عکاسی معماری

دوازده دیدگاه

آکیکو بوش

محمد خدادادی مترجم‌زاده

عضو هیئت علمی دانشکده تجسمی دانشگاه هنر تهران

www.ketab.ir

شابک :	۹۷۸-۶۰۰-۵۴۵۹-۲۷-۲
شماره کتابشناسی ملی:	۳۷۵۳۹۳۸
عنوان و نام پدیدآور:	عکاسی معماری / آکیکو بوش؛ [مترجم] محمد خدادای مترجم‌زاده.
مشخصات نشر:	تهران: مرکب سپید، ۱۳۹۴.
مشخصات ظاهری :	۲۷۵ ص.: مصور؛ ۲۹×۲۲ س‌م.
عنوان اصلی :	The photography of architecture : twelve views,c1987.
یادداشت :	کتابنامه.
یادداشت :	نمایه.
موضوع :	عکاسی معماری
رده بندی دیویی :	۷۷۸/۹۴
رده بندی کنگره :	TR۶۵۹/ب۹۶ع۸ ۱۳۹۳
سرشناسه :	بوش، آکیکو، ۱۹۵۳ - م. Busch, Akiko
شناسه افزوده :	خدادادی مترجم‌زاده، محمد، ۱۳۴۰ - ، مترجم
وضعیت فهرست نویسی :	فیپا

www.ketab.ir

انتشارات مرکب سپید
تلفن: ۲۲۰۵۵۱۹۳
۰۹۱۲۵۱۳۷۶۲۶

MORAKKAB-e SEPID

www.morakabesepid.com

عنوان کتاب: عکاسی معماری • نویسنده: آکیکو بوش • مترجم: محمد خدادادی مترجم‌زاده
مدیراجرایی: محسن حسن‌پور اسلانی • ویراستار: آذرنوش غضنفری • صفحه‌آرایی: پاشا دارابی
اسکن و ادیت تصاویر: سروش کیایی، شقایق پورعلی • نوبت چاپ: اول ۱۳۹۴ • تیراژ: ۱۰۰۰
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۵۴۵۹-۲۷-۲ • قیمت: ۲۸،۰۰۰ تومان

حق چاپ برای ناشر محفوظ است

فهرست مطالب

مقدمه مترجم ۵
شرح حال مختصر مؤلف ۱۰
مقدمه مؤلف ۱۱

دیدگاه و آثار عکاسان:

ازرا استولر ۳۳
ولفگانگ هویت ۵۷
پیتر آرون ۷۷
نورمن مک‌گراث ۹۹
استیو روزنتال ۱۲۱
ژولیوس شولمان ۱۴۳
بیل هدریچ ۱۵۹
نیک مریک ۱۸۱
رابرت پِرون ۲۰۱
تیم استریت پُرتر ۲۱۹
پل وارکول ۲۳۷
جودیت تِرنر ۲۵۵
ارجاعات مؤلف ۲۷۱
کتاب‌شناسی مؤلف ۲۷۳
فهرست اعلام ۲۷۴

www.ketab.ir

مقدمه مترجم

ضرورت ترجمه و انتشار این کتاب از آن جا در ذهن مترجم شکل گرفت که چند سالی است برای تدریس درس عکاسی معماری از آموزه‌های آن – به‌ویژه از تنوع دیدگاه‌های مطرح شده در آن – برای تبیین شاخصه‌های عکاسی مدرنیستی از فضاهای معماری بهره می‌گیرد. در طی این چند سال به تناوب قسمت‌هایی پراکنده از متن ترجمه شد و در کلاس مورد استفاده قرار گرفت. اما دیگر ضروری می‌نمود مجموعه‌ی آرای آمده در آن، کاملاً ترجمه و مورد استفاده قرار گیرد. در این مسیر، درخواست تنی چند از دانشجویان محترم رشته‌ی عکاسی و معماری دانشگاه هنر، مترجم را در کار خود بیشتر ترغیب نمود.

در جریان کار ترجمه، هم‌یاری‌های صادقانه و مسئولانه‌ی محقق جوان، خانم آذرنوش غضنفری بسیاری از ایرادها و کاستی‌ها را برطرف نمود و با گردآوری بخش عمده‌ای از افزوده‌ها و تلاش برای ارتباط با نویسنده و برخی عکاسان نام‌برده، سرانجام‌دادن بهتری را برای کار رقم زد. هم‌چنین، همراهی بی‌دریغ همکار محترم آقای سروش کیایی در جریان کُپی‌برداریِ دقیق از عکس‌ها و دقت ایشان در انتقال بهترین کیفیت ممکنِ عکس‌ها، در کنار مشورت‌های مفید ایشان در باره‌ی عکس‌ها و مطالبِ کتاب، برای مترجم بسیار مغتنم می‌نماید. افزون بر آن، همراهی و تشویق همکاران محترم در گروه آموزشی عکاسیِ دانشگاه هنر جای قدردانی دارد. هم‌چنین می‌بایست از مساعدت و احساس تعهد آقای محسن حسن‌پور در پیگیری و اجرای مراتب چاپ کتاب تشکر و قدردانی کنم.

این کتاب در سال ۱۹۸۷ میلادی منتشر شده است و به نظر می‌آید اولین کتاب منتشرشده‌ی خانم اکیکو بوش باشد. کتاب یک مقدمه‌ی طولانی و مفید درباره‌ی تاریخ عکاسی معماری دارد؛ و پس از آن به بررسیِ آرا، شیوه‌ی عکاسی و عکس‌های ۱۲ عکاس منتخب می‌پردازد. مؤلف در این کتاب، از دیدگاه‌های منتقدان و صاحب‌نظران و معماران بهره گرفته است، و افزون بر آن، با تنی چند از عکاسان مصاحبه کرده است. از دیدگاه مترجم، ترجمه‌ی صِرف – مطلق – مطالب کتاب نمی‌توانست برای خواننده‌ی ایرانی خیلی سودمند باشد. هرچند بنابر عادت رایج امروز در موضوع ترجمه‌ی متونی از این‌دست در باره‌ی هنرها، به گواه بسیاری از کتاب‌های ترجمه شده در سال‌های اخیر، همان ترجمه‌ی صِرف نیز احتمالاً می‌توانست نزد مخاطب ایرانی قابل قبول

www.ketab.ir

باشد. اما، از آن‌جایی که مهم‌ترین هدف از انتشار این کتاب، استفاده از آن در مراکز و مؤسسه‌های آموزش عالی است، وجود برخی افزوده‌ها و تصاویرِ دیگر اجتناب‌ناپذیر می‌نماید. مترجم معتقد است پیکربندیِ مطالب و آورده‌های این کتاب برای جامعه‌ی غربی تدوین و انتشار یافته است؛ این کتاب بیانگر دیدگاه ۱۲ عکاس مؤثر و فعال در عرصه‌ی عکاسی حرفه‌ای از معماری است. اما هیچ اطلاعات مدونی از عکاسان مورد بررسی در کتاب نیست. علاوه‌برآن، تعداد متنابهی از اسامی، جریان‌ها و مکان‌های خاص بدون توضیح مشخص و کافی، در آن آمده است آیا جامعه‌ی غربی تمام آن‌ها را می‌داند؟ هم‌چنین مؤلف در مقدمه‌ی مفصل و بسیار مفید خود از هیچ عکس شاهد متنی استفاده نکرده است و یا در توضیح تاریخیِ عکاسیِ معماری، دانش و اطلاع پیشین خواننده‌ی فرضی از تاریخ عکاسی و معماری را کافی دانسته و آن را مبنای تحلیل خود قرار داده است؛ موضوعی که فقدان آن در جامعه‌ی کنونیِ عکاسی در ایران مشهود است. در نتیجه، مطالب و تصاویری به قدر ضرورت به متن کتاب افزوده شد؛ درعین‌حال تلاش شد تمرکز لازم بر روی آورده‌های اصلی کتاب حفظ شود. علاوه‌برآن، تنوع دیدگاه‌های مطرح توسط عکاسان– به‌ویژه وقتی از زبان خود آنان نقل می‌شود– درعین حال که از جاذبه‌های کتاب به‌شمار می‌رود، بر سختی ترجمه و یافتن زبانی روان برای بیان مفید کُل آن در جامعه‌ی هدف نیز می‌افزاید. مترجم اذعان می‌کند که به‌رَغم تلاش برای برگردان صحیح و مفید کتاب، از موفقیت کامل و بی‌نقص کار خود خیلی مطمئن نیست.

اما فایده‌های این کتاب:

اطلاعات زمینه‌ای از تاریخ عکاسی معماری، معماران و عکاسان مطرح در کتاب، در کنار جریان‌ها و مناسبت‌های خاص ذکر شده، می‌تواند بخشی از دیدگاه‌های مطرح در میان عکاسان و معماران راجع‌به رسالت و توانایی عکاسی– فارغ از هنر، فن یا کار تجاری بودنِ آن– را در برهه‌های مختلف بنمایاند. این موضوع که عکاسیِ معماری هنر است؟ کاری صرفاً تجاری است و یا صنعتی مکمل در جهت نمایش فضای معماری پنداشته می‌شود؟ به ظرافت تمام از زبان عکاسان و معماران فعال در یک دوره‌ی جریان‌ساز(حدوداً از سال ۱۹۳۰ تا ۱۹۸۰ میلادی) بیان شده است. این موضوع در ایران برای عکاسان و علاقه‌مندانی که دغدغه‌ی عکاسی معماری دارند، می‌تواند در زمره‌ی چالش‌هایی باشد که در باره‌ی توانایی‌های عکاسی حس می‌کنند، اما تاکنون نتوانسته‌اند آن را به‌خوبی مقوله‌بندی و بیان کنند. شاید هر عکاس علاقه‌مند

www.ketab.ir

به این موضوع در ایران، با مطالعه‌ی آرای عکاسان و جریان‌های طرح شده در کتاب -که عمدتاً بنیان مدرنیستی دارند- بتوانند مسیر دلبستگیِ هنری و یا شاکله‌ی کار حرفه‌ایِ خود در این حوزه را بهتر سامان دهد. این موضوع می‌تواند مهم‌ترین ره‌آورد این کتاب به‌شمار آید.

دیگر این‌که، تنوع دیدگاه‌های مطرح شده توسط نام‌بردگان- عکاسان، منتقدان و معماران- به نحوی ظریف، گستره‌ی مفاهیمِ معماری مدرن و پس از مدرن را در برمی‌گیرد، هرچند وزنه‌ی معماری مدرنیستی در کتاب سنگین‌تر است. براساس آورده‌های کتاب، مهم‌ترین ویژگی معماری مدرنیستی را می‌توان در تفوق(ارجحیت) سازه‌ی معماری بر طبیعت دید، موضوعی که در ساخت انبوهِ آسمان‌خراش‌های رفیع در شهرهایی مانند شیکاگو و نیویورک مشهود است. هر چند در برخی موارد مانند معماری مدرن بیابانی، همراهی و همانگی با عناصر و چشم‌انداز طبیعی نیز در اولویت قرار دارد. فولاد، شیشه و بتون، عمده‌ترین مصالح به کار رفته در معماری مدرن است. تزئینات به حداقل ممکن تقلیل می‌یابد. قواعد سبک بین‌المللی، پنداشتن خانه به‌مثابه‌ی ماشینی برای زندگی، شکل تابع کارکرد، گزیده‌گویی،ساده‌گرایی، انتزاع و تولید انبوه و یک‌شکل ساختمان‌ها در دستور کار قرار می‌گیرد.

متناسب با معماری مدرن، عکاسی در جهت شناساندنِ آن به عنوان امر والا- هنر والا- وارد عمل می‌شود؛ در عین حال می کوشد، خشونت و صلابت موجود در بیشترین نمودهای آن را، به گونه‌ای تصویری تلطیف کند. با این‌که اغلب عکاسان مورد بحث در کتاب دارای عکس‌های رنگی نیز می‌باشند، عکس‌های کُل کتاب سیاه و سفید هستند. این موضوع می‌تواند ارجحیت عکاسی سیاه و سفید را بر عکاسی رنگی حداقل در موضوع عکاسی معماری و از دیدگاه عکاسان مطرح شده در کتاب بنمایاند. تنی چند از عکاسان در چندجای متن به ارجحیت فرم و نورپردازیِ خالص نسبت به رنگ اشاره کرده‌اند. در عین حال این نگرش می‌تواند از الگوهای مدرنیستی مبنی‌بر ارزش‌های والای فرم و شکل انتزاعی تأثیرپذیرفته باشد. براساس آن‌چه در بخش‌های مختلف کتاب مطرح می‌شود، می‌توان نتیجه‌ای کلی‌گویانه و غیردقیق گرفت که- حداقل در حوزه‌ی عکاسی معماری- عکاسی سیاه و سفید خصلتی بیشتر مدرنیستی دارد و عکاسی رنگی با آرای مدرن متأخر و دیدگاه‌های پس‌از مدرن نزدیک‌تراست. این کتاب در سال‌هایی منتشر می‌شود که هنوز عکاسی دیجیتال پا به‌میدان رقابت با عکاسی فیلمی نگذاشته است. سال‌هایی که برای انجام کارهای بسیار تخصصی در عرصه‌های عکاسی حرفه‌ای، فیلم‌ها، داروها، کاغذها و سایر ملزومات تولید از کیفیت

www.ketab.ir

و تنوع بی‌نظیری برخوردار شدند. با این‌وصف مترجم معتقد است بسیاری از آورده‌ها و یافته‌های کتاب قابلیت تعمیم به حوزه‌ی عکاسی دیجیتال را نیز دارند، چون‌که بیشتر به مبانی فهم و چگونگیِ بیان عکاسانه می‌پردازند، تا موارد جزئی‌تر

در این کتاب رابطه‌ی عکاسی و معماری از زوایای گوناگون از زبان عکاسان و معماران طرح می‌شود. و شاید مهم‌تر از همه، چالش وظیفه‌ی عکاسی در قبال معمار، معرفی آثار و تولید بایگانی برای او و شرکت‌های ساختمانیِ طرف قرارداد با او، در کنار رسالت عکاسی به‌مثابه‌ی هنری تصویری، فراتر از وظیفه‌ی استنادی‌اش می‌باشد. موضوع مهم دیگر که چند بار به آن اشاره شده است، تبدیل دو بُعد(تصویر- نقشه) به سه بُعد(بنای معماری) و مجدداً تبدیل به دو بُعد(عکس) می‌باشد. این موضوع که معمار برای تجسم و درک صحیح‌تر فضای ساخته‌شده توسط خود، به تصویری عینی و دو بُعدی هم‌چون عکس با نقطه‌ی گریز مشخص نیاز دارد. و این نکته‌ی ظریف که در میان هنرمندان، انسان‌های یک چشم نیز وجود دارند، اما بعید است در میان معماران به‌سادگی بتوان انسانی یک چشم یافت. اما خیلی وقت‌ها خود معماران نیز برای دیدن ساختمانِ خود، یک چشم را می‌بندند تا نگاه دو بُعدی دوربین عکاسی را تجربه کنند.

به نظر می‌رسد عکاسان معرفی شده در کتاب، براساس تعهد کاری، شیوه‌ی اجرایی و تجربه‌ی مستمر در کار عکاسی معماری انتخاب شده باشند. اما دیدگاه و روش آنان دارای تنوع است. تنوعی که در برخی موارد به تفاوت و تقابل در شیوه‌ی دیدن و عمل عکاسانه در میان آنان می‌انجامد. پیشینه‌ی برخی از آنان در معماری و مهندسی ساختمان است؛ و برخی دیگر در عرصه‌ی سینما، نقاشی و گرافیک درس خوانده‌اند. برخی از آنان، حضور معماران را در صحنه‌ی عکاسی لازم می‌دانند(مانند بیل هدریچ)، و برخی دیگر آن را ضروری نمی‌دانند(مانند رابرت پرون). برخی، راجع به موضوع کار خود مطالعه کرده و سنجیده عکاسی می کنند(مانند اذرا استولر و ولفگانگ هویت)؛ در حالی‌که برخی دیگر، برخورد آنی و بدون پیش‌ذهنیت را می‌پسندند؛ حتا عکاسی چون تیم استریت پرتر به وجود حالتی مانند' لحظه‌ی قطعی' کارتیه‌برسون در عکاسی معماری اعتقاد دارد. نگاه برخی تحلیلی و نگاه برخی دیگر، شهودی است، کسانی که به ریسک و شانس اعتقاد دارند. برخی، تأمل و دقت دوربین فانوسی، فیلم قطع بزرگ را برمی گزینند، و گروهی در مقابل، استفاده از این ابزار را وقت‌گیر و پُرزحمت دانسته، دوربین ۱۳۵ را برای شکار لحظه‌های فرار در عکاسی معماری مناسب‌تر می‌دانند؛ در این میان بعضی عکاسی مادون قرمز را به‌کار می‌گیرند. برخی، حضور مردم را در

www.ketab.ir

موضوع معماری نمی‌پسندند، برخی، حضور مردم را به مثابه‌ی مقیاس برای درک فضای معماری به‌کار می‌گیرند، و گروهی نیز نه صرفاً برای نشان دادن مقیاس، بلکه برای بیان نوع کاربریِ فضا و زنده بودن فضای معماری، مردم را در عکس‌های‌شان می‌گنجانند.

آخرین نکته‌ای که نمی‌توان بدون اشاره به آن مطلب را بست این است که: در میان عکاسان معماری مورد بررسی، تنها یک زن حضور دارد، که آثار و دیدگاه او، آخرین بخش کتاب را به خود اختصاص داده است؛ و با دیدگاه و ساختار عکاسانه‌ی خاصِ خودش، از سایر نام‌بردگان متمایز می‌شود. آیا عکاسیِ معماری در سال‌های مورد بررسی در جامعه‌ی غربی کاری صرفاً مردانه است؟ جالب این است که نویسنده‌ی کتاب، خود نیز یک زن است، اما بر اساس آن‌چه در کتاب آمده است، نشانی از برخورد جنسیت‌طلب و یا مطالبه‌ی حقوق زنان در آرای او دیده نمی‌شود. از آن جایی‌که عمده‌ی مطالب کتاب دیدگاهی مدرنیستی را برمی‌تاباند، این تردید به ذهن راه می‌یابد که عکاسی مدرنیستی و به‌ویژه عکاسی مدرنیستیِ معماری، از جنبه‌ی مردسالاری قدرتمندی نسبت به زنان برخوردار است.

محمد خدادادی مترجم‌زاده

www.ketab.ir

شرح حال مختصر مؤلف

آکیکو بوش، متولد ۱۹۵۳، درباره‌ی طراحی، فرهنگ و طبیعت برای انتشارات مختلفی می‌نویسد. وی نویسنده‌ی جغرافیای خانه: نوشته‌هایی درباره‌ی جایی زندگی می‌کنیم، زندگی نامعمول اشیای معمولی: مقالاتی درباره‌ی طراحی و روزمرگی، شکیبایی: عجله نکردن در عصر سرعت، و نه راه عبور از یک رودخانه است. همچنین وی به مدت بیست سال ویراستار افتخاری مجله‌ی متروپولیس بود و مقالات وی در روزنامه‌ها، مجلات و کاتالوگ‌های نمایشگاه‌های بین‌المللی متعددی ظاهر گشته است. وی در دانشگاه هارتفورد و کالج بننینگتون تدریس کرده است. در حال حاضر وی از نویسندگان ثابت سایت www.nextavenue.org است که اخیراً توسط وب‌سایت پی‌بی‌اس راه‌اندازی گشته است. او در هادسون‌ولی سکونت دارد.

www.ketab.ir

مقدمه مؤلف

اینکه قرنی مملو از پیشرفت‌های معماری داشته‌ایم، خبر جدیدی نیست. از شور و هیجان سبک معماری بین‌المللی گرفته تا ساختمان‌های متعارف مدرنِ پس از جنگ دوم جهانی؛ هم‌چنین، تداوم بحث‌های پُرشور و جذاب بین زیبایی‌شناسی تصویری دوران مدرن و پس‌ازمدرن، به ما نشان می‌دهد که سبک‌های معماری قرن بیستم دارای ویژگی‌های ابداعی، تحریک‌کنندگی و آرمان‌خواهی بوده‌اند. فیلیپ جانسون[۱] می‌گوید: «آن‌هایی که با پولِ خود امروز را می‌سازند، همانا شرکت‌ها و بنگاه‌های بزرگ ساختمان‌سازی هستند – آن‌ها همان قدرت پاپ‌ها و خانواده‌ی مدیچی[۲] را برای ما دارند». مردم از آنچه می‌سازند احساس غرور می‌کنند. نیچه[۳] آن را اراده‌ی معطوف به قدرت می‌نامد؛ فرانسوی‌ها آن را جنون سنگی می‌نامند، و شرکت‌های ساختمانی آن را کسب‌وکار مطلوب می‌نامند.[۱][۴] کسب‌وکار مطلوبی که تاکنون تداوم داشته است. قید و بندها کم هستند. ساختمان چیپندال[۵] (تصویر۱) با سنگ گرانیت صورتی، همراه با طراحی ساختمان اِی تی اَند تی[۶] (تصویر۲) از نمای منهتن کار فیلیپ جانسون، ساختمان خدمات عمومی پورتلند[۷] (تصویر۳) کار مایکل گریوز[۸] به مثابه‌ی نمونه‌های بارز از معماری پس‌ازمدرن به حساب می‌آیند، این ساختمان‌ها به‌همراه نمونه‌ی متعادل‌تر مدرنیستی مانند موزه‌ی عالی[۹] (تصویر۴) در آتلانتا توسط ریچارد میر[۱۰] – جملگی بروجود روح ابتکار، کار گروهی و مواردی از این‌دست دلالت می‌کنند.

بااین حال، این ساختمان‌ها نه فقط در مناظر شهری یا روستایی، در کُل فراوان هستند. آن‌ها تحریک کننده‌اند و با بحثی که برمی‌انگیزند، به‌مثابه‌ی مدارکی آشکار روی صفحه‌ی کاغذ چاپ شده‌اند. اغلب از طریق همین صفحه‌های چاپ شده است که منتقدان و مردم با کار سازندگان ساختمان‌ها آشنا می‌شوند. عقیده و واکنش ما درباره‌ی ساختمان، اغلب از خودِ واقعیِ آن ساختمان حاصل نمی‌شود بلکه از تصویرعکسیِ آن پدید می‌آید. بیشتر اوقات عکس‌ها، تأیید یا اِنکار می‌کنند، به عبارت دیگر، تصوّر صریح ما را از بنای معماری شکل می‌دهند. برخی اوقات نیز عکس تنها منبع ایجاد تصوّر است؛ همه‌ی آنچه ما می‌دانیم، همان است که عکس به ما می‌گوید.

پس عکاسان معماری از جهت مسئولیت کاری خویش در جایگاه غیرقابل انکاری قرار دارند. چرا که اغلب از نگاه آنان است که دنیای ساخته شده را می‌نگریم. قابی

۱. Philip Johnson، معمار تأثیرگذار امریکایی (۲۰۰۵- ۱۹۰۶) که به خاطر آثار پس از مدرنش در سال‌های پس از دهه‌ی ۱۹۸۰ به شهرت رسید.
۲. Medicis، خانواده‌ی سیاست‌مدار و بانکدار و از حامیان بنام هنر که در قرن چهارم میلادی در فلورانس زندگی می‌کردند.
۳. Nietzsche، فیلسوف، منتقد و شاعر آلمانی (۱۹۰۰-۱۸۴۴).
۴. شماره‌ی ارجاع مؤلف، آدرس کامل در بخش ارجاع‌ها آمده است.
۵. Chippendale، نام دیگر آن ساختمان سونی است.
۶. AT&T (American Telephone and Telegraph)
۷. Portland Public Service
۸. Michael Graves، معمار امریکایی متولد ۱۹۳۴.
۹. High Museum
۱۰. Richard Meier، هنرمند انتزاعی و معمار امریکایی متولد ۱۹۳۴.

www.ketab.ir

– کادری – که معمار برمی‌گزیند، جایی‌که واضح –فوکوس– می‌کند متعلق به ماست. اغلب، تصاویری را که به روشنی به یاد می‌آوریم، بیشترین وضوحی که سراغ داریم، تصاویری هستند که عکاس با اندیشه‌ای بزرگ آن را ساخته است. در عین حال این نقش مهمی است که کمتر به رسمیت شناخته می‌شود. ما ترجیح می‌دهیم که عکس را به مثابه‌ی آینه بپنداریم، آینه‌ای که از خود کمتر می‌گوید.

مبنای کار این کتاب، ارج نهادن به نقش عکاسان، نگاه‌کردن از طریق چشمان عکاسان به بنای معماری و سنجش فرایند تولید عکس‌ها است، چرا که از طریق همین عکس‌ها عقاید و باورهای ما شکل می‌گیرد.

زمانی که داگرئوتیپ[11] در سال ۱۸۳۹م تولید شد، به دلیل صراحت و قابلیت اعتمادپذیری، بیشترین اعتبار را نصیب خود کرد. برای نخستین بار، تصویری گرافیکی توانست بازنمودی مطمئن به حساب آید. چنانکه فیلیس لمبرت[12] مدیر مرکز معماری کانادا اظهار می‌کند: «از آغاز، عکاسان و منتقدان، مورخان و معماران از دو ویژگی عکاسی آگاه بودند: سرعت در گرفته‌برداری (نسخه‌برداری) و دقت در بازنمایی». [۲] واقعاً برای قرن نوزدهم، عکاسی سرعت و دقتی را به ارمغان آورد که تا آن زمان ناشناخته بود.

کارایی دوربین عکاسی در مستندسازی بنای معماری، چندین هدف مهم در قرن نوزدهم را برآورده کرد. با ظهور دوران صنعتی، طبقه‌ی جدیدی از تهی‌دستان پدید آمد که دغدغه‌ی فرار و رهایی در سر داشتند. مناظر غریب و ناآشنا تعداد بیشماری از مهاجرانی که سودای رفتن به جهانی جدید داشتند را اغوا کرد. در حالی که سفر واضح‌ترین راه گریختن به مناطق دوردست بود، عطش بسیاری از آن‌ها تنها به صورت بصری، یعنی بازنمایی جغرافیای آن مکان به جای خود واقعی‌اش فرونشانده شد.

اما تا قرن نوزدهم، میل انسان به سفر راه گریز وی برای از بین بردن افق‌های محدودکننده‌ی او بود. بخش عمده‌ای از نیاز روانی انسان قرن نوزدهم به رفتن و رهایی، از نهاد جستجوگر او سرچشمه می‌گرفت؛ انسان آن قرن به دلیل تلاش‌هایش برای نظم‌بخشی به ناشناخته‌ها، برای فهم بزرگی جهان، و آوردن آن به محدوده‌ی درک انسانی شناخته می‌شد. و در تلاش برای قابل رؤیت ساختن یادمان‌های بزرگ، اگر نه قابل دسترس‌کردن‌شان، دوربین عکاسی توانست مرزهای جغرافیایی‌ای که تا آن زمان به شکل مؤثرتری با نیروی بخار – کشتی و قطار – در دسترس قرار می‌گرفتند را گسترش دهد. گواهِ آن عکس‌های برجامانده از بودای بزرگِ کاماکورا[13]، معبد پارتنون[14]، اهرام ثلاثه[15]، معابد، مقبره‌ها و قلعه‌های ساخته شده توسط اقوام مختلف است. با توجه

۱۱. Daguerreotype
۱۲. Phyllis Lambert
۱۳. Kamakura
۱۴. Parthenon
۱۵. Pyramids

www.ketab.ir

به زمان لازم طولانی برای نوردهی به صفحه‌های عکاسی در آن سال‌ها، ساختمان‌ها و یادمان‌های بی‌حرکت با سکون عظیم‌شان، موضوعی ایده‌آل برای عکاسی بودند.

آثار فرانسیس فریث [۱۶] و اشتهای سیری‌ناپذیر او در سفرهای عکاسی واقعاً مثال‌زدنی است. او با تغییر قیافه به‌شکل یکی از اهالی خاورمیانه، از سال ۱۸۵۶ تا ۱۸۶۰ بناهای عظیم و یادبودهای مصر باستان ازجمله: مناره‌های قاهره، اهرام و مجسمه ابوالهول (تصویر۵) در غَزه و ابوسیمبل را عکاسی کرد. نکته‌ی قابل ذکر اینکه: اگرچه عکس‌های فریت همان قدر موشکافانه بود، اما عکس‌های او شکوه از دست‌رفته‌ی تاریخی – تمدن باستانی – و وضعیت فلاکت‌بار مصر را نشان نمی‌داد. به روایت یک شاهد: «وضعیت نابسامان مصر مورد توجه فریت نبود. او هرگز از مامورین گمرک پرحرف، گدایی عَرب‌ها، بادیه‌نشینان جذامی و یا کشاورزانی که مزارع خود را با گاوآهن سنگی شخم می‌زدند، عکاسی نکرد.»[۳] در آثار او بومی‌ها صرفاً به‌مثابه‌ی افزودهایی مفید در ترکیب‌بندی به حساب می‌آمدند. فریث به‌همان میزان که به عظمت و شکوه بناهای تاریخی در عکس‌هایش اهمیت می‌داد، به طرح نکات و موضوعات دیگر بی‌اعتنا بود؛ اما رنگ‌مایه‌ی عکس‌های او برای آنچه بعدها به عنوان عکاسی معماری تثبیت شد، بسیار دقیق بود.

فرانسیس فریث تنها یکی از بی‌شمار عکاسانی است که از طریق دوربین فرصت شناخت بیشتر سرزمین‌های دیگر را به دست آورد، کسانی چون او بدون هراس از چالش‌های تکنیکی عکاسی از بناهای تاریخی، توانستند به خواسته‌ی خود دست یابند. تجهیزات ابتدایی همراه با مشکلات کار در فضای باز نیازمند مهارت، شکیبایی، و مقاومت عکاسان بود و هر کسی جز مصمم‌ترین‌ها را سرخورده می‌کرد. دوربین فانوسی سنگین و سه‌پایه‌اش، بشکه‌های آب مقطر و چادر تاریک‌خانه، جملگی برای کاری پُرزحمت ساخته شده بودند؛ اما سختی کار با حمل این ابزار برای مسافت‌های طولانی چند برابر می‌شد. با این وجود، نتیجه‌ی حاصل از این چالش‌ها خیلی چشمگیر بود؛ چنانکه روزنامه‌ی ادینبورگ ری‌ویو [۱۷] در ژانویه‌ی سال ۱۸۴۳ می‌نویسد:

«چقدر دانش ما از تزئینات معماری سایر ملل – شکوه ویران شده‌ی دوره‌های پیشین، از سلسله جبال هیمالیا و آند، و از مناظر دلفریب دریاچه‌ها، رودخانه‌ها، دره‌ها، آبشارها و آتشفشان‌های سراسر جهان – محدود و ناقص است. جز در مورد آثار برخی هنرمندان مسافر، ما این مناظر را تنها از طریق طرح‌های بازدیدکنندگان شتابزده می‌شناسیم و گول تصاویرمسخره‌ی آنان را خورده‌ایم.

۱۶. Francis Frith، عکاس انگلیسی (۱۸۲۲-۱۸۹۸) که بسیاری از شهرهای خاورمیانه و شهرهای انگلستان را عکاسی کرد.
۱۷. Edinburgh Review

www.ketab.ir

این عکاس بود که لوح حقیقت‌نمای خویش را آماده کرد و آینه‌ی خود را در مقابل طبیعت قرار داد، طبیعت تمام والایی و زیبایی خود را در این تصاویر قابل اعتماد خلاصه کرد. از طریق عکس‌ها، با شکوه‌ترین، جذاب‌ترین و دقیق‌ترین جلوه‌های حیات، برای عاشقانِ متحیرِ طبیعت به مثابه‌ی موضوعی جدید و خوشایند برای پرستش تبدیل شد.»[۴]

نه تنها لوح حقیقت‌نمای عکاسی، ناشناخته را مستند می‌کرد، بلکه این کار را با دقتی پایدار انجام داد، و این دومین خدمت بزرگ به قرن نوزدهم بود که عکاسی معماری فراهم کرد. قابلیت بی‌همتای دوربین عکاسی چه در نسخه‌برداری تصویری از معماریِ بومی‌تر، چه در ثبت دقیق‌تر جزئیات ساختمان و یا ساختار کلی آن، مورد تصدیق همگان بود. دوربین عکاسی بسیار بیش از دست انسان قابلیت مستندسازی داشت؛ انتقال و بیان اطلاعات تصویری با سرعت و دقت بسیار بیشتر نسبت به طراحی‌های پُرزحمت چند ساعته، امری که امکان‌پذیر شده بود. ادوارد برادلی[۱۸]، استاد الهیات دانشگاه اکسفورد در سال ۱۸۵۵ نوشت:

«این روشن است که عکاسی می‌تواند بیشترین استفاده را برای مهندسان و معماران هم برای خودشان و هم برای کارفرمایان آن‌ها، در به تصویر کشیدن سیر پیشرفتِ کارهایی که درگیر آن هستند، داشته باشد. ایده‌های خاص می‌تواند از ساختمان‌های اعیانی تازه‌ساز و یا کلیساها و ساختمان‌های عمومی در دسترس قرار گیرند. در واقع بنگاه‌های ساختمانی از پیش با ویژگی‌های هنر – تصویری – آشنا بودند؛ و به جای ساختمان‌های آرمانی و رنگ‌آمیزی غلو شده، که آنان عادت داشتند به جای بازنمایی‌های صحیح ویلاها و امارت‌های در اختیارشان نمایش دهند، دیگر بسیاری از آنان کالوتیپ‌هایی با جذابیت کمتر، اما وفادارتر را مقابل شما قرار می‌دهند. باشد که این حقیقت‌گویی رونق یابد، چنانکه سزاوارش است.»[۵]

چنین حقیقت‌گویی‌ای واقعاً رونق یافت، همان طور که به زیبایی در آثار ادواردبالدوس[۱۹] و هانری لوسُك[۲۰] روشن است، تنها دو مثال از عکاسان ماهر در آن. بالدوس مانند بسیاری از هم‌قطارانش پیشینه‌ی نقاشی داشت. هرچند در سال ۱۸۵۱، توسط کمیسیون ابنیه‌ی تاریخی برای کار بزرگ عکاسی مستندنگارانه‌ی «جزء به جزء میراث معماری فرانسه» انتخاب شد(تصویر۶). کار بعدی او عکاسی از بناهای یادبود پاریس و

۱۸. Edward Bradley

۱۹. Edouard-Denis Baldus، عکاس منظره، معماری و راه آهن فرانسوی (۱۸۸۹-۱۸۱۳)

۲۰. Henry Le Secq، عکاس و نقاش فرانسوی (۱۸۸۲-۱۸۱۸)، پس از این که دولت فرانسه داگرئوتیپ را در سال ۱۸۵۱ در اختیار عموم قرار داد، او یکی از پنج عکاسی بود که برای اجرای پژوهش عکاسانه از موضوع معماری انتخاب شد.

www.ketab.ir

خطوط راه‌آهن بود. این‌ها تنها بخشی از فعالیت‌های بالدوس است که هم بسیار دقیق است و هم ثبت سوابق مهیج تاریخی. تشخیص نور روز به‌مثابه‌ی بهترین زمانی که موضوعش را به بهترین شکل روشن می‌کند، دقت در بیان تصویری اندازه‌ی ساختمان، جزئیات ساختمان موارد مهمی هستند که در آثار مستند بالدوس لحاظ شده‌اند.[۶]

مهم‌ترین کار هانری لوسُك عکس‌هایی بود که از کلیساهای جامع فرانسه به‌ویژه کلیسای شارتر[۲۱] گرفت. آثار او مشتمل بر ۲۵ لوح عکس – مانند یک مجموعه عکس سریالی دارای تأثیر است. لوسک تأثیر کامل‌تری از روش عکاسی دنباله‌دار را می‌گرفت؛ هریک از ترکیب‌بندی‌های سنجیده‌ی او بیان کامل‌تری را نمایش می‌داد. او کاربرد جزئیات معماری را نشان داد(تصویر۷)، تشخیص توانایی آن برای فهماندنِ آنچه روی اسکلت ساختمان قرار می‌گیرد. این یک فرایند گزینشی است، ساختار هر بخش عکس – کلیت ساختمان را ملموس‌تر می‌کند، شیوه‌ای که امروزه در عکاسی معماری بسیار متداول است.[۷]

همراه با پیشرفت صنعت در سراسر اروپا، تهیه‌ی عکس یکی از روش‌هایی بود که فرهنگِ سنتی – و معماری – را از خطرنابودی نجات می‌داد. اما قاعدتاً حفظ میراث گذشته توسط مستندنگاری عکاسانه تنها نیمی از توانایی این رسانه بود. اهمیت دیگر آن در این بود که عکس‌ها به‌مثابه‌ی تاریخ‌نگاری دوران معاصر عمل می‌کردند؛ عکس‌ها می‌توانستند شکاف پدید آمده در فرهنگ شهری، تخریب و وخامت شهرها در دوره‌ی پیشاصنعتی، همین‌طور روند پدیداری شهروندی جدید در پس آن را ثبت کنند؛ اکنون عکاسی معماری، خودش را به‌مثابه‌ی موضوعی مهم مطرح می‌کند. پیتر بیکن[۲۲] هیلز در تحقیق مفصل خود راجع به عکاسی و شهروندی با عنوان شهرهای نقره‌ای[۲۳] (تصویر۸) عکاسان را چنین توصیف می‌کند:

«دید آن‌ها درباره‌ی شهر، به میراث امریکای مدرن مبدل شد ... تأثیر آن‌ها تنها اخیراً مورد بررسی دقیق قرار گرفته است، گرچه، همانند پیشینیان‌شان، نقشه‌کشان قرون شانزدهم، هفدهم و هجدهم، آنان خدمات اساسی‌ای به دوران و فرهنگ‌شان ارائه دادند. کار آنها نه صرفاً بیان حقایق ساده، بلکه انتقال اطلاعات بود. آنها پیامبران فرهنگی بودند و پیام آنها هم آنچه را ساخته می‌شد منعکس می‌کرد و هم مشخص می‌کرد که امریکائیان چگونه به شهرهایشان بنگرند.»[۸]

در قیاس بین نقشه‌کشان و عکاسان، نکته‌ی ظریفی وجود دارد. نقشه‌ها تنها پستی

۲۱. Cathedral of Chartres

۲۲. Peter Bacon Hale ، مورخ، عکاس، نویسنده و موسیقی‌دان امریکایی (متولد ۱۹۵۰) که در زمینه‌ی فضاها و مناظر امریکایی، تاریخ عکاسی و هنر معاصر تخصص دارد.

۲۳. Silver Cities ، نخستین کتاب نوشته شده توسط پیتر بیکن هیلز است. این کتاب که در سال ۱۹۸۴ برای نخستین بار منتشر شد، به سرعت از نمونه‌های کلاسیک تاریخ عکاسی، به کتابی زمینه‌ساز برای مطالعات نوظهور فرهنگ بصری بدیل شد. شهرهای نقره‌ای تغییر مدن امریکایی را از طریق عکاسی بسیار و گسترده از شهرهای امریکا در سال‌های ۱۸۳۹ تا آغاز جنگ جهانی دوم به تصویر می‌کشد.

www.ketab.ir

و بلندی و مرزهای منظره را به تصویر نمی‌کشند، بلکه راه‌هایی را پیشنهاد می‌کنند که با آنها می‌توان این پستی‌ها و بلندی‌ها را کاوش و ارزیابی کرد. عکس‌ها هم به همین منوال، تنها حقایق را به ما عرضه نمی‌کنند، بلکه راه‌هایی را پیش می‌نهد که از طریق آن می‌توانیم موضوع را درک کنیم و با آن هم‌ساز شویم. قاب انتخابی، ترکیب‌بندی، زاویه‌ی ثبت موضوع تمام این موارد، زمینه‌ی لازم تصویری برای درک موضوع را فراهم می‌کند.

اما همان طور که هنر و صنعتِ عکاسی در مسیری پیش رفت که در سال‌های آخر قرن نوزدهم به فرایندی ساده‌تر مبدل شد، کار کمتری را از عکاس می‌طلبید. تخصص و استعدادِ آنانی که به‌عنوان عکاس حرفه‌ای شناخته می‌شدند، در مقایسه با کار متقدمان، به شکل چشم‌گیری کاهش یافت. گویا خلاقیت و مهارتِ سال‌های اولیه‌ی عکاسی به زوال گرایید و تا آغاز قرن بیستم بندرت مورد پذیرش قرار می‌گرفت. هیلز اظهار می‌کند: «در سال‌های ۱۸۷۰، تقریباً هر خانواده‌ی امریکایی، مجموعه‌ای از قاب‌عکس‌های استودیویی داشت، همین‌طور دستگاه استریوسکوپ برای دیدن آنها. و عکاسی به ابزار انتقال تجربه‌ی دموکراسی امریکایی تبدیل شده بود.»[۹] در حالی که این توسعه مطمئناً پرچم‌دار افزون‌طلبی تصویری بوده و فرهنگ معاصر را هدف گرفته بود، و از عمومیت‌یافتگی این صنعت حکایت می‌کرد و زوال نبوغ و انضباطی ذاتیِ آن را در پی داشت.

در امریکا ژوزف بایرون[۲۴] یك استثنا بود، احتمالاً اولین عکاس معماری که در سال ۱۸۹۰ در کار خود، حس زیبایی و دلربایی به موضوع اعطا کرد. مشتریان عکاسان معماری در آغاز قرن جدید متنوع بودند، از معماران گرفته تا طراحان، و بایرون از میان آنها مشتریان اجتماعی و تئاتری مانند کورنلیوس وندربیلت[۲۵] و خانم ویلیام بی استور[۲۶] و ویلیام کالینز ویتنی[۲۷] را برگزید. عکس‌های مستند او از منازل آنان، مغازه‌ها، هنرکده‌ها و مهمان‌خانه‌ها، دیدگاهی اجمالی و کمیاب از دوره‌ی التقاطی طراحی داخلی در امریکا را در اختیار ما نهاد (تصویر۹).

درحالی‌که عکاسی مستندنگارانه‌ی بایرون از مناظر اجتماعی، سهم بزرگی را در بایگانی تاریخ طراحی ایفا می‌کرد، فعالیت او جلوه‌ی مشکوک‌تری نیز داشت. احتمالاً او اولین عکاس معمار است که کارش، حسی از زیبایی را به موضوع اعطا کرد.

زمانی که بایرون از یکی از این اتاق‌ها یا خانه‌های عظیم عکس می‌گرفت، آن اتاق یا آن خانه از تأیید رسمی و پذیرش قاطع در جامعه برخوردار می‌شد. نه، نه مانند برخی نقاشان پرتره‌پرداز قرون هجده و نوزده که نقاشی‌هایشان با جذابیت و قیمت جدید،

۲۴. Josef Bayron، عکاس انگلیسی (۱۹۲۳-۱۸۴۷) که شرکت بایرون را تأسیس کرد.
۲۵. Cornelius Vanderbilt II
۲۶. Mrs. William B. Astor
۲۷. William Collins Whitney

www.ketab.ir

موهبتی را به موضوع خود ارزانی می‌کردند، عکس‌های بایرون اعتبار خاص و جدیدی به موضوع خود اعطا کرد. این اعطای شأن، از آن زمان به امری رایج در این حرفه تبدیل شد، اما این سنت را بایرون بنیان گذارد. فرضیه این بود که مستندسازی و یا تفسیر بنای معماری توسط عکاسان برگزیده و معتبر می‌تواند جایگاه معماری را به هنر والاتر ارتقاء دهد. بخواهیم یا نخواهیم، در سال‌های بعد، عکس‌های اِزرا استولر[۲۸] و پس از او، جودیت ترنر[۲۹] اغلب به موضوع کار خود جایگاه خاص و تقدیس شده‌ای در دنیای هنر اعطا می‌کردند، جایگاهی والاتر از آنچه خود بنای معماری واقعاً بتواند آن را کسب کند. ساختمان‌ها، فضاهایی هستند که ما در آنها زندگی، کار و عمر خود را صَرف می‌کنیم. آنها با عناصر مادی قابل سکونت شده‌اند، به همین دلیل، تمایل نداریم که بنای معماری را به مثابه‌ی هنر بنگریم، مگر اینکه به ما این طور گفته شود این همان کاری است که عکاسی انجام می‌دهد. در صورتی که نگوییم صحت و حقانیت معماری کاری است که توسط عکاسان به آن ساختمان اعطا می‌شود، می‌توان آن را به سانِ کنجکاوی ساده‌ای پنداشت که توسط آن، جامعه ارزش‌های زیبایی‌شناسیِ بازنمایی معماری را بیش از اصل و خود معماری می‌پذیرد.

در همان حال که این نگرش به وضوح می‌توانست هم اعتبار عکاسی و هم معماری را بالا برد، اما نگرشی نبود که از عکاس سرچشمه گیرد – اگرچه می‌توانست برای حرفه‌اش مفید واقع گردد – بلکه برعکس، بیشترِ عکاسان، برای ساختمان‌هایی که معماران آن را طراحی می‌کردند احترام عمیق‌تری در مقایسه با عکس‌هایی که از آن ساختمان‌ها می‌گرفتند قائل بودند، حال این نظر که عکس‌های آنان بتواند به کار خود آنها عکاسی وجاهت و اعتبار اعطا کند، بیشتر به شوخی می‌ماند.

در سال‌های آغازین قرن بیستم، حساسیت‌های عکاسانه به نحو نامحسوسی تغییر کرد. ریچارد پئر[۳۰] (تصویر ۱۰) نویسنده و مدیر موزه می‌نویسد: «برای پیشگامان عکاسی (درمیانه‌ی قرن نوزدهم)، تعلق خاطر به وضوح در برگردانِ تصویری، آنان را به اندازه‌های بزرگ و ارزش‌های آرمانی شاهکاری که با استقامت و شکیبایی به دست می‌آمد، رهنمون می‌کرد... آنان در وهله‌ی نخست، به صراحت و خردمندی تعلق خاطر داشتند. در یک عکس بزرگ مهم هنرمندی عکاس هرگز خارج از رابطه‌ی تعادل با موضوع عکس، معنا نمی‌یابد، و آنچه مورد درخواست بود اینکه، نهایت اطلاعات ممکن، به طور عینی بیان شود.»[۱۰]

هر چند نیم قرن بعد این وسواس در رابطه با وضوح تا حدودی رنگ باخته بود. حساسیت‌های زیباشناسانه‌ی اوایل قرن بیستم، میزان واقع‌نمایی‌های موضوع را

۲۸. Ezra Stoller

۲۹. Judith Turner

۳۰. Richard Pare، عکاس انگلیسی (۲۰۰۸-۱۹۴۸) که در حوزه‌ی عکاسی و طراحی گرافیک تحصیل کرد و برای عکاسی مستند از معماری مدرنیست شوروی معروف شد.

www.ketab.ir

هم‌سان بادرک هنرمندانه‌ی آنها ارزش‌گذاری نمی‌کرد. مقصود و هدف عکس دیگر تنها حفظ تصاویر گذشته و حال نبود. تقریباً، تصویر عکاسانه بیشتر در پی وجهِ بیان‌گری بود. هدف، نه عکاسیِ صرف از ساختمان که بیان عکاسانه‌ی آن ساختمان است. نحوه‌ی ورود این بیان‌ها به چارچوب عکس، نامحسوس و یا خیلی چشمگیر بود که نشان از نوع جدیدی از کار داشت. این مسئله که آیا این پیامد به چارچوب عکس‌ها وارد شد یا نه، و اگر شد، به چه اندازه بود، در روزهای آغازین قرن بیستم مورد مباحثه واقع شد، مسئله‌ای که حتی تا امروز در حرفه‌ی عکاسی معماریِ معاصر نیز تداوم یافته است.

جان سارکوفسکی[۳۱] مدیر گروه عکاسی موزه‌ی هنر مدرن در معرفی نمایشگاه عکس اوژن آتژه[۳۲] می‌نویسد: «آتژه فوق‌العاده است، نه به این خاطر که کارش را با ایده‌ی جدیدی آغاز کرد، بلکه به این دلیل که از طریق آثارش، یك ایده‌ی جدید ساخت. او کارش را با تلاش در توصیف دقیق دریافتش از امر معمولی، حقایق مهم دنیای خودش آغاز کرد، و برای مشکل دیرینه آزادی اندیشه، اهمیت شخصیت – سرشت و حساسیت اصیل، استعداد و انرژی را به ارمغان آورد.»[۱۱] عکس‌های آتژه درمیانه‌ی تغییر قرن – نوزدهم به بیستم – نه تنها بلوارها، خیابان‌ها، مغازه‌ها، کافه‌ها، پارک‌ها و پل‌های پاریس را ثبت کرد، بلکه به آنها آرامش و وقار خودشان را اعطا کرد(تصویر۱۱). واقع‌گرایی عکس‌ها همراه با حس آرامش، اشباع شده بود. درون‌مایه‌ی عکس‌ها نه فقط حس مکان، بلکه حس زمان را نیز نشان می‌داد. به‌وضوح ساخت این دایرةالمعارفِ عکسی از فرهنگ پاریسی محصول کار یک ذهن فوق‌العاده است.

همانند با آن، عکس‌های فردریک اوانز[۳۳] (تصویر۱۲) از فضای داخلی کلیساها، بیش از آنکه به ثبت مواد و مصالح ساختار بپردازد، به چگونگی برخورد نور با سطوح آنها پرداخته است. عکس‌های لوکس فینینگر[۳۴] از معماری مدرسه باوهاوس، بی‌وزنی خود ساختمان را به شکلی بی‌وزن ضبط می‌کند.[۱۲] با امتناع از تمایز بین سطوح در عکس‌های معماری‌اش، به نظر می‌رسد او ساختمان‌ها را به نحوی عجیب، تخت – بدون بُعد – ثبت کرده است(تصویر۱۳). این موضوع با معماری منافاتی نداشت؛ سنت‌های عکاسی در همان دوره‌ی تاریخی شکسته شدند، که سبک معماری بین‌المللی شکستنِ قواعد سنتی در معماری را آغاز کرد.

جان سارکوفسکی درباره‌ی آثار آلوین لانگدون کابرن[۳۵] عکاس توضیح می‌دهد که: «مانع بازدارنده‌ی اساسی، برای آنانی که حول و حوش تغییر قرن خود را به طور جدی به توانایی عکاسی به مثابه هنر خلاق متعهد می‌دانستند، صراحت سازش‌ناپذیر این

۳۱. John Szarkowski ، مورخ و تحلیلگر عکاسی که از سال ۱۹۶۳ مدیریت بخش عکاسی موزه‌ی هنر مدرن نیویورک را برای دوره‌ای طولانی بر عهده داشت.

۳۲. Ugene Atget ، عکاس فرانسوی (۱۹۲۷-۱۸۵۷) پیشتاز عکاسی مستند که به دلیل ثبت تمام خیابان‌ها و معماری پاریس پیش از گم‌شدن‌شان در جریان مدرنیسم شناخته می‌شود.

۳۳. Frederick Evans ، عکاس انگلیسی (۱۹۴۳-۱۸۵۳) که بیشتر از موضوع معماری عکاسی کرده است و شهرت او برای عکاسی از کلیساهای جامع انگلیس و فرانسه است.

۳۴. Lux Feininger ، نقاش و عکاس و نویسنده و معلم آوانگارد امریکایی (۲۰۱۱-۱۹۱۱) متولد برلین پسر لیونل فینینگر (از بنیانگذاران باوهاوس) و برادر آندریاس فینینگر عکاس.

۳۵. Alvin Langdon Coburn ، عکاس انگلیسی (۱۹۶۶-۱۸۸۲) که با عکس‌های انتزاعی و سایر آثارش نقش مهمی در شکل‌گیری جنبش‌های عکاسی اوایل قرن بیستم مانند عکاسان تصویرگرا و عکاسان جدایی‌طلب داشته است.

www.ketab.ir

مدیوم بود. اگر دوربین عکاسی مجاز بود به دنبال طبیعت خود برود، نه انسان که انسان‌ها را، و نه طبیعت که حقایق دقیق و بی‌شمار زمین‌شناسی و زیست‌شناسی را توصیف می‌کرد. این گرایش با روح هنری آن زمان که نگاه آرمان‌گرایانه را می‌پسندید هماهنگ نبود.»[۱۳](تصویر۱۴).

درحالی‌که این فرضیه می‌توانست درباره‌ی انسان و طبیعت صادق باشد، درباره‌ی معماری کمتر صادق بود. با تبدیل معیار معماری باوهاوس به سبک بین‌المللی، معماری و عکاسی از یک امتزاج جدید برخوردار شدند. ادغام آنها خالص بود. دوربین عکاسی با ثبت بنای معماری به‌مثابه‌ی موضوعی انتزاعی کمترین مشکل را داشت. به این دلیل ساده که بیشتر ساختمان‌های سبک بین‌المللی خود انتزاعی بودند. هم‌دلی عکاسی با معماری، امری ذاتی می‌نمود.

به‌نظر می‌رسد جلوه‌های انتزاعی سبک بین‌المللی عمدتاً برای بیان عکاسانه ساخته شده‌اند. پنجره‌ها و درها دیگر با آن دقت در چارچوب‌شان نصب نمی‌شدند، بلکه به جای آن، معلق و شناور بودند و فضا را گسترش می‌دادند. ورق‌های بزرگ شیشه‌ای همانند دیوارهایی قاب‌دار و آویزان که متحرک بودن‌شان توسط نور و مواد سازنده‌شان به‌خوبی قابل تشخیص بود و فضاهای داخلی را وسیع‌تر نشان می‌دادند. ارتباط فضایی، نور و سایه، بافت سطوح، خاصیت شکل‌پذیری مواد تمام چیزهایی که قاطعانه به عناصر معماری مبدل شدند، عناصری مانند: فولاد، بتون، سنگ‌کاری و چوب. حال اینکه چگونه می‌شد این مواد را به بهترین نحو و به وسیله‌ی نور و یا با فقدان آن روی فیلم ثبت کرد باعث شد کنکاش‌های بصری مهیجی پدید آید.

این واقعیت که معماری و معماران از دوره‌ی پُرحاصل روشنفکرانه و زیباشناسانه بهره‌مند بودند، برعکاسان معماری تأثیر دوگانه‌ای داشت. در یک سو، موضوع کار آنان پُرجذبه‌تر، مهیج‌تر، احساساتی‌تر شده بود؛ و در سوی دیگر، منافع تجاری حاصل از تخصصِ آنان، اغلب اوقات مانعی برای لحاظ شدن کار آنان در زمره‌ی هنرهای زیبا بود. در واقع تنها این اواخر است که این مرزبندی – بین هنر و تجارت – گنگ و نامفهوم شده است. خوشبختانه اغلب عکاسانی که معماری را به عنوان موضوع‌شان برگزیده‌اند، این انتخاب را با توجهی بسیار اندك به طبقه‌بندی‌های زیبایی‌شناسانه کرده‌اند، که به این ترتیب شمار منتقدان و علاقه‌ی آنان به نقد آثار عکاسی معماری محدود می‌شود. مطمئناً عکس‌های آمده در این کتاب تمایز اندک رفتارهای هنر و تجارت را در باره‌ی ارزش زیبایی‌شناسی عکس اثبات می‌کنند.

سال‌های دهه‌ی۱۹۳۰، زمان تحول برای این حرفه بود. ازرا استولر به‌عنوان

www.ketab.ir

پیش‌کسوت این حرفه، قبل از سال‌های بحران اقتصادی، یک مجموعه از عکس‌هایش را که عمدتاً از یک پروژه معماری بود، منتشر کرد. که بگوید مشتریان برای عکس‌های پروژه‌های تعیین شده توسط معمار، پول می‌دهند، و سپس این عکس‌ها در اختیار مقالات و مجلات معماری قرار گرفت. پس از سال‌های بحران، استولر دوباره اعلام کرد: «هیچ‌کس ساختمان نمی‌سازد، و اگر ساختمانی ساخته شود، تقاضای مزد برای عکس‌های آن، مضحک خواهد بود. و این چنین بود که مجلات به واقع مسئول عرضه‌ی گزارش‌ها گشتند.» در سال‌های اخیر، سفارش‌های عکاسی معماری، دوباره به‌مثابه‌ی بخشی از حوزه‌ی معماری تلقی می‌شود. از آن‌جایی که هزینه‌ی کار عکاسی از بودجه‌ی طراحی مجله فراتر می‌رود، مجله غالباً ترجیح می‌دهد عکس‌های مورد سفارش و تأیید معمار را چاپ کند تا آنکه خود آنها را تهیه کند. چگونگی انتشار عکس‌های معماری، موضوعی است که توسط تعدادی از عکاسانی که کارشان در کتاب آمده بحث خواهد شد. از نظر برخی، عکاسی برای مقاصد کارگردانی شده – عکاسی سفارشی – آزادی عمل وسیع‌تری به عکاس می‌دهد. اما استولر در موضع مقابل معتقد است اینکه چه کسی مشتری عکس است در نتیجه‌ی کار – عکس نهایی – چندان تفاوتی نمی‌کند: «به تعبیری، شما همیشه برای معمار کار می‌کنید. حتا اگر از فرد دیگری مزد بگیرید، این معمار است که طرف حساب است.»

عکاسی معماری پس از جنگ دوم جهانی، اهداف تاحدودی متفاوت را نسبت به سال‌های اولیه‌ی خود، پیشِ روی نهاد. معماری جنبش مدرن همراه با محدودیت‌ها و کارایی‌های پس از جنگ در درون تعاونی‌های ساختمان‌سازی به جریان افتاده بود. آن‌طور که استولر عنوان می‌کند، بسیاری از بناهای بزرگ معماری آن دوره به‌مثابه‌ی یادبودهای مدیرانِ بزرگ اجرایی است: «کسانی که شرکت‌های ساختمانی را ساختند، و همان کیفیت‌ها و استعدادهایی که از آنها تجار بزرگی ساخت باعث شد آنها نیز معماران بزرگ را برگزیدند. و هر کجا که انسان بزرگی معمار بزرگی را برگزیند، شما یک ساختمان بزرگ خواهید داشت.»

پس، هدف از عکاسی این ساختمان‌ها نمی‌تواند در ثبت ساده‌ی جهان ساخت و ساز خلاصه شود؛ بلکه بیشتر، هدف مستندنگاری تصویری است که با مطالعه‌ی رفتارها، توصیف‌ها و شفاف‌سازی فضا نه فقط ویژگی‌های مادی، بلکه حقایق کمتر مادی معماری را بیان می‌کند. عکس دیگر تنها مستند نمی‌کرد، بلکه مکرراً آموزش نیز می‌داد، و آنچه اغلب آموزش می‌داد، هنرِ دیدن بود. در حالی که عکس‌ها بنا به طبیعت‌شان زمینه‌ای را برای عرضه‌ی حقایق فراهم می‌کنند، زمینه‌ای که بیشترین

www.ketab.ir

کاربرد آن در معماری مدرن پدید آمد. پدیداری ساختمان‌های مدرنیستی در چشم‌انداز شهری، برای بسیاری، حرکتی تقریباً پرخاشگرانه تلقی شد. این معماری به‌رَغم قصد اولیه‌ی آن، اغلب به‌مثابه‌ی مکانی نامناسب، غیرقابل فهم وبی‌روح نگریسته می‌شد. عکس‌ها اغلب این تصویر را ملایم‌تر کرده و از دیدگاهی دیگر آن را به نمایش گذاشتند. عکس‌ها بدون کاستن از عظمت و رسمیت معماری نوین اجتماعی، نشان دادند که زیبایی آن را کجا می‌توان یافت. با برجسته کردنِ یک بخش جزئی از ساختمان، یا قاب‌بندی سنجیده‌ی یک ورودی و یا یک مرکز خرید، عکس‌ها حقایق ارزشمندی را به روشی غیرفاخر و ملموس، ممتاز ساختند.

امتزاج معماری و عکاسی، چالش مهم دیگری را نیز پدید آورد، و آن تأثیر عکاسی بر معماری است. نمی‌توان چگونگی تأثیر عکاسی بر معماری را در قالب اصطلاحات دقیق توصیف کرد. بااین وجود، با قراردادنِ قاب – دوربین عکاسی – در اطراف ساختمان، دوربین روش‌هایی را برای چگونگی مشاهده و درک موضوع پیش روی می‌نهد. دیدن ساختمان در یک ترکیب‌بندی دقیق با یا بدون انسان‌ها، از منظری با شکوه و دست‌نیافتنی و یا از نزدیک، ملموس و دست‌یافتنی، امکانی است که عکس به ما می‌دهد. عکس جزئیات مهم را برمی‌گزیند، و چشمان بیننده را در زاویه‌ی خاص از موضوع، به بیشترین اطلاعات آموزنده و متقاعدکننده هدایت می‌کند. این کار نه فقط مستندسازی ساختمان، بلکه دسته‌بندی مجموعه‌ی تصویری از موارد مهم است، و روش‌هایی را برای دیدن و به‌خاطر آوردن پیشنهاد می‌دهد. و در چنین وضعیتی، تصورات و ادراکات ما از جهان مصنوع، اغلب از طریق عکس‌ها حاصل می‌شود. اینکه ساختمان‌ها چگونه طراحی می‌شوند و کاربری آنها چگونه است، اغلب از طریق اطلاعات موجود در عکس‌ها استنتاج می‌شوند. در حالی که توصیف اینکه این اتفاق چگونه و تا چه درجه‌ای رخ می‌دهد تقریباً غیرممکن است، به خاطر داشتن این امر که این اتفاق قطعاً رخ می‌دهد، هنگام تعیین هدف و تأثیر عکس‌های معماری ارزشمند است.

عکاسی برخلاف عمر کوتاهش، از میانه‌ی قرن نوزدهم تغییرات بسیاری یافت و سرعت پیشرفت چنان است که ریچارد پائر اظهار می‌کند: «از فرایند لجوجانه‌ی آغازین به روال بسیار ظریف، منطقی و فن‌آورانه.»[۱۴] مطمئناً بیشترین ویژگی این پیشرفت‌ها به ابزار مورد استفاده مربوط می‌شود. بیشترین عکاسان معماری معاصر از دوربین فانوسی ۵×۴ اینچ (تصویر۱۵) که آن را جعبه‌ی دید ناظر می‌نامند، استفاده می‌کنند؛ این ابزار به دلیل دقت زیاد و کنترل ترکیب‌بندی رایج شده است. عکس به‌مثابه‌ی

www.ketab.ir

شمایلی از فضای معماری عمل می‌کند؛ نوردهی‌ها طولانی هستند؛ ترکیب‌بندی‌ها مطالعه شده‌اند؛ و همه‌ی آنها تحت کنترل هستند. در حالی که این دیدگاه به یک سنت عکاسانه مبدل می‌شد، سایر عکاسان معاصر، می‌خواستند ساختمان‌ها را با دوربین کوچک‌تر۱۳۵ مستند سازند، چرا که این ابزار به آنها اجازه‌ی عکاسی سریع‌تر را می‌داد. ترکیب‌بندی به طرف ثبت حالتی گذرا – فوری – گرایش یافت. حالت غیرمنتظره‌ی ناظر – تماشاگر، پرتوهای ناخواسته و شکل ابرها – فیلم‌های سریع‌تر و دوربین‌های کوچک‌تر توانستند برای تحقق گرایش جدید، امکانات بیشتری را فراهم کنند.

این موارد، آشکارا، انتخاب‌های مربوط به رویکرد مستندنگاری و همچنین ابزار آن است، اما زمانی که انتخاب صورت گرفت، آن را با استفاده از گستره‌ی وسیع ابزارآلات در دسترس عکاس معاصر، به طور مؤثرتری می‌توان به اجرا درآورد. و این مجدداً به زمینه‌ی گسترده‌ای اشاره می‌کند که این حرفه در سابقه‌ی کوتاهش تحت نفوذ خود قرار داده است.

برای انتخاب عکاسانی که آثارشان در این مجموعه به‌چشم می‌خورد، ضروری بود که تعریف شغلی اصطلاح عکاس معماری مشخص شود. مطمئناً این تعریف که: 'هر عکاسی که از ساختمان به‌مثابه‌ی موضوع اصلی کارش استفاده کند' فاقد دقت لازم بود، همانند هر تعریف کلی که برای هر کار دیگری نیز استفاده شود. عنوان عکاس معمار در این کتاب به عکاسانی اشاره می‌کند که دوربین را برای ثبت معماری به‌کار می‌گیرند. بسیاری از معماران از فضای معماری به‌عنوان موضوع اصلی کارشان بهره می‌گیرند. حتا زمانی که موضوع انتخاب شده است، عکس می‌تواند روی هم‌رفته، درباره‌ی موضوع دیگری باشد. آن عکس‌ها نه درباره‌ی نور، سطح و فضا بلکه درباره‌ی استعاره‌های بسیار دور از فضای معماری هستند. در نتیجه، این نوع عکس‌ها که می‌توانند در حوزه‌های دیگر برانگیزاننده و روشن‌گر باشند، در این مجموعه جای ندارند. عکاسانی که عکس‌شان در این کتاب به نمایش درآمده، برای انتقال اطلاعات مربوط به ساختمان‌ها، از عکاسی استفاده کرده‌اند. در اکثر موارد، زیبایی ثبت شده در آثار می‌تواند به‌طور مساوی از ویژگی عکاسانه و زیبایی بنای معماری بهره برده باشند و یا از زیبایی ساختمان پیشی گیرند. به‌هرحال، هدف اصلی و ماندگار از عکس، نمایش ساختمان است. و هنگامی که عکس رسالت کاری خود را به انجام رساند، کماکان جنبه‌ی آگاهی‌دهندگی آن پابرجا می‌ماند.

بااین‌همه، موضوع 'عکس چگونه آگاه می‌کند'، بحثی رایج میان عکاسان است.

www.ketab.ir