پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

دوفصلنامه پژوهشنامه گرافیک و نقاشی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
سال سوم، شماره پنجم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹
صاحب امتیاز: دانشگاه الزهرا(س) ، معاونت پژوهشی
مدیر مسئول: دکتر پریسا شاد قزوینی
سردبیر: دکتر منصور حسامی کرمانی

هیئت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا)

دکتر اصغر جوانی
دانشیار، گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنراصفهان

دکتر منصور حسامی
دانشیار، گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء(س)

دکتر پریسا شادقزوینی
دانشیار،گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)

دکتر علیرضا طاهری
استاد، گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه سیستان و بلوچستان

دکتر سیدمحمد فدوی
استاد، گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

دکتر فاطمه کاتب
استاد، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)

محمد مهدی محمدزاده
استاد، گروه هنر اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنراسلامی تبریز

داوری مقالات این شماره بنا به موضوع، به وسیله اعضای هیئت داوران مجله انجام شده است.

مقالات مندرج لزوماً نقطه نظرات «پژوهشنامه گرافیک و نقاشی » نبوده و مسئولیت مقالات برعهده نویسندگان محترم می باشد.

این دوفصلنامه براساس نامه‌ی مورخ ۱۸ / ۹/ ۱۳۹۶ به شماره ی ۲۱۳۰۴۴ / ۱۸ / ۳/ از کمیسیون نشریات علمی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری و همچنین براساس شماره مجوز ۸۴۷۲۱ مورخ ۲۹ / ۱۱ / ۱۳۹۷ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با همکاری انجمن علمی هنرهای تجسمی ایران منتشر می گردد .

شاپا چاپی:۶۵۱۶-۲۶۴۵
شاپا الکترونیکی:۶۵۲۴-۲۶۴۵

دبیر اجرایی: حمیده آرخی
ویراستار فارسی: سوسن پورشهرام
مترجم انگلیسی: پینکی چادها
طراح نشانه و طراح جلد: دکتر میترا معنوی راد
صفحه آرا: فرشته سعیدا

نشانی نشریه: ونک، دانشگاه الزهرا(س)،دانشکده هنر، دفتر مجله پژوهشنامه گرافیک و نقاشی
تلفن: ۸۸۰۳۵۸۰۱ - ۰۲۱ **نمابر:** ۸۸۰۳۵۸۰۱ **کدپستی:** ۱۹۹۳۸۹۳۹۷۳
پست الکترونیکی: arjgap@alzahra.ac.ir
سامانه نشریه: http://arjgap.alzahra.ac.ir/journal

فهرست

ـ روایت تقابل عکاسی و نقاشی با رویکرد به آراء والتر بنیامین
عفت السادات افضل طوسی / فاطمه یوسفی (صفحات مقاله ۴-۱۸)

ـ مطالعهٔ درون‌مایهٔ دیوارنگاره‌های کوشک باغ فین کاشان در دورهٔ قاجار
الهه پنجه‌باشی / بهناز خامه‌چیان (صفحات مقاله ۱۹-۳۷)

ـ مطالعهٔ بیش‌متنی نگاره‌های «آبتنی شیرین» در نگارگری ایرانی و نقاشی معاصر«خسرو و شیرین» بر مبنای آرای ژرار ژنت
سارا خندابی (صفحات مقاله ۳۸-۵۲)

ـ بررسی ترکیب‌بندی در بیلبوردها و عرشه‌های پلِ شهری تهران (۱۳۹۶-۱۳۹۴)
فهیمه دانشگر / مونا طاهری (صفحات مقاله ۵۳-۶۵)

ـ مطالعهٔ تحلیلی انواع صناعات و مشاغل در نگارهٔ‌پادشاهی جمشید در شاهنامهٔ بایسنقری
سحر ذکاوت / علیرضا چارئی (صفحات مقاله ۶۶-۷۶)

ـ نشانه‌شناسی تصویری سه نگاره از نبرد رستم با سهراب در شاهنامهٔ طهماسبی
سمیرا ربیع‌زاده هفشجانی / ناهید جعفری دهکردی (صفحات مقاله ۷۷-۹۰)

ـ مقایسهٔ شیوه‌های کاربست سنت‌های تصویری نگارگری در آثار نقاشان زن معاصر در ایران و افغانستان
رضا رفیعی‌راد / مهدی محمدزاده (صفحات مقاله ۹۱-۱۰۷)

ـ پیامدپژوهی هنر مشارکتی با تأکید بر آرای باختین
زهرا رهبرنیا / سهیلا نمازعلیزاده (صفحات مقاله ۱۰۸-۱۱۶)

ـ بررسی تحول کارکرد پیکرنگاری در دورهٔ دوم قاجار و پیامدهای گفتمانی آن
فرزان سجودی / شلیر عطایی (صفحات مقاله ۱۱۷-۱۲۷)

ـ تجلی کهن‌الگوی قهرمان در نگارهٔ جام زرین حسنلو (عصر آهن) براساس رویکرد جوزف کمبل
چنور سیدی / فاطمه سیدی (صفحات مقاله ۱۲۸-۱۴۰)

ـ تحلیل صوری و محتوایی نقاشی‌های دیواری حمام‌های گنجعلی‌خان کرمان و مهدی‌قلی بیگ مشهد
علیرضا شیخی/ اکرم پیله‌چیان / فاطمه زحمت‌کش (صفحات مقاله ۱۴۱-۱۶۳)

ـ بازنمایی مضمون کارزار در چند نگارهٔ رزمی از دو شاهنامهٔ قاجاری (داوری و عمادالکتاب)
آمنه مافی‌تبار (صفحات مقاله ۱۶۴-۱۸۱)

ـ مطالعهٔ تأثیرات صوری نسخهٔ الحشایش موجود در آستان قدس (قرن ۶) بر تصویرسازی نسخه‌های الحشایش مربوط‌به دورهٔ صفوی
ابوذر ناصحی (صفحات مقاله ۱۸۲-۱۹۸)

پژوهشنامه گرافیک نقاش

روایت تقابل عکاسی و نقاشی با رویکرد به آراء والتر بنیامین

چکیده

در بررسی عکاسی و تأثیر متقابل آن بر هنر نقاشی، فراز و فرودهایی در روابط میان این دو هنر ازسویِ هنرمندان و نظریه‌پردازان ایجاد شد؛ از آغازِ پیدایش عکاسی که برای عکس ارزش هنری قائل نبودند تا زمانی که کم‌کم توانست جای خود را میان سایر هنرها باز کند و در دادگاهی برای عکس حق هنری قائل شدند، راه بسیار طولانی پیموده شد. این در حالی است که نقاشی همواره بر صدر نشسته و هنر فاخر و نمادی از ثروت و فرهنگ و تمدن بوده است. سؤال این است که با گذشت زمان و پیشرفت تکنولوژی، عکاسی چه جایگاهی در مقابل نقاشی یافته است و رقابت تاریخی هنرمندان عکاس و نقاش چه مرزهای جدیدی را در دوران معاصر گشوده است. این مقاله با روش توصیفی‌تحلیلی، به تحلیل جایگاه عکاسی در هنر معاصر، با رویکرد به آراء والتر بنیامین، می‌پردازد. به نظر می‌رسد، عکاسی به‌دلیل ماهیتش در انعطاف‌پذیری و ایجاد خلاقیت، بازتولیدپذیر شده و به ابزار جدیدی در هنر پسامدرن بدل شده است، به‌گونه‌ای که می‌توان آن را هنری مستقل و با بیانی نو و حتی پایه‌گذار بسیاری از سبک‌های هنری دانست.

واژگان کلیدی: هنر معاصر، عکاسی، نقاشی، والتر بنیامین.

عفت السادات افضل طوسی
استاد، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران (نویسنده مسئول)
afzaltousi@alzahra.ac.ir

فاطمه یوسفی
کارشناس ارشد ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران
sharareh_yousefi@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰-۰۱-۲۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰-۰۲-۲۸

1-DOI: 10.22051/pgr.2021.35787.1104

مقدمه

عکاسی از ابتدای پیدایشِ آن، توسط لویی ژاک مانده داگر[1](۱۸۵۱- ۱۷۸۷)، در سال ۱۸۳۹، رقابت ویژه‌ای با نقاشی پیدا کرد و همواره نیز مدنظر بسیاری از نظریه‌پردازان قرار گرفته است؛ چراکه این رسانه یا هنر رازآمیز، همواره در حال جداکردنِ خود از دیگر هنرها و پیشی‌گرفتن از آنها به‌عنوان مهمترین رسانهٔ بیانگر دغدغه‌های هنری دوران جدید بوده است. برخی هنرمندان، عکاسی را متعلق به گروهی خاص می‌دانند و برخی آن را به تمسخر می‌گیرند. این در حالی است که نقاشان بسیاری از ابتدای پیدایش عکاسی، از این تکنیک، در ثبت جزئیاتی بهره بردند که نقاشی از آن غافل می‌ماند. اما رفته‌رفته این دو هنر تأثیر بسیاری برهم گذاشتند تا بدانجاکه شیوه‌های عکاسی متأثر از نقاشی و بالعکس پدید آمد. عکاسی ثبت جزئیات را در کمترین زمان آسان می‌کرد، ازاین‌رو همواره ازسوی نقاشان در جهت خلق تابلو، به‌ویژه فیگورهای انسانی استفاده می‌شد. از سوی‌دیگر عکاسی به‌عنوان هنر، محل تردید برای هنرمندان و نظریه‌پردازان قرار گرفته است. هدف اصلی این مقاله بررسی سیر تحول جایگاه عکاسی در هنر و چگونگی همزیستی آن با نقاشی و حتی دستیابی آن به هنری فرارونده است. پرسش اصلی دربارهٔ جایگاه عکاسی در تقابل با نقاشی، در دوران معاصر و هنر پسامدرن است. این پژوهش به روش توصیفی‌تحلیلی با ابزار اطلاعات کتابخانه‌ای و با توجه به آراء نظریه‌پرداز قرن بیستم والتر بنیامین[2] دربارهٔ بازتولید اثر هنری انجام شده است و نویسنده بر آن است تا جایگاه عکاسی در هنر را در رقابت با نقاشی ارزیابی و به استناد آثار هنرمندان تا دوران معاصر، جایگاه عکاسی را در تقابل یا رقابت با نقاشی در هنر بررسی کند. والتر بنیامین از نظریه‌پردازان قرن بیستم است که به‌طور مستقیم دربارهٔ تقابل تاریخی عکاسی و نقاشی بحث کرده است.

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ عکاسی و نقاشی، بارها علاقه‌مندان مطالعه کرده‌اند و پیشتر، هنرمندان دربارهٔ این دو هنر به داوری نشسته‌اند. دربارهٔ تأثیر عکاسی و نقاشی بر یکدیگر مطالب مرتبط با موضوع این پژوهش را برمی‌شماریم:

۱. در کتاب نقاشان بزرگ و عکاسی نوشتهٔ محسن مراثی (۱۳۸۰) با نگاهی توصیفی، به تأثیر این دو هنر بر یکدیگر پرداخته شده است؛

۲. کتاب معماری ِعکاسی از بهزاد صحتی (۱۳۹۵) یک فصل را به سیر تکامل عکاسی و نقاشی اختصاص داده است؛

۳. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه هنر رشتهٔ نقاشی با عنوان تأثیر عکاسی بر نقاشی پسامدرن اروپا(۱۳۹۰) نوشتهٔ الهام رفیعی بهمن به بررسی و تأثیر عکاسی بر نقاشی در دوران پسامدرن پرداخته و پس از مرور آثار هنرمندان نقاش پسامدرن که از عکس برای راهکار پسامدرنیستی استفاده کرده‌اند نتیجه گرفته است که در پسامدرنیسم مرز عکاسی با سایر هنرها مبهم پنداشته شده و با عکاسی بسیاری از نظریه‌های پسامدرنیسم ایجاد شده است؛

۴. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ نقاشی دانشگاه هنر با عنوان تأثیر عکاسی بر نقاشی سی سال اخیر غرب (۱۳۸۹) نوشتهٔ دل‌آرا پاکدل، به بررسی سبک‌های مختلف نقاشی و تأثیر آن بر عکاسی و نقاشان متأثر از عکاسی پرداخته است و درنتیجه با تأکید بر تفاوت‌های عکاسی و نقاشی از قبیل ذهنیت و عینیت (در نقاشی ذهن نقاش بر اثر مؤثر است، اما عکس تصویری عینی از نمود شیء را نشان می‌دهد) در دنیای کنونی، عکاسی را مرجع بسیاری از هنرها دانسته است؛

۵. پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد دانشگاه هنر با عنوان بررسی نقش تکنیک‌های عکاسی در بازخلق آثار برجستهٔ نقاشی در سه دههٔ اخیر، (۱۳۹۵) نوشتهٔ ستاره مشهدی‌زاده، به تأثیر دو رسانهٔ عکاسی و نقاشی و آفرینش آثار هنری با این دو هنر پرداخته است؛

۶. مقالهٔ «جایی که نقاشی و عکاسی در هم ادغام می‌شوند» نوشتهٔ ریچارد وودوار (۱۳۹۲) ترجمهٔ فروغ خبیری به بررسی نمایشگاهی از چند نقاش در تلفیق با عکاسی پرداخته است. این مقاله شرح فعالیت چند هنرمند نقاش است که با اسکن طرح‌های خود روی بوم و تلفیق طرح‌ها روی کاغذ عکاسی به تنش میان رسانه‌ها می‌پردازند و نتیجه اینکه هر کسی می‌تواند آزادانه از هر تکنیکی برای ارائهٔ هنر خود بهره برد؛

۷. مقالهٔ «مقایسهٔ مفهوم نقاشی مدرن از منظر ضیاپور و گرینبرگ» نوشتهٔ رضا رفیعی‌راد و علیرضا اکرمی نیز حسن کیاده (۱۳۹۸)، به بررسی و مقایسهٔ نظریهٔ جلیل ضیاپور و گرینبرگ دربارهٔ نقاشی مدرن پرداخته است؛

۸. مقالهٔ «سبک فرمالیسم و کاربرد آن در مکتب باهاوس آلمان» نوشتهٔ مریم مقصودلو و سیدمهدی نورانی (۱۳۹۸)،

تأثیر سبک فرمالیسم بر مکتب باهاوس و سپس ورود آن به سایر وجوهات زندگی را بررسی می‌کند؛

۹. دربارهٔ آراء والتر بنیامین در مجلات فلسفی و گاه در حوزهٔ ادبیات مقالاتی نوشته شده است؛ مانند مقالهٔ «والتر بنیامین و هنر بازتولیدپذیر» (۱۳۸۷) از زهرا کمالی و مجید اکبری که در آن بحث کمرنگ‌شدن نقش آیینی هنر و راه یافتن هنر به زندگی روزمره را مطرح کرده است. این مقاله به بررسی مستقیم آراء والتر بنیامین در بحث تاریخی تقابل عکاسی و نقاشی می‌پردازد که دربارهٔ آن پژوهش مستقلی مشاهده نشده است.

روش انجام پژوهش

نویسنده در این پژوهش به روش توصیفی‌تحلیلی، با مرور اجمالی بر سبک‌های نقاشی و عکاسی و طبقه‌بندی آن، بر آن است تا تأثیر متقابل عکاسی و نقاشی و وامداری هریک به دیگری را بررسی و تبیین کند. جامعهٔ آماری به‌صورت هدفمند برگزیده شده است. از رویکرد فلسفی والتر بنیامین که از اولین نظریه‌پردازان معاصر در این زمینه است در جهت پاسخ به این پرسش که جایگاه عکاسی در هنر دوران معاصر چیست، استفاده می‌شود.

چهارچوب نظری

از پژوهشگرانی که در دوران مدرن به بررسی اهمیت و جایگاه عکاسی با دیگر هنرها پرداخت، والتر بنیامین (۱۸۹۲-۱۹۴۰)، متفکر و فیلسوف آلمانی و از اعضای مکتب فرانکفورت است. بنیامین دربارهٔ هنرهای نوظهور دوران خود، عکاسی و سینما، در مقالهٔ «اثر هنری در عصر مکانیکی» سخن گفته است. او در این مقاله قدرت تکثیر در دوران مدرن را بررسی کرده و تأثیر آن را بر هنرها و بر تودهٔ مردم بر شمرده است. در این زمینه بیش از هر هنر دیگری قدرت عکاسی و تکثیر تصاویر عکاسی جلب توجه می‌کند. به عقیدهٔ بنیامین اثر هنری همواره تکثیرشدنی است. «هرکسی می‌تواند مصنوعات دیگران را تقلید کند.»(بنیامین، ۱۳۷۷: ۲۱۱)

بنیامین معتقد است که عکاسی هنر است و نه غیر هنر. عکاسی شکل تازه‌ای از تولید است که کل ماهیت هنر را تغییر می‌دهد. مسئلهٔ اصلی در بازتولیدپذیری تکنولوژی این نیست که آیا عکاسی هنر است یا نه، بلکه در این است که چرا تمام هنرها عکاسی هستند. از نظر بنیامین به محض آنکه تکنیك بازتولید به مرحلهٔ عکاسی می‌رسد، معیار اصالت دیگر معنای تولید هنری نمی‌دهد. عکاسی در حقیقت کل هنر را به دگردیسی می‌کشاند. (کاداوا، ۱۳۹۱ :۵۰-۴۹) بنیامین می‌گوید اثر هنری فراگیر و دسترس‌پذیر شده و قداست و اشرافیت خود را از دست داده است؛ چرا که می‌توان آن را تکثیر کرد. (سارکوفسکی، ۱۳۸۲: ۱۴- ۱۳)

بنیامین عقیده داشت که از سال ۱۸۸۰ و با پیدایش لنزهای سریع‌تر با قابلیت نوردهی بیشتر، آن کیفیت تاریک عکس‌های قدیمی‌تر حذف شد و به موازات آن «هاله» نیز کمرنگ و بی‌اثر شد و به جایش عکاسان کوشیدند تا هاله را شبیه‌سازی کنند. درواقع با انواع روتوش که جزئی از عکاسی شد، سعی در بازتولید آن اثر جادویی هاله برآمدند. (روشن،۱۳۹۸ URL) به‌عبارتی هاله توهم فاصله از اثر هنری را در بیننده ایجاد می‌کند و آن را در فضای زمان و مکان رویداد یا سوژه نگه می‌دارد و ممتاز و یکه جلوه می‌دهد. تجلی یا هاله یا به‌تعبیری حال‌وهوا در اثر هنری سه ساحت اصلی دارد: ۱. اثر یکه است؛ ۲. با ما فاصله دارد؛ ۳. جاودانه است.

بازتولید مکانیکی هر سه ساحت تجلی را از میان می‌برد. در توضیح این ساحت‌ها می‌توان گفت، به‌عنوان مثال با تکثیر یک نقاشی مانند مونالیزا به شکل پوستر، این اثر دیگر یکه نیست، بلکه در اختیار همه است. لذا فاصلهٔ میان مردم با اثر تکثیرشده از میان می‌رود و هرگاه نیز که به آن بی‌میل شدیم، می‌توانیم نسخهٔ تکثیرشدهٔ دیگر جایگزین کنیم، لذا دیگر جاودانه نیز نیست.

والتر بنیامین عکاسی را عاری از هنر نمی‌بیند، بلکه همگانی‌بودن آن را طلیعه‌ای برای کارکرد هنری آن می‌داند. خاصه آنکه او از آثار اوژن آتژه (۱۹۲۷-۱۸۵۷) عکاس فرانسوی قرن نوزدهم یاد می‌کند که با عکاسی از فضای شهر بدون چهره و فیگور انسانی، از آخرین ارزش‌های آیینی عکس یعنی چهرهٔ انسان کاسته و ارزش نمایشی آن را بالا برده است. (بنیامین، ۱۳۷۷: ۲۱۵) درواقع به نظر می‌رسد بنیامین بیشتر به اهمیت اختراع عکاسی و تأثیر آن در هنر می‌اندیشد. امروزه تأثیر عکاسی بر هنرهای معاصر که بخشی از آن، در ادامه خواهد آمد، بر همگان آشکار است و با وجود تغییرات تکنولوژی بیش‌ازپیش افزایش یافته، هنر تقدس‌زده شده و وارد زندگی مدرن و هنر مدرن شده است. در این مقاله، مفاهیم برآمده از نظریهٔ بنیامین دربارهٔ عکاسی به‌صورت مستند، بررسی می‌شود.

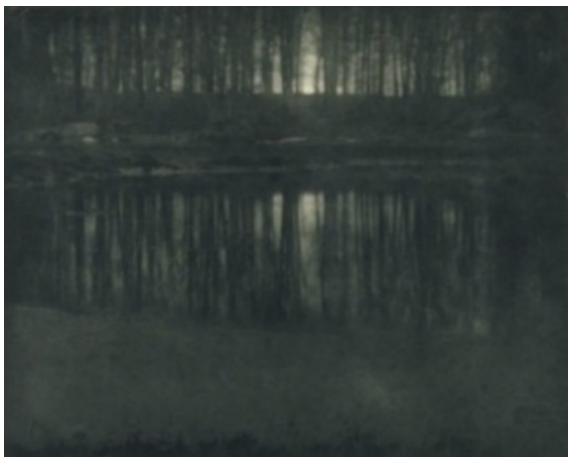
مروری بر تأثیر متقابل عکاسی و نقاشی

در قرن ۱۹ انجمن‌هایی برای هنری‌کردن عکاسی تشکیل شد، ازجمله انجمن عکاسی سلطنتی[۳] در سال ۱۸۵۳ که راجر فنتون[۴](۱۸۶۹- ۱۸۱۹) عکاس بریتانیایی، آن را تأسیس کرد. رویکرد این انجمن متمایزدانستن هنرمند عکاس و استادکار عکاس بود؛ چراکه بین عکاسی ساده و هنری تفاوت وجود دارد. نخستین عکاسان جهان و پدیدآورندگان آن، اعتقادی به «هنر»بودن صنعت عکس نداشتند. ویلیام هنری فوکس تالبوت[۵] (۱۸۷۷- ۱۸۰۰)، یکی از پایه‌گذاران صنعت عکاسی، معتقد بود عکاسی قلم طبیعت است و به‌این‌ترتیب توانایی‌های آن را برای بدل‌شدن به هنر رد کرد. هیپولیت بایار[۶] (۱۸۸۷- ۱۸۰۱)، جزو اولین عکاسانی بود که به آثار خود، با صحنه‌پردازی، جنبهٔ هنری بخشید. عکس «غریق»[۷] او نمونه‌ای از این دست است. (صحتی، ۱۳۹۵: ۱۰۵-۱۰۴) تصویر ۱

تصویر ۱. «غریق» هیپولیت بایار ۱۸۴۰
(منبع: URL 1)

شارل نگر[۸] (۱۸۸۰-۱۸۲۰) نقاش و عکاس پیشرو قرن نوزدهم بود که اغلب برای تهیهٔ طرح مقدماتی نقاشی‌هایش عکس می‌گرفت، تابلوی «صحنهٔ بازار»[۹] (تصویر ۲) را مستقیماً از عکس نقاشی کرد. (شارف، ۱۲۱:۱۳۹۱) ادوارد استایکن[۱۰](۱۹۷۳- ۱۸۷۹) ازجمله عکاسانی است که کوشید به آثارش رنگ و بوی نقاشی دهد و تأثیر زیادی در به وجود آمدن سبک پیکتوریالیسم[۱۱] داشت. یکی از معروف‌ترین عکس‌های او در این سبک عکس «برکهٔ مهتاب»[۱۲] است. (تصویر ۳) عکاسانی که می‌خواستند آثارشان شبیه نقاشی باشد، از این ویژگی‌ها بهره می‌بردند؛ نور کم و ملایم از اشیاء دارای انکسار، فضای مه‌آلود و سوژهٔ خارج از فوکوس لنز دوربین.

تصویر ۲. «صحنهٔ بازار» شارل نگر ۱۹۰۴
(منبع: URL 2)



تصویر ۳. «برکهٔ مهتاب» ادوارد استایکن ۱۸۵۰
(منبع: URL 3)

لوییس فدریک مایر[۱۳] (۱۹۱۳- ۱۸۲۲) و پیر لویی پیرسون[۱۴] (۱۹۱۳- ۱۸۲۲) دو عکاسی بودند که در فرایند هنری‌شدن عکاسی تأثیر به‌سزایی داشتند؛ چراکه آنان عکاسانی را به سرقت عکس‌هایشان متهم کردند. در آن دوره قوانین حق کپی مختص آثار هنری بود. بنابراین ابتدا در دادگاه باید ثابت می‌شد که عکاسی هنر است. سرانجام در دادگاه فرانسه تصویب شد که عکاسی همان حقوقی را داراست که یك اثر هنری مثل نقاشی آن را دارد. پیرسون و مایر کتاب عکاسی را به منظور تحکیم موقعیت عکاسی در میان هنرهای دیگر منتشر کردند. به گفتهٔ آنان عکاسی باعث شد تا نقاشان فاقد اصالت و خلاقیت از ادامهٔ فعالیت بازبمانند. عکس برای نقاش رومانتیسیستی چون

اوژن دلاکروآ[15] (۱۸۶۳- ۱۷۹۸) و نقاش واقع‌گرایی چون جان بابتیست کورو[16](۱۸۷۵- ۱۷۹۶) نقش کاربردی داشت. این نقاشان از عکس برای الگوی کارهایشان بهره می‌بردند. اوژن دلاکروا نخستین نقاشی بود که از عکاسی حمایت کرد و بیانیه‌ای برای حمایت از عکاسی صادر کرد. اونوره دومیه[17] (۱۸۷۹- ۱۸۰۸) نقاش سبک رئالیسم از شیوهٔ عکاسی فلیکس نادار[18](۱۹۱۰- ۱۸۲۰) عکاس بهره برد. او در نقاشی‌هایش از سایه‌روشن‌های شدیدی بهره برد که در عکس‌های نادار دیده می‌شود. نادار واسط میان نقاشی و عکاسی بود و به نقاشان در ارائهٔ پرتره کمک می‌کرد. (صحتی، ۱۳۹۵: ۷۷-۸۱) در تصویر ۴ رویکرد رئالیسم گوستاو کوربه[19] را که شبیه به عکاسی است می‌بینیم. بعدها امپرسیونیست‌ها ازجمله ادگار دگا[20](۱۹۱۷- ۱۸۳۴) از عکاسی در جهت خلق نقاشی‌های با کادرهای ویژه و زاویهٔ دید طبیعی بهره بردند.

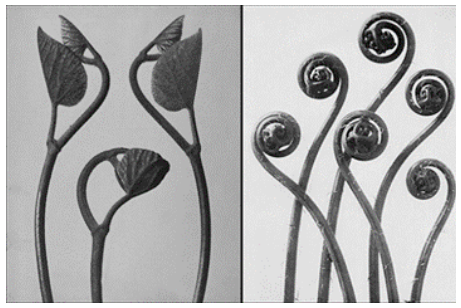
تصویر ۴. «خاکسپاری» گوستاو کوربه ۱۸۵۱
(منبع: URL 4)

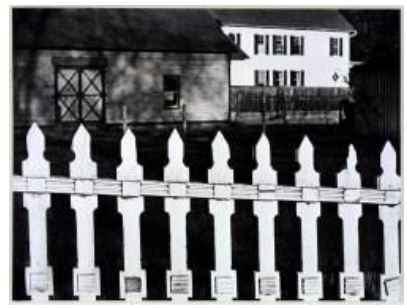
عکاسی هنری مستقل

اندی گراندبرگ[21] منتقد و نویسنده (۱۹۴۷)، در کتاب بحران واقعیت اشاره می‌کند که عکاسان برای اینکه ثابت کنند عکاسی را می‌توان هنر دانست، فعالیت‌های زیادی انجام دادند: عکاسان تصمیم گرفتند در عکس‌هایشان دست ببرند و در فرایند تولید تصویر ردپای استادگونه از خود به جا گذارند. (گراند برگ :۱۳۹۶: ۸۸) لویی دوکودوهرن[22](۱۹۲۰- ۱۸۳۷) دستگاهی را ابداع کرد که همانند آینه‌های تحریک‌کننده می‌توانست جلوه‌های ظاهری موضوع عکس را تغییر دهد. قدم بعدی وسیلهٔ دیگری بود که عکاسی را به سمت‌وسوی هنر برد. به این وسیله پنوماتیک[23] می‌گفتند که بعدها برای ترسیم فرم‌های غیرفیگوراتیو با سایه‌روشن‌های ظریف اهمیت به‌سزایی یافت. برای نخستین‌بار به سال ۱۸۵۰ و در نشریهٔ انجمن هلیوگرافی فرانسه، به مجموعه عکس‌های گوستاو لوگره[24]، عنوان هنر دادند. (صحتی، ۱۳۹۵: ۱۰۵)

گراهام کلارک[25] در کتاب عکس به تلاش‌های آلفرد استیگلیتز[26](۱۹۴۶- ۱۸۶۴) برای ارتقای عکاسی تا مقام هنری اشاره می‌کند. استیگلیتز عکاس مستند آمریکایی، مجموعهٔ عکس «هم‌ارزها»[27] را به‌عنوان نمونه‌های اصلی زیبایی‌شناسی هنری خلق کرد؛ زیرا در آن عکس معادل سوژه است. (تصویر ۵) این مجموعه عکس به‌صورت شعرگونه است. (کلارك، ۱۳۹۳: ۲۵۴)

عکاسی صریح[28] به شیوهٔ عکاسی پیکتوریالیستی واکنش نشان داد و بر ویژگی‌های اختصاصی عکاسی یعنی وضوح در جزئیات و ثبت دقیق و خودکار واقعیت تأکید کرد. در تصاویر۶ و ۷ نمونه‌ای از این رویکرد دیده می‌شود. پل استرند[29](۱۹۸۶- ۱۸۹۰) اولین عکاس قرن بیستمی بود که به عکاسی تصویرگرا پشت کرده و عکس‌هایی خلق کرد که به لحاظ زیبایی‌شناسی خوشایند و صریح بودند. یعنی نمایش موضوع به‌صورت واقعی و نه با دستکاری فرایند عکاسی بود. (لانگفورد، ۱۳۸۶ :۱۵۵) تصویر ۸ نمونه‌ای از آثار او است.





تصویر ۵. از مجموعهٔ «هم‌ارزها»آلفرد استیگلیتز. (منبع: URL 5)
تصویر ۶ و ۷. اثر کارل بلاسفلد. (منبع: URL 6-7)
تصویر ۸. از آثار پل استرند ۱۹۱۴. (منبع: URL 8)

هنر آوانگارد و استقبال نقاشان از سبک‌های عکاسی

در این بخش به تحول نگرش هنرمندان نقاش قرن بیستم به عکاسی پرداخته می‌شود. هنرمندانی که از تکنیک‌های عکاسی برای خلق و آفرینش آثاری بدیع در نقاشی استفاده کردند که منجربه شکل‌گیری سبک‌هایی نو در این قرن شد. از هنرمندان پیشرو در این زمینه می‌توان از مارسل دوشان[۳۰] (۱۹۰۸- ۱۸۸۷) نقاش نام برد که با الهام از عکس‌های ماری نقاشی «زنی از پلکان پایین می‌آید»[۳۱] را کشید و بدین‌ترتیب فتوریست‌ها[۳۲] از عکاسی الهام گرفتند. (همان: ۱۴۹) فتوریست‌ها از پیشرفت‌های فنی صورت‌گرفته در عکاسی مانند فلش استروبوسکوپیك [۳۳]در جهت ثبت حرکت در تصویر استفاده کردند. (تصویر۹) میل به بیان احساس حرکت، ویژگی بارز فتوریسم بود. آنها با رویکرد فوتو دینامیك[۳۴] لحظات را تجزیه کرده و آن را با اشکال محو نشان می‌دادند. (مورا، ۱۳۹۴: ۲۰۷) از فن کولاژ عکس، داداها[۳۵] و کوبیسم‌ها[۳۶] استقبال کردند. بیشتر عکاسان، علاقه‌مند به سبک و کارهای هنری پیکاسو بودند و مصمم بودند آثار او را سرمشق فعالیت‌های خود قرار دهند. شیوه‌های عکاسی آلوین لنگدان کابورن[۳۷] (۱۸۸۲-۱۹۶۶) براساس اصول مکتب کوبیسم، با برش و تجزیه سطوح در عکاسی ورتوگراف[۳۸]خوانده شد. (تاسک،۱۳۷۷: ۱۰۱-۱۰۲) بعدها دیوید هاکنی[۳۹] (۱۹۳۷) با پیروی از عقاید پیکاسو رابطهٔ میان نقاشی و عکاسی را یک بار دیگر با تغییر پرسپکتیو در عکس‌های مکررش از سوژه به نمایش گذاشت. هاکنی با عکاسی شهودی و عکس‌های پولاروید مرزهای زمان و مکان را در عکاسی معمولی و در نقاشی کلاسیک که مانع دیدن کامل سوژه بود، درنوردید. (نک حکمی، ۱۳۷۷) (تصویر۱۰)

تصویر ۹. اثر براگاگلیا، فتوریست ۱۹۱۱. (منبع: URL 9)
تصویر ۱۰. اثر دیوید هاکنی. (منبع: URL 10)
تصویر ۱۱. رابرت راشنبرگ ۱۹۶۲. (منبع: URL 11)

تولید انبوه اشیا و مصرفی‌شدن بار دیگر موقعیتی اجتماعی را پدید آورد که باعث شکل‌گیری جنبش نئودادائیست شد. این جنبش با عنوان یکی‌سازی هنر و زندگی کوشید تا دنیای به‌هم‌پیوسته و مبتذل تولید و مصرف را برای آفرینش یک شکل هنری دربرگیرد. نئودادائیسم به رهبری رابرت راشنبرگ[۴۰] (۲۰۰۸- ۱۹۲۵) در آمریکا راه‌اندازی شد و به‌عنوان نئورئالیسم شناخته شد، اما بعدها که موضوعات آن فقط بر فرهنگ مصرف‌گرایی و واقعیت زندگی شهری متمرکز شد و به پاپ آرت شهرت یافت. هنرمندان پاپ آرت همچون اندی وارهول[۴۱] (۱۹۸۷- ۱۹۲۸) اغلب یك عکس واحد را بارها به کار می‌برند. (تاسك، ۱۳۷۷: ۲۳۶ - ۲۳۵) (تصویر ۱۱) اصطلاح لومینیسم[۴۲] در دههٔ ۱۹۷۰ رویکردی در عکاسی رنگی است که در آمریکا شکل گرفت. همچنین کاوش‌های عکاسانهٔ این عکاسان در دنیای رنگ تحت تأثیر نقاشی‌های انتزاعی مارك روتکو[۴۳] (۱۹۷۰-۱۹۰۳) و بارنت نیومان[۴۴](۱۹۷۰-۱۹۰۵) قرار داشت. (مورا: ۱۳۹۳:۲۲۶) (تصویر ۱۲)

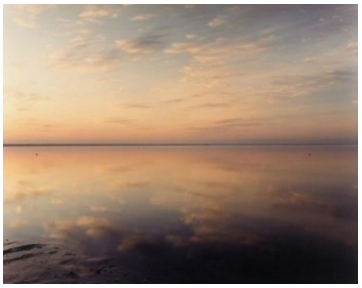
عکاسی به‌عنوان رسانه

نقاشی‌هایی که در سال ۱۹۷۲ سیدنی جنیس[۴۵] (۱۹۶۲) در نمایشگاهی با عنوان رئالیسم نمایش داد، با گرایش به واقع‌گرایی و دوری از سبک انتزاعی و با توجه به زندگی روزمره و سبک نئورئالیسم خلق شدند. «اغلب شرکت‌کنندگان در نمایشگاه جنیس را می‌توان به‌نوعی فتورئالیست دانست چون همگی آنان با تصاویر بسیار روشن یا واضحی که به عکس می‌مانست، کار می‌کردند.» این هنرمندان به‌طرق مختلف از عکس بهره جستند. ازجملهٔ ایشان آثار ریچارد

استیز[۴۶] را می‌توان نام برد که از مناظر شهری و ساختمان‌ها عکاسی و سپس نقاشی می‌کرد و ترکیبی از انتزاع و رئالیسم را جلوه‌گر شد. (هوارد جی، ۱۳۸۱: ۲۲۲) همچنین دید عکاسانه حتی در مجسمه‌سازی به هنرمندی چون جکی وینزر[۴۷] کمک کرد.

ادوارد لوسی اسمیت[۴۸](۱۹۳۳) به‌عنوان تاریخ‌نگار هنر معاصر، در کتاب جهانی‌شدن و هنر جدید یک فصل با تیتر «رسانهٔ عکاسی» دارد و ضمن تأکید بر تمایز آن با ویدئو آرت، می‌نویسد: یکی از جنبه‌های مهم تجربیات اخیر هنر عکاسی، کشف دوبارهٔ تکنیک‌هایی در تولید عکس است که در گذشته به نظر می‌رسید برای همیشه فراموش شده‌اند. (لوسی اسمیت، ۱۳۸۴: ۶۴) لوسی اسمیت یکی دیگر از ویژگی‌های عکاسی معاصر را میل رایج به آفرینش تصاویری به دقت صحنه‌پردازی شده مانند آثار بینیکا شونیبار[۴۹] (۱۹۲۲) و الیزابت اولسون[۵۰] (۱۹۶۱) می‌داند. (همان : ۶۵) این آثار عکاسی شباهتی با ترکیب‌بندی‌های رایج در نقاشی کلاسیک دارند. او برای مثال به آثار چاک کلوز[۵۱] (۱۹۴۰) اشاره می‌کند.

نقاشی‌های فتورئالیسم[۵۲]چاك کلوز به یادماندنی هستند. در این مکتب نقاشی کیفیات عینی عکس و دقت توصیفی عکاسی را به نقاشی منتقل می‌کند. فتورئالیسم در نقطهٔ مقابل پیکتوریالیسم قرار دارد. (مورا، ۱۳۹۳: ۱۸۶)(تصویر ۱۳) کندال والتون[۵۳](۱۹۳۹) می‌گوید، جنس رئالیسم عکاسانه با رئالیسم نقاشانه متفاوت است. والتون مدعی است که برداشت ما از عکاسی می‌تواند توصیفی موجه به دست دهد. به‌عبارتی‌دیگر تجربهٔ ما در مواجهه با یك تصویر و نگرش ما به آن منجر به دگرگونی‌های عمیقی می‌شود. به‌عنوان مثال وقتی پرتره‌های چاك کلوز را می‌بینیم در می‌یابیم که اثر مذکور یك نقاشی است و نه یك عکس و احساس ما کمی فروکش می‌کند. (واربرتون، ۱۳۹۲: ۲۳۳-۲۳۴)



تصویر ۱۲. اثر جویل میروویتز. (منبع: URL 12)
تصویر ۱۳. اثر چاک کلوز. (منبع: URL 13)
تصویر ۱۴. اثر گری متز ۱۹۶۲. (منبع: URL 14)

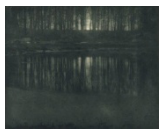
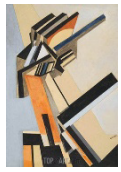
توسعهٔ پاپ آرت پیامدهای مهم‌تری برای عکاسی داشت؛ بار دیگر به تفسیر واقعیت به شکل فرم هنری توجه شد و این گرایش باعث قدردانی از عکس خوب و به رسمیت شناختن گسترده‌تر عکاسی به‌عنوان رسانهٔ هنری شد. (تاسک، ۱۳۷۷: ۲۳۹) عکاسی در بسیاری از هنرها کاربرد و جایگاه خود را پیدا کرده بود و انعطاف‌پذیری از ویژگی‌هایی بود که باعث شد به‌سرعت در بسیاری از هنرها نفوذ کند و هنرهای ترکیبی را به وجود آورد.

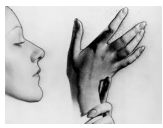
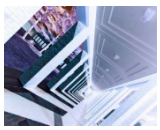
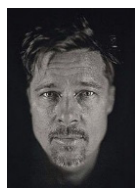
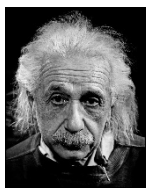
از اواخر دههٔ ۱۹۷۰ و با آثار «عکاسی‌های بدون عنوان» سیندی شرمن[۵۴] (۱۹۵۴) عکاس پسامدرنیسم همچنین «نقاشی‌های مصیبت» سیلک اسکرین های اندی وارهول، از سال‌های ۱۹۶۳ تا ۱۹۶۴ سبب شد که منتقدان و هنرمندان به عکاسی به‌عنوان یک عامل رسانه‌ای در زندگی معاصر توجه کنند. دههٔ ۱۹۷۰ عکاسی به‌عنوان یک رسانه در بسیاری از سبک‌های هنر معاصر به‌ویژه در آثار هنر زمینی و گرایش‌های متنوع آن به‌عنوان یک رسانه به کار رفت، اما عکاسان نیز به‌طور مستقل سعی کردند با واقع‌نگاری یا مستندسازی از محیط خود به بیان‌های هنری پسامدرن، به‌ویژه در موضوع محیط زیست هماهنگ شوند، عکاس‌های مکان‌نگاری نوین را می‌توان از آن جمله برشمرد. (تصویر ۱۴) در جدول شمارهٔ ۱ سبک‌های مشترک به وجود آمده از تأثیرات متقابل عکاسی و نقاشی بر یکدیگر، نمایه می‌شود.

در این جدول که به سبک‌های مشترک عکاسی و نقاشی پرداخته شده است، وابستگی آثار عکاسی را به سبک‌های

نقاشی می‌بینیم. رفته‌رفته این وابستگی کم می‌شود و عکاسی شکلی جدید در هنر معاصر را می‌آفریند و خلاقیت را در هنرمندان نقاش بیش از پیش شکوفا می‌کند.

جدول شمارهٔ ۱: سبک های مشترک عکاسی و نقاشی

سبک نقاشی	سبک عکاسی
 پیش رافائلی پروسرپاین، اثر دانته گابریل روستی، ۱۸۷۴	 صحنه‌آرایی / اسطوره‌ای / شاعرانه جولیا مارگاریت کمرون، ۱۸۷۰
 کارت پستالی ویلیام گیلپین، ۱۷۹۴	 خوش منظره راجر فنتون، بولتون، صندلی عشاق، ۱۸۵۴
 امپرسیونیسم نقاشی از چارلز ویلیام ویلی	 ناتورالیسم[۵۵] پیتر هنری امرسون، شکارچی پایک،۱۸۸۶
 سمبولیسم گوستاو مورا،۱۸۷۵	 پیکتوریالیسم[۵۶] برکهٔ مهتاب ادوارد استایکن ۱۹۰۴
 فتوریسم مارسل دوشان، زنی از پلکان پایین می‌آید، ۱۹۱۲	 فتوریسم اثر براکاگلیا
 انتزاعی پرتره ای از زن انگلیسی، ویندهام لوییس، ۱۹۱۳	 فتوگرام لازلو موهولی ناگی،۱۹۲۵

 کوبیسم پترہ پابلو پیکاسو	 کوبیسم/ورتوگراف/ کرونوگرافی آلوین لنگدان کابورن
 سورئالیسم گولکوند، ۱۹۵۳، اثر رنه مگریت	 فتومونتاژ اثر من ری
 داداییسم رابرت راشنبرگ۱۹۶۲	 داداییسم مارسل دوشان ۱۹۱۹
 آپ آرت ویکتور وازارلی، گور اسب، ۱۹۳۷	 آپ آرت نیک بنسون
 میدان رنگ مارک روتکو، ، ۱۹۵۶، نارنجی و زرد	 لومینیسم اثر جویل میروویتز ۱۹۹۱
 هایپررئالیسم/ فتورئالیسم اثر چاک کلوز	 رئالیسم فیلیپه هالسمن
 دقت‌گرا اثر چارلز شیلر	 مکان‌نگاری /توپوگرافی اثر گری متز

آراء والتر بنیامین در باب جایگاه عکاسی

ازآنجاکه در طی تاریخ عکاسی آراء متفاوتی در باب جایگاه آن در هنر ازسوی هنرمندان و منتقدان وجود دارد، پس از ذکر سبک‌های مشترک در نقاشی و عکاسی، جهت تبیین جایگاه عکاسی در هنر به بررسی آن با توجه به آراء والتر بنیامین نظریه‌پرداز قرن بیستم پرداخته شد.

الیزابت ایست‌لیگ[۵۷] منتقد و نویسندهٔ هنری (۱۸۹۳-۱۸۰۹) معتقد بود عکاسی باید در خدمت هنر و هنرمند باشد و در مقالهٔ مهمی که در سال ۱۸۵۷ نوشت، چنین بیان کرد: «عکاسی در بهترین حالتش دون کار یک هنرمند واقعی قرار می‌گیرد.» عکاسی رونوشتی دقیق از چیزها به دست می‌داد و سبب می‌شد هنرمند در تلاش کار و زمان خود صرفه‌جویی کند و بتواند آزادانه بر کار خلاقانه و نوآورانهٔ خود تمرکز کند. آنان که با تولید این شکل تصور مخالف بودند استدلال می‌کردند که عکاسی تنها نوعی نسخه‌برداری بی‌روح و ماشینی است. (ادواردز، ۱۳۹۰: ۳۴) ایست‌لیگ از این هویت با عنوان جذابیت تاریخی در عکس‌ها یاد می‌کند. چیزی که به‌درستی با هنر ساخته نمی‌شود. (برونه، ۱۳۹۳: ۹۷ – ۹۶)

بنیامین در ادامه، مزایای تکثیر مکانیکی یا فنی قرن بیستم را با مثال‌هایی از عکاسی چنین برشمرد: ۱. مثلاً در عکاسی تکثیر فنی آن جنبه‌هایی از اثر را نمایان می‌کند که با دید غیر مسلح دست نیافتنی است. در عکاسی به‌دلیل ترفندهای خاص آن، مانند حرکت آهسته، تصاویری را می‌توان ثبت کرد که به دید انسان نمی‌آید؛ ۲. نسخهٔ بدل فنی به موقعیت‌هایی در می‌گشاید که از دسترس خود اثر فنی بیرون است؛۳. تکثیر فنی، موجب نزدیکی بیشتر اثر هنری چه به‌صورت تصویر یا موسیقی و... به بیننده یا شنونده می‌شود. (بنیامین، ۱۳۷۷: ۲۱۲) لذا به نظر می‌رسد که بنیامین بر عکاسی و توانایی آن در ثبت جزئیاتی که به‌طور عادی از دید انسان پنهان است، صحه می‌گذارد. همان ویژگی‌ای که نقاشان نیز بدان نیازمند بودند و تاب رقابت با آن را نداشتند. والتر بنیامین برای اصل اثر هنری یک ارزش تاریخی قائل است که تکثیر فنی یا مکانیکی اثر فاقد آن است. از سویی اصل اثر هنری دارای تجلی است. تجلی برای اشیاء تاریخی و برای اشیاء طبیعی به کار می‌رود.«تجلی به معنای پدیدهٔ یگانه‌ایی است که از ما فاصله(ای هر چند اندک) دارد. تجلی ادراک حسی خاصی است، مانند آنکه در یک بعدازظهر تابستانی نگاهتان رشته کوه‌هایی در افق را دنبال کند و به شاخه‌ای که رویتان سایه افکنده می‌نگرید درواقع تجلی آن شاخه و آن کوه‌ها را تجربه می‌کنید. اما این تصویر درک زوال بنیان‌های اجتماعی زوال تجلی در دوران معاصر را میسر می‌کند.» (همان: ۲۱۲) البته بنیامین چه هوشیارانه خاطر نشان می‌کند که «کاستن از ارزش این تجلی و زوال تجلی» با «اهمیت فزایندهٔ توده‌ها در دنیای معاصر» ارتباط دارد. لذا توده‌ها می‌کوشند تا با پذیرش نسخهٔ بدل اثر هنری نفی یگانگی هر واقعیتی را با پذیرش نسخهٔ بدل آن بپذیرند و «اشتیاق آنها برای نگهداری شیء (اثر هنری) در فاصله‌ایی بسیار نزدیک، یعنی در قالب تصویر آن شدیدتر می‌شود. (همان: ۲۱۲) درواقع می‌توان گفت هنر عکاسی ضرورت علم و ضرورت همهٔ هنرهاست و آثار هنری را به توده‌ها نزدیک‌تر کرده، حتی اگر از تجلی آن کاسته شود.

بنیامین در مقالهٔ «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی»، تأثیر تولید و مصرف توده‌ای و تکنولوژی مدرن بر جایگاه آثار هنری و اثر آنها را بر اشکال معاصر هنر عامه یا فرهنگ عامه ارزیابی کرد. به گمان او، ازآنجاکه آثار هنری، در مذهب و در مراسم و آداب مذهبی ریشه دارند، حالت خاصی به خود گرفته‌اند که حاکی از قدرت و انحصاری‌بودن و یگانگی آن از نظر زمان و مکان است. همچنین آثار هنری جایگاه خاصی را در مراسم مذهبی اشغال می‌کرده‌اند که توانسته است نظم حاکم را به لحاظ فرهنگی مشروعیت و به لحاظ اجتماعی انسجام بخشد. اما هنر بازتولیدپذیر جدید امکان تجربهٔ هنری را به میان تمامی توده‌های مردم برده و می‌تواند تجربهٔ جمعی را که هنر نخبه‌گرا از انسان مدرن دریغ داشته شده به او بازگرداند. (کمالی، اکبری، ۱۳۸۷: ۱۲۸)

والتر بنیامین در مقاله ای دیگر با عنوان«یک تاریخچهٔ کوتاه بر عکاسی» به اهمیت عکاسی در کنار تکثیر مکانیکی در دوران معاصر که به نظریه هاله تجلی وشهرت می یابد اینگونه اشاره می کند:

از دید بنیامین اثر هنری، مثلاً مجسمه‌های خدایان یونانی، در طی تاریخ در دل سنت‌ها و مراسم آیینی شکل گرفت و همواره در خدمت آن بود. والتر بنیامین با صراحت عکاسی را ظهور «اولین ابزار واقعاً انقلابی تکثیر» می‌خواند و برآن است که در دوران معاصر «برای اولین بار در تاریخ جهان، تکثیر مکانیکی اثر هنری را از زندگی انگلی آن در کنار آیین، رهایی بخشید.» (بنیامین، ۱۳۷۷: ۲۱۴) درواقع با تکثیر فنی، از ارزش آیینی اثر کاسته و به ارزش نمایشی آن افزوده می‌شود. دربارهٔ اشیاء تاریخی

با کاهش کارکرد جادویی و آیینی آن بر کارکرد هنری آن افزوده شد. او تلویحاً ایجاد کارکرد نویی را با افزایش ارزش نمایشی اثر هنری نوید می‌دهد که یکی از آن کارکردهای نو، کارکرد هنری است که ممکن است بعدها به‌عنوان کارکرد همگانی به رسمیت شناخته شود و تأکید می‌کند: «یک چیز قطعی است امروزه عکاسی و سینما مهم‌ترین نمونه‌های این کارکرد نو هستند.» (همان: ۲۱۵) لذا به نظر می‌رسد والتر بنیامین عکاسی را عاری از هنر نمی‌بیند، بلکه همگانی‌بودن آن را طلیعه‌ای برای کارکرد هنری آن می‌داند. او در قسمت هفتم مقاله‌اش به صراحت به اختلاف تاریخی آراء دربارهٔ تقابل یا رقابت میان نقاشی و عکاسی تأکید می‌کند و آن را بحثی «آشفته و پرت» می‌خواند. او بر آن است که این اختلاف دگرگونی تاریخی است که طرفین دعوا تأثیر همگانی آن را درک نمی‌کنند. (همان:۲۱۶) درواقع به نظر می‌رسد بنیامین بیشتر به اهمیت اختراع عکاسی و تأثیر آن در هنر می‌اندیشد. امروزه تأثیر عکاسی بر هنرهای معاصر که بخشی از آن در این مقاله آورده شد، بر همگان آشکار است و با وجود تغییرات تکنولوژی، بیش از پیش گشته است.

لیز ولز[۵۸] نویسنده و نظریه‌پرداز عکاسی (۱۹۴۸)، در کتاب عکاسی درآمدی انتقادی آورده است؛ عکاسی به‌دلیل تولید تصویر دقیق ستایش می‌شد. او می‌گوید: «فرض بر این بود که تصاویر عکاسی چون به روش مکانیکی تولید شده‌اند از اعمال سلیقه و گزینش چشم و دست انسان به دور هستند و درست به همین دلایل جایگاهی که برای این رسانه در نظر گرفته می‌شد، اغلب بیرون حوزهٔ هنر بود.» (ولز:۱۳۸۹:۲۴) به‌عبارتی روش مکانیکی تولید عکس آن را از ارزش‌های هنری و انتخاب خوب هنرمند نمی‌کاهد.

انتقاد دیگر به عکاسی دربارهٔ اصالت آن است. سوزان سانتاگ[۵۹] نویسنده و منتقد معاصر(۲۰۰۴- ۱۹۳۳)، معتقد است گذشت زمان عکس را جذاب می‌کند. نسخه‌های اصل عکسی که در موزه‌ها قرار دارند، دارای اصالت هستند؛ چراکه به‌دلیل قدمت، لذت دیداری به وجود می‌آورند. این در حالی است که از بین رفتن فیزیکی نقاشی‌ها در طول زمان باعث می‌شود که مزیت یکی‌بودن اثر از بین برود. ولی به عکس کمك می‌کند تا هاله برای خود به دست آورد. سانتاگ پذیرفته شدن عکاسی را به‌عنوان هنر توسط موزه‌ها، پایان یک قرن مبارزه برای رسیدن به تعریفی از هنر می‌داند و عکاسان به مجادلات خود پیرامون هنر بودن آن پایان دادند. (صحتی، ۱۳۹۵: ۱۲۲) درواقع سوزان سانتاگ کمبود هاله را که به عقیدهٔ بنیامین بر اثر تکثیر مکانیکی در دوران معاصر ایجاد شده است، رد کرده و گذشت زمان را که بر کیفیت عکس و رنگ آن یا حتی سوژهٔ آن مرتبط می‌شود، نوعی ایجاد هاله می‌داند. لذا به نظر می‌رسد در تلاش جهت ارزش‌گذاری بر تقابل عکس و نقاشی، آنچه مهم است کاربرد عکس و زبان و بیانی است که هنرمند برای آن انتخاب می‌کند. می‌توان به قول آلن سکولا[۶۰] عکاس و منتقد معاصر(۲۰۱۳- ۱۹۵۱)، توجه داشت که عکاسی نه علم است و نه هنر، بلکه در میان گفتمان علمی و هنری در نوسان است. عکاسی رسانهٔ مکانیکی است که تلاش می‌کند شکاف عمیق فلسفی و نهادین موجود در میان علم و هنر را که شاخصهٔ جامعهٔ بورژوازی در اواخر سدهٔ هجدهم بود، پرکند. (سکولا، ۱۳۸۸ :۲۸-۲۷)

نگارنده بر این گمان است که به‌عبارتی عکاسی علم را به هنر و به عموم مردم پیوند داده است. عکاسی با زبانی پنهان و بی‌ریا اهمیت تکنولوژی و علم را در زندگی همگان تثبیت کرده است. اگرچه هنوز اثبات اهمیت تکنولوژی در تغییر ادراک حسی و فهم انسان از جهان آفرینش که والتر بنیامین نیز آن را یادآور شد، در برخی جوامع سنتی کاملاً پذیرفته نیست، قاطعانه می‌توان گفت در هرصورت عکاسی پایهٔ زبان رسانه‌ها و ارتباط با توده‌ها در دوران معاصر است. با بررسی آثار هنرمندان نقاش و عکاس و آشنایی با سبک‌های متأثر از این دو هنر، به ردپای عکاسی در به‌وجودآمدن هنر پسامدرن رسیدیم. عکاسی در خلق آثار هنری نمودی واضح و روشن دارد، لذا در پیگیری این روند و دخالت عکاسی درآثار هنری می‌توان نظریهٔ بنیامین را دربارهٔ عکاسی و سایر هنرها به وضوح درک کرد. اکنون با دید کلی که پس از بررسی آثار و سبک‌های هنری به وجود آمد، می‌توان این سؤال را که عکاسی هنر است یا خیر، منتفی دانست؛ چراکه با تغییر رویکردها و نگرش‌ها دربارهٔ عکاسی و روند پیشرفت و رسوب آن در بافت و نسوج هنرها، اکنون از عکاسی به‌عنوان پایه و پدیدآورندهٔ هنرها یاد می‌شود؛ زیرا هنر پسامدرن در بستری از عکاسی ایجاد شده است.

نتیجه‌گیری

طبق آنچه در مرور سبک‌های هنر عکاسی و نقاشی گذشت به نظر می‌رسد، در تاریخ هنر رقابت عکاسی و نقاشی خواسته یا ناخواسته در شیوهٔ بیان یکدیگر مؤثر بوده‌اند. ازاین‌رو سبک‌هایی با تأثیرگرفتن از نقاشی در

عکاسی یا با گذاشتن تأثیر از عکس بر نقاشی پدید آمد. چه بسا بتوان گفت عکاسی و نقاشی در طی دو قرن رقابت، هر روز تغییر کرده و هنوزگنجایش تغییر دارند. با دوری از دوران مدرن و اهمیت یافتن مسائل اجتماعی در هنر، رفته‌رفته عکاسی در بسیاری از سبک‌های هنری مانند پاپ آرت و هنر زمینی اهمیت به‌سزایی یافته است. در هنر پسامدرنیسم نیز عکاسی در خلق سبک‌های مختلف هنری و به‌ویژه نقاشی تأثیر به‌سزایی داشته است. درپاسخ به بررسی جایگاه این دو هنر، با توجه به آراء بنیامین و سبک‌های هنری که در دوران پسامدرن به وجود آمده است، به نظر می‌رسد به این جواب می‌رسیم که عکاسی با قابلیت پویایی و فراگیری خود، در هنر پسامدرنیسم توانسته نقش به‌سزایی داشته باشد. رویکرد مقاله به آراء والتر بنیامین با اشاره به از بین رفتن اصالت در هنر، آشکارکنندهٔ اهمیت عکاسی در دوران بازتولید یا تکثیر مکانیکی، در میان تودهٔ مردم و نقش فزایندهٔ آن در رقابت با نقاشی در هنر معاصر است. عکاسی هنری است که روزبه‌روز بر هنرهای دیگر به‌ویژه در دوران پسامدرن تأثیر می‌گذارد و در جهت زایش آثار هنری و عمومیت یافتن آن در میان مردم گام برداشته است. عکاسی جزء جدایی‌ناپذیر هنر پسامدرن است؛ چراکه به استناد آثار نقاشان (گرهارد ریشتر[۶] ۱۹۳۲، نقاش پسامدرن آلمانی) از نازل‌ترین عکس می‌توان اثری هنری و باشکوه خلق کرد. به استناد آراء بنیامین، عکاسی هنر را همه‌گیر کرد و نگرشی جدید به هنرمندان در جهت تولید آثار هنری داد که براساس آن می‌توان گفت هنر از مفهوم اصالت و خاص بودن و متعلق‌بودن به قشری خاص در جهت عمومیت داشتن و در اختیار تودهٔ مردم قرار گرفتن تغییر مسیر داد. هنوز برخی بر برتری نقاشی اذعان دارند اما والتر بنیامین با نظریهٔ هاله در عکاسی و بیان اهمیت بازتولید مکانیکی در هنر و تأثیرات آن به صراحت دربارهٔ این بحث تاریخی به کنکاش پرداخته و از تحلیل آراء او چنین به نظر می‌رسد که عکاسی دریچه‌ای بر ارزش‌های جدید در هنر معاصر راگشوده است و نمی‌توان آن را عاری از کارکرد هنری دانست. عکاسی فرایندی است مکانیکی و عینی بدون دخالت مستقیم دست، اما نقاشی با دخالت مستقیم دست و ذهن هنرمند صورت می‌گیرد و انرژی و ارتباطی که هنرمند می‌تواند بدین‌وسیله بر اثر خود منتقل کند به مراتب بیشتر از اثر هنری ایجادشده توسط شیء مکانیکی است. اما نباید نادیده گرفت که بازتاب پرده‌ای باشکوه از واقعیت، بسیار تأثیرگذارتر از آن چیدمانی است که به سلیقهٔ ذهن نقاش جلوی دید مخاطب قرار می‌گیرد. از سوی‌دیگر عکاسی از آن جهت که با جهان بیرون در ارتباط است می‌تواند جریان‌ساز باشد. عکاسی با تولید علم و تکثیر آن توانسته جایگاه فراگیری نسبت‌به نقاشی به‌دست آورد و در پی گسترش و تکثری که در ذات عکاسی است، از فاصلهٔ هنر با توده‌های مردم که والتر بنیامین آن را متذکر شده بود، روزبه‌روز کاسته شده است. در کنار بیان آراء بنیامین شاید بتوان گفت عکاسی مثل کاتالیزور در دورهٔ خود عمل کرد و توانست تغییرات فراوانی در نگرش هنرمندان نقاش و سبک‌های هنری نقاشی به وجود آورد. دقت در جزئیات و شکار زمان «ثبت لحظه» با کمک نور، قابلیتی است که نقاشی هرگز نتوانسته است از آن برای به تصویر کشاندن تخیل استفاده کند، مگر به کمک عکاسی. قداستِ لحظه در زندگی روزمره بدون‌شک ارزشمند و شکار آن و جاودان‌کردن «آنی» که اکنون نیست، بسیار ارزشمند است و این امر شگفت‌انگیز بدون رسانهٔ عکاسی دشوار است.

پی نوشت

1. Louis Jacques Mande Daguerre (1787-1851)

۲. Walter Benjamin (۱۸۹۲-۱۹۴۰) فیلسوف و نویسندهٔ سوسیال آلمانی و از منتقدان مشهور سرمایه داری است

3. Royal Photographic Society (1853)

4. Roger Feneton (1819-1869)

5. William Henry Fox Talbot (1800-1877)

6. Hippolyte Bayard (1801-1887)

7. Drowned Man (1840)

8. Charles Negre (1820-1880)

9. Market Scence (1850)

10. Edward Steichen (1879-1973)

11. Pictorialism

12. The Pond Moonlight (1904)

13. Louis Federic Mayer (1822-1913)

14. Pieree Louis Pierson (1822-1913)

15. Eugène Delacroix (1798-1863)

16. Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875)

17. Honore Daumier (1808-1879)

18. Félix Nadar (1820-1910)

19. Gustave Courbet (1819-1877)

20. Edgar Degas (1834-1917)

21. Andy Grundburg (1947-)

22. Louis Arthur Ducos Du Haurn (1837-1920)

23. Panomatic

24. Gustav Le Gray (1820-1884)

25. Graham cklarc

26. Alfred Stieglitz (1864-1946)

27. Equivalent (1925-1934)

28. Straight Photography

29. Paul Strand (1890-1986)

30. Marcel Duchamp (1887-1908)

31. Nude Descending A Staircase (1912)

۳۲. جنبشی است که در ایتالیا شکل گرفت. هدفش تخریب گذشتهٔ هنری و ادبی و در کنار آن ستایش ماشین، سرعت و خشونت بود. آنها معتقد بودند برای تجسم پویایی باید بر نور و حرکت تاکید کرد. (پاکباز، ۱۳۷۸: ۳۷۷)

33. Stroboscopic Flash

34. Photodynamic

۳۵. سبکی معترض، پوچگرا و خردستیز بود که همه‌چیز ازجمله هنر را به سخره می‌گرفت (پاکباز، ۱۳۸۷ :۲۰۹)

۳۶. کوبیسم: جنبش هنری که به‌سبب نوآوری در روش دیدن، انقلابی‌ترین و با نفوذترین جنبش هنری سدهٔ بیستم به شمار می‌رود. کوبیست‌ها به این نتیجه رسیده بودند که نه فقط باید چیزها را همه جانبه دید، بلکه باید از ظاهر به درون رسید و درون را نیز نشان داد (پاکباز،۱۳۷۸:۴۲۶-۴۲۷).

37. Alvin Langdon Coburn (1882-1966)

38. Vertuograph

39. David Hockney (1937-)

40. Robert Rauschenberg (1925-2008)

41. Andy Warhol (1928-1987)

42. Luminisem

43. Mark Rothko (1903-1970)

44. Barnet Newman1905-1970))

45. Sidney Janis(1962-)

46. Richard Estes

47. Jackie Winser

48. Edward Lucie-Smith(1933)

49. Yinika shonibar (1922)

50. Elizabeth olsen (1961-)

51. Chuck Close1940-))

۵۲. مکتبی در نقاشی که اثر کاملاً شَبیه عکس است

53. Kendall Walton (1939-)

54. Cindy Sherman (1954-)

۵۵. حالت محوی اشیاء متحرک که به‌علت حساسیت پایین صفحات عکاسی بود، همچنین برخی خصوصیات عکاسی امپرسیونیسم همانند ویژگی‌های عکس فوری است، .برش خوردن آزادانهٔ انسان در قاب تصویر از ویژگی‌های نقاشی امپرسیون است. (شارف، ۱۳۹۱: ۱۹۰) پیروان عکاسی طبیعت‌گرا در عکاسی، همانند نقاشان امپرسیونیسم با فوکوس نرم، قصد نزدیک‌شدن به واقعیت موجود در طبیعت چشم انسان را دارد (مورا، ۱۳۹۳:۱۷۵).

۵۶. منیفست عکاسی پیکتوریالیسم، سمبولیسم است؛ چراکه از میان‌بردن واقعیت در ازای زیبا کردن اثر از راه محوسازی با مضامین طبیعت و عشق در آثار پیکتوریالیست‌ها دیده می‌شود. (مورا،۱۳۹۳: ۸۶)

۵۷. Elizabeth Eastlake (۱۸۰۹-۱۸۹۳) منتقد و نویسنده هنری انگلیسی است

۵۸. Liz Welz (۱۹۴۸-) نویسنده و نظریه پرداز انگلیسی

۵۹. Susan Sontag (۱۹۳۳-۲۰۰۴) منتقد و نظریه‌پرداز مشهور عکاسی

60. Allan Sekula1951-2013))

61. Gerhard Richter (1932-)

منابع

ادواردز، استیو (۱۳۹۰) ***عکاسی***، ترجمهٔ مهران مهاجر، تهران: انتشارات ماهی.

اسماگولا، هوارد جی (۱۳۸۱)***گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری***، ترجمهٔ فرهاد غبرایی، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

برونه، فرانسوا (۱۳۹۳)، ***عکاسی و ادبیات***، ترجمهٔ محسن بایرام‌نژاد، تهران: حرفهٔ هنرمند.

بنیامین، والتر (۱۳۷۷) «اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی»، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام، تهران: ***نشریهٔ فارابی***، شمارهٔ۳۱، صص۲۲۵- ۲۱۰.

پاکباز، رویین (۱۳۷۸) ***دایرةالمعارف هنر***، تهران: فرهنگ معاصر.

تاسك، پیتر (۱۳۷۷) ***سیر تحول عکاسی***، ترجمهٔ محمد ستاری، تهران: انتشارات سمت .

حکمی، شیرین (۱۳۷۷) «دیوید هاکنی و عکاسی شهودی»، تهران: ***فصل‌نامهٔ هنر***، شمارهٔ ۳۶.

روشن، نعمام(۱۳۹۸) «مفهوم هاله در نوشته‌های والتر بنیامین»، تاریخ مشاهده (۱۴-۱-۱۳۹۹) https://www.akkasee.com/article/1398/85476

سارکوفسکی، جان (۱۳۸۲)***گاهی به عکس‌ها***، تهران: انتشارات سمت.

سکولا، آلن (۱۳۸۸) ***بایگانی و تن***، ترجمهٔ مهران مهاجر، تهران: انتشارات آگاه.

شارف، آرون (۱۳۹۱) ***هنر و عکاسی***، ترجمهٔ حسن زاهدی، تهران: انجمن سینمای جوان ایران.

صحتی، بهزاد (۱۳۹۵) ***معماری عکاسی***، تهران: انتشارات دانشگاه پارس.

کاداوا، ادواردو (۱۳۹۱) ***تزهایی درباب تاریخ عکاسی***، ترجمهٔ میثم سامان‌پور، تهران: رخداد نو.

کلارك،گراهام (۱۳۹۳) ***عکس***، ترجمهٔ حسن خوبدل و زیبا مغربی، تهران: انتشارات شورآفرین.

کمالی، زهرا؛ اکبری، مجید(۱۳۸۷) «والتر بنیامین و هنر بازتولید»، ***پژوهش‌های فلسفی***، شمارهٔ ۱۴، صص ۱۴۶- ۱۲۵

گراندبرگ، اندی (۱۳۸۹) ***بحران واقعیت***، ترجمهٔ مسعود ابراهیمی‌مقدم و مریم لدنی، تهران: فرهنگستان هنر.

لنگفورد، مایکل(۱۳۸۶) ***داستان عکاسی***، ترجمهٔ رضا نبوی، تهران: انتشارات افکار.

لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۸۷) ***مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های قرن بیستم*** (جهانی‌شدن و هنر جدید)، ترجمهٔ علیرضا سمیع آذر، تهران: انتشارات نظر.

مورا، ژیل (۱۳۹۳)***کلمات عکاسی***، ترجمهٔ حسن خوبدل و کریم متقی، تهران: حرفهٔ نویسنده.

واربرتون، نایجل (۱۳۹۲) ***زیبایی‌شناسی هنرها***، ترجمهٔ محمدمهدی ساعتچی و نریمان افشاری، تهران: فرهنگستان هنر.

ولز، لیز(۱۳۹۰) ***عکاسی؛ درآمدی انتقادی***، ترجمهٔ مهران مهاجر و دیگران، تهران: انتشارات مینوی خرد.

References:

Benjamin, W. (1998), The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, ***Farabi Cinema Foundation***, Translated by Omid Nikfarjam, Vol 31, (Page: 21-225).

Brunet, F. (2014), ***Photography and Literature***, Translated by Mohsen Bayram Nezhad, Tehran: Herfeh Honarmand .(text in Persian)

Cadava, E. (2012), ***Theses on the History of Photography***, Translated by Meysam Saman poor, Tehran: Rokhdad no. (text in Persian)

Clark, G. (2014), ***The photograph***, (2nd ed), Translated by Hasan Koobdel, Ziba Maghrebi, Tehran: Shoor Afarin. (text in Persian)

Edwards, S. (2011), ***Photography***, (4th ed), Translated by Mehran Mohajer, Tehran: Mahi. (text in Persian)

Grundberg, A. (2010), ***Crisis of the Real***, Translated by Masood Ebrahimi Moghadam, Maryam Ladoni, Tehran: Farhangestan Honar. (text in Persian)

Hekmi, S. (1998), David Hockney and Intuitive Photography, ***Art***, Vol 36.

Kamali, Z. Akbari, M. (2016), Walter Benjamin and Reproducible Art, ***Philosophical Investigations***, Vol 5-2 (Page 125-146).

Langford, M. (2014), ***The Story of Photography***, (4thed), Translated by Reza Nabavi, Tehran: Afkar. (text in Persian)

Lucie - Smith, E. (2008), ***Movements in Art Since*** 1945, Translated by Alireza Sami Azar, Tehran: Nazar. (text in Persian)

Mora, G. (2014), ***Photo Speak***, (5thed), Translated by Hasan Koobdel, Karim Mottaghi, Tehran: Herfeh Nevisandeh. (text in Persian)

Pakbaz, R. (1999), ***Encyclopedia of Art***, (2nd ed), Tehran: Contemporary Culture.

Roshan, N. (2019), ***The Concept of "Aura" in the Writings of Walter Benjamin, https://www.akkasee.com/article/1398/85476***

Sekula, A. (2018), ***The Body and the Archive***, (2nd ed), Translated By Mehran Mohajer, Tehran: Ban. (text in Persian)

Scharf, A. (2012), ***Art and Photography***, (2nded), Translated by Hasan Zahedi, Tehran: Iranian Youth Cinema Association. (text in Persian)

Sehati, B. (2016), ***Structure of Photography***, Tehran: Pars University Press.

Smagula ,H ,(2002) .***Currents: Contemporary Directions in the Visual Arts***, Translated by Farhad Ghobraei, Tehran: Iran Cultural Studies. (text in Persian)

Szarkowski, J. (2003), ***Looking at Photogrphs***, Translated by Farshid Azarang, Tehran: Samt. (text in Persian)

Tausk, P. (1998), ***Photography in the 20th Century***, Translated by Mohammad Sattari, Tehran: Samt. (text in Persian)

Warburton, N. (2013), ***Aesthetic Issues of Specific Art Forms***, Translated by Mohammad Mehdi Saatchi, Nariman Afshari, Tehran: Farhangestan Honar. (text in Persian)

Wells, L. (2011), ***Photography A Critical Introduction***, (2nd ed), Translated by Mehran Mohajer, Tehran: Minoye Kherad. (text in Persian)

URL:

Url 1: http://www.Artstor.org/tag (تاریخ مشاهده: ۱۳۹۷/۱۰/۱۳)
Url 2: http://www.pinterest.Es/tag (تاریخ مشاهده: ۱۳۹۷/۱۰/۱۳)
Url 3: http://www.pinterest.Es/tag (تاریخ مشاهده: ۱۳۹۷/۱۲/۹)
Url 4: http://www gustave-courbet.com/tag (تاریخ مشاهده: ۱۳۹۷/۱۲/۹)
Url 5:http://www.moma./tag (تاریخ مشاهده: ۱۳۹۷/۷/۱۶)
Url 6-7:http://www.Moma.org /tag (تاریخ مشاهده: ۱۳۹۷/۷/۱۶)
Url 8:http://www.moma.com/tag (تاریخ مشاهده: ۱۳۹۷/۱۲/۹)
Url 9:http://www.pinterest.es/tag (تاریخ مشاهده: ۱۳۹۸/۷/۱۶)
Url 10:http://www.kanopy.com/tag (تاریخ مشاهده: ۱۳۹۸/۷/۱۶)
Url 11:http://www.tate.org.uk/tag (تاریخ مشاهده: ۱۳۹۸/۷/۱۶)
Url 12:http://www.pinterest.es/tag (تاریخ مشاهده: ۱۳۹۷/۱۲/۹)
Url 13:http://www.moma.com/tag (تاریخ مشاهده: ۱۳۹۷/۱۲/۹)
Url 14:http://www.pinterest.es/tag (تاریخ مشاهده: ۱۳۹۸/۷/۱۶)

Narrating the contrast between photography and painting with an approach to the views of Walter Benjamin

Abstract:

Certain vicissitudes are generated in the relations between photography and painting by the artists and theoreticians in their investigations about photography and its interplay with the art of painting. Early during the advent of photography, no artistic value was attached to the photographs insofar as it managed to find a home among the rest of the arts, and a long way was taken to attach an artistic value to the photographs in the courts of justice. Nonetheless, painting always predominated as fine art and a symbol of wealth, culture, and civilization. Primarily, a periodical journal printed Gustave Le Gray's photographs entitling them as artistic pictures. Photography gradually adopted an artistic language and expression, such that today it holds a critical role in modern arts, especially land art and installations.

This paper mainly seeks to investigate the course of development in the position of photography and its rivalry with painting and even its access to progressive art with a new language and expression. The main question about the position of photography versus painting is on its invention until the modern era and post-modern art. We attempt to examine what new frontiers the historical race between photography and painting artists are introduced in contemporary art. The present paper attempts to examine the position of photography in the art, and evaluate its status in reciprocity or competition versus painting by making references to the works of the artists up until the contemporary era, with an approach towards the views of the twentieth-century theoretician – Walter Benjamin (1892-1940) – about the reproducibility of artworks. Apparently, due to its flexible character and since it creates innovation, photography is turned reproducible and into a new instrument in postmodern art, such that it could be regarded as a separate art with a novel expression and as the establisher of many art styles.

Since its advent, triggered by Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) in 1839, photography entered a special rivalry with painting, which has been marked by many of the philosophy theoreticians, since this visual medium or art is way too occult and constantly separating itself from the rest of the arts and outreaching them as the most important medium of expressing artistic concerns. Some artists regard photography as being specific to a certain group. However, since the advent of photography in the nineteenth century, it turned more popular and

Effatolsadat Afzal Tousi
Professor, Department of Art Research, Art Faculty, Alzahra University, Tehran-Iran (Corresponding Author).
afzaltousi@alzahra.ac.ir

Fatemeh Yousefi
M.A. Alzahra University, Tehran-Iran.
Sharareh_yousefi@yahoo.com

Date Received: 2021-04-17
Date Accepted: 2021-05-18

1-DOI: 10.22051/pgr.2021.35787.1104

accessible than painting, meaning that many walks of people could make a self-portrait in the photo studios. Yet, painting art was still in use and accessible by the better-to-do class of society. On the other hand, many painting artists including Charles Negre (1820-1880) and Edgar Degas (1834-1917) used photographs in their paintings. This made photographers such as Edward Steichen (1879-1973) and advocates of pictorialism liken their photographs to the romantic and sometimes imaginary atmosphere of paintings to produce an identity for their works and getting them closer to the world of art.

Lewis Frederick Meyer (1822-1913) and Pierre-Louis Pierson (1822-1913) were two photographers who left a significant impact on the process of turning photography into art since they accused some photographers of stealing their photographs. In that period, copyright laws were enforceable only to works of art. Therefore, it had to be proven in the court of law that photography is an art. At last, the French court ratified that photography is entitled to the same rights attributed to a work of art like painting. Pierson and Meyer published the book "Photography" to consolidate the position of photography among the rest of the arts. According to them, photography stopped groundless and uncreative painters working.

Therefore, the present paper reviews the history of photography and the advent of various photography schools inspired by the painting schools and vice versa, examining the course of evolution and interplay of these two arts. From among the various views of the painting or photography artists and the relevant theoreticians, Walter Benjamin speaks seriously and severally about the newly emerging arts of his time – photography and cinema – in an essay titled "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". In this essay, he investigates the power of reproduction in the modern age and enumerates its impacts on the arts and the popular masses. More than any other art, the power of photography and reproducibility of photographic images, attracts attention in this context. In Benjamin's opinion, works of art have always been reproducible. "Everyone can copy works of others". In his opinion, photography has altered the substance of art.

In part seven of his essay, he explicitly emphasizes the historical disputes as to the reciprocity or competition between painting and photography, dubbing it as "devious and confused". He believes that this dispute is a historical transformation the universal impact of which was not realized by either of the rivals (Benjamin, 1998: 216). Today, the impact of photography on the contemporary arts – some of which we have laid down in this paper – is evident to all, and it has further increased despite the technological changes.

Since late in the 1970s, the work of the postmodern photographer - Cindy Sherman – called "Untitled Film Stills" (1954), and Andy Warhol's "The Death and Disaster" painting silk-screens from 1963 to 1964 made the critiques and artists pay attention to photography as a media element in the contemporary life. In the 1970s, photography was used as a medium in many contemporary art styles, especially in the works of land art and its various principles. On the other hand, photographers also independently tried to get attuned to the postmodern artistic values - especially in the topic of the environment – by the realization or documentation of their surroundings. Modern topography images are included in the category. The impression and impressionability between photography and painting in their various styles are manifested in the works of photographers and painters, insofar as photography leaves effect in creating an artistic style like photorealism as an independent and powerful medium according to Edward Lucie-Smith as he has conceived in his book "The Globalization and the Modern Art".

In response to the study of these two arts' position, and considering the views of Benjamin and the artistic styles emerged especially in the postmodern era, it seems that we would arrive at the answer that photography may hold a significant role in the postmodernist art by its capability of dynamism and universalism. Walter Benjamin's views explain the importance of photography during the age of mechanical reproduction or duplication among the popular masses and its increasing role in rivaling painting in contemporary art, pointing out the extinction of originality in the art. Photography is an art that impacts other arts every day, especially in the postmodern era, and is an inseparable part of postmodern art, since splendid artworks may be created even out of the cheapest photographs, referring to the works of painters like Gerhard Richter (1932). As Walter Benjamin maintains, photography

universalized the art and brought artists a novel attitude based on which one may say the art has rerouted from the concepts of originality and specialty and belonging to a certain class of the society to the direction of popularity and accommodation to the popular masses. It seems by analyzing his views that Walter Benjamin does not look at photography as something void of art, but he regards its universality as a forerunner for its artistic application. More specifically, he points to the works of Eugène Atget (1857-1927) – the nineteenth-century French photographer – who has reduced the last of the cult values of the photographs - the human portrait - and has increased its exhibitory value by taking photographs of deserted urban spaces with no human portraits and figures (Benjamin, 1998: 215). Indeed, it seems that Benjamin thinks more about the importance of the invention of photography and its impact on art and its impression on the value of art in the eyes of the popular masses. Today, the impact of photography on the contemporary arts is publicly evident and has increased more than ever despite technological changes. In Benjamin's view, the art has lost its sanctity due to the technological advancement of photography alongside the loss of the sacred undertone of the photographs, gradually becoming accessible by the popular masses. In other words, photography has been effective in the loss of the personification undertone as an instrument of the mechanical age of artistic reproduction.

Aside from Benjamin's views, one may depict that photography worked like a catalyst in its age and managed to bring about abundant changes in the attitudes of the painters and painting art styles. It managed to dissolve and attach the antagonists to itself. Precision in details and shooting the seconds or "capturing the moments" with the help of light is a possibility painting has never been able to take benefit of in picturing the imagination, but using photography. The sanctity of the moment in daily life is undoubtedly precious, and shooting it and eternizing "a moment" that no more exists is way too valuable, and this amazing thing is difficult to be done without the medium of photography.