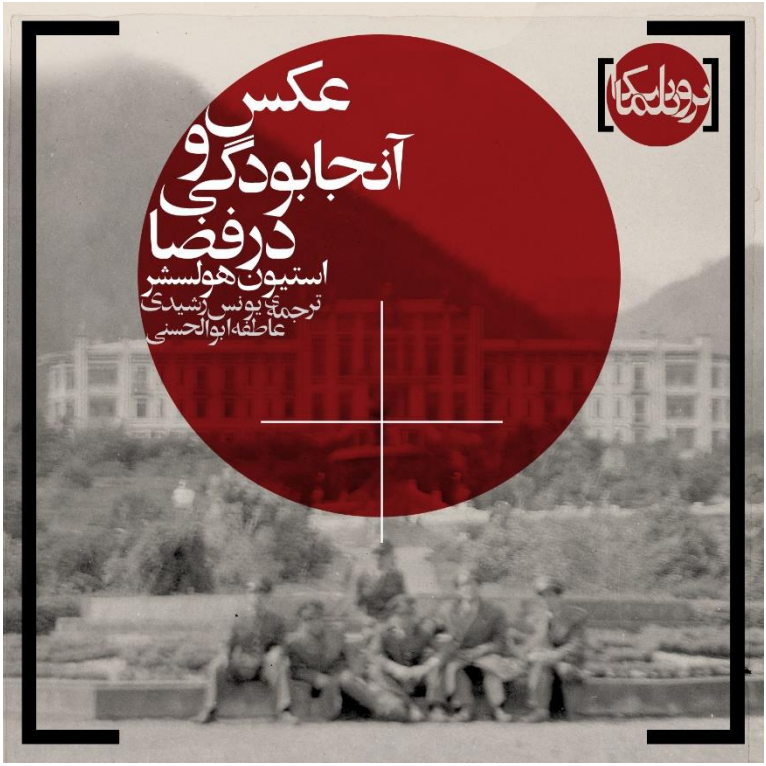


۱

بهمن ۱۴۰۰

Problematicaa.com

مقدمه: ایستگاه اتوبوس اوکلند[1]

عکاسی در قدرتمندترین حالت خود واسطه‌ی جغرافیایی بی‌همتایی در شکل‌گیری ادراک مکان است (van Gelder and Westgeest ۲۰۱۱). تصویرهای عکاسی مکان‌ها چه بر صفحه‌ی نمایش رایانه، چه در یک گالری و چه صفحات یک کتاب یا در یک ارایه‌ی کلاسی مشاهده شوند کم و بیش واقعی و غیرواسطه‌ای به نظر می‌رسند. آنها می‌توانند مردم را در فاصله‌های عظیمی جابجا کنند. این موضوع، آگوست سال ۲۰۱۰ میلادی، در ایستگاه اتوبوسی در شهر اوکلندِ کالیفرنیا مشخص شد. من تازه اولین روز مصاحبه‌ی خود را با ریچارد میسراچ[2] برای آرشیو هنر آمریکا[3] در [موزه]

[1] Oakland

[2] ریچارد میسراچ (Richard Misrach) عکاس آمریکایی (متولد ۱۹۴۹) است که بیشتر به خاطر تمرکزی که بر روی ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه‌ی عکاسی و معرفی آن به مخاطبان دارد شناخته شده است. او با استفاده از ترکیب‌بندی‌هایی که از کنار هم قرار گرفتن سطوح مختلف به وجود می‌آیند و گاه با حذف افق به خلق تصاویری انتزاعی دست زده‌است که تاثیر عمیقی بر روی مخاطبان میگذارد. از مجموعه آثار شاخص میسراچ می‌توان به باریکه‌راه سرطان (Cancer Alley) اشاره کرد که در آن با رویکردی انتقادی به ثبت تاثیر گسترش آلودگی‌های صنعتی بر سلامت ساکنان حوزه‌ی رودخانه‌ی می‌سی‌سی‌پی پرداخته است. م

[3] Archives of American Art

Problematicaa.com

اسمیتسونیان[۴] به پایان رسانده بودم (Misrach 2010a). برای آنکه جهت گفتگو در روز بعد به خوبی آماده شوم، میسراچ –عکاس محیط‌زیستی که عکاسی بزرگ‌مقیاس او از محل آزمایش بمب[های هسته‌ای] در صحرای نوادا[۵]، آلودگی‌های نفتی-شیمیایی در لوییزیانا[۶] و سواحل هاوایی[۷] تحسین بین‌المللی را به همراه آورده است- یک نسخه‌ی با کیفیت از کتاب در حال چاپِ این خاطره را نابود کن[۸] در سایز بزرگ ۱۵ در ۱۱ اینچ با برش و صحافی افقی در بالای آن که در بالاترین کیفیت و به شیوه رنگی چاپ شده بود به من قرض داده بود (تصویر ۱,۱). مطالعه‌ی این کتاب همانند در دست داشتن بخشی از یک موزه در دستان شما است که هر لحظه امکان دارد عکس‌های آن به بیرون از صفحه‌ها لغزش پیدا کنند.

اما این [کتاب] این کار را به شیوه‌ی معمولی به انجام نمی‌رساند. این کتاب بیشتر همانند پنجره‌ای است که از طریق آن بینندگان به درون مکانی دیگر می‌پرند- در این مورد، نیواورلیانی[۹] که تنها چند ماه است

[۴] Smithsonian
[۵] Nevada Desert
[۶] Louisiana
[۷] Hawaii
[۸] Destroy This Memory
[۹] New Orleans

Problematicaa.com

[طوفان] کاترینا[1] را پشت سر گذاشته است. در حالی که منتظر اتوبوس برکلی بودم، با ورق زدن صفحه‌های کتاب و درنگ بر روی هر صفحه، گویی در برابر شهری ایستاده بودم که در مقابل دید من است. نیواورلیانی که با لنز دوربین میسراچ نمایش داده شده است خالی از مردم است- در ۷۰ عکس کتاب حتی یک نفر هم دیده نمی‌شود- اما تاثیر انسان در نابودی محیط زیست آشکار و گوش-خراش است. نظاره‌ی چشم‌انداز به معنای شنیدن آن است، همان‌گونه که صحبت‌های ساکنان محلی در مرکز هرکدام از این عکس‌های بی‌عنوان ظاهر شده است. پیام‌های رنگی نقاشی‌شده به رنگ سرخ درخشان، بنفش‌آبی، نارنجی پررنگ و سفید استخوانی طنین صدای مضطربی برای درخواست کمک، روایت‌های فقدان‌های آسیب‌زننده و اعلام خشم هستند. اگرچه میسراچ (b۲۰۱۰) اجازه داده است صحبت‌های ساکنان بدون هیچ توضیحی برای خود آنان باقی بماند، او عکس‌هایی از گرافیتی را در یک روایت سرراست سامان داده است که با ناامیدی شروع می‌شوند («کمک» و «لعنت، لعنت، لعنت[11]»)، به

[1] Katrina

[11] نویسنده کلمه به کلمه گرافیتیهایی را که حاوی ناسزایی جنسی هستند و به وسیله‌ی عکسهای ریچارد میسراچ ثبت شدهاند با حفظ امانت در این متن ذکر کرده است. با توجه به عرف موجود در کشور ایران به ناچار از واژه جایگزین استفاده شده است. م

Problematicaa.com

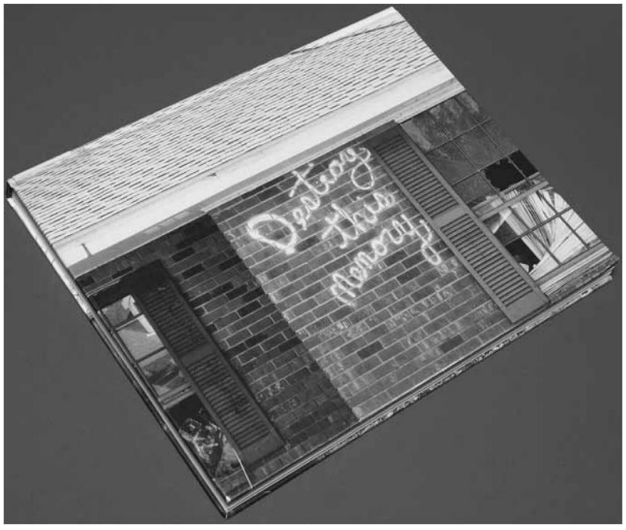
سوی مبارزه‌طلبی می‌روند («من تفنگ دارم» یا «هر کسی که بخواد من رو غارت کنه، می‌کشمش»)، به شوخی‌های بدبینانه می‌رسند(«آره، برونی[۱۲]، تو جلوی یه فاجعه رو گرفتی») و به جمع‌بندی نکات وجودی («حالا چی؟»، «رویای ناتمام» و «این خاطره را نابود کن») ختم می‌شود. تاثیر کتاب بر مخاطبانش فراموش‌ناشدنی است.

تاثیرگذار نیز هست. احساسات پریشانی، همدردی، ناامیدی و خشم مفاهیمی هستند که در ایستگاه اتوبوس اوکلند گوش من را نواخت. در چند دقیقه، بیش از چند نفر از مسافران در حالی که منتظر رسیدن اتوبوس لعنتی بودند، برای مطالعه‌ی کتاب عکاسی میسراچ به من پیوستند. کنار من می‌نشستند و از کنار شانه‌های من به زحمت به عکس‌های کتاب نگاه می‌کردند، با تامل روی هر صفحه دیوارنوشته‌هایی را که بر روی چشم‌اندازهای صدمه‌دیده نوشته شده بودند با صدای بلند و برانگیزاننده‌ای می‌خواندند. همراهان من در ایستگاه اتوبوس باهوش بودند. آنها به دفعات در مورد تفسیر معانی عکسها به کشمکش پرداختند؛ تعدادی از آنها اطلاعات اندکی در مورد طوفان‌های دریایی داشتند و از میزان خساراتی که نیروهای طبیعی می‌توانند وارد کنند متحیر شده بودند، در حالیکه سایر مسافران

[۱] Brownie

Problematicaa.com

به خوبی این طوفان را به یاد داشتند و به خاطر آنچه دیده بودند در مورد شایستگی دولت دچار تردید می‌شدند. این مسئله برای من روشن کرد که برای خوانش این تصاویر بصری هیچ راه خاصی وجود ندارد. همچنین برای من مشخص شد که از نظر هر فردی که آن بعدازظهر در آن گوشه از شهر اوکلند بود، ما در ارتباط با مکان و زمانی هستیم که به شیوه‌های شگفت‌انگیز و قدرتمندی تحت تاثیرمان می‌گذارد. ما در حال واکنش نشان دادن به «آنجابودگی» عکاسی بودیم.



تصویر ۱,۱: جلد کتاب این خاطره را نابود کن اثر ریچارد میسراچ

منبع: ریچارد میسراچ

Problematicaa.com

آنجابودگی عکاسی

رولاند بارت[۱۳] هنگامی که به یک عکس قرن نوزدهمی از قصر الحمبرا[۱۴] در گرانادای[۱۵] اسپانیا نگاه کرد، نوشت: «این عکس من را تحت تاثیر قرار داد»، «به روشنی مشخص است که آنجا [محلی] است که دوست دارم در آن زندگی کنم». تجربه‌ای که بارت شرح می‌دهد (۱۹۸۱: ۳۸, ۸۴). احساسی است که او از نگاه مستقیم به برشی از واقعیت جغرافیایی کسب کرده است، «حضور بی‌واسطه برای جهان» بنیادی برای رسانه است. تنها برای نشانه‌شناسان دقیقی همچون بارت عکس‌ها نشان‌هایی از قدرت مکان نیستند. به عنوان دموکراتیک‌ترین وجهه‌ی جغرافیای رسانه، عکاسی به زبانی دسترس‌پذیر صحبت می‌کند که هم چندبنیانی است و هم برای هرکسی که برای نگاه به آنچه در آنجا است مکث می‌کند، قابل فهم است.

گری بادگر[۱۶] (۲۰۱۰: ۱۷) بر این باور است که آنجابودگی احساسی از واقعیت ذهنی است، احساسی تشدیدشده از طبیعت آن، که با

[۱۳] Roland Barthes
[۱۴] Alhambra
[۱۵] Granada
[۱۶] Gerry Badger

Problematicaa.com

هوشیاری درون یک تصویر به قلم کشیده شده است. او در ادامه می‌گوید این احساسی است که ما با نگاه مستقیم و بدون واسطه به جهان کسب می‌کنیم. بادگر تجلی عینیت ماشینی را که به عکس‌ها می‌آویزد در برابر طبیعت ذهنی عکاسی‌کردن و کیفیت دیداری چندگانه‌ی آن تشریح می‌کند. این امر که وقتی فرد به عکس‌ها نگاه می‌کند به جای خود واقعیت، به واقعیت رسانه‌ای‌شده‌ی آن می‌نگرد، به راحتی نادیده انگاشته می‌شود. مارتینا استورکن[۱۷] و لیزا کارترایت[۱۸] (۲۰۰۱: ۱۷) این موضوع را «راز حقیقت عکس» نامیده‌اند و یادآور می‌شوند که «اگرچه ما می‌دانیم تصاویر می‌توانند مبهم باشند و به آسانی چندبنیادی و دگرگون شوند... بیشتر قدرت عکاسی همچنان در این باور مشترک است که عکس‌های عینی یا [اسناد] ثبت شده قابل اعتماد هستند».

این تنش پایدار میان عکاسی و واقعیت-که رابطه‌ی بی‌ثبات مستقیم و مبهمی است- می‌تواند در منتهی‌الیه چشم‌انداز عکاسانه دیده شود: از عکس‌های معمولی دوربین‌های برونی[۱۹] یا تلفن‌های همراه تا

[۱۷] Martina Sturken

[۱۸] Lisa Cartwright

[۱۹] Brownie

Problematicaa.com

عکس‌های بسیار جدی هنری. والکر اوانز[۲] (۱۹۷۴: ۹۵) که خود در هنر استاد بود، دریافت که حتی کارت‌پستال‌های معمولی و مبتذل تهیه شده که به شیوه‌ای تکراری «به عنوان کاری عادی از سوی عکاسان ناشناس قلمداد می‌شود»، می‌تواند «ثبت [یک عکس] تقریبا کامل از مکان» باشد. هم‌زمان چنین عکس‌هایی می‌توانند به ارایه‌ی شواهد بپردازند و درنتیجه‌ی مجموعه‌ای از احساسات و به ویژه همراهی‌ها، دربردارنده‌ی کیفیتی جادویی باشند که در تعریف نمی‌گنجد چرا که از آنجابودگی تبعیت می‌کنند.

به علاوه، آنجابودگی عکسها به معنای آن است که تصاویر بصری «تنها اشیاء را به ما نشان نمی‌دهند، آنها عمل می‌کنند. آنها ما را به صورت چشمی، اصلی، فکری، بصری و فیزیکی درگیر می‌کنند» (Heiferman,2012:16). برای همراهان من در ایستگاه اتوبوس، عکسهای خرابی طوفان کاترینا در نیواورلیان نیازمند موشکافی و تفسیر ما بود، همان‌گونه که آن‌ها بحث را به سطحی بالاتر رساندند، اندیشه را برانگیختند و حداقل ادراک یک نفر از جهان‌شهرهای غیرطبیعی را شکل دادند. از یک طرف، بارورشدن عکس‌ها به این روش کمک می‌کند تا به فراسوی بن‌بست‌های غیرمولد در میان

[۲] Walker Evans

Problematicaa.com

جغرافیای انسانی برویم؛ جایی که بازنمایی با آنچه که کارکرد[1] یا اجرا[2] خوانده می‌شود در تقابل قرار گرفته است. به عنوان عامل تغییر، احساس و تاثیر، نقش فعال عکاسی در کارکرد و اجرای زندگی روزمره واسطه‌ی جغرافیایی مهم و خاصی است (Abel,2012).

از طرف دیگر، تشخیص آنجابودگی عکاسی به جغرافیا اشاره دارد. همان‌گونه که فلیکس درایور[3] (۲۰۰۳: ۲۲۷) بحث می‌کند، این فکر که جغرافیا نظم بصری خاصی است تاریخچه‌ای طولانی دارد و نمی‌تواند به آسانی در مورد سیاست‌های تصویر در نظریه‌ی فرهنگی معاصر اندیشه‌ای متعالی تولید کند. در ضمن، برای قرن‌ها کسانی که به فعالیت‌های جغرافیایی اشتغال داشتند، به توسعه‌ی زبان‌ها و تکنیک‌هایی پرداختند تا دریابند چشم چه چیزهایی را در چشم‌انداز می‌تواند یا باید ببیند. عکاسی در قرن نوزدهم به مثابه‌ی ابزار ایده‌آلی برای پژوهش و آموزش جغرافیایی ظاهر شد که شامل اسلایدهای فانوسی و نگاه استریوسکوپی به اسلایدهای ۳۵ میلیمتری و ارایه‌های مبتنی بر پاورپوینت می‌شود (تصویر ۱,۲). دوربین در به تصویرکشیدن برشی از جهان موفق بوده است، همان‌گونه که توآن

[1] Practice
[2] Performance
[3] Felix Driver

Problematicaa.com

(۱۹۷۹: ۴۱۳) مشاهده کرده است، در کلاس درس، یک ارایه‌ی جغرافیایی بدون اسلاید (غیر تصویری) به اندازه‌ی تشریح آناتومی بدون اسکلت‌های بدن غیرعادی است.

گاهی، همان‌گونه که جیلیان رز (۲۰۰۳: ۲۱۶؛ همچنین نک به Driver 2003; Matless 2003; Ryan2003) مشاهده کرده است، عکس به عنوان اسلاید سخنرانی «به واقعیت مبدل می‌شود»، عکس‌ها «به تایید حقانیت صحبت‌های ما می‌پردازند». این نکته‌ای بسیار مهم است که باید بر آن تاکید شود. این موضوع باید به فراسوی کلاس‌های جغرافیا برسد و به یک نقطه آغاز حرکت برای همه مطالعات عکاسی/جغرافیایی تبدیل شود –از جمله، شناخت وجود دوگانه‌ی عکس‌ها به عنوان اشیاء فیزیکی و تصور[۲] الزام‌آور. پیش از آنکه عکس بتواند به عنوان یک بازنمایی از هر چیزی عمل کند، عکس زندگی خود را به عنوان یک شیء سه‌بعدی آغاز می‌کند که شامل حجم، ایهام و قابلیت لمس و حضوری فیزیکی در جهان می‌شود (Batchen,1997:2). مخاطب عکس باید این مشاهدات عادی را حتی به فراسوی آنچه عنصر عکس از آن می‌آید (چاپ ژلاتینی نقره یا بایت‌های عکس دیجیتال) هدایت کند، نه کمتر از آنچه

[۲] Imagery

Problematicaa.com

که تصویر می‌رساند. این برای کارکرد عکس به عنوان یک شیء که دربردارنده‌ی معنای اجتماعی و فرهنگی است، موضوعی حیاتی است.

عکس ۱,۲: دانش‌آموزان در کلاس درس در حال تماشای عکس‌های استریسکوپی، ۱۹۰۸

عکاس ناشناس

Problematicaa.com

منبع: بخش اسناد چاپی و عکسهای کتابخانه‌ی کنگره، مجموعه‌ی آندروود و آندروود[۲۵]

این نگاه ضروری به راحتی می‌تواند نادیده انگاشته شود؛ به ویژه هنگامی که تماشای عکس‌ها از نظر تصویری برای تصور جالب باشند. همان‌گونه که الیزابت ادواردز[۲۶] و جنیس هارت[۲۷] (۲۰۰۴: ۲) بحث می‌کنند، باور رایج این است که هرچند ادغام تصویر و شی با یکدیگر اولویت دارد، عکس‌ها صرفاً به عنوان کنشی برای ثبت تصویر باقی مانده‌اند. در حالیکه محتوای عکس- آنچه در عکس نمایش داده می‌شود- به عنوان موضوع علاقه‌ی اصلی بیشتر تماشاگران باقی می‌ماند، امری که اگر آن را در آنجا رها کنیم از دست خواهد رفت. به عنوان نمونه، این عکس ارزش توجه دارد، تصویر [سال] ۱۹۳۸ از مزرعه‌ی دورافتاده‌ای در زمین‌های پنهندل[۲۸] تگزاس که دورتیا لانگ[۲۹] ثبت کرده است (تصویر ۱,۳). در یک سطح، این [عکس] شواهدی از مجموعه‌ساختارهای محلی و الگوهای کشاورزی

[۲۵] Underwood and Underwood
[۲۶] Elizabeth Edwards
[۲۷] Janice Hart
[۲۸] Panhandle
[۲۹] Dorothea Lange

Problematicaa.com

ارایه می‌دهد که به صورت پیوسته مورد علاقه‌ی جغرافی‌دانان فرهنگی است. با کمی تعمق در تصویر، جغرافی‌دان باید از خانه‌ی رها و به خصوص ردیف‌های مرتب زمین شخم‌زده‌ای که آن را احاطه کرده است آگاه شود. چنین توضیحاتی، همان‌گونه که اهمیت دارند، این حقیقت را که عکس لانگ از تگزاس یک واسطه‌ی بازنمایی است که کاری فرهنگی را به انجام می‌رساند مورد غفلت قرار می‌دهند.

یک دیدگاه نسبت به این عکس آگاهی از آنجابودگی آن است که با وضعیت آن به عنوان شی‌ای مادی آغاز می‌شود. از این گذشته، این مسئله تصدیق می‌کند که لانگ این تصویر را با یک موضوع مورد بحث در ذهن خلق کرده است که با روش‌های رقابتی در خدمت علایق او و دیگران است. در پایان، باید گفت در طول سال‌ها این شی مادی همان‌گونه که تماشاگران مختلف آن را در زمینه‌های متفاوتی نگاه کرده‌اند، به صورت گسترده‌ای منتشر شده است. به عنوان عضو کلیدی اداره‌ی امنیت زراعی رییس جمهور فرانکلین روزولت[۳]، لانگ ماموریت یافته بود که با عکاسی روابط اقتصادی و اجتماعی کارگران کشاورز آمریکا در دوران رکود بزرگ[۳۱] را مستند

[۳] President Franklin Roosevelt's Farm Security Administration (FSA)

[۳۱] رکود بزرگ (Great Depression)، حد فاصل سال‌های ۱۹۲۹ تا ابتدای دهه ۱۹۴۰ میلادی، به رخدادی گفته می‌شود که طی آن اقتصاد ایالات متحده آمریکا و متعاقب آن اقتصاد جهانی

Problematicaa.com

نماید. او به یک منتقد جدی آن نظام تبدیل شد و از عکس‌های خود به عنوان ابزاری برای افشای نابرابری‌های ساختاری استفاده کرد. این [عکس] هنگامی به مدرک تبدیل می‌شود که همانگونه که لانگ در نظر داشته است توضیحات کامل عکاس در کنار خود عکس قرار گرفته باشد: «شخم زدن به بیرون: قدرت مزرعه‌داری مستاجران را از زمین، در منطقه‌ی کتان خشک غربی[۳۲] بیرون رانده است، چیلدرس کانتی[۳۳]، پاندل تگزاس. ژوئن ۱۹۳۸». فارغ از هرگونه پیش‌داوری در مورد این عکس از چشم‌انداز تگزاس، عکس لانگ با خشم و محکومیت اخلاقی به جوش و خروش می‌آید (Sprin,2009).

دچار رکود شد. نقطه‌ی آغاز آن روز ۴ سپتامبر ۱۹۲۹ است که کاهش ارزش سهام شروع شد. با سقوط بازار بورس نیویورک در روز سه شنبه ۲۹ اکتبر ۱۹۲۹ -که به «سه‌شنبه‌ی سیاه» مشهور شد- خیلی سریع خبر این بحران در کشورهای دیگر انتشار یافت و به ایجاد بحران در اقتصاد جهانی انجامید. طی این بحران رقم بی‌کاری در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۳۰ به بیش از ۲۵ درصد رسید و هزاران نفر از جمعیت آمریکا با رهاکردن محل زندگی خود، در جستجوی کار در میان ایالات مختلف به مهاجرت پرداختند.م

[۳۲] مناطق غربی تگزاس بر خلاف مناطق شرقی از اقلیمی گرم و خشک برخوردار هستند. این منطقه به همراه ایالت‌های آریزونا و نیومکزیکو به علت آب و هوای خشکی که دارند به نام منطقه‌ی خشک غربی شهرت دارند. از بدو تاسیس ایالات متحده‌ی آمریکا مناطق جنوبی به علت سرمایه‌گذاری روی کشاورزی و به خصوص کشت پنبه و مزارع گسترده‌ای که دارند به منطقه‌ی کتان معروف شده‌اند. م

[۳۳] Childress

Problematicaa.com

تصویر ۱,۳. دورتیا لانگ، شخم زدن به بیرون: قدرت مزرعه‌داری، مستاجران را از زمین، در منطقه کتان خشک غربی بیرون رانده است، چیلدرس کانتی[۳۴]، پاندل تگزاس. ژوئن ۱۹۳۸

منبع: بخش اسناد چاپی و عکس‌های کتابخانه‌ی کنگره، اداره‌ی امنیت زراعی ایالات متحده/ دفتر اطلاعات جنگ[۳۵]

[۳۴] Childress

[۳۵] Office of War Information

Problematicaa.com

سایر تصویرسازان نظیر دورتیا لانگ به صورت اغواکننده‌ای آنجابودگی عکاسی را گسترش دادند تا سهمی در ادعای او در مورد ماهیت نابرابر و آزارداهنده‌ی توسعه‌ی سرمایه‌دارانه آمریکایی داشته باشند. اما سایر عکاسان، همچون ترور پاگلن[۳۶]، کوشیدند بحث و جدلی تصویری را به نمایش بگذارند و هم‌زمان رابطه‌ی بی‌ثبات میان عکاسی و آنچه که نمایش داده می‌شود را مورد توجه قرار دادند. پاگلن که به عنوان جغرافی‌دان و عکاس آموزش دیده بود، سوءظن معاصر بازنمایی را حداقل در نظریه انتقادی و جهان هنر تشخیص داد – «روزهای باور به اینکه خارج از اینجا در جهان چیزی وجود دارد که می‌تواند به صورت شفاف با عکس یا تصویر بازنمایی شود، به پایان رسیده است»– (نقل در Stallabrass,2011:8). اما به جای عقب‌نشینی به انتزاع خالص یا اجتناب بصری، در نهایت او کارکرد نمایشی عکاسی را پذیرفت. به علاوه، برای پاگلن عکاسی همیشه در مورد کاووش محدودیت‌ها بوده است –محدودیت‌های قابل رویت بودن، بازنمایی، دانش و جامعه‌ی دموکراتیک. هرعکسی که او گرفته است می‌تواند به عنوان سندی از نمایش سیاسی در نظر گرفته شود همچنان‌که او بر حق خویش برای بردن دوربین خود به

[۳۶] Trevor Paglen

Problematicaa.com

فضای عمومی و مستندکردن آنچه درغیراین صورت، نامریی باقی می‌ماند تاکید دارد.

و این موضوع نامریی–و همچنین هدفمند– پاگلن را وسوسه و مجبور کرد تا به مستندکردن فضاهای پنهان قدرت نظامی بپردازد. او هزاران عکس از «دنیای تاریک» گرفت –پروژه‌ها و زیرساخت‌های مخفی دفاعی که از زمان اعلام جنگ علیه ترور از سوی [جورج هربرت واکر] بوش در سال ۲۰۰۱ رشد فزاینده‌ای یافتند. در برخی موارد، او از لنزهای نوری با عمق زیاد که برای عکاسی فضایی (تهیه‌ی تصویر از اجرام آسمانی) طراحی شده‌اند جهت مستندکردن پایگاه‌های نظامی مخفی در ایالات متحده آمریکا استفاده کرد، در دیگر [عکسها]، از داده‌هایی که ناظران آماتور ماهواره برای پیگیری و عکاسی از فضاگردهای محرمانه در مدار زمین فراهم کردند، استفاده کرد. «گردش تعداد نه ماهواره‌ی شناسایی بر روی سونورا پَس[۳۷]» از ۲۰۰۸ (شکل ۱,۴) نمونه‌ای از آخرین مجموعه پاگلن است و مخاطبان را با تناقضی بی‌واسطه و قابل توجه آشنا می‌کند. با خطوط برجسته، چندرگ و متقارنی که در برابر پس‌زمینه‌ی عمیق سیاه قرار گرفته‌اند،

[۳۷] بزرگراه سونورا پَس (Sonora Pass) بعد از تیوگا پَس (Tioga Pass) دومین بزرگراه مرتفع در سیرا نوادا (Sierra Nevada) است. م

Problematicaa.com

عکس تایم لپس[۳۸] چهار-چهار از آسمان شمالی سیرا نوادا را آشکار می‌کند. این عکس به جهان هنر تعلق دارد[۳۹]، اما هنگامی که فرآیندهای اجتماعی که تسهیل کننده ساخت آن هستند را در نظر بگیرم، اهمیت کلی آن آشکار خواهد شد. برای یک هنرمند، این موضوع در معرض دید قراردادن « "هیچ جایِ[۴۰] قانونی است که مقوم بدترین شکل فزونی قدرت است» (Paglen,2010:276). تبدیل «هیچ جا»ی عملیاتهای مخفی به «جایی[۴۱]» که علی‌رغم دشواریها تداوم دارد و ارتباط آنجابودگی را به عکس وارد کرده است، همان چیزی است که به کار پاگلن بی‌واسطگی جغرافیایی و ارتباط سیاسی بخشیده است.

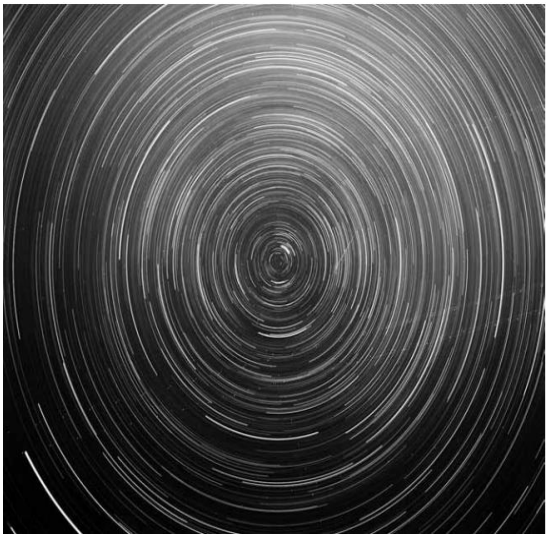
[۳۸] Time-lapse

[۳۹] [آثار] پاگلن از سوی گالری‌های چلسی (Chelsea) و مترو پیکچرز (Metro Pictures) که پیش از این کارهای سیندی شرمن (Cindy Sherman) را نمایش داده بودند، در معرض دید قرار داده شده است. همچنین عکس‌های او در معتبرترین مراکز هنری جهان، نظیر موزه‌ی هنر متروپلیتن (Metropolitan Museum of Art) نیویورک و تیت مدرن (Tate Modern) لندن به نمایش درآمده است. ن

[۴۰] Nowhere

[۴۱] Somewhere

Problematicaa.com



تصویر ۱,۴. ترور پاگلن، نه ماهواره‌ی شناسایی بر فراز بزرگراه سونورا پَس، ۲۰۰۸

منبع: ترور پاگلن، آلتمن سیگل[۴۲]، سان فرانسیسکو؛ متروپیکچرز، نیویورک؛ گالری توماسن زاندر[۴۳]

آثار ترور پاگلن، دورتیا لانگ و ریچارد میسراچ به نکته‌ی دیگری اشاره دارند، یعنی [عکسهای آنان] موجب می‌شوند جغرافی‌دانان توجه خاصی به کارهای عکاسان کنند. این نکته مورد توجه جیمز آر

[۴۲] Altman Siegel

[۴۳] Thomas Zander

Problematicaa.com

رایان[۴۴] (۲۰۰۳: ۲۳۵) قرار گرفته است. او یادآور می‌شود که «جغرافی‌دانان باید به مشاهده‌ی کارهای هنرمندان تصویری، نه تنها برای روشنگری ایده‌های متنی، بلکه در بهترین [حالت] برای واسازی از یک فاصله گرایش پیدا کنند». او بحث می‌کند که در اینجا موضوعات بیشتری برای سودبردن از حفظ دیالوگ میان این دو حوزه وجود دارد. براساس یک تعریف فراگیر، دیالوگ قوی باید گفتگو را برای کسب ثبات و عمق هدایت کند، به خصوص با این واسطه‌ی [رسانه‌ای] دسترس‌پذیر و همه جا حاضر، همین کار باید صورت پذیرد. آنچه که عکاسی –که براساس نزدیکی و ارتباط قوی آن با واقعیت تعریف شده است– را به یک حوزه ایده‌آل برای کمک به سیاست و روشنگری تبدیل کرده است، همزمان موجب فرار بودن و دست‌کم گرفته شدن عکاسی نیز گردیده است (Hoelscher,2012). یک مطالعه موردی چشم‌انداز، که به صورت انتقادی به تصاویر و زمینه‌ی اجتماعی–فرهنگی می‌پردازد، به نظر می رسد که بتواند مسیر مستقیمی را به سمت آنجابودگی عکاسی ارایه دهد.

[۴۴] James R. Ryan

Problematicaa.com

در بخشهای بعد، امکان چنین دیالوگی میان جغرافیا و عکاسی را با آزمایش جغرافیایی لنزهای یک موسسه‌ی عکاسی (مگنوم فوتوز[۴۵]) مورد کاوش قرار می‌دهم. مگنوم –که اکنون هفتمین دهه‌ی عمر خود را سپری می‌کند– نه تنها طیفی از دیدگاه‌ها و روش‌های بررسی واسطه‌ی [رسانه‌ای] را فراهم می‌کند، بلکه یک روش کاملِ جغرافیایی از مشاهده و تشریح بصری جهان را نیز پیشنهاد می‌کند؛ زیرا آن‌گونه که شوارتز و رایان (۲۰۰۳: ۳) نوشته‌اند، «همچنان‌که عکس‌ها به صورت یکپارچه وارد رابطه‌ی میان مشاهده‌گر و واقعیت مادی می‌شوند، به ابزار کاربردی‌ای از تصویرسازی جغرافیایی تبدیل می‌شوند». هنگامی که کارهای عکاسان را مورد توجه قرار می‌دهیم، این رابطه جالب توجه‌تر هم می‌شود. همانند کسانی که با این موسسه‌ی عکاسی خاص همکاری کردند و هدف اصلی آنان این بود که به ثبت تصاویری بپردازند که به صورت فعالانه‌ای به ادراک مکان شکل می‌دهند، کاوش تصویرسازی جغرافیایی مگنوم نیز روشن خواهد ساخت که چگونه جغرافیا و عکاسی می‌توانند برای انتفاع خود با یکدیگر ارتباط یابند.

[۴۵] Magnum Photos

Problematicaa.com

تصویرسازی جغرافیایی از یک موسسه‌ی عکاسی

سال ۱۹۴۷، در طلیعه ساله‌ای نخست پس از ویرانی بی‌سابقه‌ی جنگ جهانی دوم، چهار نفر از عکاسان برجسته برای پوشش این رخداد خردکننده ایده‌ی بی‌نظیری را مطرح کردند: ایجاد یک شرکت عکاسی که می‌تواند اجازه‌ی خلق و انتشار تصاویر بصری‌ای را بدهد که [پیش از این] با فشار ناشی از منافع عکاسی خبری دست و پایش بسته شده بود.[۴۶] تجربه‌ی جنگ و عواقب آن بسیاری را به سمت زیر سوال بردن بنیادهای تمدن غربی و استفاده از کارکردهای سنتی عکس برای انتقال اطلاعات بصری سوق داده بود. سازمانی که از این ایده به وجود آمد –مگنوم فوتوز– از آن زمان به یکی از تاثیرگذارترین مجامع عکاسی جهان مدرن تبدیل شد که تصاویری متنوع و بی‌نظیر از چهارگوشه‌ی جهان تهیه می‌کند و در معرض دید جهانیان قرار می‌دهد.

برای مدتی طولانی، هنری کارتیه برسون[۴۷] عکاسی را به عنوان موضوعی موقتی می‌شناخت. در این زمینه نقل قول مشهوری از او وجود دارد که «اهمیت یک رویداد در کسری از ثانیه مشخص

[۴۶] این بخش با اصلاحات قابل توجهی از هولسشر (۲۰۱۳) اخذ شده است. ن

[۴۷] Henry Cartier-Berson

Problematicaa.com

می‌گردد». اما این موضوع برای این بنیان‌گذار مگنوم، از یک اهمیت فضایی هم برخوردار بود: «کشف (مجددِ) جهان پیرامون ما» (Cartier-Berson,1952). این جهان‌ها گاهی تجسمی از رنج و در سایر مواقع شادی فراوان هستند؛ آنها می‌توانند به نمایش زیبایی نفس‌گیر یا تاریکی‌های دیده نشده بپردازند. صرف نظر از اینکه آنها چگونه به نظر می‌رسند، عکس‌های مکان‌های معین رابطه‌ی میان مردم و محیط‌های آنان را همانند نوری که بر مکان‌های دیگر تابیده می‌شود، بدون آنکه ویژگی‌های آنها را رها کند، نمایش می‌دهد –و به این ترتیب آن عکس‌ها حس متمایزی از مکان را خلق می‌کنند.

«مکان» کمتر از «داستان» نیست؛ این کانونی برای سازماندهی مفهوم آرشیو مگنوم است. همچنان‌که کریس بوت[۴۵] (۲۰۰۰: ۴) قید کرده است، «داستان معیاری است که با آن کارهای مگنوم سامان یافته است». از زمانی که فعالیت این آژانس عکس آغاز شد، «داستان» اصطلاحی بوده که برای «تشریح هر یک از کارهای آن» مورد استفاده قرار گرفته است، چه برای ثبت رویدادی تاریخی، چه مجموعه‌ای کلی از عکس‌های فردی یا کار سفارشی تجاری. بنابراین، داستان تنوع

[۴۵] Chris Boot

Problematicaa.com

عکس‌ها را در بر می‌گیرد؛ همانند عکس‌های دنیس استوک[۴۹] از پیاده‌روی جیمز دین[۵۰] زیر باران در میدان تایمز[۵۱] در سال ۱۹۵۵، عکس‌های برونو باربی[۵۲] از شورش‌های خیابانی ۱۹۶۸ پاریس یا مجموعه‌های سوزان میسلاز[۵۳] از رقصنده‌های کارناول آمریکایی در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۷۰.

آنچه در این داستان‌ها مشترک است مرجع جغرافیایی آنها است. همان‌گونه که متئو مورفی[۵۴] (۲۰۱۰)، بایگان کنونی مگنوم در نیویورک، شرح داده است، داستان مفهومی است که به تعریف مجموعه‌هایی از عکس‌ها می‌پردازد که از هرچیزی در آشپزخانه تا یک قاره، در مکانی مشترک است. از دیدگاه یک سازماندهی خالص، بسیار سخت بود که سرانجامِ عکس‌ها به گزارش سالانه‌ای، جلد مجله‌ای، کتاب یا دیوار گالری‌ای ختم شود: در بیشتر موارد مگنوم این روایت‌ها را به صورت جغرافیایی تنظیم کرد و سیستم سازماندهی کاملا متفاوت و بینظیری را به عنوان رویه‌ای مشترک به کارگرفت.

---

۴۹ Dennis Stock
۵۰ James Dean
۵۱ Times Square
۵۲ Bruno Barbey
۵۳ Susan Meiselas
۵۴ Matthew Murphy

Problematicaa.com

به صورت معنی‌داری، آن رویه‌ها از ابتدا وجود داشت: گواهی تشکیل شرکت مگنوم فوتوز در سال ۱۹۴۷ در جستجوی تحقق بخشیدن به این هدف بود: «برای سهیم‌شدن در حرفه‌ی عکاسانه، پرتره، عکس و نقاشی؛ برای ایجاد... بازنمایی از افراد، مکان‌ها، چشم‌اندازها و پرده‌ی نمایش... و برای فعال‌کردن عکاسی در همه‌ی زیرمجموعه‌های آن، در هر بخشی از جهان» (quoted in Miller,1997: 52-53). مدل تجاری که به تعریف دیدگاه‌های مگنوم در اصطلاحات جغرافیایی خاص پرداخته است به شدت شگفت‌انگیز است؛ از وابستگی ابتدایی آن به عکس مجلات روز اخذ شده است. افزون بر این، این موضوع شرکت نوظهور [مگنوم] را با تاریخ طولانی خودِعکاسی همراه کرده است. به عنوان یکی از نخستین واسطه‌های رسانه‌ای بر اساس استدلال یکی از طرفداران عکاسی در سال ۱۸۵۸، عکاسی کار کاملا بی‌نظیر و متفاوتی را انجام میدهد: از راه عکاسی، جهان «خودمانی شد» و « با واقعیتی مشتاقانه به بسیاری از قلب‌های ما رسانده شد» (Price,1858:1-2). همچنین باید گفت تصاویر عکاسی –از کلیشه‌های داگر در قرن نوزدهم تا بازتولیدهای سایه-روشن در روزنامه‌ها و مجله‌ها در قرن بیستم و فایل‌های دیجیتال در عصر اینترنت– در ساختن و نمایش دانش جغرافیایی یک نقش اصلی

Problematicaa.com

را ایفا می‌کنند (Schwartz and Ryan,2003). مگنوم، همراه با گروهی از عکاسان پرنفوذ و نواندیش خود نقشی حیاتی در این تلاش داشته است.

در راستای دستیابی به هدف دربرگیری تمام بخش‌های جهان، به هر یک از عکاسان اصلی یک منطقه از جهان واگذار شد: دیوید چیم سیمور[۵۵] اروپا، بیل وندیورت[۵۶] ایالات متحده، جورج راجر[۵۷] خاورمیانه و آفریقا و کارتیه برسون آفریقا را پوشش دادند. در همین حال روبرت کاپا[۵۸]- کسی که بنیانگذاری مگنوم را پیش برد- آزاد گذاشته شده بود که در هرکدام از این روایت که نیاز شد، ظاهر شود. آن‌چنانکه جورج راجر ذکر کرده است، مگنوم برای این بنیاد نهاده شد تا حداقل در یک بخش، «زندگی ما را آسان کند تا هر یک از ما بتوانیم در حوزه خود به انجام فعالیت بپردازیم». در اینجا «حوزه» به معنای یک نگاه عکاسانه‌ی خاص و قلمرو جغرافیایی است (Rodger quoted in Hill and Cooper 1979: 67)[۵۹].

[۵۵] David Chim Seymour

[۵۶] Bill Vandivert

[۵۷] George Rodger

[۵۸] Robert Capa

[۵۹] یک سال پس از تاسیس مگنوم یکی از اعضا به نام بیل وندیورت از این موسسسه خارج شد و به همین علت روبرت کاپا مسئولیت عکس‌های ایالات متحده را بر عهده گرفت. ن

Problematicaa.com

براساس نظر هاس، پروژه‌ی جغرافیایی مگنوم «زمانی که جهان دوباذه باید مورد کاووش قرار می‌گرفت» ظاهر شد. همانند همکاران پیشین مگنوم، هاس هم‌زمان احساس می‌کرد با خانه‌ی خویش بیگانه شده است (او پس از پذیرش پیوستن به مگنوم از وینِ پساجنگ مهاجرت کرد و به ندرت به این شهر بازمی‌گشت) و «یک احساس شگفت سفردوستی او را فرا گرفته بود». در نتیجه‌ی دیگ جوشان جنگ جهانی دوم، هنگامی که کشورها یکی پس از دیگری «نابود و تجزیه می‌شدند»، هاس دریافت که «به طرز غیرمنتظره‌ای آنجا آرامش حاکم بوده و همه... به دنبال شناختن یکدیگر بوده‌اند» (quoted in Sanghvi,1981:16-21). بین‌الملل‌گرایی آرمانی در قلب چنین احساساتی به صورت نیرومندی با ضرورت‌های سیاسی، ایدئولوژیک و فرهنگی تحت تاثیر قرار گرفته بود تا جهانی فراتر از مرزهای ملی و رها از تاکید ایدئولوژی برای خلوص نژادی و فرهنگی به تصویر کشیده شود. بنیانگذاران مگنوم عمیقا تحت تاثیر سبعیت نامحدود زمان بودند، موضوعی که برای مشارکت در طلبِ خلق جهانی متفاوت با جهان [پیشین] که به شکل‌گیری دو جنگ جهانی انجامید،

Problematicaa.com

الزام آور بود[۶۰]. تشریح تصویری آنچه جهان باید شبیه آن باشد –به آغوش کشیدن آنجابودگی عکاسی و تبدیل آن به همرامی مبانی زیبایی‌شناسانه– به علت وجودی[۶۱] مگنوم مبدل شد.

شاید شگفت‌انگیز نباشد (که بدانیم) جغرافیایی که مگنوم «دوباره باید کاوش می‌کرد» در ابتدا بر تجربیات انسانی تاکید داشت که به تفاوتهای فرهنگی و فضایی برتری می‌دادند. نخستین و تاثیرگذارترین [محرک] عکس‌مقاله‌ای بود که از سوی جان جی موریس[۶۲] به رشته‌ی تحریر درآمده بود؛ فردی که به تازگی به عنوان ویراستار ژورنال خانه‌ی زنان[۶۳] استخدام شده و خیلی زود به نخستین و افسانه‌ای‌ترین ویراستار اجرایی مگنوم فوتوز تبدیل شد. همان‌گونه که موریس (۱۹۴۸: ۴۳) یادآور شده است؛ عکس‌مقاله می‌تواند «مردم را برای مردم به صورت خودمانی، در قالب اصطلاحات روشن، نه براساس

[۶۰] در مورد تاثیر جنگ بر روی بنیان‌گذاران مگنوم باید گفت: ماشین جنگی نازی خانواده‌ی یهودی–لهستانی سیمموررا به قتل رساندند؛ کارتیه برسون به مدت سه سال زندانی جنگی بود و پس از سه بار تلاش، موفق به فرار از اردوگاه شد؛ سفر کاپا از میان وحشت و وضعیتی که فاشیسم با جنگ داخلی اسپانیا به راه انداخته بود آغاز گشت؛ راجرز عکاس جنگی‌ای بود که از حملات لندن در سال ۱۹۳۹ تا آزادسازی اردوگاه مرکزی برگن–بلسن (Bergen-Belsen) را مورد پوشش قرار داده بود.ن

[۶۱] Raison d'être

[۶۲] John G. Morris

[۶۳] Ladies' home Journal

Problematicaa.com

کشور، بلکه براساس ویژگی‌ها تشریح کند». بسیار مهمتر از عدم تجانس و رقابت، «مجموعه‌ها می‌توانند خانواده‌ها را هر ماه در دوازده کشور نشان دهند، همانند آنچه آنان در مورد کارهای روزمره‌شان و سهیم شدن در دل‌مشغولی‌های نوع بشر انتظار دارند». نتیجه این کار که دوازده شماره بود – که با عنوان «مردم، مردم سراسر جهان هستند[۶۴]» از ماه می ۱۹۴۸ تا می ۱۹۴۹ در نسخه‌های ژورنال خانه‌ی زنان و مجله‌ی عکس آلمانیِ هیوت[۶۵] (امروز) چاپ شد– ثابت کرد که برای این آژانس عکس نوظهور منافع مالی خوبی ایجاد کرده است (شکل ۱,۵). موفقیت این پروژه آن را به قالبی برای پروژه‌های گروهی و انجام آنها تبدیل کرد.

با متن موریس و عکس‌های اعضای مگنوم و سه [عکاس] آزاد، پروژه به طرح اصلی وفادار ماند[۶۶]. درضمن، برای به تصویرکشیدن خانواده، موریس سناریوهای پیش رو را طراحی کرده بود: کشاورزی، آشپزی، غذاخوردن، شستشو، استحمام، بازی، مطالعه، خرید، عبادت،

[۶۴] People are People the World Over

[۶۵] Heute

[۶۶] تنها استثنای منحصر به فرد و قابل ذکر کارتیه برسون بود. موریس براین باور بود که او نمی‌تواند طرح از پیش نوشته‌شده را دنبال کند و به همین دلیل کارهای او در این مجموعه لحاظ نشد (Morris,1968:116).

Problematicaa.com

استراحت و خانه، مسافرت و خواب. این مجموعه‌ها برای جلب رضایت خوانندگانی طراحی شده بودند که در مورد جغرافیاهایی که از خاکستر ویرانی جنگ سربرآورده‌اند کنجکاو بودند و آنچه که آنان دیدند باید راضی کننده بوده باشد. ماه‌های متوالی، تصاویری که از سوی کاپا و همکارانش ارایه می‌شدند نشان دهنده آن بود که «مردم همان مردم هستند، اهمیتی ندارد که شما در کجا با آنان روبه‌رو شوید» (Morris,1948:43).

با برجسته‌شدن تصاویری ارزش‌های پراهمیت مشترک، «مردم، مردم هستند» در تضاد مستقیم با ایدئولوژی فاشیسم و نژادپرستی قرار گرفت. همچنین این موضوع به موفقیت عمومی و تجاری زیادی دست یافت. روبرت کاپا برای به راه انداختن پروژه‌ای گروهی با نام نسل مجهول[۶۷] که در تلاش بود به مقایسه‌ی نسل پس از جنگ در دوازده کشور مختلف بپردازد، تشویق شد. قابل توجه‌تر آنکه «مردم، مردم هستند» منبع الهام اصلی برای نمایشگاه عکس ادوارد استیشن[۶۸] با عنوان «خانواده‌ی بشر» در موزه‌ی هنر مدرن [نیویورک] شد. نکته‌ی قابل توجه آن است که [نمایشگاه] خانواده‌ی بشر به عنوان یکی از

[۶۷] Generation X

[۶۸] Edward Steichen

Problematicaa.com

تاثیرگذارترین نمایشگاه‌های عکاسی، نه تنها به خاطر مفهوم، بلکه با استفاده از ۵۰۰ اثر مجموعه‌ی مگنوم، اتکای زیادی به کارهای مگنوم داشت (Sandeen 1995)[۶۹].

تصویر ۱,۵. مردم، مردم سراسر جهان هستند، صفحه‌ای از اول جولای سال ۱۹۴۸، نسخه هیوت

منبع: واحد کنترل اطلاعات، ارتش ایالات متحده

[۶۹]عکسهایی از اعضای فعلی و آینده شامل او آرنولد (Eve Arnold)، وارنر بیشاف(Werner Bischof)، کرنل کاپا(Cornell Capa)، روبرت کاپا(Robert Capa)، هنری کارتی برگسون(Henri Cartier-Bresson)، الیوت اروایت (Elliott Erwitt)، برت ژیلن (Burt Glinn)، ارنست هاس (Ernest Hass)، جورج راجر (George Rodger)، وین میلر (Wayne Miller)، دوییدِ چیم سیمور (David "Chim" Seymour)، و دبلیو یوجین اسمیت (WEugene Smith) میشد. ن

Problematicaa.com

در حالی که نفوذ «خانواده‌ی بشر» قدرتمند باقی ماند (کاتالوگ آن پس از فروش بیش از ۴ میلیون نسخه، همچنان در حال انتشار است)، چارچوب ایدئولوژیک –امری که مایکل ایگناتیف[۷] (۲۰۰۳: ۴۵۴) جهانگرایی اخلاقی لیبرال نامید- [آن] از شانس کمتری برخوردار بود[۷۱]. لیبرالیسم دوره‌ی پس از جنگ حتی در تفسیر عکاسانه نیز بدون چالش باقی نماند. در ۱۹۵۷، رولان بارت (۱۹۷۲: ۱۰۰) با انسانگرایی احساسی «خانواده‌ی بشر» مخالفت کرد و تعمیم‌های گسترده در مورد تجارب انسانی که جهان را با تمام پیچیدگی‌های جغرافیایی آن تفسیر میکنند را زیر سوال برد. به صورت منطقی می‌توان استدلال کرد که «خانواده‌ی بشر» به شرح باورهای اصلی بنیان‌گذاران مگنوم می‌پردازد؛ عضویت وین میلر، دستیار استیشن، در موزه‌ی هنر مدرن در مگنوم و در ۱۹۵۸ به هیچ وجه تصادفی نبود. بیست سال بعد سوزان سانتاگ[۷] (۱۹۷۷: ۳۳) بحث کرد که «با هدف نمایش‌دادن یکسانی تولد، کار، خنده و مرگ در همه جا، «خانواده‌ی بشر» به انکار توانایی

[۷] Micheal Ignatieff

[۷۱] ایگناتیف دریافت که لیبرالیسم توسعه داده‌شده از سوی مگنوم با اعلامیه‌ی جهانی حقوق بشر که پس از جنگ دوم جهانی منتشر شد، همبستگی دارد. ن

[۷] Susan Sontag

Problematicaa.com

جبر تاریخ – از اصالت و تفاوت‌ها، بی‌عدالتی‌ها و منازعات تجسم یافته‌ی تاریخی- می‌پردازد[۷۳].

اگر این همه‌ی حقیقت درباره پروژه جغرافیایی مگنوم بود، بدون شک [این] آژانس عکس (حداقل در فرم متمایزی که دارد) نمی-توانست به حیات خود ادامه دهد. اگرچه ردپای هدفِ یافتن ارزشهای مشترک در سراسر مکان[ها] باقی مانده است، آنچه بیشتر قابل تشخیص است امری است که بارت آن را «انسانگرایی مترقی» می‌خواند. در تضاد با جستجوی انسانگرایی احساسی برای «تجسمی نیرومند از یک طبیعت انسانی جهان‌شمول»، یک [انسانگرایی] مترقی انعطاف‌پذیر به صورت جدی عمق تفاوت‌های موجود در جهان انسان‌ساخت را مورد توجه قرار می‌دهد. از نظر بارت (۱۹۷۲: ۱۰۲)، در اینجا با هدف کشف تاریخ و [یا] حداقل برای بنانهادن طبیعت به عنوان یک [موضوع] تاریخی، انسانگرایی مترقی به صورت پیوسته در حال صیقل‌دادن طبیعت، قوانین و محدودیت‌های آن است. این دیدگاه به نفی فرضیه‌ای می‌پردازد که انسان‌ها را از نظر کلی [به صورت] یکسان تحت تاثیر یک لایه‌ی فرهنگی می‌داند، اما در مقابل

[۷۳] نقد مشابهی نیز از سوی کارتین ای. لوتز (Catherine A. Lutz) و جین ال. کالینز (Jane L. Collins) مطرح شده است.ن

Problematicaa.com

بر شیوه‌ی (چه قدرت سیاسی-اقتصادی چه تجربه‌ی مشترک تاریخی) ارتباطات مردم از جغرافیاهای متفاوت تاکید می‌کند. اگر انسانگرایی احساسی بر اعتقاد به ماهیت انسانی مشترک پنهانی در زیر تنوعی باورنکردنی از باورها، ارزش‌ها و جغرافیاها بنیاد نهاده شده باشد، انسانگرایی مترقی بارت آن را به عنوان یک افسانه تلقی خواهد کرد.

مگنوم در دوران زندگی شصت ساله‌ی خود به شکل موفقیت‌آمیزی انسانگرایی مترقی را همچنان‌که رشد و تنوع می‌یافت، مورد اقتباس قرار می‌داد و چارچوب‌های مفهومی جدیدی را برای کشف دوباره‌ی جهان خلق می‌کرد. لازم به ذکر است که عکاسان مگنوم از یک نگاه یا نظرگاه واحد برخوردار بودند. با ادراک گسترده‌ی آنان از مکان – هرچیزی از یک آشپزخانه تا یک قاره- عکس‌های مگنوم در تصویرسازی‌های جغرافیایی تنوع کاملی داشتند که به صورت مکرر در کارهای آنان بازتاب می‌یافت. برخی، همانند بروس گیلدن[۷۴]، بیشتر بر اثر متقابل رفتار و رسوم در فضاهای شهری تمرکز می‌کردند، در حالی که دیگران، همچون استیو مک‌کیوری[۷۵]، بر منطقه‌هایی که

[۷۴] Bruce Gilden
[۷۵] Steve McCurry

Problematicaa.com

در آنها فرهنگ‌ها و زبان‌ها با یکدیگر برخورد می‌کردند تاکید داشتند. توول[۷۶](۲۰۱۳) اشاره می‌کند «اگر یک موضوع باشد که همه‌ی کارهای من را به یکدیگر مرتبط کند، فکر می‌کنم بی‌زمینی[۷۷]باشد؛ چگونه زمین مردم را به کسانی که هستند تبدیل می‌کند؟ و هنگامی که آنان زمین و به تبع آن هویت خویش را از دست می‌دهند چه اتفاقی می‌افتد؟»در همین حال، جوناس بندیکسون[۷۸] پروژه‌ای را در مورد جوامع و نواحی جداافتاده دنبال می‌کند که با نام «مکان‌هایی که در آن زندگی می‌کنیم[۷۹]» شناخته می‌شود. در حالی که ژیل پیرس[۸۰] کمتر در مورد چگونگی نقش‌آفرینی تصویرسازی‌های جغرافیایی در کار خود روشنگری می‌کند، ناظران چگونگی به تصویر کشیده شدن سیاست‌های فضایی متفاوت از تهران تا بلفاست[۸۱]را توسط او مورد

---

[۷۶] Lary Towell

[۷۷] Landlessness

[۷۸] Jonas Bendiksen

[۷۹] The Places We Live

[۸۰] ژیل پیرس (Gilles Peress)، عکاس فرانسوی، متولد ۱۹۴۶ است. او دانش‌آموخته‌ی علم سیاست و فلسفه است و کار خود را به عنوان عکاس از دهه‌ی ۱۹۷۰ میلادی آغاز کرده است. یکی از مهمترین آثار او کتاب تصویری تلکس ایران (*Telex Iran*) است که حاصل اقامت پنج هفته‌ای او طی سالهای ۱۹۷۹– ۱۹۸۰ در ایران است. او در این کتاب که با همکاری غلامحسین سعیدی منتشر کرده است، با عکس‌های خود به مستندکردن برهه‌های مهمی از تاریخ ایران معاصر، نظیر بحران گروگان‌گیری در سفارت آمریکا، پرداخته است. م

[۸۱] Belfast

Problematicaa.com

توجه قرار داده‌اند (Kozloff,1994170-177). اعضای کنونی مگنوم در همراهی با [همکاران] سابق خویش، از طریق مجموعه‌ی گوناگونی از تصویرسازی‌های جغرافیایی، تعهد پایداری در به تصویر کشیدن «جهان، همان‌گونه که هست» دارند.

با تاکید بر روی «تصویرسازی جغرافیایی»، من لزوم حساسیت شدید نسبت به اهمیت فضا، مکان و محیط در ایجاد و معنایابی زندگی اجتماعی و فرهنگی بر روی زمین را یادآور می‌شوم (Harvey,2005). وارد نمودن این حساسیت در مورد پروژه‌هایی که در حال انجام بود بسیاری از عکاسان مگنوم را قادر ساخت تا مکان‌ها را به عنوان [سوژهای] اصلی و نه به عنوان پس‌زمینه‌ای برای شخصیت‌ها یا رخدادهای مهم به تصویر بکشند. برای نمونه، کارتیه برسون به شدت از جغرافی‌دان آنارشیست، الیزه رکلّ[۸۲] (۱۸۳۰–۱۹۰۵) و باور او در مورد همراهی آزادی سیاسی و برابری میان مردم جهان تاثیر پذیرفته بود. برخی دیگر، نظیر استورات فرانکلین[۸۳] (که مدرک کارشناسی و دکتری خود را در رشته‌ی جغرافیا از دانشگاه آکسفورد دریافت کرده بود)، جغرافی‌دانانی آموزش‌دیده بودند. با این

۸۲ Élisée Reclus

۸۳ Stuart Franklin

Problematicaa.com

حال، عکاسان مگنوم بیشتر تحت نفوذ عادات ذهنی بودند که در پس دیوارهای پرپیچ و خم دانشگاه آموزش داده می‌شود. به نظر می‌رسد آنان می‌توانستند این نکته‌ی آموزشی مهم رکله را مورد توجه قرار دهند: «خارج از مدرسه است که فرد بیشتر می‌آموزد؛ در خیابان، در کارگاه، در غرفه‌ی یک نمایشگاه، در تئاتر، در واگن‌های قطار و بر روی کشتی بخار و در چشم‌اندازهای جدید و شهرهای خارجی» (quoted in Galassi,2010:29).

به عبارت دیگر، تصویرسازی‌های جغرافیایی نه‌تنها با تجربه‌ی شخصی ، بلکه همچنین با بازنمایی‌های تصویری و شنیداری که ما در رسانه‌های مختلفی نظیر عکاسی با آنها روبه‌رو می‌شویم آغاز می شوند. میخایل سوبوتزکی[۸۴] (۲۰۱۳)، یکی از جدیدترین اعضای مگنوم، با ذکاوت روشنفکرانه و تواضع دیدگاه خود را در مورد آنجابودگی عکاسی اینگونه شرح میدهد: «برای من عکاسی کوششی برای ملموس ساختن جهان بسیار عجیبی است که من را احاطه کرده است. من هرگز انتظار ندارم که به ادراک [کاملی از] آن دست یابم، اما حقیقت این است که من تلاش خود را می‌کنم».

[۸۴] Mikheal Subotzky

Problematicaa.com

عکاسان مگنوم برای ملموس‌ساختن جهان پیرامون‌شان از طریق لنزهای (دیدگاههای–م) جغرافیایی تلاش می‌کردند. در اینجا دو تا از آنها برای [بررسی] انتخاب شده‌اند: تصاویر اکتشافی/ سفر و درونی/بیرونی. انسانگرایی مترقی در زمینه عکس‌برداری از مکان‌های معین بر روی کوشش دامنه‌دار برای (باز)کشف جهان، و برای به پرسش کشیدن آنچه به خوب، طبیعی، و جهان‌شمول معنی می‌شود، تاکید دارد. تعهد بی‌نظیر مگنوم برای به تصویر کشیدن طولانی مدت و عمیق [جغرافیا] این امر را ممکن ساخته است و به خلق عکس‌هایی انجامیده است یادآور حسِ مکان هستند.

مکانهای معین: لنزهای جغرافیایی مگنوم

اکتشاف/سفر

عکاسان، چه برای مجله چه برای پروژه‌های فردی کار کنند، به صورت تصویری به مستندکردن مکان‌هایی که از آنها بازدید می‌کنند و مردمی که در آنجا زندگی می‌کنند، می‌پردازند. پوشش جغرافیایی نظام‌مند مگنوم از جهان که با [عکس‌های] جورج راجر از آفریقا آغاز شد، با هدف رویت‌شدن از سوی مخاطبانی که در جاهای دیگر

Problematicaa.com

هستند، این موضوع را به بخشی از سنتی دیرپا مبدل ساخت. البته، در بیشتر رسانه‌های جریان اصلی، تصاویر عکاسی فرصتی را برای اکتشاف نیابتی مکان‌هایی فراهم می‌کنند که در فواصل دور قرار دارند. احتمالا عکاسی در ابتدا ریشه در توسعه‌ی تصور بصری داشت، اما سفر خیلی زود به بخشی از مباحث پیرامون اختراع لوییز ژاک موند داگوئر[۸۵] در سال ۱۸۳۹ تبدیل شد. یکی از حامیان داگوئر مدعی شده بود که در آن زمان پیش‌بینی شده است روش مکانیکی او برای ثبت تصویر در جهان در آینده عکاسی را به ابزاری پراستفاده و ضروری برای مسافران تبدیل خواهد شد و به نویسندگان کمک می‌کند کرد تا بعدی جغرافیایی به کارهای خود بدهند (quoted in Goldberg,1988:22). در حقیقت، خیلی زود مسافران خود را با تجهیزات کلیشه داگوئر و دوربین‌های استریوتایپ «برای استفاده در خلق سفرنامه‌هایی که با سنت تاریخی و پارامترهای نفوذ کشورشان ایجاد شده بود» (Hambourg,1996:33 همچنین نگاه کنید به

[۸۵] لوییز ژاک موند داگوئر (Louis-Jacques-Mandé Daguerre) عکاس فرانسوی (۱۷۸۷–۱۸۵۱) است که به سبب ابداع تکنیک کلیشه‌ی داگر شهرت یافته است. او سال ۱۸۳۹ با استفاده از نوردهی به مدت ۱۰ دقیقه، نخستین عکس واضح را از یکی از خیابانهای پاریس ثبت کرد. به علت همین زمان نوردهی بسیاری از اشیاء و افراد متحرک (کالسکه، رهگذران و...) در این عکس ثبت نشدند اما به صورت تصادفی تصویری از یک کفاش و مشتری آن در این عکس ثبت شده است که به عنوان نخستین عکس از انسان شناخته شده است. م

Problematicaa.com

Schwartz,1996) مجهز کردند. تفاوت اندکی میان کلیشه‌ی داگوئر یا نگاه استریوسکوپی میانه‌ی قرن نوزدهم و نشنال ژئوگرافیک[۸۶] میانه‌ی قرن بیستم وجود دارد: هر دوی آنها به عنوان جانشینی برای سفر مخاطبان ابتدایی طبقه‌ی متوسط عمل کردند.

بنابراین، در حالیکه جرج راجر به عنوان نخستین عکاسی شناخته می‌شود که پرتره‌هایی را از آفریقا در طول سفر حماسی خود به سراسر این قاره در سال ۱۹۴۸ ثبت کرده است، [در حقیقت] او زیر سایه‌ی بلند کسانی قرار دارد که پیش از او به مستندسازی جغرافیاهای ناشناخته پرداخته بودند. او ماموریت طولانی خود را به عنوان مسافری عکاس، همانند فردی که به سنت دیرینی از اکتشافات و ماجراجویی تعلق دارد، هنگامی آغاز کرد که در نوجوانی به ناوگان تجاری[۸۷] [بریتانیا] پیوست. بعدها او به عنوان یک عکاس آزاد بریتانیایی شهرت یافت که پیش از مستندکردن اشغال اروپا به دست متفقین، تقریبا ۷۵ هزار مایل را برای عکاسی از محیط‌های دور از میدان جنگ در آفریقا و آسیا پشت سر گذاشته است

[۸۶] national geographic

[۸۷] Merchant Navy

Problematicaa.com

(Naggar,2003)[۴۸]. معروف است که او عکاسی جنگ را که باعث شهرت او شده بود زمانی کنار گذشت که برای عکاسی از عملیات آزادسازی اردوگاه برگن–بلسن در آنجا حضور یافت. راجر از این موضوع دچار وحشت شده بود که او طوری با بقایای رنج انسانی رفتار کرده بود که انگار همچنان آن هیولا(ی جنگ) زنده بود. «آنچه که در حال عکاسی از آن بودم و آن چیزی که در حال اتفاق افتادن برای من اصلا اهمیتی نداشت. وقتی متوجه شدم که می‌توانم به وحشت بلسن نگاه کنم... و تنها به فکر یک ترکیب‌بندی خوب برای عکاسی هستم، دریافتم که برای من اتفاقی در حال رخ‌دادن است. به خودم گفتم باید [عکس گرفتن] را متوقف کنم و از اردوگاه خارج شدم». به نظر می‌رسد منظور راجر این است که نه‌تنها عکاسی مردم را به مکان‌ها متصل نمی‌کند، بلکه باعث فاصله گرفتن آنان از مکان‌ها می‌شود. در حالی که این موضوع بیشتر به عنوان واکنش راجر به سبعیت و تاثیر انسان‌زدایی‌کننده‌ی جنگ تفسیر می‌شود، گمان می‌رود آن انسان‌زدایی که او با آن مخالف بود از نگاه کردن وی به فاجعه از

[۴۸] در ۲۰ ژوئن ۱۹۹۵ آگهی درگذشت راجر با تیتر «مرگ یک ماجراجو» در نیویورک تایمز منتشر شد.ن

Problematicaa.com

درون لنز دوربین یا واکنش خاص عکاسانه به وحشی‌گری نشات می‌گرفت (Boot,2004:402).

نقاطی در جهان وجود داشتند که پاکیزه و بیکران بودند، به این ترتیب آفریقا به مکانی تبدیل شد که راجر (۱۹۹۹:ii) امید داشت در آنجا به آرامش برسد و از وحشت جنگ در امان باشد. چند ماه بعد از تاسیس مگنوم، او به سفری دو ساله و ۲۸ هزار مایلی در آفریقا رفت که از ژوهانسبورگ[۸۹] تا سواحل مدیترانه را در بر می‌گرفت. در طی مسیر او از آفریقای جنوبی، اوگاندا، سوازیلند، زئیر، تانزانیا، مصر و سودان عکاسی کرد و تصاویر خود را برای انتشار در مجله‌های سراسر اروپا و ایالات متحده به دفتر مگنوم در پاریس ارسال کرد. حداقل در آغاز، شاید بیشتر از سایر عکاسان، برای راجر نوشتن نقشی هم‌سنگ عکاسی در شکل‌گیری بخش جغرافیایی سفر داشته است. راجر در توسعه‌ی پروژه‌ی خود یک «بسته‌ی داستانی» داشت که به ترکیب متن با تصاویر کمک می‌کرد؛ بنابراین، در هر مکانی او با دقت یادداشت-هایی را ثبت می‌کرد که به بنیادی برای شرح‌عکس‌های مبسوط و روایت‌هایی تبدیل شد که عکس‌های او را همراهی می‌کردند.

[۸۹] Johannesburg

Problematicaa.com

بسته‌ی داستانی همراه با جزییات او از نوبای کوردوفان[۹۰]شاید بهترین نمونه از کارهای راجر باشد. در فوریه و مارس ۱۹۴۹، راجر برای دوهفته به عکاسی و نوشتن در مورد مکانی مشغول بود که باور داشت تجسمی از صلح است و آرامشی را دارد که او در جستجوی آن است. در حالی که آفریقا، و از جمله سودان، در حال تجربه‌ی انقلاب‌های سیاسی و اجتماعی عظیمی بودند که با دگرگونی‌های پسااستعماری همراه شده بودند، در مقابل، راجر روی منطقه‌ای تمرکز کرده بود که تا جای ممکن از این کشمکش‌ها دور افتاده بود. او در متنی که با عکس‌ها همراه شده بود نوشت: «من هزاران مایل سفر کردم تا اگر در جایی، در گوشه‌ی دورافتاده‌ای، هنوز بخش کوچکی از آفریقای کهنی وجود دارد که افرادی نظیر برازا[۹۱] و لوینگستون[۹۲]آنجا را

[۹۰] Nuba of Kordofan. نوبا اصطلاحی کلی است که برای اشاره به گروه‌های متفاوتی از بومیان که در استان کوردوفان در سودان جنوبی زندگی می‌کنند به کار می‌رود. برآوردها حکایت از آن دارد که جمعیت نوبا در حال حاضر بیش از ۱٫۱ میلیون نفر را در بر می‌گیرد. م

[۹۱] پیر پائلو ساورجان دی برازا (Pietro Paolo Savorgnan di Brazzà) تولد: ۱۸۵۲، مرگ ۱۹۰۵. برازا کاشفی فرانسوی و ایتالیایی‌تبار بود که با حمایت انجمن جغرافیایی پاریس (The Société de Géographie) به اکتشاف جغرافیایی در قاره‌ی آفریقا پرداخت و زمینه‌ساز ورود استعمار فرانسه به این قاره شد. برخی محققان علی‌رغم نقشی که برازا در گسترش استعمار فرانسه در قاره‌ی آفریقا داشت، معتقدند او نگاهی صلح‌طلبانه به این قاره داشته است. پایتخت کنونی جمهوری دموکراتیک کنگو به احترام او برازاویل نام‌گذاری شده است. م

[۹۲] دیوید لونیگستون (David Levingstone) تولد ۱۸۱۳، مرگ ۱۸۷۳. لوینگستون زاده‌ی اسکاتلند و عضو انجمن میسیونوری لندن بود. او به سبب سفرهای اکتشافی مختلفی که داشت

Problematicaa.com

ندیده‌اند ببینم. حداقل در کوردوفان من آن را دیدم» (Rodger ۱۹۴۹: ii).

آنچه که راجر به آن دست یافت برای او خیره‌کننده و بهت‌آور بود. چشم‌اندازهای کوهستانی منطقه دسترسی به آن را برای بیگانگان دشوار کرده بود، مراسم و سنت‌ها عجیب بودند و شیوه تعامل میان افراد و گروه‌ها سردرگم‌کننده بودند: راجر به صورت پیوسته در حال تقلا بود تا دریابد در طول سفر خود با چه چیزی روبه‌رو شده است. از همه گیج‌کننده‌تر مسابقه‌های کشتی و جشن اهدای دستبند (قهرمانی) مبارزه بود. همان‌طور زندگینامه‌نویس راجر نوشته است، او «به درون قلب مراسمی پرتاب شده بود که نه‌تنها نمی‌توانست آن را درک کند، بلکه توسط مردمی اجرا می‌شد که او هیچ شناختی از آنان نداشت» (Naggar,2003:181). در مقابل، عکس‌های راجربازتاب این سردرگمی و تلاش او، در یک چارچوب غربی، برای باورپذیر نمودن چیزی بود که او با چشم‌های خود می‌دید. یک نمونه مشخص، عکسی است که او از درون یک خانه‌ی نوبا گرفته است (شکل ۱,۶).

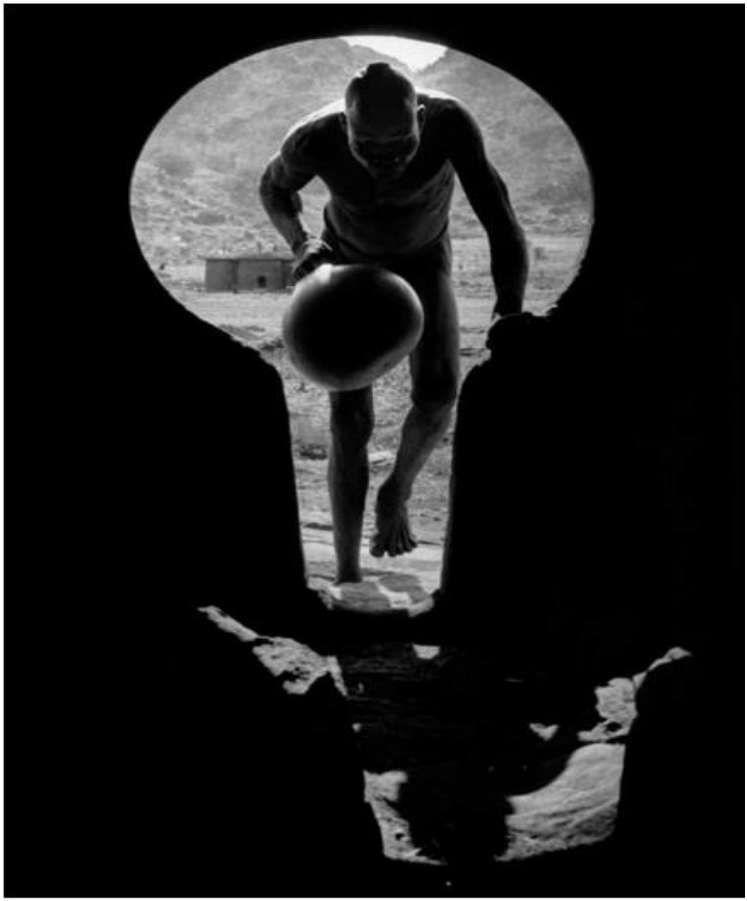
مشهور است. از آن جمله می‌توان به سفرهایی در حوزه‌ی رودهای نیل، کنگو، دریاچه‌های نگمی، مالاوی، بانگلو و مورو و تانگانیکا اشاره کرد. در حال حاضر ده‌ها نقطه در قاره‌های اروپا، آمریکا، آفریقا و همچنین کشور نیوزلند به نام وی نام‌گذاری شده است. م

Problematicaa.com

در این عکس [تصویر] مردی ثبت شده است که در ورودی خانه در حال گام برداشتن به داخل است. برخلاف سایر عنوان‌هایی که راجر برای همراهی با عکس‌های خود می‌نوشت –عنوان‌هایی که جزییات قوم‌نگارانه‌ی قابل توجهی را در مورد خانه، وسایل آشپزخانه، ظاهر فیزیکی مردم و رسوم عجیب آنان ارایه می‌داد– این این با یک جمله خلاصه‌شده توضیح داده شده است: «مردی از قصی مساکینِ نوبا[۹۳] که در حال حمل یک کدو استت از دریچه‌ی کلیدمانند خانه‌ی خود در [هنگام] غروب عبور می‌کند». برای مردی که آگاهانه خود را هنرمند قلمداد نمی‌کرد، راجر در این عکس کاری بیش از یک مستندنگاری تصویری از سفرهای خود انجام داده است: عکس‌ها ترکیب باشکوه نور و تاریکی، سایه و بازتاب، شکل‌های هندسی و تناسب این عکس یادآور می‌شوند که عکاس این اثر ترکیب عکاسانه را در دروازه‌های [اردوگاه] برگن–بلسن رها نکرده است.

[۹۳] Mesakin Qusar Nuba

Problematicaa.com



تصویر ۱,۶. جورج راجر، دریچه کلید مانند یک خانه نوبا در کوهستان کورونگو جبلز[۹]، کوردوفان، سودان

منبع: مگنوم فوتوز

[۹] Korongo Jebels Mountains

Problematicaa.com

به این ترتیب این عکس هم‌زمان مکانی جدا افتاده –همان‌گونه که راجر خاطر نشان کرده است، جغرافیایی که «طبیعت پیرامونش دیوار محافظی در مقابل تهاجم غرب کشیده است»– و از دیدگاهی امروزی نابهنگام، کمی ساده و بی‌تکلف است که یک مرد را به تصویر می‌کشد. چندین دهه پس از نخستین عکس‌های او از نوبا که باعث توجه جهان به این منطقه شد و سفرهای عکاسی را به بخشی از اقتصاد گردشگری منطقه تبدیل کرد. امروزه عکاسانی که به عکاسی از سودان معاصر می‌پردازند، مکانی بسیار متفاوت را به تصویر می‌کشند که با خشونت‌های قومی و جنگ‌های داخلی معروف شده است و همواره پژواک‌های زندگی پسااستعماری در آن در حال عمیق‌تر شدن است. این درحالی است که منطقه‌ی کوردوفان سودان [از دریچه‌ی دوربین] راجر صلح‌آمیز، جدا افتاده و آرام است. اینجا مکانی است که به نظر می‌رسد از روی زمین محو شده است.

روی هم رفته انجام یک سفر اکتشافی نظیر آنچه که راجر به سرانجام رساند دشوار خواهد بود. عکاسان مگنوم همچنان به سفرکردن وفادار ماندند، کره‌ی زمین را به صورت روزافزونی مساحی می‌کنند و از جهان همان‌گونه که هست عکس می‌گیرند. اما آنان نمی‌توانند از خانه‌ی خود بیش از چند هفته یا چند ماه دور باشند و تماس

Problematicaa.com

حداقلی خود را با دفتر مرکزی حفظ کرده‌اند. به شکل فزاینده‌ای، ماهیت خود سفر تبدیل به موضوع عکاسی آنان شده است. البته این امر برای مارتین پار[۹۵] صادق نیست. او بیش از خطراتی که پیش روی فرهنگ‌های سنتی قاره‌ی آفریقا قرار دارد یا نیروهای نظامی که زمینه‌ی نابودی این قاره را فراهم کرده‌اند، تمرکز خود را معطوف گردشگران دوربین به دست کرده است.

پار به پوچی‌ها و تناقض‌های دنیای مدرن و راه‌هایی که مردم معمولی دوست دارند آن را سپری کنند علاقمند است. صنعت گردشگری مرکز این حرکت است و پار در آن به یافته‌هایی رسیده است که هم‌زمان سرگرم‌کننده و زننده‌اند. یکی از نخستین پروژه‌های عمده‌ی او «آخرین استراحتگاه[۹۶]» (۱۹۸۳– ۱۹۸۶)، به صورت طنزآمیزی مقصدهای گردشگری نیوبرایتون[۹۷] را مستند کرده است که پیش از ویران‌شدن شاهد روزهای بهتری بوده است. با سبک انحصاری که شامل اشباع رنگ و صراحت انعطاف‌ناپذیر می‌شد، او طبقه‌ی کارگر انگلیس را که تلاش می‌کنند با حمام آفتاب زیر تجهیزات ساختمانی

[۹۵] مارتین پار (Martin Parr) متولد ۱۹۵۲، عکاس و عکاس خبری بریتانیایی است که به سبب توجه به جنبه‌های طنز و انسان‌شناسانه‌ی زندگی در عصر مدرن شناخته شده است. م

[۹۶] The Last Resort

[۹۷] New Brighton

Problematicaa.com

زمان استراحت را سپری کنند، برای ناهار [در ساحل] میان دسته‌ی افرادی که عرق‌ریزان در باجه‌های کثیف منتظرند و پاهای خود را درون آب انباشته از زباله دراز می‌کنند، به تصویر کشیده است.

کار او بحث‌برانگیز بود –برخی منتقدان این پروژه را تهاجمی و بدبینانه دانستند. با وجود این، پیش‌گامانه به شمار آمد و به پار یاری رساند تا به درون مگنوم راه یابد (Williams,2002). در این زمان، پار کار خود را از سطح محلی به جهانی توسعه داد و درنتیجه در سال های ابتدایی دهه‌ی ۱۹۹۰ میلادی، پروژه‌ای بزرگ‌مقیاس در رابطه با گردشگری جهان، به نام «جهان کوچک»، شکل گرفت. این پروژه تا اندازه‌ای محصول افزایش سفر برای ماموریت‌های تجاری بود که آژانس ممکن ساخته بود. چه در به تصویر کشیدن فروشندگان سوغات در هرم‌های جیزه[۹] در مصر و چه گردشگران ژاپنی که در مرکز قایقرانی بازدیدکنندگان در هاوایی زیرباران خیس شده‌اند، به نظر می‌رسد مهمترین علاقه‌ی پار ایجاد تمایز میان انتظارات جغرافیایی و واقعیتی است که مختص تجربه‌ی مسافران مدرن است. کتاب‌های راهنما و وبسایت‌های گردشگری وعده‌ی نسخه‌ای [خاص] از آتن را می‌دهند، در حالی که اینجا پایتخت مدرن یونان

[۹] Giza

Problematicaa.com

قرار دارد و سرشار از مسافران مختلفی است که همواره تجربه‌ی بازدید از مکان را تغییر می‌دهند.

ممکن است برخی از این تمایز نا امید شوند، اما برای پار فاصله‌ی میان اسطوره و واقعیت به مثابه‌ی عنصری مرکزی از جهان مدرن عمل می‌کند و بنابراین ارزش مستندشدن را دارد. هنگامی که مجله‌ی عکس آمریکا[۹۹] از او خواست تا «ده مکانی که باید از آن عکس بگیرید» را انتخاب کند، پار رم را به سبب کیفیت گردشگران آن برگزید. او گفت «بیشتر عکاسان مسافر به جاهایی می‌روند که آخرین چیزی که دوست دارند ببیند گردشگران هستند، اما این موضوع نخستین چیزی است که من دوست دارم ببینم» و چه مقصدی می‌تواند از رم بهتر باشد؟

اینجا شما یک شهری ابدی[۱] را دارید که یکی از جادویی ترین شهرهای جهان است و به صورت خاصی زیبا می باشد. در اینجا شما متوجه می‌شوید که مردم به اینجا می آیند تا بخشی از آن باشند. برای من، مردم از ویرانه‌ها جالب‌تر هستند. مردم به اطراف حرکت می‌کنند و تغییر

[۹۹] American Photo

[۱] Eternal City

Problematicaa.com

می‌کنند، [اما] ویرانه‌ها فقط اینجا هستند و هیچ کار دیگری نمی‌کنند (*Parr,2008:62-63*).

پار با استفاده از دوربین فلش‌روشن، ترکیب رنگ براق، پرهیز از پردازش عکس و قاب‌های خارج از توازن رم را با تردید و ظاهرسازی به نمایش گذاشته است (شکل ۱,۷). درحقیقت، عکس سال ۱۹۹۳ او از پله‌های اسپانیایی[۱۰۱] درباره‌ی [خود این] چشم‌انداز مشهور نیست، بلکه مردمی که برای دیدن آن سفر می‌کنند و چگونگی واکنش آنان به این اثر، و چگونگی تجربه‌ی این چشم‌انداز را مورد توجه قرار داده است. این [عکس] بیش از آنکه در مورد چشم‌انداز باشد، درمورد حس تمایز مکان است –تجربه‌ای از مکان که با آن همانند جایی رفتار می‌کند که باید دیده شود تا اینکه در آن زندگی شود. و در این مورد، حتی چیزی برای نگاه‌کردن وجود ندارد، بلکه باید از آن عبور کرد. گاهی، همان‌گونه که نقاط کانونی عکس اشاره دارند، گردشگران زمان زیادی را صرف برنامه‌ریزی برای دیدن جاهایی که می‌کنند که قصد

[۱۰۱] پله‌های اسپانیایی (Spanish Steps) به ایتالیایی (*Scalinata di Trinità dei Monti*) مجموعه‌ای از پله‌ها در شهر رم ایتالیا است که میدان پیازا دی اسپاگنا (Piazza di Spagna) را به کلیسای سانتیسما ترینیتا دی مونتی (Santissima Trinità dei Monti) که در بالای میدان قرار گرفته است، متصل می‌کند. م

Problematicaa.com

دارند در ادامه‌ی سفر مورد بازدید قرار دهند. مثل مطالعه‌ی کتاب‌های راهنما و نقشه‌ها، یافتن راه بازگشت از مقصدهای گردشگری و خط‌زدن مکان‌ها از فهرست «باید دید».

با مشاهده‌ی این تصویر و عکس‌هایی دیگر از نمایشگاه «جهان کوچک» او در سال ۱۹۹۵، هنری کارتیه برسونِ معروف به پار گفت: «من تنها می‌توانم یک نکته را به تو بگویم. تو واقعا از یک سیاره دیگر آمده‌ای» (quoted in Miller,1997:297). البته بخشی از این تفاوت فاحش متوجه سبک است، به ویژه تمایز میان عکاسی رنگی و سیاه وسفید. همچنین بخشی نیز به سبب طنز طعنه‌آمیزی است که به صورت مستمر در عکس‌های سفر پار [خودنمایی] می‌کند. اما شاید بنیانگذار مگنوم ورای این ادبیات مقصود دیگری نیز داشته است؛ روی هم رفته، پار از کمتر از کارتیه برسون از تکنیک‌های سورئال کنارهم‌گذاری و جابجاشدگی استفاده نکرده است، این موضوع بعدتر پرسش‌های متعددی را در مورد طبیعی‌بودن مکانی مشخص ایجاد کرد. این‌ها همان مکان‌های همیشگی و سابق هستند، اما آنچه تغییر یافته است نوع شناخت آن‌ها است که تحت تاثیر انبوه گردشگرانی که وارد می‌شوند متحول می‌گردند. از نگاه لنز مارتین پار، عکاسی همان‌گونه که هم‌زمان حسی از آنجابودن را در ما (به

Problematicaa.com

مثابه تماشاگران) بر می‌انگیزاند، به صورت پیوسته مفروضات از پیش تعیین شده را به چالش می‌کشد. عکس هرگز تنها «یک ثبت ساده از حقیقت و دقت» –اگرچه این‌گونه نیز هست– نیست، [بلکه] همزمان محصول تخیل است؛ همان‌گونه که این [تخیل] ادراک مکان را شکل می‌دهد (Schwartz,2000).

تصویر ۱,۷. مارتین پار، پله‌های اسپانیایی، رم، ایتالیا ۱۹۹۳

منبع: مگنوم فوتوز

Problematicaa.com

درون/بیرون

دومین لنز جغرافیایی هنگامی از سوی بروس دیویدسون[۲] (۲۰۰۹: ۹) ساختاربندی شد که او در توصیف پنجاه سال سابقه‌ی عکاسانه‌ی خود گفت: «من بارها خود را بیگانه‌ای یافتم که در ناامیدکننده‌ترین موقعیت‌ها به دنبال زیبایی و معنا بودم». اعضای مگنوم بارها مکان‌ها را ورای شکاف‌های جنسیتی، نژادی، طبقاتی و ریشه‌های ملی مستند کرده‌اند. با این حال، هیچ جا نمی‌تواند احساسی از «یک درون» و «یک بیرون» –از فضای خصوصی و در معرض دید، از زندگی خصوصی و فضای عمومی و از بودن «در درون» و «بیرون» مکان– را بهتر از یکی از عکس‌های دیویدسون به نام خیابان ۱۰۰ شرقی[۱] منتقل کند.

دیویدسون (۱۹۷۰ بدون صفحه) نقل قولی را از ساکنان محله‌ی هارلم شرقی که به موضوع عکاسی او در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۶۰ تبدیل شده بودند به یاد می‌آورد: «آنچه شما گتو می‌نامید، من خانه‌ی خودم می‌خوانم». این حس تفاوت بنیادین در تمام مدت دو سالی که صرف

[۲] Bruce Davidson

[۱] East 100th street

Problematicaa.com

این پروژه شد با او باقی ماند؛ حس تفاوت میان خود او به عنوان یک سفیدپوست، عکاس حرفه‌ای طبقه‌ی متوسط و موضوعات عکاسی او، (با) مردم سیاه[پوست] و اسپانیولی که جایی زندگی می‌کردند که به عنوان بدترین زاغه‌ی نیویورک شناخته می‌شد. اما این احساس تفاوتی بود که او برای غلبه بر آن تلاش می‌کرد (Klein,1968:32). آثار دیویدسون گاهی با کارهای جیکوب ریس[۱۰۴] و عکس‌های او از گتوهای نیویورک مقایسه شده است؛ [زیرا] دیویدسون به صورت هدفمند از تعصبات اسلاف خود که با نگاه خود به دنبال ارضای [خویش] بودند اجتناب می‌ورزید (Sontag,1977:56). او دوربین کوچک و قابل حملی را که به نماد مگنوم مبدل شده بود کنار گذاشت و در مقابل، برای کارکردن دوربینی با دید وسیع بر روی سه پایه را به کار گرفت که ثبت تصویر با وضوح بالا[۱۰۵]، عمق میدان و دقت فوق‌العاده را میسر می‌کرد و با فیلم ۳۵ میلیمتری تغذیه می‌شد.

از همه مهمتر، لازم به ذکر است که دیویدسون جایگاه خود را از عکاس خیابانی که در چارچوب سنت گزارشگری کار می‌کرد به نقش

[۱۰۴] جیکوب آگوست ریس (Jacob August Riis)، تولد ۱۸۴۹، مرگ ۱۹۱۴. مصلح اجتماعی، خبرنگار و عکاس مستندساز اجتماعی دانمارکی-آمریکایی بود. او به سبب بهرهبرداری خلاقانه از عکاسی و استعداد روزنامهنگاری خود برای کمک به فقرای شهر نیویورک شهرت یافت. م

[۱۰۵] Sharpness

Problematicaa.com

عکاس محله تغییر داد؛ او به یک فرد شناخته شده و قابل اعتماد تبدیل شد؛ چرا که در غیر این صورت اجازه‌ی دسترسی به خانواده‌ها، خیابان‌ها، و فعالیت‌های آنان را نمی‌یافت. توجه به قابلیت عکاسی برای «آشکارکردن حس تعریف‌ناپذیری از مکان» از روایت‌های دراماتیک کم اهمیت‌تر بود، این چیزی است که حداقل در مورد ۴۳ عکسی که سال ۱۹۷۰ در موزه‌ی هنر مدرن نیوریک به نمایش گذاشته شد، صدق می‌کند. دیویدسون (۱۹۷۰) این‌گونه انگیزه‌ی خود را توضیح داده است:

> وجود یک دوربین قطع بزرگ روی سه‌پایه و تجهیزات جانبی برای فوکوس‌کردن تصویر، به کار عکاسی [من] وقار می‌دهد. من نمی‌خواهم یک ناظر نامریی باشم، بلکه می‌خواهم با سوژه‌هایم رودر رو باشم و آنان را در فرآیند عکاسی مشارکت دهم.

چنین همکاری‌هایی تنها با مشارکت و پشتیبانی اجتماع ممکن می‌شود؛ [این یک موضوع] بنیادی مردم‌نگارانه است که دیویدسون از کارهای نخست خود با دار و دسته‌های بروکلینی و با جنبش سواران آزادی و حقوق مدنی[1] آموخت. او با رهبران مذهبی محلی و اعضای

[1] Freedom Rides and Civil Rights

Problematicaa.com

انجمن شهروندان محله کار کرد؛ کسانی که موافقت کردند او ابتدا چند عکس بگیرد و سپس برای بازبینی آنان ارایه دهد. پس از کسب تایید از سوی هر دو انجمن و خانواده‌هایی که در عکس‌های نخست بودند، دیویدسون رفت و آمد روزانه به بلوک را شروع کرد. او به امید گرفتن عکس آلبومی را از عکس‌های نمونه حمل می‌کرد تا به مردم نشان دهد. در نهایت او چندهزار نسخه [از عکسها] را برای ساکنان محله ارسال کرد و از اعضای انجمن برای گشایش [نمایشگاه] موزه‌های هنرهای مدرن دعوت کرد.

شماری از اعضای انجمن برای آنکه [عکس‌های] خود را ببیند به نمایشگاه رفتند. تعداد اندکی از عکس‌های منتشرشده از مناظر شهری بودند: کوچه‌هایی که از زباله انباشه شده بودند، مناظر دور بلوک از بالای پشت بام، و حیاط داخلی مجتمع‌های آپارتمانی. به هرحال، بیشتر عکس‌ها پرتره‌های محیطی بودند: مردمی از همه‌ی سنین در فضاهای شخصی خود که در [فضاهای] خارجی همانند خیابان، جلو پله‌های ورودی ساختمان یا در [فضاهای] داخلی مثل اتاق خواب، آشپزخانه یا در زیرزمین خانه بودند. بعدها دیویدسون (۱۹۷۰) نوشت: «طی دو سالی که من از خیابان ۱۰۰ شرقی عکاسی می‌کردم،

Problematicaa.com

ناسا کاوشگرهایی را به سیاره‌های دیگر ارسال کرد اما من در مقابل می‌خواستم فضاهای داخلی شهر را ببینم».

برای اکثریت جمعیت سفیدپوست شهر که تنها اطلاعاتی از سوء شهرت [این] بلوک‌ها دارند، فضای داخلی می‌تواند [بخشی از] مناطق کشف‌نشده باشد، اما برای ساکنان آن، بلوک خیابان ۱۰۰ شرقی میان خیابان‌های اول و دوم بسیار پیچیده‌تر بود. فردیت، ابهام و خودداری از عینیت برای عکاسانی که به مستندکردن زندگی «دیگران» می‌پردازند، آسان به نظر می‌رسد. تعدادی از عکس‌ها مردمی را نشان می‌دهند که از تقلا برای زندگی در فقر فرسوده شده‌اند، در حالی که بقیه‌ی [عکسها] در شرایط دشواری بیشتر سرکش و مغرور به نظر می‌رسند؛ [در این عکس‌ها] بعضی از مردم آسیب پذیر به نظر می‌رسند، اما بقیه به مقاومت اشاره دارند. در هر کدام از این موارد، دیویدسون به دنبال آن است که بود آنچه را که پیش از این مفهومی انتزاعی قلمداد می‌شد (مثل فقر شهری) را درون جغرافیایی از جهان شناخته‌شده به تصویر بکشد.

در این عکس، دو دختر نوجوان در انته‌ای مبلی در اتاق نشیمن خانه که روی آن با روکشی حوله‌ای پوشیده شده است نشسته‌اند (شکل ۱٫۸). بهترین و دوستداشتنی‌ترین لباس خود را پوشیده‌اند و مستقیم

Problematicaa.com

به لنزهای دوربین نگاه می‌کنند. پشت دخترها، پنجره نمایی از شهر را که در پس آنان قرار دارد ارایه می‌دهد. دخترها و والدین‌شان شاید در تعریف موقعیت‌شان نقش فعال ایفا کرده‌اند، اما نقطه‌ی دید به عکاس تعلق دارد. پنجره‌ها، مرزهای شکننده‌ی در عین حال نفوذناپذیر میان [فضاهای] عمومی و خصوصی، چهره‌ی مرکزی مجموعه‌های دیویدسون هستند. گاهی زاویه‌ی دید [دیویدسون] از بیرون به سمت داخل است، اما در بیشتر موارد و همان‌گونه که در این عکس مشخص است، از زاویه‌ی دید داخلی به نمایش جهانی می‌پردازد که در خارج است. دیویدسون توضیح می‌دهد: «من فقط به دنبال کشف اتاق نبودم، بلکه [می‌خواستم] آنچه را شما خارج از پنجره‌ها، در سراسر محوطه و درون بی‌نهایت می‌بینید، کشف کنم. نه فقط اتاق، بلکه آنچه اتاق نشان می‌دهد» (نقل در: Vanderbilt,2003:9). او پیش از این چنین زاویه‌ی دیدی را تجربه نکرده بود و محصول آن ناراحتی و تنشی است که در بسیاری از عکس‌های دیویدسون هویدا است. به یقین، دیویدسون به هدف خود در کسب اعتماد بسیاری از اعضای انجمن دست یافت و توانست به خلق مستندی [عکاسانه] از محله‌ای بپردازد که در حال

Problematicaa.com

تحول است. با وجوداین، یک مانع برطرف‌نشدنی باقی ماند و به خلق تنش‌هایی یاری رساند که در سراسر آن تصاویر وجود دارد.

برای بسیاری از تماشاگران، دقیقا همین تنش است که عکس‌های خیابان ۱۰۰ شرقی را قدرتمند –و جنجالی– کرده است. برای کارل ای کرامر (۱۹۷۱) فرآیندهای مشارکتی به پروژه‌ی دیویدسون «صداقت کلی» و نشانه‌ای از «بخشی واقعی از جهان» بخشیده است. در حالی که برای ناظران نیویورکر[1] این [عکس‌ها] برای «فقدان مهلک خودانگیختگی» ساخته شده است. نقد ای دی کولمن به نتیجه‌ی کاملا متفاوتی منجر شده است. درحالی که دیویدسون برای خلوص نیت انگیزه‌ها و تعهد به آن‌چه که به تصویر کشیده بود تشویق می‌شد، کولمن (۱۹۷۰) دریافت که «چیزی از سوی افراد[به تصویر کشیده شده] و خود دیویدسون دور نگه داشته» شده است: «احتیاطی در چشم‌های او و همچنین افرادی [که او به تصویر کشیده است] وجود دارد». به شکل متناقضی، تنشی که با به تصویرکشیده شدن خطوط جداکننده‌ی اجتماعی و جغرافیایی خلق شده، درست ادا نشده است، اما در عین حال بسیار واقعی است و به عکس‌ها با کیفیت بسیار بالایی که دارند زیبایی بخشیده است. دیویدسون حقیقتی را که

[1] New Yorker

Problematicaa.com

به هیچ وجه زیبا نیست به هنری تبدیل کرده است که زیبا است. برای کولمن، در چنین پروژه‌هایی «به‌سازی قدرتمند، ساده و غیرهنری عکس‌های لوئیس هاین[1] و جیکوب ریس» مدل‌های بهتری هستند (همچنین نگاه کنید به Reinhart et al,2007.).

دیویدسون به روشنی از چنین انتقادهایی آگاه بود، اما برای او موضوع نکته‌ی دیگری است. او متذکر شد هنگامی که تعدادی دوربین به ساکنان محلی قرض داد، آنان «از زاغه‌ها عکس نگرفتند. آنان از دوستان خود ... در همه‌ی حالت‌هایی که ممکن بود و بدون احساسات عکس گرفتند. آن‌ها از زندگی‌ای که می‌شناختند عکس گرفتند نه از وحشت‌های آن». و برای دیویدسون غیرعادی نبود که ببیند عکس‌های زیبایی که خودش گرفته است از دیوارهای خانه‌های کسانی آویزان است که او از آنها عکس گرفته است. عکس‌های او نه به تمجید از محله می‌پرداختند و نه در مورد مشکلات اجتماعی بسیار جدی سکوت را برگزیده بودند –اگرچه با زخم‌ها و دردها [در این تصاویر] آشکار هستند–بلکه به صورت هم‌زمان به تصدیق و همراهی سراسری تقسیم اجتماعی–نژادی‌ای پرداخت که به ناچار او را از

[1] Lewis Hine

Problematicaa.com

ساکنان این اجتماع جدا ساخته بود، او ثبت عکاسانه‌ای از مکانی را فراهم کرد که با متن، فردیت و وقار قوام یافته است.

در این مورد، می‌توان فرض کرد که تصاویر بصری، نه کمتر از زبان، نقشی حیاتی در خلق مکان دارند؛ مکان جدیدی که کارکنان نیویورکر تاکنون نباید آن را دیده باشند. عکاسی به تنهایی نمی‌تواند الگویی از جهان طبیعی ارایه کند، اما می‌تواند توجه را به سوی اموری که پیش از این نادیده –نامریی و به نظر بدون موجودیت– پنداشته می‌شدند، معطوف سازد و همچنین به سازماندهی موجودیت‌های به ظاهر بی-اهمیت در قالب کلیت‌های ترکیبی قابل توجه بپردازد (Tuan,1991). اگرچه دیویدسون یک جغرافیدان حرفه‌ای نبود، [اما] به‌وضوح در مورد رابطه‌ی پیچیده و اساسی میان عکاسی و مکان به ادراک دست یافته بود.

Problematicaa.com

تصویر ۱٫۸. بروس دیویدسون، خیابان ۱۰۰ شرقی، شهر نیویورک، ۱۹۶۶

منبع: مگنوم فوتوز

نتیجه‌گیری

عکس‌های بروس دیویدسون و همه‌ی همکاران او در مگنوم، روش بسیار ویژه‌ای برای دیدن را پیشنهاد می‌کنند که دارای دو جزء اصلی است. نخست آنان حسی از مکان را که نیرویی باز و مترقی در جهان است به نمایش گذاشتند. حس مکان می‌تواند به روشنی از یک فرد

Problematicaa.com

به فرد دیگر متفاوت باشد، [که البته] شامل عکاسان مگنوم نیز می‌شود. در اینجا باید اشاره کرد که حس مکان یک روش عمیقا فردی است که مردم در مورد جهانی که در آن زندگی می‌کنند فکر و احساس می‌کنند. اما آنچه بسیاری به اشتراک می‌گذارند، حسی مترقی از مکان است که براساس بسیاری از تعریف‌های آن به مکان‌های دور ارتباط می‌یابد، در حالی که همه‌ی آنها تمایزات خود را حفظ می‌کنند. کریستوفر اندرسون[۹] (۲۰۱۲) این حس مترقی از مکان را هنگام تشریح کار خود به عنوان جستجوی «رابطه‌ی میان سیاست، اقتصاد، مصرف و زمین» به کار برد. «دیدگاه من به این موضوع... نگاه‌کردن به چگونگی مصرف در جهان توسعه‌یافته است که شرایط را برای تخریب بیشتر زمین در جهان در حال توسعه و به خصوص آمریکای لاتین فراهم می‌کند» (همچنین نک به Massey,1994: 146-۱۵۶).

دوم، و به صورت گسترده‌ای، آنان تعاملی جاه‌طلبانه را با آنجابودگی عکاسی به نمایش گذاشتند. یکی از جدیدترین اعضای آژانس عکس مگنوم به نام پیتر ون اگتمیل[۱] (۲۰۱۲)، این‌گونه متذکر می‌شود:

---

[۹] Christopher Anderson

[۱] Peter Van Agtmael

Problematicaa.com

«برای من، به یقین واقعیت جالب‌تر و غریب‌تر از هر چیز دیگری است که با خیال‌پردازی خلق می‌شود». در بسیاری از موارد، او طنین‌انداز سنتی قدیمی در عکاسی مستند بوده که ریشه در کارهای لانگ و کارتیه برسونی دارد که در جستجوی مستندکردن «امور، آن‌گونه که هستند» بودند. البته تناقض آن است که چنین کارهایی «که به صورت خلاقانه‌ای به تفسیر و ترجمه‌ی آشوب زندگی می‌پردازند و می‌تواند در قالب یک محصول برای خوانندگان انتشار یابد» (Panzer,2005:10). همان‌گونه که عکاسان خبره و ماهری نظیر پیتر ون اگتمیل بلافاصله اذعان می‌کنند، عمل بازنمایی واقعیت بیشتر در مورد تخیل‌پردازی است، یا همان‌گونه که فیلپ جونز گریفیث[۱۱] گفته است، این عمل درباره‌ی [وادارکردن دیگران به ثبت] «ایجاد نظرات تند» در مورد آنچه شما می‌بینید است (نقل در Miller,1997:211).

چنین نظرگاهی در میان کسانی که خواستار کاوش رابطه‌ی میان مردم و جهان پیرامون آنان هستند پژواک و بحث ایجاد کرده است. ادراک این موضوع مستلزم آن است که جغرافی‌دانان به خالقان این واسطه‌ی رسانه‌ای تصویری مهم توجه ویژه‌ای کنند. همان‌گونه که من در این

Philip Jones Griffiths

Problematicaa.com

متن تلاش کردم بحث کنم (و امیدوارم نشان داده باشم)، همه جابودگی زیادِ عکاسی و رابطه‌ی بی‌نظیر آن با جهان قابل مشاهده نیازمند نگاهی عمیق به سطح [زمین] است. چنین دیدگاهی بیش از آنکه از ماهیت دردسرآفرین بازنمایی حمایت کند، پذیرش و تحقق آنجابودگی عکاسی است. این موضوع بیانگر آن است که عکس‌ها تنها اشیایی برای نگاه‌کردن و قابل استفاده به عنوان شواهد نیستند، بلکه می‌توانند منبعی برای پرسش‌ها نیز باشند.

البته این کار همیشه آسان نیست، به خصوص با زندگی در جهانی که با عکس‌هایی لبریز شده است که با سرعتی فزاینده در حال انتشار هستند –برخی برآوردها حکایت از آن دارد که به صورت روزانه بیش از ۱۰۰ میلیون عکس بر روی فیسبوک بارگذاری می‌شود. عکس‌ها به‌گونه‌ای همه جا حاضر، چندبعدی و قدرتمند هستند که باعث شده این واسطه‌ی رسانه‌ای [عکاسی] همه چیز را تغییر دهد: از آنجا که می‌رویم، آنچه می‌خواهیم و آنچه انجام می‌دهیم تا آنچه می‌بینیم، آنچه به یاد می‌آوریم و آن کسی که هستیم (Heiferman,2012). همچنان آن‌گونه که ابیگیل سولومون

Problematicaa.com

گادیو[۱۱۲] (xxi :۱۹۹۴)) متذکر می‌شود، عکاسی « یک واسطه‌ی رسانه-ای است که همه‌جابودگی آن باعث نامریی‌شدنش شده است و همین مسئله آن را شایسته‌ی مطالعه‌ی بیشتر کرده است». با توجه به قابلیت زیاد عکس‌ها برای شکل‌دادن به ادراک و فهم مکان، تاسف‌آور است که به عکاسی چندان توجه نمی‌شود. گاهی بسیار بهتر است که سرعت خود را کم کنیم، از نزدیک به عکس‌هایی که ما را در برگرفته اند نگاه کنیم، در مورد شرایط اجتماعی و تاثیرات امور بصری فکر کنیم و توجه کنیم که هر یک از ما چه چیزی را به ایستگاه اتوبوس می‌آوریم[۱۱۳]. [البته باید به خاطر داشت که] توسعه‌ی یک روش‌شناسی انتقادی- جغرافیایی برای مطالعه‌ی عکاسی، همان‌قدر که ساده است، پیچیده نیز خواهد بود (Rose,2012:16-17).

متن فوق ترجمه‌ای است از:

Steven Hoelscher. (٢٠١٤). Photography. In: Media Geography. Edited by Paul C Adams, Jim Craine and Jason Dittmer. Lonon: Ashgate. Pp .٣٨-١٧

[۱۱۲] Abigail Solomon-Godeau

[۱۱۳] نویسنده به بحث ابتدایی خود در این متن درباره عکس‌های ریچارد میسراج در ایستگاه اتوبوس اوکلند ارجاع داده است.م

Problematicaa.com

منابع

Abel, E. 2012. Skin, flesh, and the affective wrinkles of civil rights photography. Qui parle: critical humanities and social sciences20(2): 35–69.

Agtmael, P.V. 2012. Interview with the author. Arles, France. July 1.

Anderson, C. 2012. Artist's statement for the global award in photography and sustainability, Prix Pictet. Available at: www.prixpictet.com/portfolios/earth-shortlist/christopher-anderson/statement [accessed September 23, 2013].

Badger, G. 2010. The pleasures of good photographs. New York: Aperture.

Barthes, R. 1972. Mythologies. New York: Hill and Wang.

Barthes, R. 1981. Camera Lucida: Reflections on Photography. New York: Hill and Wang.

Batchen, G. 1997. photography's objects. Albuquerque: University of New Mexico Art Museum.

Boot, C. 2004. Magnum stories. London: Phaidon.

Cartier-Bresson, H. 1952. The Decisive Moment. New York: Simon and Schuster.

Coleman, A.D. 1970. Two critics look at Davidson's East 100th Street. new york Times, October 11.

Davidson, B. 1970. east 100th street. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Davidson, B. 2009. outside, inside. Göttingen: Steidl.

Driver, F. 2003. On geography as a visual discipline. Antipode35(2): 227–31.

Edwards, E. and J. Hart. 2004. photographs objects histories: on the Materiality of images. New York: Routledge.

Evans, W. 1974. Snapshot. Aperture19(1): 94–95.

Galassi, P. 2010. henri cartier-Bresson: The Modern century. New York: Museum of Modern Art.

Problematicaa.com

Gelder, H.v. and H. Westgeest. 2011. Photography Theory in historical perspective: case studies from contemporary Art. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
Goldberg, V. 1988. photography in print: Writings from 1816 to the present. Albuquerque: University of New Mexico Press.
Hambourg, M.M. 1996. Extending the grand tour. In illuminations: Women Writing on photography from the 1850s to the present. Edited by L. Heron and V. Williams. Durham, NC: Duke University Press, 32–36.
Harvey, D. 2005. The sociological and geographical imaginations. international Journal of politics, culture & society18(3/4): 211–55.
Heiferman, M. 2012. photography changes everything. New York: Aperture.
Hill, P. and T. Cooper (eds). 1979. Dialogue with photography. New York: Farrar, Straus and Giroux.
Hoelscher, S. 2012. Dresden, a camera accuses: Rubble photography and the politics of memory in a divided Germany. history of photography36(3): 288–305.
Hoelscher, S. 2013. Magnum's geographies: toward a progressive sense of place. In Reading Magnum: A Visual Archive of the Modern World. Edited by S. Hoelscher. Austin: University of Texas Press, 139–65.
Ignatieff, M. 2003. Magnum Degrees. London: Phaidon Press.
Klein, W. 1968. Why one of the worst slums in New York hasn't been torn down. new york Times Magazine, May 6: 22.
Kozloff, M. 1994. Lone Visions, crowded Frames: essays on photography. Albuquerque: University of New Mexico Press.
Kramer, C.A. 1971. Posting proud. Washington post, January 7: C1.
Lutz, C. and J.L.Collins. 1993. Reading national geographic. Chicago: University of Chicago Press.
Massey, D. space, place, and gender. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

Problematicaa.com

Matless, D. 2003. Gestures around the visual. Antipode35(2): 222–26.
Miller, R. 1997. Magnum: Fifty Years at the Front Line of History. New York: Grove Press.
Misrach, R. 2010a. Oral history interview with Richard Misrach by Steven Hoelscher, August 11–12. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Available at www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-richard-misrach-15883 [accessed: September 23, 2013].
Misrach, R. 2010b. Destroy This Memory. New York: Aperture Foundation.
Morris, J. 1948. People Are People the World Over. Ladies home Journal, May: 42–43.
Morris, J.G. 1998. get the picture: A personal history of photojournalism. New York: Random House.
Murphy, M. 2010. Magnum Unique numbering guide. Magnum Photos Archive Collection: Harry Ransom Center, the University of Texas at Austin.
Museum of Modern Art. 1970. Press Release. No. 97, September 23, MoMA Press Archives.
Naggar, C. 2003. george Rodger: An Adventure in photography, 1908–1995. Syracuse, NY: Syracuse University Press.
Paglen, T. 2010. Invisible: Covert Operations and Classified Landscapes. New York: Aperture.
Panzer, M. and C. Caujolle. 2005. Things as They Are. New York: Aperture Foundation/World Press Photo.
Parr, M. 2008. Rome. American photo19(3), 62–63.
Price, L. [1858] 1973. A Manual of photographic Manipulation. New York: Arno Press.
Reinhart, M., H. Edwards, and E. Duganne. 2007. Beautiful Suffering: Photography and the Traffic of Pain. Chicago: University of Chicago Press.
Rodger, G. 1949. Kordofan captions. G. Rodger Caption Notebooks, New York Magnum Office Archives.

Problematicaa.com

Rodger, G. [1955] 1999. Village of the nubas. London: Phaidon.
Rose, G. 2003. On the need to ask how, exactly, is geography "Visual"? Antipode35(2): 212–21.
Rose, G. 2012. Visual Methodologies: An introduction to Researching with Visual Materials. Thousand Oaks, CA: Sage.
Ryan, J.R. 2003. Who's afraid of visual culture? Antipode35(2): 232–37.
Sandeen, E.J. 1995. picturing an exhibition: The Family of Man and 1950s America. Albuquerque: University of New Mexico Press.
Sanghvi, D. 1981. Ernst Haas. MA thesis, Syracuse University.
Schwartz, J.M. 1996. The geography lesson: Photographs and the construction of imaginative geographies. Journal of historical geography22(1): 16–45.
Schwartz, J.M. 2000. "Records of simple truth and precision": Photography, archives, and the illusion of control. Archivaria50: 1–40.

Schwartz, J.M. and J.R. Ryan. 2003. picturing place: photography and the geographical imagination. London: I.B. Tauris.
75,000 miles: In his own pictures and words: George Rodger tells of his travels as Lifewar photographer. Life Magazine, August 10: 61–67.
Solomon-Godeau, A. 1994. photography at the Doc: essays on photographic history, institutions, and practices. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Sontag, S. 1977. on photography. New York: Anchor Books.
Spirn, A.W. 2009. Daring to Look: Dorothea Lange's photographs and Reports from the Field. Chicago: University of Chicago Press.
Stallabrass, J. 2011. Negative dialectics in the Google era: A conversation with Trevor Paglen. october138: 3–14.
Problematicaa.com

Sturken, M. and Cartwright, L. 2001. practices of Looking: An introduction to Visual culture. New York: Oxford University Press.
Subotzky, M. 2013. Magnum Photos Photographer Profile. Available at www.magnumphotos.com/mikhaelsubotzky [accessed: 23 September 2013].
Towell, L. 2013. Magnum Photos Photographer Profile. Available at www.magnumphotos.com/larrytowell [accessed: 23 September 2013].
Tuan, Y.-F. 1979. Sight and pictures. geographical Review69(4): 413–22.
Tuan, Y.-F. 1991. Language and the making of place: A narrative-descriptive approach. Annals of the Association of American geographers81(4): 684–96.
Vanderbilt, T. 2003. The picture man. new york Times, 19 January, 9.
Williams, V. 2002. Martin parr. London: Phaidon.

Problematicaa.com