



Julia Margaret Cameron

جولیا مارگارت کامرون

(۱۱ ژوئن ۱۸۱۵ – ۲۶ ژانویه ۱۸۷۹)

امیدوارم که بتوانم نه تنها صورت ظاهری انسان‌ها، که عظمت روحی آنها را نیز آشکار سازم.



جولیا مارگارت کامرون عکاس انگلیسی بود که به خاطر چهره‌هایی که از مشاهیر زمان خود گرفته و به خاطر عکس‌های صحنه‌سازی شدهٔ تاریخی و افسانه‌ای شهرت دارد. دورهٔ عکاسی کردن کامرون کوتاه بود و فقط به مدت یازده سال (از ۱۸۶۴ تا ۱۸۷۵) طول کشید. او عکاسی را بالنسبه دیر هنگام و در سن ۴۸ سالگی و با دریافت یک دوربین عکاسی به عنوان هدیه آغاز کرد. هرچند عکس‌های او در زمان حیاتش مورد پسند همه نبود، اما این تصاویر پس از مرگش مورد توجه واقع شد و بر تعدادی از هنرمندان بعدی تأثیر گذاشت.

جولیا مارگارت کامرون با نام جولیا مارگرت پاتل سال ۱۸۱۵در کلکته، هندوستان به دنیا آمد. او دختر یک مأمور انگلیسی در کمپانی هند شرقی و یک نجیب‌زادهٔ انگلیسی بود. ولی چون مادرش فرانسوی بود، در فرانسه تحصیل کرد و دوباره به هندوستان بازگشت. در بیست و سه سالگی با انگلیسی‌متمولی به نام چارلز هی کامرون^۱ که بیست سال از خودش بزرگتر بود ازدواج کرد. جولیا که اولین بار شوهرش را در یک مهمانی و از دور می‌بیند، عاشقانه در موردش می‌نویسد: «آه که پیش رفتن در جان آدمی چه دلنشین است».

آنها پس از بازنشستگی همسر، در سال ۱۸۴۸ به لندن رفتند. خواهر جولیا در لندن زندگی می‌کرد و در منطقهٔ کنزینگتون^۲سالنی را اداره می‌کرد که اکثر هنرمندان و نویسندگان و مشاهیر به آن‌جا رفت و آمد داشتند. بدین ترتیب جولیا با آشنایی و روابطی که با آن گروه پیدا کرد، در سال ۱۹۶۰ در بازدیدی که از املاک شاعر نامی آلفرد لرد تنیسون^۳ در آیل اف ویت^۴ کرد مجذوب آن مکان گردید، ملکی در آن‌جا خرید و آن مکان را دیمبولا لاج^۵ نامید. امروزه درب این مکان به روی بازدید کنندگان و علاقمندان باز است.

سال ۱۸۶۳ در تولد ۴۸ سالگی‌اش دخترش به او یک دوربین عکاسی هدیه داد. جولیا که تمام عمرش به خاطر حضور خدمتکاران متعدد دورویرش دست به سیاه و سفید نزده بود، یکباره آن‌قدر مجذوب دنیای عکاسی شد که بلافاصله مرغدانی گوشهٔ باغ‌شان را به کارگاه شخصی‌اش بدل کرد و دشواری انجام فرآیندهای پر مشقت و پیچیدهٔ تولید عکس(به شیوهٔ کولودیون مرطوب) را به جان خرید. زان پس او با جدیت به عکاسی پرداخت و ظرف یک سال عضو "انجمن عکاسان لندن" و "اسکاتلند" گردید.

او اصول عکاسی را نزد دیوید ویلکی وینفیلد^۶ آموخت و سپس آن را توسعه داد. جولیا کامرون بعدها نگاشت: «با احساسی که نسبت به عکاسی زیبای وینفیلد دارم، تمام اقدامات و بلکه تمامی توفیق خود را مدیون او هستم». آلفرد لرد تنیسون شاعر، و همسایهٔ او در آیل اف ویت ضمن آن‌که از جولیا خواست تا تک‌چهره‌اش را بگیرد، اغلب اوقات دوستان مشهور خود را نیز برای نشستن جلوی دوربین او ترغیب می‌کرد.

کامرون، گاه در مورد کار تازه‌اش– عکاسی– دغدغهٔ خاطر داشت، مثلا اینکه چگونه برای نوردهی طولانی در فضای داخل ساختمان، موضوع‌ها می‌باید به مدت طولانی و بدون حرکت در جلو دوربین قرار گیرند و او شیشهٔ

کولودیون را آماده و نوردهی و ظاهر کند. فی‌الواقع نتایج کار هم به خاطر ظاهر صمیمی و غیررسمی و نیز برای حالت تصویرکه زایندهٔ تکان‌های ناشی از نوردهی طولانی و خارج شدن موضوع از حوزهٔ میزان‌سازی شده بود، غیرمعمول جلوه می‌کرد. این نقص، سبب نارضایی هم دوره‌های او از عکس‌ها و گاه تمسخر وی می‌شد. اما دوستان و خانواده‌اش از او حمایت می‌کردند.

آثار عکاسی کامرون که در زمان خود یکی از پرکارترین و پیشروترین ذوق‌ورزها بود، به‌طور عمده به دو گروه مشخص تقسیم می‌شوند. یکی چهره‌هایی است که از فاصلهٔ نزدیک قاب‌گیری شده و دیگر تصاویر مجلسی است مقتبس از حکایات مذهبی و ادبی. او در آثار مجلسی‌اش به‌طورکاملا آشکار تحت تأثیر نقاشی‌های نقاشان هم دورهٔ خود که در انگلستان شهره بودند کار می‌کرد.

جولیا در مکان هنریِ خواهرش، با عده‌ای از مشاهیر زمان آشنا شد و از آن‌ها عکس گرفت. مانند: چارلز داروین^۷، رابرت برانینگ^۸، جان اورت میلی^۹، ویلیام مایکل رزتی^{۱۰}، ادوارد بورن–جونز^{۱۱}، الن تری^{۱۲} و جرج فردریک واتس^{۱۳}. اکثر این چهره‌ها بسیار درشت تقطیع شده‌اند و به نرمی عکاسی گردیده‌اند. یکی از چهره‌های عکاسی شده توسط او چهرهٔ جولیا پرینسپ جکسن^{۱۴} منسوب او و مادر نویسندهٔ معروف ویرجینیا ولف^{۱۵} است.

در سال ۱۸۷۵ جولیا مارگارت کامرون به سیلان(امروزه سری لانکا) مراجعت کرد. در آن‌جا هم کار مورد علاقه‌اش را ادامه داد و مانند انگلستان از همسایگانش و افراد بومی عکاسی می‌کرد. در نامه‌هایی که نوشته است از کمبود داروهای عکاسی و در دست نبودن آب با کیفیت لازم شکایت می‌کند. متأسفانه عکسی از این دوره از کار او در دست نیست. کامرون سال ۱۸۷۹ در کالوتارا، سیلان در اثر سرماخوردگی درگذشت. خانم پرینسپ شرح حال او را نگاشته بود که در دایرة‌المعارف شرح احوال در سال ۱۸۸۶ به چاپ رسید.

تا سال‌ها از جولیا مارگارت کامرون خبری نبود تا آن‌که در سال ۱۹۴۸ مورد توجه هلموت گرنشهایم^{۱۶}قرار گرفت و کتابی در مورد او نگاشت. درسال ۱۹۷۵ایموجن کایننگهام اظهار داشت: «مایلم عکاسی چهره را با رجوع مستقیم به گذشته مانند جولیا مارگارت کامرون ببینم. گمان نمی‌کنم شخص بهتری از او در این زمینه وجود داشته باشد». ت.ح.



یوسهٔ صلح / ۱۸۶۹

جولیا مارگارت کامرون، یک تصویر از خود، ۱۸۶۹

جولیا در خانواده‌ای بود که اعضای آن به زیبایی شهره بودند.اما او در میان خواهرانش از زیبایی بی‌بهره بود– آن‌طور که نویسندهٔ معروف ویرجینیا ولف که از منسوبان نزدیک او بود نوشته است:«در میان سه خواهر، یکی خوشگل،یکی خط فاصله و جولیا هم صد البته با استعداد بود!»



جولیا مارگارت کامرون، یک تصویر از خود، ۱۸۶۹



بشارت دهنده ولادت حضرت مسیح / ۱۸۷۲

یک شاخه از کار کامرون ساختن صحنه‌های مذهبی، افسانه‌ای و یا تاریخی با عکاسی بود. او در این صحنه‌سازی‌ها تحت تاثیر نقاشی‌های رنگ و روغن زمان خود بود، هر چند سعی خاصی در پوشاندن و آرایش پس‌زمینه عکس‌ها نمی‌کرد. دوستی او با آلفرد تنیسون شاعر معروف سبب شده بود او از کامرون بخواهد برای کتاب چکامه‌های شاه تصویرسازی کند. تصاویر، جزئیات بسیار دقیقی در لباس‌ها و پارچه‌های تاریخی دارند. کامرون به قصد هنرنمایی این گونه عکس‌ها را نمی‌ساخت. یان جفری^{۱۷} در این خصوص می‌نویسد: «مارگارت کامرون کوشید تا با گذرایی و ناپایداری در عکاسی مقابله کند. او نیز راهی به درون آدم‌ها می‌جست. بیشتر مدل‌هایش همچون رمبرانت به گونه‌ای دراماتیک، جان گرفته تاریکی‌اند و به دور از شرایط زندگی صرفاً مادی و جسمی‌شان، در جهانی معنوی و افسانه‌ای تصویر شده‌اند.»

نجوای الهه موسیقی / ۱۸۶۵

این نوشته در سال ۱۹۲۶ و در معرفی مجموعه عکس‌های جولیا مارگارت کامرون که توسط "انتشارات هوگارت" چاپ شد آمده است: «جولیا مارگارت کامرون در زمان کار، یکایک عکس‌هایش را به ثبت اداره کپی‌رایت می‌رساند و اجزاء آن را هم شرح می‌داد. این کار زیرکانه او یکی از دلایلی است که امروزه بسیاری از آثارش در اختیار است. یکی دیگر از دلایلی که امروز پرتره‌های او برای مان مطرح است، یگانه بودن تصویر آن شخصیت‌های تاریخی قرن نوزدهم است. از آن شخصیت‌ها طراحی و نقاشی در دست است اما چون عکاسی، هنری جدید محسوب می‌شد، مرسوم نبود همه برای عکس گرفتن به کارگاه‌های عکاسان بروند.»





Robert Capa

رابرت کاپا

(۲۲ اکتبر ۱۹۱۳–۲۵ مه ۱۹۵۴)

اگر عکس‌هایت به قدر کافی خوب نیستند، بدان که خودت به قدر کافی به موضوع نزدیک نشده‌ای.

رابرت کاپا در جریان جنگ جهانی اول، در حال عکاسی از یک سرباز مجار در حال فرار از یک تانک آلمانی در جریان نبرد کورسول، ۱۹۱۷.

رابرت کاپا با اصلیت مجار ، یکی از شناخته‌شده‌ترین عکاسان جنگ و خبری در سال‌های میانی قرن بیستم بود .

او با نام اصلی اندره ارنو فریدمن^۱ در بوداپست مجارستان متولد گردید. در سن هجده سالگی چون گمان می‌کرد تحت شرایط و حاکمیت رژیمی که در مجارستان حاکم است آینده‌ای ندارد، آن‌جا را ترک کرد و به آلمان و شهر برلین رفت.

خیلی مایل بود نویسنده شود، اما به‌عنوان شاگرد در تاریکخانهٔ "موسسهٔ عکس برلین" مشغول و با عکاسی آشنا شد. گاه در کنار وظیفهٔ اصلی خود، عکاسی هم می‌کرد. از مهم‌ترین عکس‌هایی که در آن زمان در آلمان گرفت چند پرترهٔ منحصر به فرد از لئون تروتسکی^۲ است.

با روی کار آمدن نازی‌ها، عرصه برای کلیمی‌ها در آلمان تنگ می‌شد. در نتیجه اندره ـ یا آن‌طور که در آلمان صدایش می‌کردند، آندریا ـ در سال ۱۹۳۳ به پاریس رفت. در بدو ورود از حمایت بی‌دریغ عکاس هموطنش **آندره کرتس** برخوردارشد و کارهای مختصری در مطبوعات برایش دست‌وپا کرد. یک سال بعد با دختری مهاجر که سرنوشتی مشابه خود او داشت در پاریس آشنا شد و با یکدیگر نامزد شدند ـ اسم دختر گرتا پوهوریل^۳ بود که او هم پس از فرار از آلمان، نام خود را به گردا تارو^۴ تغییر داده بود. آندره به گردا عکاسی آموخت و می‌خواستند در عرصهٔ رقابتی و سخت عکاسی آزاد، برای مطبوعات فعالیت کنند. کار مشکل بود و پیش نمی‌رفت. آن‌دو نقشه‌ای کشیدند که در کارشان توفیق پیدا کنند. یک شخصیت خیالی به نام "رابرت کاپا" خلق کردند که آمریکایی، ثروتمند و بسیار صاحب قریحه است، و این آقای آمریکایی که برای سیاحت فرانسه را می‌گردد، آن‌دو را استخدام کرده، که آندره در تاریخخانه کار کند و گردا بازاریاب و مدیر فروش عکس‌هایش باشد. هردو بسیار جوان بودند و این عمل را برای استحکام موقعیت خود انجام دادند. در ضمن چون آقای رابرت کاپایِ فرضی بسیار ثروتمند بود و نیاز مالی نداشت، گردا قیمت عکس‌ها را سه برابر قیمت روز اعلام می‌کرد. لوسین فوگل^۵ سردبیر مجله وو بسیار زود از این راز مطلع شد و نه تنها آن را برملا نکرد، بلکه رابرت کاپا!^۱ و گردا را برای گزارش جنگ داخلی در سال ۱۹۳۶ به اسپانیا فرستاد. جان هرسی^۶ یک مقاله در مجله‌ای نوشت که موضوع آن، فعالیت رابرت کاپا برای عکاس شدن بود و نام مقاله را مردی که خودش را دعوت کرد، نهاد .

رابرت کاپا و گردا تارو و عکاس دیگر خود نام نهادهـ**دیوید سیمور**ـ از سال ۱۹۳۶ به بعد جنگ اسپانیا را گزارش می‌کردند. یک سال بعد، کاپا برای مأموریت به پاریس برگشت و گردا در مادرید ماند و در جنگ در منطقهٔ برونتی^۷ کشته شد. رابرت کاپا در سال ۱۹۳۶ عکسی گرفت که به نام‌های مشابه و از جمله سرباز فرو افتاده شناخته می‌شود. این عکس سبب اشتهار او گردید و جهانی شد. مدت‌ها و به اشتباه فکر می‌کردند این عکس در منطقه کوردوبا^۸ از یک سرباز سلطنت طلب و در لحظه‌ای که گلوله به وی اصابت کرده و در حال فرو افتادن است گرفته شده. اکنون مباحثات بسیاری در مورد صحت این عکس صورت گرفته است. یک تاریخ‌دان اسپانیایی سرباز مُرده را فدربکو بورل گارسیا^۹

از اهالی آلیکانته^{۱۰} می‌داند. سال ۲۰۰۷ در اسپانیا فیلم مستندی به نام سایهٔ کوه یخ^{۱۱} ساخته شد که در آن فیلم ماجرای سرباز فرو افتاده را صحنه‌سازی شده می‌دانست و مدعی بود که فدربکو بورل گارسیا نام سرباز نیست. در سال ۲۰۰۳ روزنامهٔ اسپانیایی ال پربودیکو^{۱۲} نیز مدعی صحنه‌سازی شد. در سال ۲۰۰۹ یک استاد اسپانیایی کتابی به نام سایه‌های عکاسی منتشر کرد و در آن شرح داد که عکس در مکان و زمانی که عکاس اعلام کرده، گرفته نشده‌است.

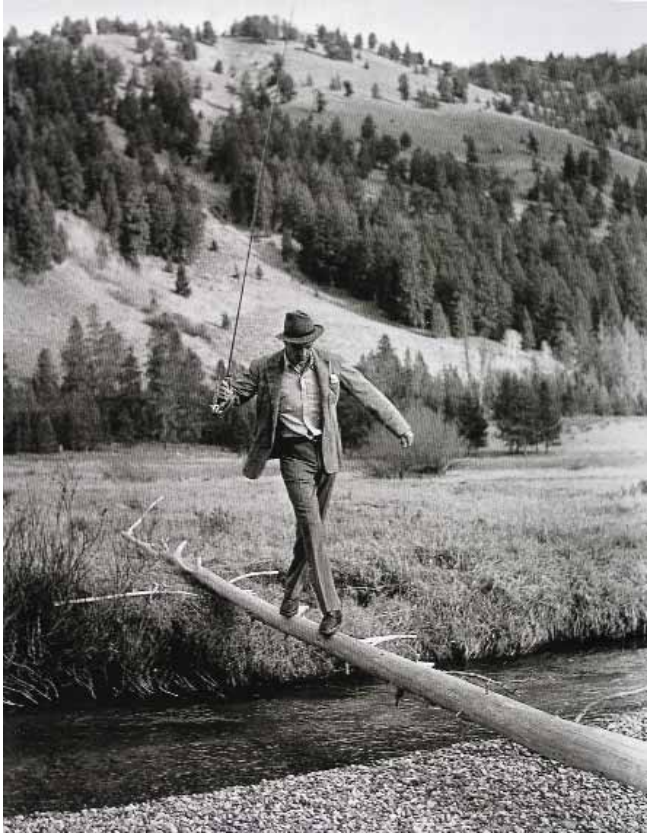
بسیاری از عکس‌های کاپا از جنگ داخلی اسپانیا تا مدت‌ها مفقود مانده بود تا این‌که در سال ۱۹۹۰ در شهر مکزیکوسیتی پیدا شد. او این عکس‌ها را در سال ۱۹۳۹ و هنگام گریختن از اروپا گم کرده بود.

در سال ۱۹۳۸ کاپا به شهر چینی هانکو که اکنون ووهان^{۱۳} نامیده می‌شود سفر کرد تا از مقاومت مردم شهر در مقابل هجوم ژاپنی‌ها مستندسازی کند. به‌طور کلی رابرت کاپا در طول زندگی خود پنج جنگ را پوشش خبری داد: جنگ‌های داخلی اسپانیا، جنگ دوم چین و ژاپن، جنگ جهانی دوم، جنگ سال ۱۹۴۸ میان اعراب و اسرائیل و جنگ اول هندوچین. در جنگ جهانی دوم او در جاهای مختلف حضور داشت و عکاسی می‌کرد: لندن، شمال آفریقا، ایتالیا، نورماندی و آزادسازی پاریس. انتشار عکس‌های متهورانه‌ای که از ورود متفقین به ساحل نورماندی گرفت، وی را به شهرتی جهانی رساند.

اوپس از اتمام جنگ، به‌هوای رابطه‌اش با اینگرید برگمن^{۱۴}، تابعیت آمریکا را گرفت و در سال ۱۹۴۶ چند ماهی را در کالیفرنیا گذراند و در خلال آن ایام، خاطراتش از جنگ را تحت کتابی با نام کمی ناواضح^{۱۵} منتشر کرد.

در سال ۱۹۴۷ یکی از کسانی بود که با همکاران خود آژانس عکاسی مگنوم را تأسیس کرد. او که دیگر خواه و ناخواه عکاس جنگ شده بود، یک بار نظرش را راجع به جنگ این گونه بیان کرد: «برای من جنگ مثل یک ستارهٔ سینمای پیر است، بسیار بسیار خطرناک و خیلی خیلی کم قابل عکس برداری». به هرحال همین پدیدهٔ بسیار بسیار خطرناک و در زمانی که انتظار آن نمی‌رفت جان او را در ۴۱ سالگی گرفت و بر اثر انفجار مین در هندوچین در گذشت.

برادر کوچکتر او کرنل کاپا^{۱۶} نیز عکاس بود، که برای حفظ و نگهداری آثار رابرت کاپا و هویت و مشی او کوشش کرد.



گری کوپر/۱۹۴۱

رابرت کاپا در حال عکاسی از سربازان آلمانی در جریان نبرد کورسول، ۱۹۱۷.

تغییر اسم اندره ارنو فریدمن به رابرت کاپا خودش داستان جالبی است. اما از کاپا نقل کرده‌اند که او و نامزدش در خلق این نام آمریکایی از اسم فرانک کاپرا^{۱۷} کارگردان مشهور آمریکایی الهام گرفته‌اند که نام او در آن زمان بسیار شناخته‌شده و سر زبان‌ها بوده است. در ضمن در زبان مجارستانی کاپا به معنی کوسه ماهی است. به دلیل این اسم آمریکایی، او برای فرانسوی‌ها، هم آمریکایی و هم رابرت باقی ماند و هرگز او را با تلفظ فرانسوی روبر نخواندند. گرتا پوهوریل هم که در این ماجرا دست داشت، نام خود را به گردا تارو تغییر داد ـ شاید برای شباهت به نام گرتا گاریو^{۱۸} که آن هم نامی آشنا بوده است. هرچند در این مورد آنها اظهار نظری نکرده‌اند.

رابرت کاپا در جریان جنگ جهانی اول، در حال عکاسی از یک سرباز مجار در حال فرار از یک تانک آلمانی در جریان نبرد کورسول، ۱۹۱۷.

رابرت کاپا در جریان جنگ جهانی اول، در حال عکاسی از یک سرباز مجار در حال فرار از یک تانک آلمانی در جریان نبرد کورسول، ۱۹۱۷.

رابرت کاپا در جریان جنگ جهانی اول، در حال عکاسی از یک سرباز مجار در حال فرار از یک تانک آلمانی در جریان نبرد کورسول، ۱۹۱۷.

رابرت کاپا در جریان جنگ جهانی اول، در حال عکاسی از یک سرباز مجار در حال فرار از یک تانک آلمانی در جریان نبرد کورسول، ۱۹۱۷.



پیاده شدن نیروی متفقین در ساحل نورماندی، D-Day / ۱۹۴۴

مشهورترین عکس‌های رابرت کاپا از جنگ جهانی دوم، عکس‌هایی است که در روز ششم ژوئن سال ۱۹۴۴ از پیاده شدن قوای متفقین در ساحل نورماندی در شمال فرانسه گرفته است. از این روز مشهور که دی–دی–۱۹ نام گرفته است عکس‌های بسیار و فیلم‌های سینمایی باقی است که هیچ کدام تأثیر عکس‌های رابرت کاپا را نداشته است. در آن روز کاپا که برای مجله لایف گزارش تهیه می‌کرد، با استفاده از دوربین کونتاکس ۲ و لنز نرمال موفق شد در موضعی که قرار داشت سه حلقهٔ کامل عکاسی کند. بلافاصله نگاتیو ها را به لابراتوار مجله لایف در لندن منتقل کردند. براساس شهادت اعضای تاریخخانه (سال‌ها بعد)، مسئول ظهور فیلم‌ها بر اثر اشتباه، هر سه حلقه را ضایع کرد و فقط یازده قاب عکس از سه حلقه فیلم قابل رویت بود. رابرت کاپا از موضوع مطلع شد ولی هرگز آن را اظهار نکرد و به موقعیت شغلی آن کارمند لطمه نزد. اما همین یازده قاب عکس است که بدون آن که واضح باشند، با حالت لرزان خود بهترین عکس‌های آن روز شناخته می‌شوند و فیلم‌سازان بزرگ–از جمله استیون اسپیلبرگ^{۲۰} (و فیلم‌بردارش یانوش کامینسکی^{۲۱}) درسکانس اول نجات سرباز رایان– نیز آن‌حس را می‌خواهند در فیلم‌هایشان بسازند.



تیر خوردن سرباز سلطنت طلب/ ۱۹۳۶

داستان مرگ کاپا این‌گونه بود که او برای برگزاری نمایشگاهی از عکس‌های آژانس مگنوم در سال ۱۹۵۴ و در زمانی که مدت‌ها بود که عکاسی جنگ نکرده بود به ژاپن رفت. در این احوال مجله لایف نیازمند عکاسی بود که به جبههٔ هندوچین برود و عکس بگیرد. کاپا داوطلب شد. روز ۲۵ مه بخت از او برگشت و روی مین رفت. او را که نیمه‌جان بود و بند دوربین به گردن و دوربین در دست بود به بیمارستان صحرایی رساندند اما درگذشت. در سال‌های قبل از مرگ، کاپا زندگی بالنسبه آرامی داشت و در شهر جا افتاده بود. چهار کتاب دارد: مرگ در حال وقوع (درباره جنگ اسپانیا)، پل واترلو (راجع به حمله هوایی نازی‌ها به لندن)، خاطرات روسیه (با گفتاری از جان اشتین بک^{۲۲}) و خاطراتش با عنوان کمی ناواضح (راجع به جنگ جهانی دوم) که به هالیوود فروخته شد ولی هرگز از آن فیلمی نساختند.



Weegee

ویجی

(۱۲ ژوئن ۱۸۹۹–۲۶ دسامبر ۱۹۶۸)

در تشت‌های تاریکخانه‌ام، تاریخ از میان دست‌های من می‌گذشت: حریق‌ها، انفجارها و قتل‌ها .

Weegee

ویجی عکاس آمریکایی با اصلیت اتریشی مجارستانی، در زمرةٔ عکاسان برجستهٔ حوزهٔ عکاسی جنایی و خیابانی بود.

ویجی عکاس آمریکایی با اصلیت اتریشی مجارستانی، در زمرةٔ عکاسان برجستهٔ حوزهٔ عکاسی جنایی و خیابانی بود. کسی که در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ زندگی شبانهٔ خیابان‌های نیویورک را به عربان‌ترین شکل‌اش به تصویر کشید.

ویجی با نام اصلی آشر فلیگ ^۱ در اتریش به دنیا آمد. در یازده‌سالگی به همراه مادر و سه برادرش به آمریکا مهاجرت کرد و در نیویورک به پدرش (که زودتر رفته بود تا پولی برای سفرِ خانواده پس‌انداز کند) ملحق شد. در همان بدو ورود، مأمور اداره مهاجرت، اسم او را از آشر به آرتور ^۲ تغییر داد.

پدرش در نیویورک دستفروش ناموفقی بود و خانواده‌روز به‌روز فقیرتر می‌شد. ویجی در ۱۴ سالگی مدرسه را ترک کرد تا با شغل‌های خرده‌پا (از جمله پادویی در یک عکاسخانه) به خانواده‌اش کمک مالی کند. یکی دو سال بعد هم شبانه خانواده را ترک کرد و تنها و بی‌پول، پرسه زن به کارهای مختلفی (همچون عکاسی گذرنامه) پرداخت. سال ۱۹۲۴ به‌عنوان تکنسین تاریکخانه، با حقوق ۲۰ دلار در هفته در موسسه خبری آکمی ^۳ استخدام شد، و به‌طور اتفاقی یکی از نیمه‌شب‌هایی که در تاریکخانه مشغول ظهور و چاپ بود، بنا به ضرورت، برای عکاسی از یک صحنهٔ آتش‌سوزی فرستاده و بدین ترتیب پایش به عکاسی خبری باز شد. او تا دوازده‌سال بعد از آن صرفاً به عکاسی از حوادث شبانهٔ شهر پرداخت.

در همین ایام، در ساعات بیکاری‌اش به عنوان نوازندهٔ ویولن (جهت همراهی هنگام نمایش فیلم‌های صامت) در سالن‌های سینما، نوازندگی می‌کرد. او در این دوران با تنهایی و درآمدِ مختصر، دائم از این اتاق به آن اتاق اجاره‌ای جابجا می‌شد و زندگی حقیرانه‌ای را از سر می‌گذراند.

ویجی سال ۱۹۳۶ از آکمی جدا شد و به عنوان عکاس آزاد با ایستگاه مرکزی پلیس منهتن همکاری کرد. توفیق تدریجی عکس‌های او موجب شد که روزنامه‌های مهمی چون *هرالد تریبون* ^۴، *ورلد تلگرام* ^۵ و *دیلی نیوز* ^۶ از مشتریان همیشگی آثارش باشند. در آن دوران هر عکس چاپ شده‌اش را – که حتماً پشت آن مهر می‌زد: منسوب به ویجی – به قیمت ۵ دلار می فروخت. خودش می‌گوید: «اگر من عکسی از دو جانیِ دستبند زده و بازداشت شده در اختیار داشتم، عکسم را به دو نیم کرده و برای هر کدام ۵ دلار دستم‌زد می‌گرفتم.»

ویجی سال ۱۹۳۸ مجوز رسمی دولتی گرفت که در اتومبیل‌اش یک گیرندهٔ رادیویی متعلق به پلیس نیویورک نصب کند. بدین ترتیب توانست پیش از هر خبرنگاری (و حتی در بسیاری از موارد قبل از پلیس یا آتش‌نشان‌ها) به صحنهٔ جرم و حادثه برسد. به همین خاطر همکارانش اسم ویجی ^۷ را روی او گذاشتند. او هم با پلیس دوست بود و هم با گانگسترها. سال ۱۹۴۵ضمن برگزاری نمایشگاهی انفرادی از آثار او در "موزهٔ موما"، با انتشار عکس‌هایش در قالب کتابی با عنوان شهر عربان ^۸ (که ظرف چند ماه به چاپ سوم رسید) به شهرت قابل توجهی رسید. مارک هلینگر ^۹ امتیاز اسم

کتاب را از ویجی خرید و فیلمی به همین نام با کارگردانی جولز داستین ^{۱۰} در سال ۱۹۴۸ تهیه‌کرد. یک سال بعد کتاب دیگری از او به نام آدم‌های ویجی ^{۱۱} منتشر شد .

علی‌رغم این آوازهٔ فراگیر، اواخر دههٔ ۴۰ را باید پایانی بر درخشش کاری ویجی و سبک شخصی و وحشی‌اش دانست. چرا که او با آغاز دههٔ ۵۰ نیویورک را به مقصد هالیوود ترک کرد تا در فیلم هالیوود عربان ^{۱۲} به عنوان مشاور همکاری کند.محیطی فانتزی و خیالین که با آن کاملاً بیگانه بود. با این حال طی چند سال بعد، ضمن فعالیت به عنوان عکاس فیلم در برخی پروژه‌ها (نظیر *د کتر استرنچ لاو* اثر کوبریک)، در نقش‌های مقطعی و کوتاه در چند فیلم ظاهر شد.حتی خودش هم چند فیلم کوتاه ساخت.از جمله یک فیلم کوتاه‌رنگی به نام نیویورک ویجی ^{۱۳}(۱۹۴۸). سال ۱۹۵۲ به نیویورک بازگشت و چهار سال بعد، به دنبال آشنایی و همکاری و زندگی مشترک با خانم ویلما ویلکاکس ^{۱۴}، از دربه‌دری و پرسه‌زنی دست برداشت و نظم بیشتری به زندگی‌اش داد .

او در دههٔ ۵۰ و ۶۰، در زمینهٔ "عکاسی معوج" دست‌به‌تجربه زد و با عکاسی از داخل یک منشور و یک لنز پلاستیکی، چهره‌های کاریکاتورگونه‌ای از مشاهیر سیاسی و هنری دورانش تهیه کرد.

هرچند در این دو دهه او فعالیت عکاسانهٔ مداومی را پی‌نگرفت، اما به‌طور جدی به اشکال مختلف، درگیر فعالیت‌های هنری بود: چندین بار سفر به اروپا به بهانه‌های تهیه فیلم مستند، سخنرانی و تولید کتاب.

کتاب زندگی‌نامه‌اش به نام ویجی از زبان ویجی ^{۱۵} در سال ۱۹۶۱ منتشر شد. او در ابتدای این کتاب این‌چنین می‌نویسد: « من و دوربینم هیچ عقده‌ای نداریم. خوب زندگی کرده‌ام و هرکاری دلم خواسته انجام داده‌ام. خلاصه خیلی از کارهایی که شاید به نظر شما غیرعادی بیاید، به نظر من عادی است. اگر به من زندگی دوباره‌ای داده‌شود، باز همین راه را انتخاب می‌کنم و همین‌جوری زندگی می‌کنم؛ البته کمی بیشتر!»

ویجی شصت‌ونه‌ساله وقتی مرد، چیزی حدود ۵ هزار نگاتیو و ۱۵ هزار عکس چاپ شده‌از خودش برجای گذاشت.

صراحت بسیار تلخ آثارپرکنتراست او، بعدها بر عکاسانی چون **دایان**

آریس و **دایدو موریاما** تأثیر آشکاری گذاشت.

در سال ۲۰۰۷ کتابی با نام هالیوود عربان از عکس‌های دیده نشدهٔ

او در دوران اقامتش در هالیوود منتشر شد.



متهم به قتلِ یک پلیس/ ۱۶ ژانویه ۱۹۴۱

ویجی در حال عکاسی از یک زن در حال فرار از پلیس در خیابان نیویورک

کلاه‌شاپو یک‌وری، سیگار برگ نیم‌سوخته گوشه لب، چشمان بیرون زده و براق پشت دوربین اسپیدگرافیک ۵×۴ اینچ، فلاش بالبL۱۶ شکل کنار دوربین، روحیهٔ خجالتی و نجوش، و کتی بلند و گشاد با انبوهی وساتل ریز و درشت در جیب‌های بزرگ آن. این تصویر آشنای ویجی در کوچه پس‌کوچه‌های شب‌های نیویورک آن سال‌ها بود. گفته می‌شود که شخصیت "برنزی" در فیلم چشم مردم ^{۱۷} (۱۹۹۲) که نقش آن را جو پشی ^{۱۸} بازی کرده، آشکارا با الهام از کاراکتر ویجی خلق شده است. یان جفری ^{۱۹}می‌نویسد:«هیچ کدام از آدم‌های ویجی (قاچاقچیان، بچه شورها، محکومان صندلی الکتریکی، گانگسترها، دختران تی تیش مامانی و …) به نمایشگاه (پر افتخار) خانوادهٔ بشر راه پیدا نکردند چون هیچ کدامشان اسباب سرافرازی بشریت نبودند و بیشترشان زیر قبضهٔ شهری تاریک، هاج و واج به حریق‌ها و صحنه‌های جرم و جنایت زل زده‌اند. او اولین عکاس مدرنی بود که شهر را در حکم صحنهٔ اوهام نشان داد.»



شوگ زده از حادثه / ۱۹۴۰

ویجی برخلاف دیگر عکاسان، هیچ دیسپلین و انضباط شخصی در کارش نداشت. هیچ تئوری ای را تبلیغ نمی کرد و هیچ توجه و اعتنایی هم به کیفیت فنی تصاویرش نشان نمی داد. او عاری از هرگونه پسزمینه هنری و بصری، صرفاً عکاسی می کرد تا ارتزاق کند. مختصر و جمع و جور و حرفه ای. با آن که عکس های او پر از خطاها و نقص های فنی عکاسی است، اما صراحت عکاس در هجوم شبانه اش به درون صحنه های ممنوع، و خصلت ناگهانی و بی خبری آدم های مصیبت زده (که نامهبیا، در برابر نور فلاش ویجی به دام افتاده اند)، تصاویرش را زنده و در یاد ماندنی کرده. « مردم اغلب از من راز کاری ام را می پرسند. من هم با لبخند بهشان می گویم: شیوه خاصی ندارم، فقط سعی می کنم خودم باشم.»

هتل سنت دنیس / ۱۹۴۰

لوکیشن عکاسی ویجی، نیویورک و زمان کارش شب ها بود. او هر شب با اتومبیلش (که در عقب آن یک تاریکخانه سیار و جمع و جور راه انداخته بود) در شهر پرسه می زد و با اتکاء به اخباری که از ایستگاه رادیویی پلیس دریافت می کرد، خودش را زودتر از دیگران به صحنه جنایت می رساند. او تمامی عکس های جنایی اش را (چه در روز و چه در شب) با نور خیره کننده فلاش گرفته. تابشی که به شکلی نمادین در صحنه پرده از جنایات شبانه نیویورک برمی داشت. عکس های ویجی را نمونه اعلاى واقعیت گرایی عریان در عکاسی مستند دانسته اند. کسی که به بی واسطه ترین شکل ممکن، روپه ظاهری نیویورک در سال های رکود اقتصادی را برمی دارد و لایه های متعفن و خشن و گناهکار آن را پیش چشم می کشاند.





Christian Boltanski

کریستین بولتانسکی

(۶ سپتامبر ۱۹۴۴)

کلمات قاطع تر از آنی هستند که بتوانند تصویری را توضیح دهند.

کریستین بولتانسکی در نمایشگاه هنر مدرن نیویورک، ۱۹۸۰. در این تصویر، بولتانسکی در حال نمایش مجموعه‌ای از آثارش است که شامل تصاویر و مجسمه‌های کوچک از کودکان است.

کریستین بولتانسکی هنرمندی فرانسوی است که گرچه به‌طور مشخص به عنوان عکاس شناخته شده نیست، اما بارها و بارها آثار مفهومی اش را با استفاده از عکس‌های موجود و احیاء تصاویر فراموش شده خلق کرده است. او جز عکاسی، در زمینه‌های فیلمسازی، چیدمان، هنر رسانه‌های نو و… نیز تجربیاتی دارد.

کریستین در سال ۱۹۴۴، درست دو هفته پس از آزادسازی شهر از اشغال نازی‌ها در پاریس به دنیا آمد. مادرش کاتولیک بود و پدر پزشکی نیز گرچه در خانواده‌ای یهودی به دنیا آمده بود، اما در جوانی به مذهب کاتولیسم گرویده بود. با این حال پدرش همواره از عیان کردن نژاد خانوادگی‌اش هراس داشت. تا حدی که در ایام اشغال پاریس توسط آلمان‌ها، از ترس دستگیری و کشته شدن، به اجبار یک سال و نیم در اتاقکی تنگ و مخفی در آپارتمانش پنهان شد. کریستین کودکی خود را با احساس غربت و جدایی همراه می‌داند. «آن سال‌ها یادم هست مدتی از پایان جنگ می‌گذشت، اما یهودستیزی همچنان در فرانسه جریانی قدرتمند بود و من که احساس می‌کردم از دیگران متفاوتم، به شدت گوشه گیر شدم». این انزوا به قدری حاد شد که در ۱۱ سالگی او را از مدرسه بیرون آوردند تا از آن پس تحصیلاتش را در خانه زیر نظر پدر و دو برادر بزرگترش ادامه دهد. او که از ۱۴ سالگی نقاشی کشیدن را آغاز کرد، دیگر هیچوقت به مدرسه برنگشت و از این لحاظ هنرمندی خود آموخته به حساب می‌آید.

فضای اجتماعی فرانسه در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم و بخصوص شورش‌های دانشجویی اواخر دهه ۶۰، حال و هوا و موضوعات آثار تجسمی و فیلم‌های تجربی بولتانسکی را تحت تأثیر خود قرار داد. او هم در آن دوران مثل بسیاری از هنرمندان هم‌سن و سالش، در تقابل با "هنر والا"^۱، به "مادیت‌زدایی"^۲ از اثر هنری می‌اندیشید. به این‌که بتواند از این رهگذر، بازار سودجویی در هنر را دچار اختلال کند. به همین خاطر به شکل‌های مختلفی از بیان هنری روی آورد: هنر پستی، فیلم تجربی، مجسمه‌های بی‌دوام و یکروزه، اشیاء یافت شده و…

بولتانسکی در اولین پروژهٔ جدی خود علاقمند شد تا خاطرات کودکی‌اش را در بستری خیال‌پردازانه و با استفاده از عکس‌های یادگاری و عکس‌هایی از اسباب‌بازی‌های قدیمی‌اش روایت کند. روایت‌هایی اغلب ضد و نقیض که در هر باز تعریف، شکل جدیدی به خود می‌گرفت. «*کودکی واقعی من ناپدید شده. آن‌قدر در مورد آن دروغ گفته‌ام که دیگر خاطره‌ای واقعی از آن ندارم*». این روایت تحریف‌شده تا آن‌جا پیش رفت که او در سال ۱۹۷۲ در اولین کتاب خود با نام ده پرتره از کریستین بولتانسکی، ده عکس چهره از آدم‌های مختلف در یک مکان واحد در سنین ۲ تا ۲۰ سالگی نشان داد و زیر تمام آنها نوشت: "کریستین بولتانسکی". در حالی که فقط عکس آخر، پرترهٔ حقیقیِ خود او بود.

از همین دوران، عکاسی به عنوان اصلی‌ترین رسانه هنری مورد استفادهٔ بولتانسکی قرار گرفت. اطمینان بیننده به جوهرهٔ اسنادی و واقع‌نمایِ عکاسی از یک سو، و طرح پرسش‌های تردیدآمیز در خصوص "واقعیت رخ داده"، از سوی هنرمند، محرک اصلی آثار بعدی وی شد.

او در ادامهٔ جستجوهایش در دههٔ ۱۹۷۰ به سراغ عکس‌های یادگاری آدم‌های ناشناس رفت و با بازنمایش آنها در کتابی چون آلبوم عکس خانوادهٔ د ۴ (۶۴ – ۱۹۳۹)، بیننده را دعوت کرد تا قصهٔ خیالی خود را از زندگی آنان بسازد.

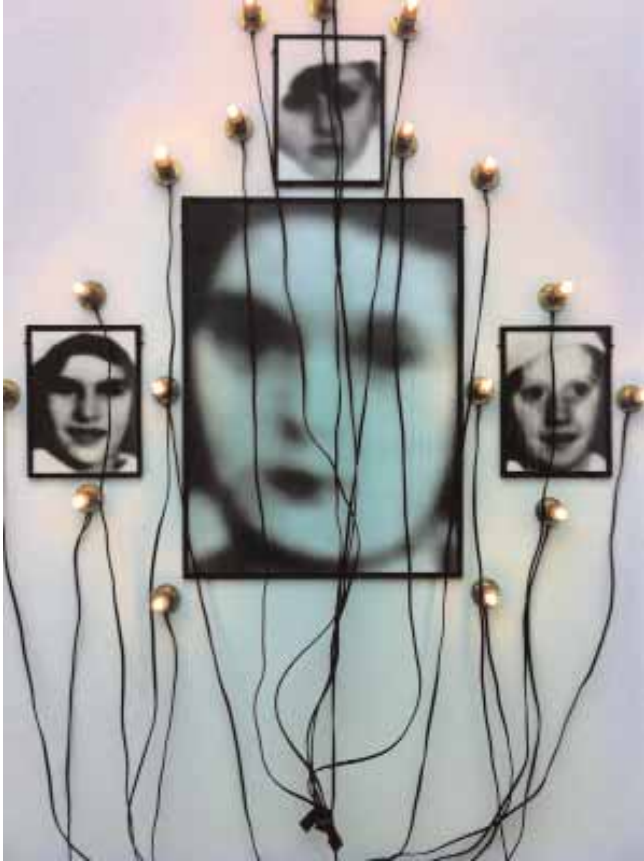
در مسیر این خیال‌پردازی بصری، بولتانسکی در مجموعه‌ای با نام سیاهه‌ای از اشیاء متعلق به…^۵ (۱۹۷۳) نیز با عکاسی از وسایل شخصی یک دانشجوی اهل آکسفورد، بیننده را به تجسم شخصیت غایب صحنه دعوت می‌کند.

در میانهٔ دههٔ ۸۰، او با مجموعه‌ای با نام یادمان‌ها: کودکان دیژون^۶، با عکاسی مجدد از پرتره‌های کوچک رسمی بچه‌ها در مدارس، و بزرگنمایی غیرمتعارف آنها، جلوه‌ای نامشخص و شبح‌وار به آن چهره‌های معصوم بخشید. سپس آنها را در اتاقی تاریک روی تل انباری از جعبه‌های نازک بیسکویت گذاشت و گرداگردشان لامپ‌هایی کم‌نور روشن کرد. به گونه‌ای که کل اثر، یادآور فضاهای مذهبی با نور شمع در محراب کلیساهای کاتولیک بود. این اتمسفر غم‌انگیز در نظر بسیاری از منتقدین، مرثیه‌ای بود برای از دست دادن کودکی و خاطرات آن.

ذهنمشغولی وی در باب تاریخ گمشدهٔ آدم‌های ناشناس در پروژهٔ سویس مرده^۷ (۱۹۹۱) ادامه یافت. او در این اثر از عکس‌های چاپ شده در صفحات تحريم روزنامه‌های محلی سوییس استفاده کرد.

همان‌طور که احیاء مجدد عکس‌هایِ قبلاً گرفته شده، هستهٔ اصلی فعالیت رسانه‌ای بولتانسکی را تشکیل می‌دهد، مضامینی چون کودکی، خاطره، هویت، مرگ و خشونت نیز به عنوان درونمایه‌های تکرار شونده همواره در آثار او حضوری قاطع دارند. بولتانسکی با استفاده از عکس‌های یادگاری آدم‌های گمنام، پرسش‌های تاریخی خود را پی می‌گیرد و از رهگذر این تلفیق به‌طور ضمنی اشاره می‌کند که وحشی‌گری‌هایی همچون جنگ جهانی دوم الزاماً نیاز به محرک‌های عظیم شیطانی ندارد و در وجود هرکس می‌تواند متجلی شود. او در سال ۱۹۹۵ در چیدمان انسانیت^۸، عکس‌هایی از جانیان حزب نازی و قربانیان آنها را به‌طور پراکنده و بی‌ذکر نام در فضای گالری این‌ور و آن‌ور چسباند تا به این ترتیب تمایز قراردادی میان گناه و معصومیت را از میان بردارد.

بولتانسکی، همچنان با همسر هنرمندش آنت مسائزه^۹، در مالاکوف^{۱۰} شهری دور از پاریس زندگی می‌کند.



کریستین بولتانسکی در نمایشگاه هنر مدرن نیویورک، ۱۹۸۰. در این تصویر، بولتانسکی در حال نمایش مجموعه‌ای از آثارش است که شامل تصاویر و مجسمه‌های کوچک از کودکان است.

«هر روز ساعت ۱۰/۳۰ به استودیوم می‌روم و الکی وقت می‌گذرانم. یکی از زیبایی‌های زندگی من در این است که هیچوقت کار نمی‌کنم. همیشه سعی دارم به شاگردانم یاد بدهم که باید تا آن‌جا که می‌توانند در وضعیت امید و انتظار بمانند. وقتی که ایده‌ای به ذهن‌تان آمد، می‌توانید ظرف ده دقیقه اجرایش کنید. همین.»
«مهم‌ترین چیز برای من شروع اثر بعدی است. ما هنرمندان هیچوقت نمی‌دانیم که آیا بازهم می‌توانیم کار جدیدی بکنیم یا نه».

آخرین اثر او در بی‌ینال ونیز سال گذشته (۲۰۱۱) ارائه شد و توجه بسیاری را به خود جلب کرد. در یکی از اتاق‌های این چیدمان – که "شانس" ۱۱ نام داشت – بیننده، عکس پرتره‌ای را می‌دید که از سه تکهٔ مجزای پیشانی، چشم و دماغ، و دهان و چانه تشکیل شده. این تکه‌ها که با یکدیگر متفاوت و متعلق به چهره‌های مختلف است، مدام تغییر می‌کرد و بیننده با فشردن یک دکمه می‌توانست، لحظه‌ای از این هم‌جواری را در قالب پرتره‌ای دفرمه‌شده (و حتی هیولالوار) ثابت کند. تنها یک عکس پرتره کامل و درست میان این میلیون‌ها احتمال وجود داشت که هنرمند برای یافتن آن جایزه‌ای نیز تعیین کرده بود.

- Great Art
- Dematerialization
- Ten Portraits of Christian Boltanski
- Photo Album of the Family D
- Inventory of Objects
- Belong to…
- Monument: The Children of Dijon
- Dead Swiss
- Humanity
- Annette Messenger
- Malakoff
- Chance
- Didier Semin



محراب دیرستان "شز" / ۱۹۸۷

«بهترین هنرمندان، جوان‌ترین و پیرترین هنرمندان هستند. آنهایی که خیلی جوانند، آنقدر احمقند که بدون ترس هر کاری که دلشان می‌خواهد می‌کنند، و پیرها هم دیگر از هیچ چیز نمی‌ترسند و باز کار خودشان را می‌کنند. ولی این میان هنرمندان میان‌سالی هستند که دائم می‌ترسند و می‌ترسند.»
 «من فکر می‌کنم زیبایی‌شناسی هیچ معنایی ندارد. چیزی به نام زیبا و غیر زیبا نداریم. ما هنری داریم که کار می‌کند و هنری داریم که کار نمی‌کند. یعنی با مردم ارتباط نمی‌گیرد.»
 «نمایشگاه جای سرگرم شدن نیست. این‌جا فضایی است که اگر نگویم باید در آن دعا کنید، حداقل باید در آن تمرکز کنید و بیاندیشید.»

سوئیس مرده / ۱۹۹۱

بولتانسکی همواره به پیوند آثارش با فضاهای مذهبی و آینی اشاره داشته و به دنبال این باور، عمده آثارش را در یک فضای محصور و تاریک به نمایش می‌گذارد. «نمایشگاه‌های من اغلب در تاریکی برگزار می‌شوند و در چنین شرایطی قطعاً بیننده - که برای دیدن درست و واقعی، دچار مشکل شده - در حال و هوای متفاوتی قرار می‌گیرد». دیدیه سمین^{۱۲} در این باب می‌نویسد: «تصویرهایی هستند که روشنایی نور حذف‌شان می‌کند، درست همان‌گونه که در فیلم رم ساخته فلینی، فرسک‌هایی که باستان‌شناس کشف کرده بود، به محض قرار گرفتن در معرض نور و هوا، پاک شدند. شگفتی‌ای که زمزمه می‌شود اگر به فریاد بدل کنی، وقیح یا مضحک جلوه خواهد کرد. آثار بولتانسکی به تمامی از تناقض‌های پریشانی و عدم قطعیت ساخته شده‌اند و به ویژه با "گفتار" سر ناسازگاری دارند. این آثار در نیمه تاریکی به راه خود ادامه می‌دهند و به هیچ وجه نباید آن را از این تاریک و روشن، جایی که قانوناً باید در آن دیده شوند، بیرون کشید.»





جسد (خودکشی با مرگ موش) / ۱۹۹۲

آثار سرانو ضمن اشاره به مسائل روز جامعه آمریکا، نسبت درونی قابل توجهی با تاریخ هنر نیز دارد. کارهای او در دوره‌های مختلف، یادآور تابلوها و سبک‌های گوناگونی از تاریخ نقاشی است. نخستین آثار او تحت تأثیر مکتب سوررئالیسم شکل گرفت، گرایشی که بعدتر نیز در مجموعه تفسیر رؤیاها (۲۰۰۰) دیده می‌شود. در سری عکس‌های بایگانی اجساد، می‌توان رد پای نقاشان رنسانس و باروک (به‌خصوص کاراواجو) را به وضوح مشاهده کرد؛ در حالی که تصاویر انتزاعی و جذاب او از فوران مایعاتی مثل شیر و خون، بوم‌های خوش آب‌ورنگ نقاشان مکتب "پهنه‌رنگ" ۱۲ دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ را به ذهن می‌آورد.

بابائوئل سیاه، از مجموعه
"تعبیر خواب‌ها" / ۲۰۰۱

سراتو که خودش را در وهله اول هنرمند می‌داند و بعد عکاس، جزو یکی از معدود عکاسان حال حاضر آمریکاست که تصاویرش همواره در جریان اصلی هنر معاصر تأثیرگذار بوده. او اغلب آثارش را با دوربین قطع بزرگ می‌گیرد و با گرامری نزدیک به عکاسی مد و تبلیغات، موضوعات خود (حتی آنها که به شکلی تعمدی مبتذل، خوار و خفیف هستند) را جلوه‌ای بسیار زیبا و دیدنی می‌بخشد. او سعی کرده تا از هر شیء یا پرتله‌ای که عکس می‌گیرد، به آن جلوه‌ای ماندگار و یادمان‌گونه بدهد. آن‌طور که خودش نیز اشاره می‌کند هدفش این است که به جای حمله به شمایل‌ها، از طریق عکس‌هایش، "شمایل‌ساز" شود.

