دارم، ببینم ، که البته باید در پروسه ی بلند مدت من پیدا شوند.

• بعضی از کارهای جدید شما مانند چاپ اینکجت [21]مجموعه "فاتح" ، چاپ دوباره ی اصل کار هستند. آیا این روشی است که کارهای غیر انتزاعی تان را اجرا می کنید؟

– نه، معمولاً نگاتیو دارم و از روی آن چاپ می زنم ولی از لحا مفهومی یگانگی کارهای آبستره برای من مهم نیست ، پس آنها را زمانی یگانه نگه می دارم که از لحا تکنیکی لازم است و این زمانی است که نمی توان از روی آن با کیفیت خوب چاپ زد.

• این شامل مجموعه گونه سرخ ها نیز می شود؟

– اگر دقیق بگویم ، آنها یگانه می مانند زیرا تغییرات در رنگ ها بسیار محو صورت گرفته است که دوباره نمی شود از آن عکس گرفت ولی به طور کلی ، می توانم از روی آن دوباره تکثیر کنم زیرا به آن تصویر اعتقاد دارم و می خواهم از آن چند بار دیگر استفاده کنم، تا این که فقط یک بار از آنها استفاده شود و آن هم برای بار آخر باشد. ولی چون من یا چاپ را خودم انجام می دهم یا در استودیو انجام می شود ، تنها می توانم تعداد کمی چاپ کنم که این شاید دلیل خوبی برای این سوال باشد که چرا همیشه کپی کارهای من یا کوچک اند و یا کم؟

• چاپ اینکجت چه؟ یادم می آید از آنها به عنوان بستر هویدا شدن تصویر اشاره کردید و این که اگر اوضاع آن ها در ۱۰ سال آینده رو به وخامت رفت آن را جایگزین خواهید کرد . این درست است؟ به نظر می رسد شما این، ناپایداری ذاتی آنها را اذعان کرده اید!

– بله این بخشی از کار است . می دانم اوضاع آنها رو به وخامت خواهد رفت ولی من کاری نمی توانم درباره اش انجام دهم و ارزش هایی که از اینکجت گرفته ام بسیار برایم ارزشمند است، زیرا چیزهایی به من عرضه می کنند که تکنیک های دیگر عرضه نمی کند و اگر بخواهم صادق باشم ؛ آنها از لحاظ مفهومی آرشیو پذیر ترند زیرا شما فقط می توانید نسخه اصلی چاپ را که برای برای چاپ اینکجت از روی آن استفاده می کردید در هر جا که مطمئن تر است – شرایط سرد و تاریک – نگه دارید و بعد می توانید هر چه نیاز داشتید از روی آن چاپ بزنید – تا زمانی که قبلی را نابود کنید - و با دانستن این که چاپ اینکجت همیشه بهتر از آب در می آید ، روش مطمئن تری است. به نحوی ، این شکننده بودن اینکجت تصویری از پارادوکس است – این نحو از شکنندگی و نابودناپذیری که نوعی زیبایی نیز هست.

فکر می کنم زندگی خیلی آسان تر بود اگر اینقدر درباره ی تمام روش های متفاوت نمودار کردن یک تصویر اهمیت نمی دادم، این قدر درباره این که چاپ را خودم و یا در استودیوی خودم بزنم ولی به گونه ای این نیز جزیی از کار من است که زمان را صرف چاپ کردن عکس ها کنم ، به این طریق کارم را بهتر درک می کنم ، بهتر قضاوت می کنم ، زیرا زمان بیشتری را صرف ساختن اش کرده ام، نگاه بهتری به آن انداخته ام.این طور خیلی با کار درگیرم نسبت به موقعی که کارها قاب شده وارد گالری می شوند.

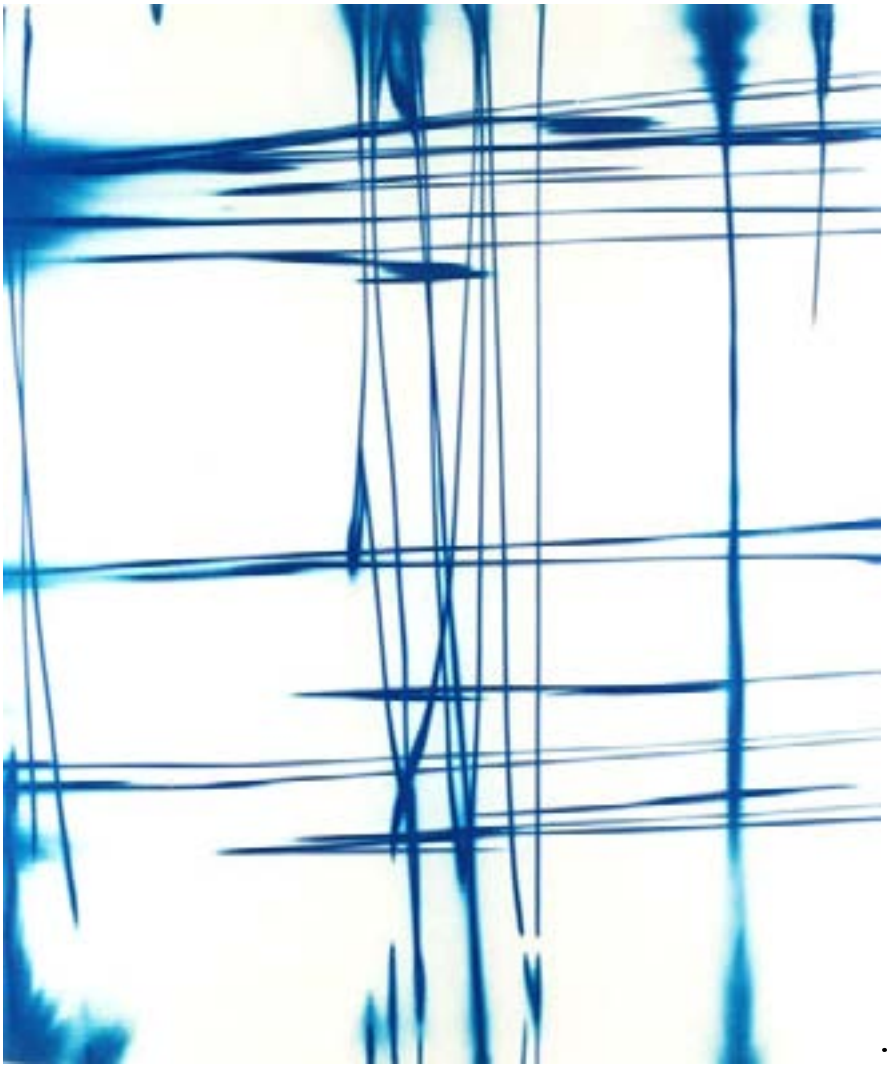
• تکنیک شما خیلی شبیه عکس های پرتره است، مثل پرتره ی "پنجره " در همین نمایشگاه .

– بله ، همه ی سال قبل من در حال گرفتن دوباره پرتره بودم و این چیزی است که فکر نمی کنم از آن خسته شوم. بعضی اوقات فکر می کنم چیزی برای اضافه کردن به آن ندارم و ناگهان بعد از یک یا دو سال علاقه ی تازه و نویی به مردم پیدا می کنم زیرا خسته شدن از مردم به طور کل، اتفاق خطرناکی است که می تواند برایم اتفاق بیفتند. گرفتن عکس پرتره، عمل انسانی اساسی است – عملی هنرمندانه و فنی است – و پروسه ی آن تبادل مستقیم انسانی است واین نکته جالبی است که من در آن پیدا کردم، پویایی آن هیچ گاه تغییر نمی کند ، فرقی نمی کند چقدر شما موفقید یا چقدر مدل موفق است یا چقدر مشهور است. پویایی، آسیب پذیری

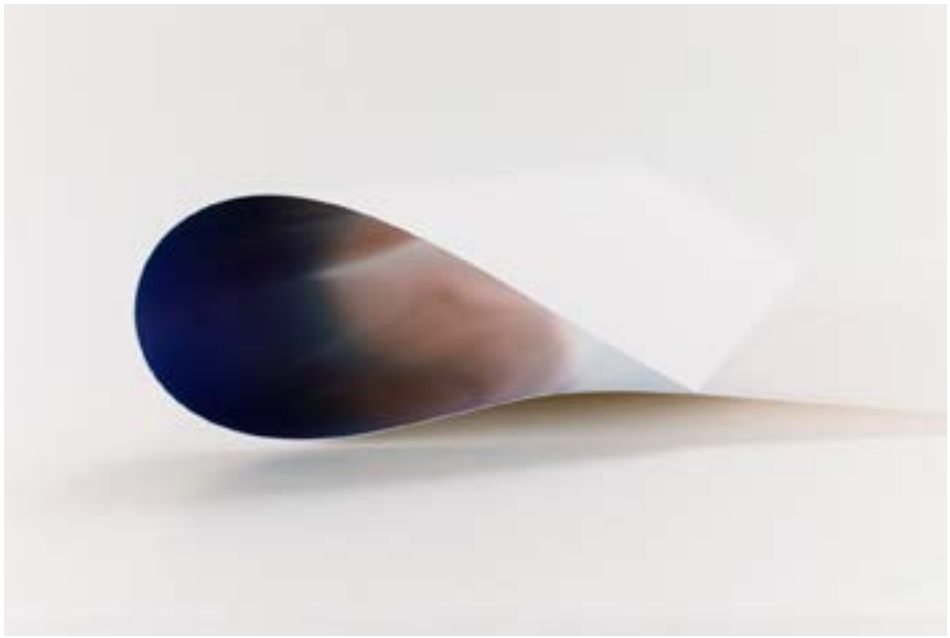
21.inkjet

و در معـرض بـودن بـودن، خجالـت و صداقـت هیـچ گاه تغییـر نمـی کنـد.

بـه همیـن دلیـل اسـت که مـن پرتـره را بـه عنـوان ابـزار ارزیابـی بـرای خـودم مـی بینم . مـن را همیشـه بـه خانـه ی اول بازمـی گردانـد . نمـی گویم چیـزی اسـت کـه نمـی توانـد در آن بهتـر شـوید بلکـه ایـن چیزیسـت کـه مـن اجـازه ی اقتبـاس مـی دهـد، بـه انسـان اجـازه مـی دهـد پویـا و سـیال باشـد و ایـن همیـن چیزیسـت کـه مـن همیشـه دوسـت داشـتم بـه آن بازگـردم.



سوپر کلایدر، شماره ۲ سال ۲۰۰۱



شهـــــــر ابـــری

یادداشـــتی بـــر مجموعـــه زرد خفتـــه ساســـان ابـــری

زهـره عمادالدیـن

بـه فراموشـی سـپرده شـدن ، در عصـر حاضـر محکومیتی بـدون جـرم بـرای هـر آنچـه در گذشـته وجـود داشـته ، محسـوب مـی شـود، از ایـن رو انسـان مصـرف گـرای قـرن بیسـت و یـک در آمـاج دنیـای رسـانه هـا، سـعی کـرده بـا نوشـتن و ثبـت تصویـری، تاریـخ و هویتـش را از گزنـد فنـای مصرفـی بپرهیزانـد.

میـل بـه تغییـر و گسـترش، همـراه بـا پایـان یافتـن عمـر محصـولات و دسـت سـاخته هـای بشـری، هویتـی را کـه همـراه محصـول ، تولیـد شـده، از میـان مـی بـرد. گاه ایـن محصـولات فضـای زندگـی مـا هسـتند: سـاختمان هـا .

تخریـب سـاختمانهای شـهری ، تاریخـی را نیـز بـا خـود مـی بـرد، گـم شـدن هویـت یک نسـل کـه در آن فضا زیسـته اسـت. خاطـره از آن روی کـه بـا زندگـی مـردم شـهر آشـناتر و مانـوس تـر بـوده در اهمیـت نخسـت قـرار مـی گیـرد، خاطـره ،همـواره دغدغـه ی بسـیاری از هنرمنـدان معاصـر بـوده و بازخوانـی و بازنمایـی آن بـه واسـطه ی رسـانه هـای مختلـف بصـری انجـام پذیرفتـه اسـت. خاطـره ، حافظـه ی شهریسـت کـه سـاسـان ابـری نیـز در مجموعـه "زرد خفتـه" اش بازخوانـی کـرده اسـت.

معمـاری ، کـه همـواره تاریـخ و هویـت را در خـود دارد بصیـرت شـهر را همـراه بـا دگردیسـی خـود تغییـر مـی دهـد، زرد خفتـه ابـری سـعی بـر آن دارد کـه بـا توجـه بـه تکنیـک اتخـاذ شـده اش ، بـار دیگـر خاطـرات معمارانـه ی ایـن شـهر را بـه یـاد مـردم شـهر بیـاورد. خاطراتـی کـه بخشـی از آن بـه صورتـی پـاک شـده و یـا ناتـوان از یـاد آوری، بازنمایـی شـده اسـت.

در یافتـن گذشـته شـهر، ابـری سـعی کـرده بـا کنـار هـم گذاشـتن جورچیـن وار قطعـات هـر عکـس ، تـلاش خـود را در یافتـن خاطـره ای فرامـوش شـده یـادآوری کنـد.

انتخـاب دوربیـن پولاروید توسـط ابـری ، تناسـب قابـل توجهـی بـا فضـای ایجـاد شـده دارد، چـرا کـه خـود دوربیـن هـای پولاروید نیـز اکنـون بـه فراموشـی سـپرده شـده انـد و شـهر خفتـه سـعی بـر آن دارد کـه آنچـه کـه از حافظـه ی جمعـی در حـال زدوده شـدن اسـت را بـار دیگـر تجسـم و مـرور کنـد. عنصـر ثابـت درختـان کاج در اکثـر عکـس هـای ایـن مجموعـه گواهـان همیشـگی بـی خبـری اسـت ، بـی خبـری از آنچـه آجرهـا در سـینه ی خـود دارنـد.کاج هـای همسـایه ای کـه سـال هـای سـال هـم زیسـتی بـا خانـه هـای قدیمـی را تجربـه کـرده انـد و هـر سـاله بـا بلنـد تـر شـدن قامتشـان و بـالا رفتـن از دیوارهـا از سِـر درون خانـه هـا آگاه تـر شـده انـد. ساسـان ابـری بـا قَـرار دادن سـاختمان هـا در مرکـز تصویـر و درختـان در دو طـرف ، آن هـا را همراهـان همیشـگی ایـن بناهـا بـه حسـاب آورده اسـت. همـان طـور کـه در معمـاری کهـن ایـن سـرزمین هـم شـاهد اهمیـت حضـور گیاهـان در بناهـا بـوده ایـم.

عـدم حضـور انسـان در ایـن تصاویـر بـه ایجـاد سـاختاری متـروک کمـک نمـوده و همچنیـن مسـبب آن شـده اسـت کـه سـاختمان هـا بیـش از بیـش در مرکـز توجـه قـرار گیرنـد.

عـکاس بـرای بیـان مفاهیـم مـورد نظـرش از شـیوه ای درسـت و بجـا و مطابـق بـا فرهنـگ عمومـی بهـره بـرده اسـت. چـرا کـه بخشـی از زندگـی مـا در خاطراتمـان خلاصـه شـده اسـت و زرد خفتـه نیـز چـون خاطـره ای خامـوش از تهـران خـود نمایـی مـی کنـد .

البتـه ابـری پیـش از ایـن نیـز بـه موضـوع حافظـه پرداختـه اسـت و در مجموعـه پیشـین خـود سـعی کـرده بـود بـا تلفیـق فضاهـای متـروک و عکسـهای خانوادگـی نوعـی فراموشـی زدگـی را در زندگـی خصوصـی و عمومـی متذکـر شـود. فضـای شـهری گویـا پتانسـیل بیـان بصـری چنیـن موضوعـی را بـه خوبـی داراسـت چـرا کـه در چنـد مـاه اخیـر هنرمنـدان دیگـری چـون محمـد غزالـی و آرش فیـاض نیـز آثـاری هـم سـنگ بـا ابـری در گالـری هـای تهـران ارائـه کـرده انـد. عکاسـان فـوق توانسـته انـد بـا ایجـاد فضایـی نقـاش گونـه و غیـر واضـح کـه بیشـتر بـا اسـتفاده از نگاتیوهـای کهنـه میسـر شـده اسـت ، حسـی از

خیال و خاطره را به مخاطب انتقال دهند ، اما سوالی که مطرح می شود این است که این نوع ارائه تا چه اندازه می تواند عکاسانه باشد؟ یا به عبارت دیگر استفاده از نگاتیو های کهنه جهت دوری از قابلیت های بازنمایی عینی عکاسی، هر چند که عامدانه استفاده شده است ، سوالی قدیمی را در ذهن ایجاد می کند که چرا عکاسی نباید کار خود را انجام دهد و مسیر خود را از نقاشی جدا کند؟ آیا این بازگشتی است که به واسطه ی تاثیر از هنرهای چند رسانه ای ، سعی دارد مرزهای هنری را از بین برد؟

در بسیاری از آثار عکاسان چند سال گذشته ی ایران ، فرار از واقعیت عینی ، گاه پیش از حد غیر عکاسانه می نماید ، به هر روی عکاسی، در حال تجربه کردن نگاه های جدید ، گاه زبانی جدید می یابد، حال باید دید که عکس در آینده تا چه اندازه به این اتفاقات روی خوش نشان می دهد و تا چه اندازه این آثار می توانند اتفاقی جدید را در رسانه ی عکاسی به نمایش بگذارند.

عکس شماره ی ۱۵

سهیل حیدری

«عکس حتماً از چیزی که دیگر نیست نمی گوید، بل قطعاً از چیزی که بوده است می گوید،این تمایز،قطعی است»
(رولان بارت)

عکس شماره ۱۵ – صنیع السطنه عکاسباشی – از آلبوم خانه کاخ گلستان

در ابتدای ظهور پدیده ی عکاسی متفکرینی که شاهد قابلیت های روز افزون عکاسی و گسترش آن بودند پیش از هر سوال دیگری ، از خود می پرسیدند که کار عکاسی چیست؟ به عبارتی دیگر عکاسی قرار است در آینده چه نقشی را در جامعه ی بشری ایفا کند؟آیا می خواست در چهارچوب روشی علمی ادامه ی حیات بدهد؟آیا سرآغازی بر اکتشافات و اختراعات دیگر بود؟ یا می خواست خط پایانی بر نقاشی بکشد؟یا نه خود راهی دیگر بگشاید؟ و حتی چیزی باشد میان همه ی آنچه گفته شد؟

هرچند عکسهای اولیه بیشتر از بناها و مناظر شهری و طبیعت بود، و بعدها پرتره ها نیز سهم عظیمی از عکسها را به خود اختصاص دادند، اما همواره در بین علاقه مندان و عکاسان تجربه هایی برای یافتن شگردها و کاربردهای دیگر رسانه ی عکاسی صورت می گرفت،که بعدها از آنها به عنوان نو آوری و خلاقیت یاد می شد، تجربه هایی که در آغازش بیشتر در انتخاب سوژه های متفاوت و تجربه ی زوایای نامتعارف رخ می داد.

عکس شماره ی۱۵[1] ، بازتابی از تصویر مظفرالدین شاه و درباریان در یک حباب آینه ای از جنس شیشه، عکسی که احتمالاً میرزا احمد خان صنیع السلطنه عکاسباشی آنرا برداشته است، از آلبوم خانه ی کاخ گلستان که مانند بسیاری دیگر از عکسهای این مجموعه تاریخ دقیق عکاسی آن مشخص نیست.

عکس در لحظه ی اول، شما را به یاد هیچ عکس دیگری از هزاران عکس منتشر شده از دوران ناصری نمی اندازد. و این درست چیزیست که داستان را برای این عکس آغاز می کند

کنجکاوی عکاس در نوع نگاه به بازتاب های گوناگون تصویر در اشیاء و جستجوی جلوه های گوناگون دیداری ست.[به گونه ای که وی توانسته است

۱. عکس از کتاب: از نقره و نور/طهماسب پور محمد رضا،نشر تاریخ ایران،تهران،۸۹،ص ۸۴

در] بـه کارگیـری جلـوه ی زاویـه ی گسـترده ،خیلـی پیـش از رایـج شـدن عدسـی هـای زاویـه ی بـاز موفـق عمـل کنـد (طهماسـب پـور،۸۳)

صنیـع السـلطنه ، موسـس و عکاسباشـی عـکاس خانـه مبارکـه دارالفنـون بـود، کتـاب علـم عکاسـی را تالیـف و در سـفر اول مظفرالدیـن شـاه بـه اروپـا بـه عنـوان عـکاس وی را همراهـی نمود.بعدهـا نـوادگان او لقـب «مصـور رحمانـی» را بـه عنـوان نـام خانوادگـی خـود برگزیدند.(جمال هنـر،ص۲۲)

بـه شـوند مشـخص نبـودن تاریـخ دقیـق عکـس، نمـی تـوان بـه درسـتی گفـت کـه آیـا صنیـع السـلطنه ایـن عکـس را پیـش از سـفرش بـه اروپـا برداشـته یـا پـس از آن؟ هرچنـد در هـر دو صـورت کسـی بـه ایـن اسـتناد نمـی توانـد منکـر خلاقیـت صنیـع السـلطنه در ایـن عکـس باشـد. امـا نبایـد از تاثیـرات دیـدن عکسـهای اروپاییـان توسـط فـرد خـوش ذوقـی چـون صنیـع السـلطنه بـه راحتـی گذشـت.

در دربـار قاجـار- کـه اولیـن برخـورد ایرانیـان بـا عکاسـی در آنجـا اتفـاق افتـاد - ، عکاسـی بـه واسـطه ی جادویـش توانسـته بـود، حجـم قابـل توجهـی از زمـان اسـتراحت و تفریـح شـاهان و شـاهزادگان را بـه خـود اختصـاص دهـد ، اهمیـت عکاسـی کـه بیشـتر بـه چشـم مـی آمـد، حجـم عکاسـی نیـز بیشـتر مـی شـد و بـه واسـطه ی ایـن اشـتیاق اسـت کـه امـروزه مـا صاحـب مجموعـه ی تصویـری بـی نظیـری از تاریـخ خـود هسـتیم.

در ایـن مجموعـه ی بـی نظیـر ، کـه متاسـفانه بخشـی از آن نیـز بـه دلایـل مختلـف از بیـن رفتـه ، بناهـای تاریخـی ، اشـخاص مهـم سیاسـی و مذهبی،رویدادهـای مهـم دربـار و تفریحـات شـاه،درباریان ، اصنـاف و پیشـه وران و زنـان حرمسـرا موضوعـات غالـب عکسـها هسـتند ، در ایـن میـان عکسـهایی را کـه بتـوان بـرای آن هـا زمینـه ای هنـری یافـت و یـا حداقـل جـدای از موضوعـات بـالا باشـد بـه نـدرت یافـت مـی شـوند. و حتـی عکسـهایی کـه از نگاهـی مـی تـوان عکسـی پیشـرو و یـا خـلاق بـه شـمار آیـد حداقـل بـا نیـت کار خلاقانـه ، عکاسـی نشـده انـد، و بیشـتر مـی تـوان آن هـا را در یکـی از دسـته هـای فـوق گنجانـد ؛ ماننـد عکـس مـورد بحـث کـه بـه نظـر مـی رسـد بیشـتر بـه نیـت تصویـر کـردن شـاه و نزدیکانـش ثبـت شـده تـا تلاشـی جـدی بـرای بـه چالـش کشـیدن واقعیـت در تقابـل بـا تصـور عینـی ثبـت شـده، و البتـه عکسـی کـه مـی تـوان آنـرا بیـش تـر بـه عنـوان نمونـه ای مشـابه بـرای عکـس شـماره ۱۵ یافـت، عکسـی اسـت کـه ناصرالدیـن شـاه در تـالار آینـه کاخ گلسـتان از خـود و زنـان حرمسـرا[۲] گرفتـه کـه شـرح آن اینگونـه اسـت: " تـوی تـالار آینـه عکـس تـوی آینـه انداختـه شـده اسـت،من هـم پیـدا هسـتم" . همانگونـه کـه مشـخص اسـت تصویـر شـاه و زنانـش موضـوع اصلـی عکـس اسـت نـه بازتابهـای زیبـای آینـه هـای تـالار آینـه کـه کسـی چـون کمـال الملـک نقـاش را مجـذوب خـود کـرده بـود.

عکـس شـماره ی ۱۵ توانسـته نگاهـی نـو را جسـتجو کـرده و آنچـه یافتـه را ثبـت کنـد، شـاید خـود صنیـع السـلطنه هـم هیـچ گاه فکـر نمـی کـرد کـه عکسـی را کـه برداشـته در میـان هـزاران عکـس دربـار ناصـری تفاوتـی چشـم گیـر داشـته اسـت، متفـاوت بـودن هرچنـد امـروزه واژه ای هـرز شـده بـه نظـر مـی رسـد امـا مـی تـوان بـرای توصیـف ایـن عکـس، بکـر بودنـش را جسـتجو کنـد.

شـاید بـرای نخسـتین بـار اسـت کـه در یـک عکـس دسـته جمعـی از درباریـان قاجـار ، اشـخاص حاضـر در عکـس در مرحلـه ی نخسـت اهمیـت قـرار نگرفتـه انـد، آنچـه پیـش از هـر چیـز دیگـری خـود نمایـی مـی کنـد جسـتجوی خلاقانـه ی دیـداری عـکاس آن اسـت.

عـکاس در بـه کارگیـری همزمـان تکنیـک و دیـد عکاسـانه درسـت پیـش رفتـه اسـت، امـروزه دوربینهـای رایج متوسـط و کامپکـت در عکاسـی مسـتقیم از آینـه وشیشـه بـه گونـه ای کـه انعـکاس خـود عـکاس دیـده نشـود، نتایـج موفقیـت آمیـزی ارائـه نمـی کننـد در صورتـی کـه دوربینهـای قطـع بـزرگ بـه واسـطه ی قابلیـت هـای تغییـر پرسـپکتیو کـه بـه شـوند دایـره ی پوشـانندگی گسـترده لنـز میسـر گشـته ، ماننـد قابلیـت تیلـت و شـیفت کـردن، بـه راحتـی از عهـده ی ایـن کار بـر مـی آینـد[۳] کـه ایـن توانایـی در عکـس شـماره ۱۵ توانسـته بـه راحتـی بـه قصـد عـکاس جامـه ی عمـل بپوشـاند.

صنیـع السـلطنه توانسـته آگاهانـه و نـه از سـر اتفـاق، عکسـی را برداشـت کنـد کـه برخـلاف سـایر عکسـهای هـم ردیـف خـود، واقعیـت را نـه آن گونـه کـه همیشـه ثبـت شـده، بلکـه بـه گونـه ای دیگـر بیـان کند،بیانـی غیـر واقعـی و اغـراق آمیـز، تصویـر بـه واسـطه ی اعوجاجـی کـه ایجـاد کـرده مـا را بـه یـاد لنزهـای چشـم ماهـی[۴] مـی انـدازد، لنزهایـی کـه دهـه هـا بعـد متولـد شـدند. عکـس شـماره ۱۵

۲.عـکاس خـود ناصـر الدیـن شـاه بـوده در تاریـخ ۱۳۰۷ ق/۱۸۸۹ م، از آلبـوم خانـه ی کاخ گلسـتان(آلبوم شـماره ی ۲۱۰) بـرای اطلاعـات بیشـتر و نمونـه هـای دیگـر رجـوع کنیـد بـه: عکاسـی خـلاق،در سـرآغاز تاریـخ عکاسـی ایران،محمـد رضـا طهماسـب پـور ،فصلنامـه ی عکاسـی خلاق،شـماره اول،سـال اول،زمسـتان ۱۳۸۳ کـه ایـن نوشـتار بـا همیـن عنـوان فصـل چهـارم کتـاب از نقـره و نـور نوشـته ی محمـد رضـا طهماسـب پـور اسـت

۳.برای کسب اطلاعات بیشتر: Focusing the View CAMERA, A scientific to focus the view camera and Estimate Depth of Field,by: 2007,Harold M.Merklinger,AUTHOR,Nova Scotia, Canada

4.Fish eye

شاید پیش از حد معمول در تاریکخانه ی تاریخ عکاسی مانده است، هرچند تاریخ دقیق عکس مشخص نیست اما بی شک عکس متعلق به سالهای اولیه حکومت مظفرالدین شاه در بین سالهای ۱۸۹۶ تا ۱۸۹۹م است، در اواخر قرن نوزدهم زمانی که اکثر عکاسان [اروپایی] تلاش می کردند کیفیت کارهایشان تا حد ممکن به نقاشی نزدیک باشد(تاسک،۷۱)، این عکس نه تنها اصراری به انجام آن ندارد بلکه غیر عامدانه تلاش دارد به بازنمایی دوبعدی بر پایه ی ویژگیهای عکاسانه دست یابد.

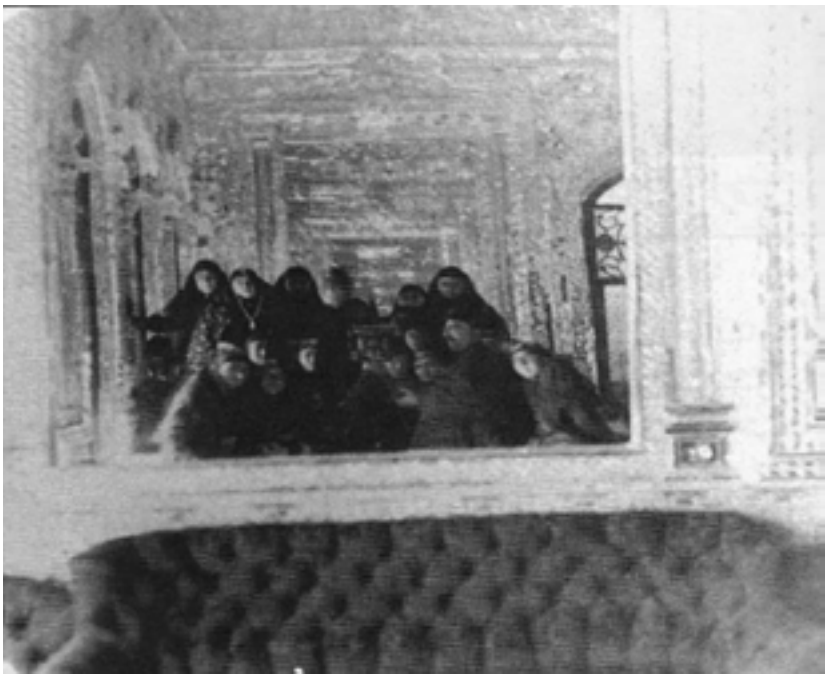
بازنمایی متفاوتی که توسط صنیع السلطنه انجام شده جزو معدود مواردی در هنر قاجار است که تصویر شاه و نزدیکانش را تا به این حد تنزل یافته نشان می دهد. عمدتاً قاجار علاقه ای به این گونه بازنمایی نداشت و بر عکس مانند دربار شاهان گذشته، دربار ناصری خود را نیز نیازمند بازنمایی فرا انسانی و پر شکوه می دید.

در عکس ،کاخ نیز به گونه ای اغراق آمیز ، با اعوجاج تصویر شده است، نمونه ای که می شد آنرا به عنوان بازنمایی متفاوت از معماری دوران قاجار دانست اگر بنا نیز همچون افراد حاضر در عکس اهمیت خود را همچون بیشتر عکسهایی که از قاجار سراغ داریم در درجه ی نخست حفظ می کردند ، بنای قاجار جای خود را به حباب آینه ای نمی داد. در اینجا آینه ای گوی شکل ، برای انتقال پیام این عکس از بقیه ی عناصر سبقت گرفته است.

نمی توان به درستی حدس زد که افراد حاضر در عکس به ویژه مظفرالدین شاه پس از دیدن عکس چگونه برخوردی داشته اند؟ آیا صنیع السلطنه را نکوهش کرده و اجازه ی تجربه ی دیگری به این شکل را از او گرفته اند؟آیا روی خود را ترش کرده و تسلیم قدرت ناشناخته ی عکس شده و چیزی نگفته اند؟ یا که همچنان از اعجاز عکاسی به شگفت آمده اند و عکس را ستوده اند؟

آنچه صنیع السلطنه تجربه کرد راهی بود که بعدها عکاسی بسیار به سراغش می رفت، راهی برای یافتن زوایای تجربه نشده ، برای دست کاری در واقعیت و بیانی متفاوت و غیر واقعی.

نگاهی که بعدها عکس را به تصویری نه برای استناد مطلق به آن بلکه به تصویری برای شک کردن در واقعیت معرفی کرد[۵] ، منطق خود را بر عکسهایی همچون عکس شماره ی ۱۵ استوار ساخت.



عکس شماره ۹ - ناصر الدین شاه، تاریخ ۱۳۰۷ ق/۱۸۸۹ م، از آلبوم خانه ی کاخ گلستان(آلبوم شماره ی ۲۱۰)

۵.نگاه کنید به: بحران واقعیت،اندی گروندبرگ

سرچشمه ها:

از نقره و نور،طهماسب پور محمد رضا،نشر تاریخ ایران،تهران،۸۹ تاسک،پطر، سیر تحول عکاسی، ترجمه محمد ستاری،سمت،تهران،۸۵

درآمـــدی بـر نظریـه های عکاســـــی

شکیبا دوست محمدی

کتـاب درآمـدی بـر نظریـه هـای عکاسـی، نوشـته ی اشـلی لاگرینـج " Ashly Lagrang " ترجمـه ی حسـن خوبـدل از انتشـارات شـورآفرین اسـت. در ایـن کتاب بخشـی از بهتریـن آراء انتقـادی در بـاب عکاسـی از طیـف هـای مختلفـی بـه زبـان سـاده بیـان شـده و بـه بحـث گذاشـته شـده است.نویسـنده ی ایـن کتـاب اشـلی لاگرینـج کـه از مدرسـین برجسـته ی عکاسـی دانشـگاه ای بریتانیـا اسـت، نتایـج تجربیـات خـود را از تدریـس ایـن متـون در ایـن کتـاب در اختیـار علاقـه منـدان عکاسـی قـرار داده اسـت.

خوشـبختانه در سـال هـای اخیـر در جامعـه ی عکاسـی هـم زمـان توجـه ویـژه ای بـه مباحـث انتقـادی در زمینـه ی عکاسـی شـده و کتابهایـی در ایـن زمینـه ترجمـه و چـاپ شـده اسـت. کتـاب نامبـرده یکـی دیگـر از کتاب هـای متعلق بـه ایـن عرصـه مـی باشـد و هـدف عمـده ی آن همـان گونـه کـه در مقدمـه ی نویسـنده آمـده اسـت برخـوردی روشـن گرایانـه بـا متـون انتقـادی مهـم در زمینـه ی عکاسـی اسـت.

از آنجایـی کـه نویسـنده توصیـه مـی کنـد متـون اصلـی و کامـل مقـالات و کتابهایـی کـه در آن آمـده اسـت مـورد بررسـی قـرار گیـرد ، از میـان مقـالات بررسـی شـده ، آنهایـی را کـه بـه فارسـی برگـردان شـده اسـت را خـود مترجـم در پایـان مقدمـه بـرای اطـلاع خواننـدگان آورده اسـت.

بـه نظـر مـی رسـد ایـن کتـاب بتوانـد موقعیتـی در خـور برنامـه هـای آموزشـی عکاسـی در دانشـگاه هـا و موسسـات آموزشـی داشـته باشـد و بـه مـوازات دروسـی چـون تاریـخ عکاسـی و نقـد عکـس ،فهـم دانشـجویان را در زمینـه ی مباحـث نظـری اسـتوارتر سـاخته و آنهـا را هرچـه بیشـتر در مشـارکت انتقـادی ایـن مباحـث یـار کنـد.

در ایـن کتـاب بـه موضوعاتـی از مقـالات و کتابهایـی چـون: شـیوه ی نگریسـتن جـان برجـر، چشـم عکاسـی سارکوفسـکی، طبیعـت عکـس هـا از اسـتیون شـور و مطالبی از سـوزان سـونتاگ، رولان بـارت، انـدی گروندبـرگ، مارتـا راسـلر، ابیـگل سـالمون گـودو، کلایـو اسـکات ، راغوبیـر سـینگ، برتراند راسـل، ایتالـو کالوینـوو اشـعاری از فلیکـس موریـس، و تحلیـل هایـی از رابـرت آدامـز پرداختـه شـده اسـت.

گزیـده ای از متـن کتـاب ، کـه از کتـاب سرگذشـت یـک عـکاس کالوینـو در پشـت کتـاب چـاپ شـده، بـه نظـر مـی توانـد نمونـه جالبـی از متـن جـذاب و سـاده ی ایـن کتـاب باشـد:

«زمانـی کـه بهـار فـرا مـی رسـد، هـزاران نفـر از سـاکنان شـهر بـا کولـه هـای چرمـی بـر دوششـان بیـرون مـی زننـد از همدیگـر عکـس مـی گیرنـد و هماننـد شـکارچیانی کـه بـا توبـره هـای قلمبیـده از شـکار برمـی گردنـد بـه هنـگام برگشـت خوشـحال هسـتند آنهـا چنـد روزی را همـراه بـا اضطرابـی شـیرین سـپری مـی کننـد تـا تصاویـر ظاهـر شـده را ببیننـد ، اضطرابـی کـه بـا لذتـی لطیـف از دسـتکاری کیمیـا گرانـه در تاریکخانـه همـراه اسـت. تنهـا زمانـی کـه عکـس هـا را برابـر چشـمان خـود مـی بیننـد بـه نظـر مـی رسـد روزی را کـه گذرانـده انـد بـه شـکل ملموسـی تسـخیر کـرده انـد ، تنهـا آن موقـع اسـت کـه مسـیل کوهسـتان بـه گـردش کودکـی بـا سـطل کوچکـش ، بـرق خورشـید برپـای زنـی ، برگشـت ناپذیـری چیـزی را کـه در آنجـا بـوده و نمـی تـوان در آن تردیـد داشـت را بـه خـود گرفتـه انـد.»

لازم بـه ذکـر اسـت ایـن کتـاب کـه ویراسـتاری آن را زانیـار بلـوری بـر عهـده داشـته اسـت در ۴۷۰ صفحـه سـیاه و سـفید منتشـر شـده اسـت.

اینجا چراغی روشن است...

امیر حسین اسماعیلی[1]

هنر، در عمر خود نیاز به تعامل، ارائه و نقد داشته و تداوم این امر باعث بقای آن شده است. آموزش هنر نیز نیاز به آموختن شیوه های مواجهه با ساختارهای نگرش و خوانش آثار هنری در وهله ی نخست و سپس شناخت یکان های ارزش آثار هنری و دریافت درست از بسترهای اجتماعی، فرهنگی ،سیاسی، مذهبی را می طلبد.

دانشگاه بی شک جایگاهی ویژه در این مهم دارد ، چه آن که در آن قضاوت بر معیاری قابل درک و مدون پایه گذاری شده یا حداقل سعی بر آن دارد که این گونه برخوردی داشته باشد. "پرسمان هنر"، با تکیه به زیرساخت علمی و هنری دانشگاه ، سعی بر تجربه های مفید در فضای آموزشی هنر دارد. "پرسمان هنر" نه در پی یافتن پاسخ هایی قطعی برای سوالات ، بلکه در پی یافتن راهی برای نگاه کردن و اندیشیدن است که این به تنهایی خود سوالات دیگری را مطرح خواهد کرد.

تعامل، نقد، گفتگو و بحث با هدفی مشخص و بر محور سوالی کلیدی در فضای دانشگاهی آن چیزیست که "پرسمان هنر" را حیات بخشیده است. اهداف بلند مدت و کوتاه مدت این برنامه به فراخور فضای موجود و همکاری و مشارکت دانشجویان ، اساتید و مسئولان دانشگاه به هیچ عنوان دور از دسترس نیست، چه آن که به شوند همراهی و همدلی دوستان ، گام نخست به خوبی برداشته شده است که مشارکت بی مانند همه ی گروه های آموزشی دانشکده در برنامه ریزی و اجرای این جلسات موید اتفاقات مفید و سازنده ی آینده نیز خواهد بود.

هرچند واضح است که فعالیت پیش رو در ابتدای راه بی نقص نبوده و نیست ، امّا برگزار کنندگان بر این باورند که با راهنمایی مخاطبین برنامه و هم فکری های مستمر ، قالب و ساختاری منظم و هدفمند شکل خواهد گرفت. ساختاری که در گرو هم فکری، تعامل ، نقد پذیری ، مشارکت و تلاش دانشجویان این دانشکده است. "پرسمان هنر" ، دعوتیست برای با هم پرسیدن ، از همدیگر آموختن و دعوتیست برای فعالیتی جمعی و

۱. عضو شورای سیاست گذاری پرسمان هنر

مفید ، برای شور و نشاطی که لازمه ی محیط دانشگاه بوده و هست. هم سو و در جهت برنامه های آموزشی و فوق برنامه های مفید دانشجویی ، برای آموختن، برای پرسیدن و برای یافتن و به طبع استمرار در کار که لازمه ی فعالیتی پیوسته و موفق است.

امید است ، در انجام ، بتوانیم آنچه به عنوان وظیفه ی دانشجویی و تعهد فرهنگی اسلامی – ایرانی بر عهده داریم را در حد توان انجام داده و راهی که پیش گرفته شده ، به انجامی نیک و ماندگار برسد.

پرسمان هنر، عنوان برنامه ایست که دو هفته یکبار در دانشکده ی هنر سمنان برگزار می شود، پرسمان هنر مجموعه ای به هم پیوسته و مستمر است که علاوه بر بخش اصلی برنامه، شامل بخش های جانبی دیگر در طول برنامه و خارج از برنامه است.

پـــل غازیان، تـــــالاب، بلـــــوار[1]

نگاهی به مجموعه انزلی مهدی وثوق نیا[2] در گالری راه ابریشم

سهیل حیدری

از مسیر عکس ها که شروع به دیدن می کنید ، انگار انزلی دیگری وجود داشته و شما تاکنون نامی از آن نشنیده اید، انزلی که میهمان واحد ۲ ساختمان پلاک ۱۰۳ فرمانیه شده است.

مجموعه ای از مهدی وثوق نیا ، از شهر بندرانزلی ، مجموعه ای که در ادامه ی عکاس های وثوق نیا از شهرها، مکان ها و چشم اندازهای ایران است. "انزلی" حاصل دوسال عکاسی وثوق نیا در در سال های ۹۰ تا ۹۲ بوده است که طی سفرهای دو روزه و سه روزه عکاسی شده است.

اگر عکسی از مجموعه در پوستر نمی آمد، بی شک مخاطب در نگاه نخست از دیدن عکسهای سیاه و سفید وثوق نیا شوکه می شد، انزلی بدون مردم، انزلی بدون شلوغی های سفرهای خانوادگی، انزلی بدون رنگ!

در واقع باید گفت عکس های مهدی وثوق نیا نه اصراری بر تصویر کردن انزلی به شیوه ی رایج عکس های سفر دارد و نه مجموعه به صورت مطلق از زندگی و حال معاصر انزلی دور است. در عکسهای مجموعه می توان خط گردشی سیال را دنبال کرد ، گردشی که شاید به تنوع طلبی و شاید به عدم قطعیت در یافتن زبان واحد تعبیر شود، تصاویر در بخشی تخت و شبیه عکاسی سرد می شود که می توان ریشه های آنرا در کارهای پیش از این او نیز یافت و در گامی دیگر او پا پیش می نهد و آن گونه که خود گفته ، تمرین کنجکاوانه ای را انجام داده است.

"شهری که دیدن اش باعث شد خودم را در آن بیابم بی آنکه با آن نسبتی داشته باشم"[3]، بیگانگی عکاس با فضای عکاسی می تواند باعث یافتن زوایای جالبی از زندگی ها ، روابط، ساختمان ها و مناظر شود و از طرفی باعث می شود حس جستجوگری مخاطب همراه عکاس برانگیخته شود از سویی در نقطه ی مقابل یافتن خود (به معنی نگاه عکاسانه) توسط عکاس در ارتباط نزدیک با موضوع و تداوم در آن است، گویا بیگانگی انزلی تا اندازه ای به اغما رفته است که وثوق نیا می خواسته است، آشنایی زدایی که حتی برای مخاطبی ساکن انزلی می تواند رخ دهد . اتفاقی که به شوند جسارت عکاس در ارائه ی انزلی در قالب نگاهی شخصی می افتد، کسب مجازی امری نزدیک به واقعیت توسط مخاطب است؛ تصویری خلاف تصویری که تاکنون از نامی ، مکانی و یا مفهومی در ذهن داشته ایم.

میل به تجربه کردن شیوه های بازنمایی انزلی در این مجموعه به یک شیوه ی خاص محدود نمی شود ، اگر این امکان وجود داشت که عکس های این مجموعه را به ترتیب تاریخ عکاسی شان کنار همدیگر گذاشته شوند ، می شد سیر تجربیات وثوق نیا را در طول مدت عکاسی او دنبال کرد. در عکس های مجموعه ، عکس های معمولی از شهر و صراحت آنها ، ببیننده را به یاد مستند نگاری های شناخته شده دوران کلاسیک می اندازد و از سویی برخی دیگر از عکس ها حتی بی حضور رنگ، فضایی پست مدرن را تداعی می کنند.

دیدن مجموعه که تمام می شود، در ذهن ما، انزلی دیگری نیز ساخته می شود، انزلی مهدی وثوق نیا، شهری که به گفته ی خود او، بیش از کلام آدم هایش سخنگوی چیزی است که انزلی نام دارد.

۱.نام مکان هایی در شهر انزلی که در بیانیه ی نمایشگاه انزلی مهدی وثوق نیا آمده است: «پل فلزی، پل غازیان ، تالاب،بلوار، اسکله .....در فصل های غیر توریستی،برایم هایکو های تصویری هستند»

۲.متولد ۱۳۵۰ در قزوین ، کارشناسی عکاسی از دانشکده هنر دانشگاه آزاد تهران، عکاس مستند

۳.از بیانیه ی نمایشگاه عکس انزلی

نگاهـــــم کن!

آرزو منوچهریان

تاریـخ در چهـره ی مردمـان یـک سـرزمین اسـت، جنـگ ، شـادی و امیـد ، شـاید در جایـی دورتـر و پـس از گذشـت سـالها، همچنـان تاثیـرش را بـر جـز جـز زندگـی نسـل هـای مختلـف خواهـد داشـت. افغانسـتان ، تاریخـی پـر از التهـاب و جنـگ اسـت. امـروز ، در جایـی دورتـر از التهـاب و بیـم ، روزنـه هایـی از امیـد و امنیـت هویـدا شـده اسـت، کـودکان افغـان ، میـراث دار خشـونت هـای دیرینـه باشـند یـا فردایـی آرام ، امـروز نگـران گـذر پیـش رو و دردهـای گذشـته انـد. ناامنـی هیـچ گاه نگذاشـته کـودکان افغـان سـهمی بـرای دیـده شـدن داشـته باشـند، مـه و غبـاری کـه لایـه ای از بـی توجهـی ایجـاد کـرده اسـت، کـودکان ایـن مجموعـه ، سـعی در گفتـن حرفهایـی دارنـد کـه گفتنـی نیسـت، حرفهایـی کـه بـرای نگفتـن اسـت. از غـم هـای و رنـج هـای غربـت ، از نـگاه هایـی کـه بـه فـردای سـرزمین مادریشـان دارنـد.

عکاس: منیـــره دادخواه

عکاس: ســـارا کریمـی

اکسپو عکس سمنان

Semnan Photo Expo

سهیل حیدری | محمد مهدی دانشوند | رضا روحانی | سعید صادقی
مرضیه کوثری | مرضیه مجرد | بابک مسرتی
آرزو منوچهریان | سعید نظری | حمید وفایی ملامحمود
نسرین یوسف پور

سمنان / مجتمع فرهنگی - هنری کومش / گالری فرهنگ و هنر
افتتاحیه :یکشنبه ۱۰ اسفند ۹۳ / ساعت بازدید:همه روزه ۱۷ تا ۲۰
۱۰ تا ۱۷ اسفند ۹۳