پیکتوریالیسم (تصویرگرایی)
از آغاز تا به امروز

کاتیا سلماسی

مقدمه

از آنجا که عکاسی در سال‌های آغازین اختراع هنوز هویت مستقل خود را به‌دست نیاورده بود عکاسان و سایر هنرمندان در پی تطبیق این رسانه جدید با تعاریف متعارف هنر قرن نوزدهم، سعی در کسب هویت و احراز جایگاه برای عکاسی در بین «هنرهای والا» برآمدند. حاصل این تلاش شکل‌گیری گرایش تصویرگرایی (پیکتوریالیسم) در عکاسی شد که همواره هواداران خاص خود را دارد. میل به خلق تصاویر زیبا و حس‌برانگیز در طول تاریخ عکاسی مراحل مختلف را طی کرد که هر کدام پایه‌ریز و تکمیل‌کننده نوعی از عکاسی شدند که امروزه تحت‌عنوان مکتب پیکتوریالیسم در بین عکاسان رواج دارد.

آیا عکاسی هنر است؟

امروزه در شرایطی که ما با دنیایی از تصاویر باکاربردهای مختلف مواجهیم ممکن است این سؤال، سؤال بیهوده‌ای به نظر برسد. اکثر ما بر این باوریم که عکس‌ها علاوه بر انتقال اطلاعات و موارد مصرف خاص، می‌توانند اغناء روحی، ایجاد یک حس یا بیان یک مفهوم را نیز به همراه داشته باشند. اما در سال‌های نخست اختراع عکاسی هنرمندان و نقاشان که عکاسی را زنگ خطری برای ادامه حیات خود می‌دیدند در مقابله با فراگیری سریع عکاسی، با طرح این نکته که تصاویر عکاسی از ارزش هنری برخوردار نیستند، سعی در مطرح کردن عکاسی به عنوان یک ابزار غیرهنری و فرودست داشتند. اقدام برای جلوگیری از ورود این پدیده نوظهور به حیطه

«هنر» و طرح این نظریه باعث شد تا ناقدان هنری و عکاسان به تفکر پیرامون عکاسی بپردازند و در پی یافتن پاسخ مناسب، نظریه‌های متفاوتی در تعیین جایگاه «عکاسی» در بین عکاسان و هنرمندان و ناقدان هنری مطرح شد. آنان با طرح این پرسش که «آیا عکاسی هنر است؟» و نگریستن به عکاسی از زوایای مختلف سعی در تعیین جایگاه عکاسی داشتند. عدهٔ کثیری از نقاشان و منتقدان بر این باور بودند که چون دوربین عکاسی بدون هیچ تفکر و بدون هیچ دخل و تصرفی که حاصل ذهن و دست هنرمند باشد صرفاً به ثبت اشیاء، درست به همان گونه که در جلوی دوربین قرار دارند می‌پردازد، پس از حیطه «هنر» خارج است چراکه تعریف متعارف قرن نوزدهمی «هنر» گزینش و انتخاب شخصی هنرمند از پدیده‌های پیرامونش بود. این گروه از نظریه‌پردازان با تکیه بر عملکرد فیزیکی دوربین، سعی داشتند تفکر خود را در این زمینه به باور عموم برسانند.

گروهی دیگر در مقابل معتقد بودند که عکاسی جایگزینی سریع برای نقاشی است و بسیار سریع‌تر از آنچه که به ذهن انسان برسد جایگاه خود را در بین مردم خواهد یافت. یکی از مطرح‌ترین هنرمندانی که بر این باور بود دلاکروا (Delacroix) بود. وی معتقد بود که «داگروتایپ در خود نشانه‌هایی از عمر به سر آمده نقاشی را دارد» و در عین حال مفید به فایده بودن عکاسی را برای هنرمندان پیش‌بینی می‌کرد. در این میان تنها گروهی از عکاسان و منتقدان با ارزش‌گذاری بر عکس به عنوان یک اثر مستقل هنری و در کنار سایر هنرها، مهر تأییدی بر این رسانه می‌گذاردند

این تعلیق آراء بین دفع بلاشرط و پذیرش بلاشرط رسانه به عنوان «هنر» در سال‌های ۸۰-۱۸۷۰ میلادی مباحث فراوانی را پیرامون نقش و جایگاه عکاسی دامن می‌زد. این مباحث بیشتر در فرانسه به عنوان مرکز هنری دنیا و پس از آن در انگلیس مطرح بود چراکه آراء عمومی پیرامون هنر براساس تعاریف از پیش تعیین شده‌ای که عمدتاً از این مراکز هنری بسط و گسترش می‌یافت تعیین می‌شد، در سایر نواحی اروپا و آمریکا این مباحث کمتر مطرح بود چراکه هنرمندان سایر کشورها به دنبال پیروی از آراء صادره از جانب نظریه‌پردازان هنری فرانسه بودند.

در پی صدور این آراء و گفت و گوها سه نظریه کلی درباره غیرهنری شمردن عکس و عکاسی شکل گرفت. نخستین نظریه و در عین حال ساده‌ترین نظریه که توسط نقاشان مطرح شد این بود که عکس نباید به عنوان یک اثر هنری پذیرفته شود. زیرا هنرمند امکان هیچ دخل و تصرفی را در آن ندارد و اثر هنری به جای آنکه زائیده دست و روح انسانی باشد به وسیله یک فرآیند فیزیکی، مکانیکی و شیمیایی فراهم آمده است. نظریه دوم که باز از سوی گروهی از نقاشان و نقادان مطرح شد بر این باور استوار بود که عکس به درد هنر می‌خورد اما نباید هم‌عرض با طراحی و نقاشی انگاشته شود و تنها باید به عنوان ابزاری در دست هنرمندان انگاشته شود. سومین گروه نظریه‌پردازان، گروهی بودند که با استناد بر امکان تکثیرپذیری عکس بر این باور بودند که عکس‌ها بیشتر جنبه عمومی دارند و با شبیه دانستن پروسه تولید عکس به سایر روش‌های تکثیر مثل لیتوگرافی و گراوورسازی و چاپ، عکاسی را از حیطه «هنرهای والا» High Art که یکی از مهمترین خصوصیات آن یگانه Unique بودن اثر هنری است؛ جدا می‌کردند. چارلز بادلر Charles Baudelaire شاعر و نظریه‌پرداز مطرح قرن نوزدهم فرانسه زمانی که در سال ۱۸۵۹

میلادی از یک نمایشگاه عکاسی دیدن کرد به شدت به کسانی که عکاسی را با هنر اشتباه می‌گیرند حمله کرد و اعلام کرد «وظیفه عکاسی این است که در خدمت علوم و هنرها باشد» و آن را در حد تندنویسی و صنعت چاپ برای ادبیات دانست که از ملزومات ادبیات هستند اما فی‌ذاته آثار ادبی را خلق نمی‌کنند. وی همچنین معتقد بود که «عکاسی بسیار ارزشمند خواهد بود اگر در حد نگهداری و آرشیو اطلاعات و ثبت خاطرات ارزش‌گذاری شود اما اگر این اجازه را به عکاسی بدهیم که بخشی از روح انسان را تصرف کند بسیار به ما لطمه خواهد زد». بادلر عکاسی را پناهی برای آنان می‌دانست که استعداد نقاش شدن را نداشته‌اند و معتقد بود اگر عکاسی در حد سایر هنرها ارزش‌گذاری شود طولی نمی‌کشد که «هنر» را به نابودی می‌کشاند.

لوئیس کارول

در مقابل این نظریات تنها گروه اندکی از منتقدان و هنرمندان بر این باور بودند که تصاویر حاصل از دوربین می‌توانند به عنوان یک اثر دست ساخته ارزش‌گذاری شوند و بدون شک اختراع عکاسی تأثیری غیرقابل انکار، سودمند و جامع بر هنر و فرهنگ دوران خواهند داشت. جامع‌ترین نظریه در آن دوران توسط خانم الیزابت ایست‌لیک Elizabeth Eastlake مطرح شد، وی معتقد بود عکاسی با واقعیت، حقیقت و زیبایی سر و کار دارد. در این بین دو مورد اول یعنی واقعیت و حقیقت به عملکرد مکانیکی دوربین بستگی دارد اما زیبایی بر هنر استوار است چراکه زیبایی نتیجه و محصول پالایش، سلیقه، معنویت و نبوغ است و این نکات ربطی به جنبه فراواقع‌نمایی حاصل از عملکرد دوربین به عنوان یک ابزار مکانیکی ندارد.

در طی این سال‌ها هنرمندان و نقاشان نیز عکس‌العمل‌های متفاوتی را از خود بروز دادند و هر کدام به نحوی عکاسی را به خدمت گرفتند، رئالیست‌ها که در خلق آثارشان به ثبت جزئیات می‌پرداختند سریع‌تر از دیگران درگیر این فرآیند شدند. اینان عکاسی را یک اتود اولیه ـ نسخه چرکنویس بر دیوار ـ می‌نامیدند و در روند کارهایشان از عکس به عنوان وسیله‌ای برای مطالعه جزئیات، بررسی فیگورهای مختلف مدل‌های زنده و توسعه و بسط واقع‌نمایی استفاده کردند. اما در این روند پس از چندی این نظریه در بین نقاشان مطرح شد که طبیعت فرم‌های بدن در عکاسی زیباتر از هر ساختهٔ دست بشری ـ تصویر نقاشی شده‌ای ـ است.

طرح این نظریات و مباحث باعث شد تا بیشتر عکاسان که به دنبال تئوری‌های از پیش تعریف شده بودند به دنبال راه‌کارهایی باشند تابتوانند رسانه را از جنبه‌های مکانیکی صرف دور و به اصول متعارف هنری دوران نزدیک کنند تا جایگاهی درخور و بسزا برای عکاسی بیابند. این گروه از عکاسان دوربین را به منزله یک وسیله و با هدف دنباله‌روی از تعاریف و روش‌های مرسوم قرن نوزدهمی در تبیین «هنر والا» به کار گرفتند. استانداردهای زیبایی شناسانهٔ همانندسازی در عکس‌های این دسته از عکاسان که به شدت تحت تأثیر نقاشی بود از سال‌های آغازین اختراع داگروتایپ در دههٔ ۱۸۵۰ میلادی آغاز شد و تا اوایل قرن بیستم نیز ادامه یافت، عکس ارزشمند عکسی بود که هر چه بیشتر به نقاشی شبیه باشد.[1]

به دلیل محدودیت حساسیت صفحات داگروتایپ و شیشه‌های حساس اولیه، انتخاب نوع و رنگ لباس‌ها به هنگام عکس‌برداری، فیگور و نحوه نشستن‌ها کاملاً هدایت می‌شد اما علاوه بر این شباهت‌هایی را در عکس‌های آن دوران می‌توان یافت که نقاشی‌های آبرنگ و رنگ روغن و پاستل قرن نوزدهم را به یاد ما می‌آورد. این شبیه‌سازی‌ها که اکثراً در استودیوهای عکاسی

ویولونیست اثر لوئیس کارول

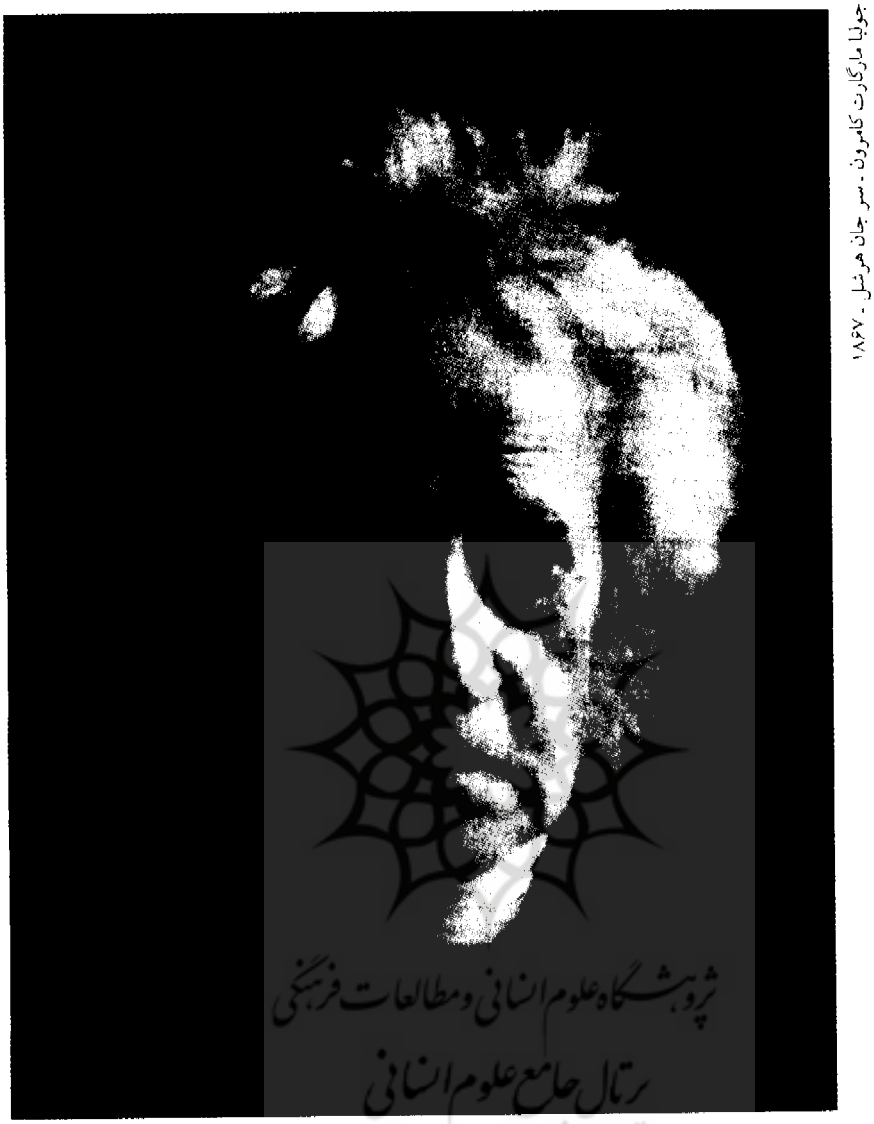
صورت می‌گرفت منبع درآمد خوبی برای عکاسانی بود که از این راه امرار معاش می‌کردند. تمایل دائمی مردم به ثبت چهره خودشان، که پیش از اختراع عکاسی به دلیل گرانی دستمزد نقاشان در طبقه خاصی از افراد جامعه رایج بود حال با اختراع عکاسی به عنوان یک ابزار ثبت چهره ارزان قیمت، در بین طبقات پایین‌تر جوامع رواج یافت. عکاسان با سعی در تقلید اصول کار نقاشان سعی در هر چه مردم پسندتر کردن کارهایشان داشتند و به دنبال خلق تصاویری عامه‌پسند و حس‌برانگیز بودند. به بیانی دیگر عکس‌هایی را ارائه می‌کردند که دارای تأثیری همسو با سلیقه و دانش عموم بودند و در این مسیر تا آنجا پیش رفتند که دهۀ ۱۸۷۰ میلادی عکاسان در استودیوها به مدل‌ها به دقت فیگور ـ حالت ـ می‌دادند و بعد عکس‌های چاپ شده را رتوش و رنگ می‌کردند تا هر چه بیشتر شبیه به نقاشی شوند.

این مکتب و شیوه کار تحت عنوان پیکتوریالیسم Pictorialism یا تصویرگرایی در عکاسی شناخته شد و تا به امروز نیز هواداران خاص خود را دارد. در معنای اصلی تصویرگرایی به سبکی در عکاسی اطلاق می‌شود که در آن خود تصویر در درجه اول و موضوع در درجه دوم اهمیت قرار می‌گیرند و یا به بیان دیگر هر عکسی که در آن تأکید بر فضای تصویری و کیفیت هنری عکس مهم‌تر از خود موضوع باشد در این دسته‌بندی می‌گنجد. به طور کلی تصاویر پیکتوریالیست تأثیری رمانتیک و حس‌برانگیز بر بیننده دارند. با یک چنین بار معنایی، تصویرگرایی وارد حیطۀ جنبش‌های مدرنیسم و بعد از آن نشد و به عنوان یک شیوه و سبک ساخت تصویر مستقل تا به امروز نیز به حیات خود ادامه داد.

پیکتوریالیسم در آغاز راه به روش‌های متفاوتی در آثار عکاسان ظاهر شد نخستین گرایش تصویرگرایانه در پرتره در بین آماتورها رواج یافت این گروه از عکاسان مردان و زنانی بودند که بسیار ساده و راحت با عکاسی برخورد می‌کردند و در پی تقلید از اصول متعارف «هنر» نبودند چراکه این گروه به لحاظ مالی زندگیشان بر عکاسی استوار نبود. در دهه‌های ۷۰ و ۱۸۶۰ میلادی عکاسانی مانند جولیا مارگارت کامرون Julia Margaret Cameron لوئیس کارول Lewis Carroll... از روش کلودیونِ تَر (collodion) برای عکسبرداری از افراد فامیل و اطرافیان خود با فیگورهای خودمانی، در فضاهای داخلی و باغ‌های طبیعی استفاده کردند.

کامرون موفق‌ترین پرتره‌نگار عصر ویکتوریایی که بیشتر به عنوان یک عکاس آماتور معرفی شده است از دوربین برای آرمانی نشان دادن سوژه‌هایش استفاده می‌کرد. وی نخستین کسی بود که بیان شخصی را به کارهایش اضافه کرد تا بنا به گفته خودش «عظمت روحی انسان‌ها را آشکار سازد». وی نه به دلیل متقاعد کردن نظریه‌پردازان به هنری بودن رسانه، بلکه برای به تصویرکشیدن فلسفه وجودی انسان دست به خلق آثاری زد که به لحاظ ظاهری بیشتر به نقاشی شبیه‌اند.

کامرون بنا به گفته دوستانش وجودی یگانه و غیرقابل وصف بود. وی که عکاسی را در سال ۱۸۶۳ میلادی آغاز کرد مدل‌هایش را از بین افراد خانواده و خدمتکارانش انتخاب می‌کرد و به ثبت موضوعات تمثیلی و پرتره می‌پرداخت و با کارهایش هنرمندان مشهور آن دوران و حلقه‌های ادبی انگلستان را نیز تحت تأثیر قرار داد. نگرش او حتی به زنان‌ومردان مطرح در حیطه هنر و ادبیات آن دوران نیز نوعی رهاکردن آنها از دورانشان و جنبه تمثیلی بخشیدن به آنها بود.



جولیا مارگارت کامرون ـ سر جان هرشل ـ ۱۸۶۷

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کامرون به گفتهٔ خودش «صادقانه عظمت درون را به خوبی جزئیات ظاهری ثبت می‌کرد» و با دوری جستن از وضوح و دقت و استفاده از نورپردازی‌های رؤیاگونه آثار ماندگاری را خلق کرد. کارهای معروف او از خواهرزاده‌اش جولیا جکسون ـ مادر نویسنده معروف ویرجینیا وولف ـ نمونه‌های کاملی از نوع نورپردازی و نگرش وی به عکاسی است. در آن زمان برخوردهای منتقدان در مورد کارهای او بسیار متفاوت بود، گروهی از نقادان و عکاسان در انگلیس و سایر کشورها کارهای او را می‌ستودند اما آن دسته از طرفداران عکاسی که به عکاسی به منزله یک «رسانه» مستقل و به دور از هر گونه تقلید می‌نگریستند کارهای او را «دستکاری‌های شلخته و بی‌نظم» و در مجموع مشمئزکننده می‌خواندند.

جولیا مارگریت کامرون

گروه بعدی از هنرمندان پیکتوریال، نقاش ـ عکاسان انگلیسی بودند که براساس پیشینه هنری‌شان در نقاشی بر این باور بودند که اثر هنری باید ساخته و پرداخته دست و ذهن هنرمند باشد. این گروه شروع به خلق تصاویرشان با استفاده از روش‌های تاریکخانه‌ای کردند و با چاپ چند نگاتیو بر روی یک کاغذ به دنبال آن بودند که به تصاویر جداگانه‌شان ترکیبی واحد ببخشند.

این عکاسان با یک اتود آمادهٔ شروع به خلق آثارشان می‌کردند و بیشتر به دنبال روایت یک داستان بودند. اینان در پی آن بودند که با انتخاب مدل‌هایشان و کنترل داستان ذهنی‌شان اثری را بیافرینند که به‌گونه‌ای به ایده مطرح دوران درباره هنر نزدیک باشد. در این میان نام اسکار گوستاو ریجلندر Oscar Gustave Rejlander به عنوان پیشگام این روش در بین سال‌های ۶۰-۱۸۵۰ میلادی مطرح است. وی گاهی تا سی نگاتیو را در یک چاپ واحد به کار می‌برد و با یک طرح از پیش آماده بر روی کاغذ، نگاتیوها را مرحله به مرحله بر روی کاغذ چاپ می‌کرد. انجام این کار مستلزم حوصله، تلاش و دقت فراوان بود. سختی این روش باعث شد تا ریجلندر در سال ۱۸۶۰ عکاسی و چاپ‌های ترکیبی راکنار گذارده و مجدداً به نقاشی روی آورد. با وجود آنکه ریجلندر مدت کوتاهی به این کار پرداخت اما همین زمان کوتاه کافی بود تا نام وی و روش کار او در تاریخ عکاسی ثبت شود.

کارهای وی آغازی بود برای تلاش خستگی‌ناپذیر هنری پیچ رابینسون Henry peach Robinson که پس از دیدن کارهای ریجلندر به عکاسی روی آورد. وی بر این باور بود که «نظریه‌پردازی است که وظیفه ارتقاء عکاسی را بر عهده دارد». رابینسون یک هنرمند ـ نقاش ـ تعلیم دیده بود و این نکته از طرح‌ها و ترکیبات اولیه‌ای که برای کارهایش فراهم می‌کرد کاملاً مشهود بود. عکس‌های وی نیز همانند ریجلندر با استفاده از ترکیب چند نگاتیو و با استفاده از شیوه‌های تاریکخانه‌ای حاصل می‌شدند. رابینسون که روش‌مند به عکاسی پرداخت به نوع نورپردازی و جاگیری موضوعات در تصویر و ارتباط اجزاء با موضوع اصلی توجه می‌کرد و در این میان از هر ابزاری برای روایت داستانی که در پی بیان آن بود استفاده می‌کرد.

سر هنری تابلور اثر کامرون

گروهی دیگر از عکاسان نیز با استفاده از ترکیب‌بندی‌های خاصهٔ نقاشی در خلق تصاویرشان سعی در نزدیک کردن عکاسی به حیطه هنرها بودند. از این میان می‌توان به نام راجر فنتون Roger Fenton، ویلیام گراوندی William Grundy، لیدل ساویر Lidell Sawyer و پیتر هنری امرسون Peter Henry Emerson اشاره کرد. فنتون از موضوعات متنوعی مثل مناظر طبیعی، منظر شهری، پرتره و طبیعت بی‌جان عکس می‌گرفت. وی جهان را از دیدگاه طبقاتی و نظام‌مند می‌نگریست و این دیدگاه در عکس‌های او نمایان است. به طور مثال فنتون در تصاویر طبیعت بی‌جانش همواره اشیاء با بهترین کیفیت را موضوع عکاسی خود قرار داده است. تصاویر فنتون بیشتر یادآور تابلوهای نقاشی قرن هیجدهم و همان ارزش‌گذاری بر طبقات برتر جامعه است.

پیتر هنری امرسون که به عنوان یکی از افراد شاخص در تصویرگرایی مطرح است، معتقد بود عکاسی و نقاشی با یکدیگر هم‌خوانی کامل دارد و در پیوندی تنگاتنگ هستند و با این دیدگاه خاص شروع به خلق آثاری کرد که عموماً مناظر طبیعی اطراف شهر بود. عکس‌های وی که از وضوح کامل برخوردارند دارای کادربندی‌هایی است که کاملاً از ترکیب‌بندی‌های نقاشی تبعیت می‌کند. امرسون از هر گونه دستکاری در فیلم و عکس‌هایش به شدت پرهیز می‌کرد و از

دوربین به عنوان وسیله‌ای برای بازتاب طبیعت، احساسات و اندیشه‌هایش یاری می‌جست و تنها با صحنه‌آرایی به بیان آنچه می‌خواست دست می‌یافت. امرسون با تأکید بسیار بر امکانات بالقوه رسانه سعی بر آن داشت که عکاسی را با خصوصیات ذاتیش به عنوان یکی از «هنرها» معرفی کند. در عکس‌های امرسون به جزئیات تصویر، نورپردازی، و ترکیب‌بندی بسیار پرداخته شده است. اما هیچ‌کدام از این موارد خاصیت دوربین را تحت تأثیر قرار نداده است. امرسون توانست جایزه نخست مسابقه عکاسی استیگلیتز (Alfred Stieglitz) در سال ۱۸۸۰ را به خود اختصاص دهد. امرسون را یکی از هنرمندانی می‌دانند که در شکل‌گیری جنبش مدرنیسم مؤثر بوده است. لیدل ساویر نیز از جمله کسانی بود که به حسی بودن عکاسی معتقد بود و از دوربین برای ثبت ترکیب‌بندی‌های نقاشی‌وارش بهره جسته است.

در ادامهٔ این چند روش، پرطرفدارترین، حسی‌ترین و ماندگارترین روش عکاسی که عکاسی را مستقیماً به نقاشی پیوند می‌زد، نوعی از پیکتوریالیسم بود که از نحوه نورپردازی، ترکیب‌بندی، دستکاری در وضوح به هنگام عکسبرداری و استفاده از امولسیون گام بیکرومات (Gumbichromate) که به شدت از وضوح تصویر می‌کاهد، همزمان بهره می‌جست تا هر چه بیشتر به نقاشی نزدیک شود. در کنار تمام این خصوصیات عکاسان تصویرگرا جنبه روایی ـ مذهبی را نیز به تصاویرشان افزودند و سعی در به تصویر کشیدن نمایی از یک داستان یا یک روایت مذهبی را داشتند.

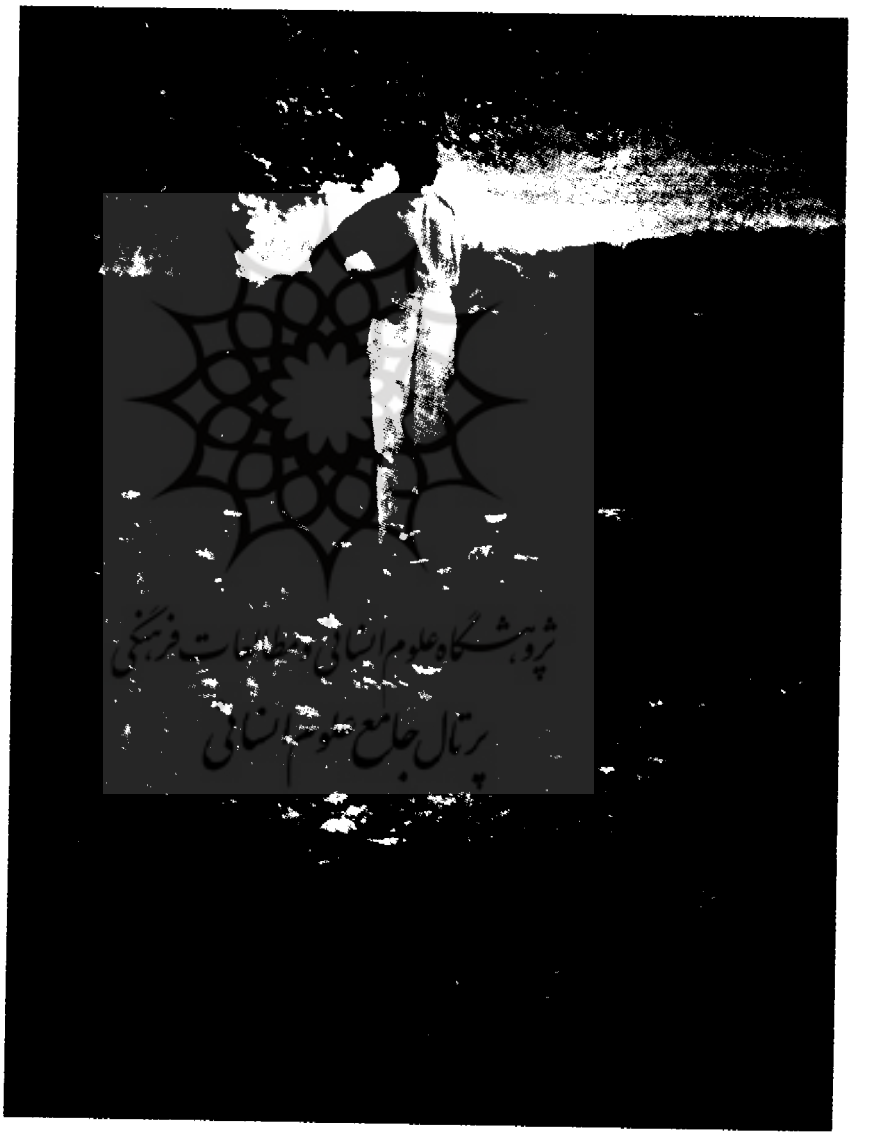
جنبش پیکتوریالیسم در دهه‌های آخر قرن نوزدهم در بین عکاسان بسیار فراگیر شد. یکی از مشهورترین عکاسان این سبک آلفرد استیگلیتز بود. وی که برای تحصیل به اروپا رفته بود، در سال ۱۸۹۰ میلادی با این اعتقاد از اروپا به امریکا بازگشت که عکاسی گونه‌ای از «هنر» هاست و تا پایان عمر نیز بر همین باور بود. استیگلیتز در آغاز عکس‌هایی می‌گرفت که همانند آثار اروپائیان تحت تأثیر نقاشی‌های مردم‌پسند خلق شده بود و در این زمینه تا جایی پیش رفت که در سال ۱۸۹۶ میلادی یکی از آثارش که در مجله فتوگرافیک به چاپ رسید آنقدر نقاشی گونه بود که

آلفرد استیگلیتز ـ گپ زدن ـ ۱۸۹۴

بسیاری از مردم آن را نقاشی پنداشتند.

پس از آن استیگلیتز در سال ۱۹۰۲ میلادی گروه «عکس ـ انتزاع» photo-session، را با کمک و همکاری کلارنس اچ. وایت Clarence H.White و چند عکاس دیگر پایه‌ریزی کرد. گروهی که مجدانه بر آن بودند تا رسانه را به تفسیرهای تصویرگرایانه نزدیک کنند. از دیگر عکاسانی که جزء پایه‌گذاران و اعضاء جنبش «عکس ـ انتزاع» بودند می‌توان از جان بولاک John Bullock، گرترود کازیر Gertrude Kasebier، ادوارد اشتایکن Edward Steihen و الوین لنگدون کابورن Alvin Langdon Coburn نام برد.

موضوعات عکس‌های اعضاء این جنبش مناظر طبیعی، فیگورهای انسانی و پرتره بود، همان



گرترود کازیر ـ پاروی آدولف دومایر ـ ۱۹۰۳

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

موضوعاتی که برای تمامی طرفداران پیکتوریالیسم در سراسر دنیا جالب بود. ترکیب‌بندی‌های عکاسان این گروه براساس مطالعه و بررسی آثار نقاشی حاصل می‌شد و با تکیه بر محو نمایی سعی در پنهان کردن ساز و کار مکانیکی دوربین داشتند. کیفیت و حال و هوای عکس‌های آنان بیشتر شبیه به نقاشی‌های منظره باربیزون Barbizon قرن نوزدهمی بود تا چیزی که ما امروزه آن را عکس می‌خوانیم.

پس از انتقال قطب هنری جهان از اروپا به آمریکا و شروع مدرنیسم در هنر و آغاز مبحث نابگرایی در عکاسی، در سال ۱۹۱۰ میلادی استیگلیتز از گروه «عکس ـ انتزاع» جدا شد و به عکاسی مستقیم Straight photography روی آورد و به دنبال کشف خصوصیات ذاتی عکاسی، پیکتوریالیسم راکنار گذارد. پس از این جدایی، کلارنس وایت به عنوان رهبر و راهنمای تصویرگرایی در عکاسی آمریکا مطرح شد.

کلارنس وایت یک تشکیلات محلی را با نام «عکاسان تصویری آمریکا» پایه‌ریزی کرد. بر پایی نمایشگاه‌های دوره‌ای و انتشار نشریه‌ای سالیانه از فعالیت‌های این گروه بود. وایت که از سال ۱۹۰۷ تدریس در دانشگاه کلمبیا را آغاز کرده بود در سال ۱۹۱۴ مدرسه عکاسی کلارنس. اچ. وایت را در نیویورک تأسیس نمود. مکتب وایت بر اهمیت ترکیب‌بندی و طراحی تأکید داشت ولی در عین حال هنرآموزان را به رسیدن به سبک فردی تشویق می‌نمود و حتی آنان را تشویق می‌کرد تا نگرش‌های مدرنیسم مطرح در دهه‌های ۱۹۳۰-۱۹۲۰ میلادی را بپذیرند. وی آموزش بسیاری از عکاسان مطرح تاریخ عکاسی را به عهده داشته است عکاسانی مثل مارگارت بورک وایت Margaret Bouke White، آنتون بروهل Anton Bruehl، دورتی لینج Dorothea Lange نام برد.

در پایان ذکر این نکته لازم است که نگرش تصویرگرایی پس از سال ۱۹۱۰ زمانی که استیگلیتز «انتزاع ـ عکس» را منحل اعلام کرد، پایان نپذیرفت و حتی در دهۀ ۱۹۵۰ میلادی نیز کارهای زیبایی خلق شدند که در نمایشگاه‌های سراسر آمریکا و اروپا به نمایش درآمدند. از دهۀ ۱۹۶۰ میلادی نیز این علاقه رو به فزونی گرفت و عکاسان به استفاده از روش‌های چاپی جایگزین مثل برم اویل Bromiol، سیانو تایپ Cyanotype، گام بیکرومات و استفاده از سطوح بافت‌دار گرایش نشان دادند. تمامی این روش‌ها، روش‌هایی هستند که پیکتوریالیست‌ها به کار می‌بردند. امروزه نیز در آغاز هزاره سوم این شیوه از عکاسی هنوز طرفداران خود را دارد و بسیاری از عکاسان حتی برای دوره‌ای کوتاه، برای ثبت تصاویر رمانتیک و حس‌برانگیز به این شیوه روی آورده‌اند. اکثریت قریب به اتفاق بینندگان نیز خواسته یاناخواسته، در مقابل تصاویر پیکتوریال مکث می‌کنند و در اکثر موارد نیز لب به تحسین می‌گشایند. زیرا این گونه تصاویر بر عواطف و احساسات ما تأثیر مستقیم دارند.

پی‌نوشت:

۱- لازم به ذکر است که در طی این سال‌ها تنها تعداد اندکی از عکاسان مانند نادار و ماتیو برادی بدون توجه به این نظریات به دنبال نوعی پویایی و کشف خصوصیات خود «رسانه» Meduim بودند.

منابع:

- کو، برایان: عکاسان بزرگ جهان، برگردان پیروز سیار، نشر نی، تهران، ۱۳۷۹.
- clarke, Graham: The Photograph, Oxford University press, New York, 1997.
- Norman, Dorothy: Alfred Stieglitz, Konemann & Aperture, Cologne, 1997.
- Rosenblum, Noami: A world history of photography, abbeville Press, New York, 1989.
- Szarkowaski. John: Photography until now, The Museum of Modern Art, New York, 1989.
- Time-life: Great Photographers, Time Inc., Untied States, 1974.
- Internet: Photography/ pictorialism.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی