Received: 2025/01/21
Accepted: 2024/11/22

A comparative study of Ahmed Aali and John Hilliard's conceptual photograph's

Mahnaz Shafiei, Graduated from Photography Department, Department of Art, Nima Non-Profit University, Mazandaran, Iran.

Soheila Bahremani, Member of Faculty of Art Department, Department of Art, Nima Non-Profit University, Mazandaran, Iran (Corresponding author).

Abstract

Conceptual photography is one of the movements of the contemporary photography era, which is faced with a lack of written sources in Iran, and less attention has been paid to it. In conceptual photography, the artist seeks to create a concept or idea through a photo, and its goal is to make the viewer think. Using the descriptive-analytical method, this research seeks to compare the conceptual photographs of Ahmad Aali and John Hilliard. The results of this research show that conceptual photography in Iran was taken at the same time as the Western form and both artists started it in the same period of time. The selected works in this research show that John Helliard is influenced by the atmosphere of the 60s, but Ahmed Ali is influenced by the social and political conditions of the 40s and 50s. Using his artistic background (painting) in his works, Ahmed Ali has transformed the photo from two-dimensional to three-dimensional and has conveyed a different perspective on the production of works in society. John Hilliard also took advantage of his artistic background (sculpture) and the effect of his presence in the art courses of the state university on his creative and innovative outlook to produce different works and by using symbols he tried to combine profiles and pictures to convey the concept to the audience. present a different form. This research can be a small step towards the development of conceptual photography in Iran.

Keywords: Photography, conceptual photography, Ahmed Aali, John Hilliard, conceptual art.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۹/۰۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۱۱/۰۲

مهناز شفیعی[۱]، سهیلا بهرمانی[۲]

مطالعه تطبیقی عکس‌های مفهومی احمد عالی و جان هیلیارد*

چکیده

عکاسی مفهومی یکی از جنبش‌های دوره عکاسی معاصر است که در ایران با کمبود منابع مکتوب روبروست و توجه کمتری به آن شده است. در عکاسی مفهومی هنرمند به دنبال خلق مفهوم یا ایده‌ای توسط یک عکس است و هدف آن این است که بیننده را به تفکر وادارد. این پژوهش با هدف مطالعه تطبیقی، عکس‌های مفهومی احمد عالی و جان هیلیارد انجام و از روش توصیفی - تحلیلی استفاده شده است و در پی پاسخگویی به این پرسش است که نشانه‌های و رویکردهای عکس‌های مفهومی احمد عالی و جان هیلیارد چیست؟ نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که عکاسی مفهومی در ایران همزمان با غرب شکل گرفته و هر دو هنرمند در یک دوره زمانی آن را آغاز کرده‌اند. آثار منتخب در این پژوهش نشان می‌دهد که جان هیلیارد با تاثیر از فضای حاکم در دهه ۶۰ میلادی بیشتر رویکردی فرهنگی داشته است، اما احمد عالی تحت تاثیر شرایط اجتماعی و سیاسی دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی رویکردی سیاسی داشته است. احمد عالی در آثارش با بهره‌گیری از پیشینه هنری‌اش (نقاشی) عکس را از حالت دوبعدی به سه بعدی تبدیل کرده و نگاهی متفاوت را در تولید اثر در جامعه منتقل کرده است. جان هیلیارد نیز با بهره‌گیری از پیشینه هنری‌اش (مجسمه‌سازی) و تاثیر حضورش در دوره‌های هنری دانشگاه عالی دولتی بر نگاه خلاقانه و نوآورانه‌اش به تولید آثاری متفاوت منجر شود و با بهره بردن از نمادها سعی در تلفیق نمایه‌ها و نگاره داشت تا مفهوم را به مخاطب در شکلی متفاوت ارایه کند. این پژوهش می‌تواند گام کوچکی در راستای توسعه عکاسی مفهومی در ایران باشد.

واژگان کلیدی: عکاسی، عکس مفهومی، احمد عالی، جان هیلیارد، هنر مفهومی.

* مستخرج از پایان نامه کارشناسی‌ارشد نویسنده اول با عنوان عکاسی مفهومی و مقایسه عکاسان مفهومی ایرانی و غربی، ۱۳۹۹ به راهنمایی نویسنده دوم در دانشگاه غیر انتفاعی نیما.

[۱] دانش آموخته کارشناسی‌ارشد عکاسی، گروه هنر، دانشگاه غیرانتفاعی نیما، مازندران، ایران.

[۲] عضو هیات علمی، گروه هنر، موسسه غیرانتفاعی نیما، مازندران، ایران. (نویسنده مسئول).

Email: bahremanis@gmail.com

مقدمه

هنر، بعد از دهه ۶۰ دچار تغییراتی اساسی شد و هنرمندان هریک با روشی به بیان ایده‌های خود با زبان هنر پرداختند و عبارت هنر مفهومی[۱] یعنی هنری که از اندیشه‌ها و تفکرات تشکیل‌شده باشد، در ۱۹۶۰ مطرح شد. این هنرمندان به فرهنگ، فلاسفه، اندیشه و هنر این دوران اعتراض می‌کنند. ازاین رو، هنر مفهومی به‌صورت بنیادین در پی تغییر مفاهیم کلی، ازجمله مفهوم هنر است.

ازآنجاکه عکاسی مفهومی یکی از جنبش‌های دوره عکاسی معاصر است و با توجه به اینکه عکاسی با فاصله کمی، از زمان آغازش در غرب، وارد ایران شد، همچنین وجود ژانرهای مختلف این هنر، به این موضوع در ایران کمتر توجه شده است و متاسفانه با فقر منابع مکتوب در رابطه با موضوع عکاسی مفهومی در ایران و نبود مقایسه عکس‌های مفهومی عکاسان ایرانی و غربی روبه‌رو هستیم.

همچنین این پژوهش به دنبال آن است تا پس از بررسی عکاسی مفهومی و به دلیل فقر اطلاعات عکاسان مفهومی به خصوص عکاسان مفهومی ایرانی، از میان هنرمندان ایرانی و غربی که همزمان با شکوفایی جنبش هنر مفهومی، به تولید آثار هنری در کشورشان مشغول بوده و تاثیری در روند این هنر داشته‌اند، بپردازد. پس از بررسی و تحقیق در میان هنرمندان مفهومی در ایران، احمد عالی به دلیل نمایش اولین اثرش (دودکش) در دهه ۶۰ میلادی، اولین هنرمند ایرانی عکاسی مفهومی به‌شمار می‌آید که در دهه ۴۰ شمسی با توجه به شرایط سیاسی، اجتماعی و هنری حاکم، عکس را از فضایی دو بُعدی به فضایی سه بُعدی منتقل کرد، بررسی شد. از هنرمندان غربی نیز جان هیلیارد[۲] در انگلستان، متأثر از فضای تغییرات دهه ٦٠ میلادی با بهره‌گیری از خلاقیت و نوآوری، تاثیر دوره‌های هنری گذرانده شده در دانشگاه عالی هنر انگستان، و بهره بردن از پیشینه هنری‌اش (مجسمه‌سازی) با استفاده از رنگ‌ها تصاویری متفاوت از آنچه تا آن زمان دیده شده بود را ارایه داد، نیز توجه و بررسی شد. انتخاب این دو هنرمند به دلیل نقش به‌سزایی است که در توسعه عکاسی مفهومی داشته‌اند. این پژوهش باتوجه به ضرورت خوانش عکس‌هایی از این دو هنرمند به بررسی و نشانه‌شناسی آثار آنها پرداخته و مقایسه‌ای به رویکرد آنها در دو حیطه فرهنگ و سیاست در این پژوهش داشته باشد. از این رو پرسش‌های پژوهش بدین شرح می‌باشد:

۱. نشانه‌های عکس‌های مفهومی احمد عالی و جان هیلیارد براساس مدل پیرس چیست؟
۲. رویکردهای عکاسی مفهومی احمد عالی و جان هیلیارد چیست؟

پیشینه پژوهش

در رابطه با عکاسی مفهومی منابع متعددی نگارش و چاپ گردیده است، اما در خصوص مقایسه تطبیقی عکس‌های مفهومی احمد عالی و جان هیلیارد پژوهشی مشاهده نشد. به‌رغم آن پژوهش‌هایی به شرح زیر برخی از متغیرهای پژوهش را بررسی کرده‌اند:

شفیعی (۱۳۹۹)، در پژوهشی با عنوان «عکاسی مفهومی و مقایسه آثار عکاسان مفهومی ایرانی و غربی» با استفاده روش تحلیلی - توصیفی به بررسی سیر عکاسی مفهومی در ایران و غرب پرداخته است. یافته‌های وی نشان می‌دهد که تفاوتی میان رویکردهای هنرمندان مفهومی ایرانی و غربی در اعتراض به سیاست‌های کشورهایشان دیده می‌شود، همچنین در آثار هنرمندان ایرانی، رویکردهای سیاسی و در آثار عکاسان غربی رویکرد اجتماعی جلب توجه می‌نماید.

ایل‌کا (۱۳۹۴)، در پژوهش خود با عنوان «کاربرد هنر مفهومی در عکاسی معاصر» به هنر مفهومی و ویژگی‌های آن می‌پردازد. وی ضمن بررسی عکاسی مفهومی به کاربرد عکاسی مفهومی چه در مقام ماده و عنصر اصلی تشکیل‌دهنده اثر چه در شاخه‌ای از هنر جدید اعم از هنر مفهومی می‌پردازد(ایل‌کا، ۱۳۹۴).

مرتضایی(۱۳۹۰)، در پژوهشی با عنوان «نقد آثار عکاسان هنری معاصر ایران (احمد عالی، بهمن جلالی، یحیی دهقان پور)» معتقد است عکاس ایرانی در دو دهه اخیر با رسیدن به‌نوعی حس فردی، خوانش شهر را فراگرفته و در بازنمایی آن خلاقانه گام برمی‌دارد. پدیده‌های هویت و فردیت در بستر کلان‌شهر به عواملی تبدیل‌شده‌اند که از طریق این دو می‌توان بسیاری از آثار دو دهه اخیر عکاسی هنری ایران را معنا کرد. با چنین نتایجی می‌توان آثار هنری عکاسان را با یکدیگر در پیوندی معنادار یافت و نیز آثاری را که در آینده به وجود خواهند آمد را با آنان مقایسه کرد و همچنین روند خلاقیت و تازگی را در آنها مشاهده کرد (مرتضایی، ۱۳۹۰).
فرهادی‌کیا(۱۳۸۹)، در پژوهش خود با عنوان «بررسی تطبیقی جریان هنر مفهومی غرب و ایران» با بررسی هنر مفهومی در غرب و شروع آن از اواخر دهه ۱۹۶۰ به سیر تطور آن پرداخته و نقطه آغازین آن را گسست از زیباشناسی و نیز انتزاع مدرنیسم و جایگزین ساختن اولویت اندیشه بر فرم می‌داند. آثار هنرمندان ایرانی در این حیطه که پس از سی سال از شکل‌گیری جریان اصلی در غرب رخ داد واجد ویژگی‌های نمادپردازی، تقلید، استفاده از رسانه‌های جدید و نیز دوری از مضامین اجتماعی(به‌جز موارد معدود به‌ویژه در خارج از کشور) و صبغه‌های فلسفی و نیز دغدغه‌های تعریف و بازتعریف هنر بود(فرهادی‌کیا، ۱۳۸۹).
دیانت(۱۳۹۶)، در پژوهشی تحت عنوان «بررسی اهمیت نشانه‌شناسی (دلالت معنایی) در عکس‌های مفهومی» با بررسی اهمیت نشانه‌شناسی در عکس‌های مفهومی، طبق نظریه پیرس، به اهمیت دلالت‌های معنایی در آثار هنر مفهومی می‌پردازد. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که عکس با تأکید بر واقعیت، خاصیت‌های شمایلی، نمایه و نمادین، امر دیداری و تجسدزدایی، روایت داستان، تجربه و... نقشی مهم و اساسی در هنر مفهومی بازی می‌کند(دیانت، ۱۳۹۶).

روش پژوهش

روش پژوهش حاضر از منظر هدف کاربردی و توسعه‌ای و از نظر روش توصیفی و تحلیلی و به دلیل مطالعه گذشته نگر از منابع کتابخانه‌ای و اسنادی و جهت تکمیل ناشناخته‌ها از تکنیک مصاحبه استفاده شده است. در این پژوهش، ابتدا تصاویر عکاسان (احمد عالی و جان هیلیارد) از منابع موجود احصاء گردید و سپس از میان آنها از هرکدام دو عکس که لحاظ بازه زمانی در یک دهه قرار داشتند و به جهت موضوعی در مبحث عکاسی مفهومی قرار گرفتند، انتخاب گردید. تجزیه و تحلیل داده‌های پژوهش نیز به صورت کیفی انجام شد.

مبانی نظری

با نگاهی به روش نشانه‌شناسی چارلز سندرز پیرس[۳]، انواع مؤلفه‌های ساختاری مؤثر در عکس و جست‌وجو، برای پی بردن به خصیصه‌های ساختاری ویژه عکاسی، و به قول لوی استروس، «یافتن عناصر نامتغیر در میان تفاوت‌های سطحی» (پین، ۱۳۸۳: ۵۵۷). آثار مطرح و شاخص احمد عالی و جان هیلیارد بررسی خواهد شد.

نشانه‌شناسی از دیدگاه پیرس

جامع‌ترین طبقه‌بندی که از نشانه‌ها صورت گرفته، متعلق به چارلز ساندرز پیرس است. از ۶۶ گونه‌ای که او شناسایی کرد، سه گونه، نگاره‌ها(شمایل)، نمایه‌ها و نمادها، برای تحقیق در پدیده‌های فرهنگی، مانند محصولات رسانه‌ای، بسیار مفید هستند. طبقه‌بندی پیرس از کارکردهای نشانه، یکی از مهمترین و گسترده‌ترین دستاوردهای مطرح شده در حوزه‌ی نشانه‌شناسی است که بر اساس آن نظام‌های نشانه‌ای، دنیا را درک و با آن ارتباط برقرار می‌کنیم (عمادالدین، ۱۳۹۹: ۷۸).

نگاره: نشانه‌ای است که به مرجع خود به نحوی شباهت دارد. عکس چهره‌ی افراد، نگاره‌های دیداری هستند که چهره‌ی واقعی افراد را از منظر هنرمند نشان می‌دهند.
نمایه: نشانه‌ای است که دلالت به چیزی مرتبط با چیز دیگری دارد یا آن را خاطرنشان می‌سازد. نمایه‌ها، مانند نگاره‌ها به مرجعشان شباهت ندارند؛ بلکه از طریق آنها می‌توان مرجع‌ها را شناخت یا دریافت که کجا هستند. بارزترین نمونه‌ی نمایه‌ای بودن انسانی، انگشت اشاره است که مردم سراسر دنیا به شکلی مشخص و به‌طورگسترده از آن برای خاطرنشان ساختن یا نشان‌دادن محل چیزها، افراد یا رویدادها استفاده می‌کنند.
نماد: نشانه‌ای است که بر چیزی و مبتنی بر قراردادی دل‌بخواهی دلالت دارد. کلمه‌ها به طورکلی نشانه‌ی نمادین هستند، همین طور انواع زِست‌های دست(دانسی، ۱۳۸۸: ۷۵).

هنر مفهومی

هنر، بعد از دهه ۶۰ دچار تغییراتی اساسی شد و هنرمندان هریک با روشی به بیان ایده‌های خود با زبان هنر پرداختند و عبارت هنر مفهومی[۴] یعنی هنری که از اندیشه‌ها و تفکرات تشکیل شده باشد، توسط هنرمندی به نام هنری فلاینت[۵] در ۱۹۶۰ مطرح‌شد(آرچر، ۱۳۸۷: ۷۲-۷۳). این هنرمندان به فرهنگ، فلاسفه، اندیشه و هنر این دوران اعتراض می‌کنند. از این رو، هنر مفهومی به‌صورت بنیادین در پی تغییر مفاهیم کلی، ازجمله مفهوم هنر است (مارزونا، ۱۳۹۶: ۸).
هنر مفهومی، به‌عنوان شاخه‌ای از هنر معاصر، با اعتقاد بر این اصل که ایده و محتوای اثر از نوع اجرا و ارائه آن مهم‌تر است، شکل گرفت و بر این اساس از کلیه ابرازها و رسانه‌های هنری اعم از هنرهای تجسمی، ویدئو و غیره جهت نمایش ایدئولوژی‌ها و خط فکری خود استفاده کرده و سعی دارد مخاطب را با محیط درگیر کند و به تفکر وادارد. از این رو هنرمفهومی از موضوعاتی است که تعاریف متنوعی دارد؛ یکی از تعاریف قابل تامل برای هنر مفهومی این است که هنری بر پایه اندیشه‌ها و تفکر است و توسط هنرمندی به نام هنری فلاینت[۶] در ۱۹۶۰ مطرح‌شده بود(آرچر، ۱۳۸۷: ۷۲-۷۳).
دو نمایشگاه نخستینی که واژه هنر مفهومی در آنها به‌کاربرده شد در بهار و تابستان ۱۹۷۰ در نیویورک و تورین با نام‌های هنر مفهومی، ابعاد مفهومی[۷] برگزار گردیدند که به‌صورت نمایش کارهایی مبتنی بر زبان بر روی کاغذ اجراشده بودند. مرکز اجرای آنها مرکز فرهنگی نیویورک و هنر مفهومی آرت پورآ، لندآرت[۸] بود که توسط «جرمانو چلانت»[۹] پایه‌گذاری شده بود(آزبورن، ۱۳۹۱: ۱۷).
اگرچه پیشینه پیدایش و رواج این هنر بر بستر جامعه و تفکر غربی استوار است؛ اما همسو بودن مبانی نظری، روح مشترک و تاثیر مثبت آن بر مخاطب، ازجمله مواردی است که سبب می‌شود هنر مفهومی در وادی هنرهای سنتی نیز مطرح و موفق عمل کند(فاطمی و مرسلی توحیدی، ۱۳۹۴: ۶۲).
در میان هنرمندان مفهومی تنوع آثار کریس بُردن[۱۰] مثال زدنی است. او در استفاده از مواد و مصالح و روش‌های بسیار متنوع در آثارش سود جسته است. مجسمه بالنی کریس بُردن که در یک محور دوار دربخش بدون مرز آرت بازل سوئیس به پرواز در آمد به‌طورقطع سرآمد کل فستیوال آرت بازل[۱۱] در سوئیس بود. بوردن همیشه اعتقاد داشت هیچ چیز، هیچ وقت به نهایت بی نقصی خود نمی‌رسد ولی این اثر او به‌طورقطع خیلی نزدیک شده است (آزادکام ، ۱۳۹۶).
در نهایت هنر مفهومی، شکلی از بیان هنری است که تلاش دارد تا جنبه فیزیکی و ظاهری کار را تا حد ممکن تنزل بخشیده و به‌جای آن نیروی ذهنی ناشی از اثر هنری، با اهمیت شمرده‌شده و مخاطب اثر هنری برای همراهی و گفتمان با خالق آن، یعنی هنرمند دعوت می‌شود. بدین ترتیب فرآیند آفرینش اثر هنری با فرآیند ادراک و دریافت آن به‌نوعی پیوند می‌خورد. هنر مفهومی در اصل از الگوهای فکری سرچشمه می‌گیرد و در این

راه از هر وسیله و موادی که با بیان ذهنیت‌های هنرمند سازگاری دارد، بهره می‌برد(لوسی اسمیت[۱۲]، ۱۳۸۵: ۲۰۱).

شاخصه‌های هنر مفهومی

هنر مفهومی در مراحل اولیه خود به شکل‌های مختلفی عرضه شد ولی به‌مرور به مجموعه ای از یک ایده، رخداد یا فعالیت با استفاده از مطالب مکتوب، تصاویر، فیلم‌های ویدئویی و اشیاء واقعی، تغییر یافت. جنبش هنر مفهومی همچون یک هرم، از تقاطع سه وجه پدیدار شد.

۱- ایده، ۲- زبان، ۳- نفی شیء هنری

هر یک از این سه وجه در واقع یک رهیافت انتقادی در برابر ساختار هنر مدرن بود.

ایده:

ایده برگرفته از اندیشه و تفکر، جایگزینی برای احساس و شهود در قلب جریان نمایی هنر مدرنیستی یعنی اکسپرسیونیسم انتزاعی بود.

زبان:

زبان نیز در نوعی رویارویی با حاکمیت مقتدرانه تصویر و عناصر بصری و به‌منظور ایجاد بستری جدید در بیان هنری، به قلمرو هنر مفهومی کشیده شد.

نفی شیء هنری

نفی شیء هنری، برای به زیر کشیدن نقاشی به‌عنوان شیء بی‌همتا و چشم‌نواز مدرنیستی به‌وجودآمد و بر آن بود تا فرایند هنری را از سرنوشت محتوم بوم دوبعدی مبتنی بر صور خیال آزاد سازد(لینتن[۱۳]، ۱۳۸۹: ۳۸۰).

شیوه‌های ارائه هنر مفهومی

بسیاری از هنرمندان مانند کاسوت یا گروه «هنر و زبان»، هنرمندانی بودند که با نگاه تحلیلی به هنر به این سمت گرایش پیدا کردند. هنرمندانی هم بودند که با نگاه شهودی نزدیک شدند. تعدادی از هنرمندان از موضوع ضد نقاشی یا ضد عکاسی به این سمت گرایش پیدا کردند. هنرمندانی با رویکرد پرفورمنس به هنر مفهومی نزدیک شدند و بعضی‌ها با هنر زمینی. ازاین‌رو گرایش‌های مختلف با رویکردهای متنوعی از هنر مفهومی شکل گرفت(سوری، ۱۳۹۹: ۱۱۸).

- **چیدمان**[۱۴]: بداهه‌گرایی با توجه به شرایط حاکم بر محیط.
- **هنر اجرایی**[۱۵] : بیان محتوا و ارائه یک مفهوم با اجرای مراسم
- **هنر روایتی**[۱۶]: روایتگری در محیط با نشان دادن تأثیر یک اتفاق.
- **هنر زمینی**[۱۷]: بیان یک مفهوم از طریق خلق اثر در فضای باز و طبیعت.
- **هنر و زبان**[۱۸]: ارائه یک مفهوم با کلمات.
- **هنر ویدئو**[۱۹]: ارائه یک مفهوم با بهره بردن از تصاویر متحرک یا صدا.
- **هنر بدن**[۲۰] : ارائه یک مفهوم با بهره‌گیری از اندام بدن انسان.
- **هنر اتفاقی**[۲۱]: ایجاد مفهوم به‌وسیله یک اتفاق در محیط و نتایج آن.
- **هنر فرایندی**[۲۲]: ارائه یک مفهوم با استفاده از مواد ناپایدار و ثبت آن با استفاده از فن عکاسی (لوسی اسمیت، ۱۳۸۵: ۴۰-۵۰).

عکاسی مفهومی

در آغاز دهه ۶۰ ، هنوز می‌توانستیم آثار هنری را متعلق به یکی از این دو حوزه اصلی بدانیم: نقاشی و پیکرتراشی.

پیش از آن، کلاژهای کوبیستی و دیگر تکه چسبانی‌ها، اجراهای فوتوریست‌ها و رخدادهای دادائیست‌ها، شروع به زیرسوال بردن این تقسیم‌بندی ساده کرده بودند و عکاسی، ادعاهای پرقدرتی مبنی بر پذیرفته شدن به‌عنوان رسانه‌ی هنری داشت. با این‌وجود، عقیده حاکم بر آن بود که هنر(تجسمی) لزوماً از محصولات تلاش خلاقانه بشر که تحت عنوان نقاشی و پیکره می‌شناسیم، تشکیل‌شده است. از مهروموم‌های دهه ۶۰ به بعد بود که قطعیت در این سیستم تقسیم‌بندی، به‌تدریج کم و کمتر شد(آرچر، ۱۳۶۹: ۱۳). با پایان یافتن امپرسیونیسم در اواخر قرن نوزدهم، سبک عکاسی مفهومی جان دوباره‌ای گرفت. این سبک که برگرفته از جنبش هنر مفهومی است، شاخه‌ای از عکاسی است که در آن، هنرمند به دنبال خلق مفهوم یا ایده‌ای توسط یک عکس است. عکس مفهومی، باید بیننده را به تفکر وادارد. (سین[۲۳]، ۲۰۰۹).

در عکاسی مفهومی از مدیوم عکاسی می‌توان در راستای اهداف هنرمند بهره برد مانند ادوارد روشا[۲۴] که می‌گوید: «عکاسی فقط یک زمین‌بازی برای من است، من عکاس نیستم». وی علاوه بر اینکه خود را عکاسی معرفی نمی‌کند، از مدیوم عکاسی صرفا به‌عنوان یک زمین‌بازی برای خودش یاد می‌کند(کلمن[۲۵]، ۱۹۷۲: ۵۲). از اواخر دهه ۱۹۶۰ شمار فزاینده‌ای از هنرمندان پیشرو به توانمندی نشانه‌ای عکس و قابلیت عکاسی در خلق هنر مفهومی وقوف یافته و تلاش کردند به شیوه‌های گوناگونی از تصاویر عکاسانه در کار خویش بهره گیرند. آنچه بیش از همه در این تلاش‌ها توجه شد عکس‌های فوری و تصاویر اتفاقی عاری از کیفیت بارز هنری بود، درحالی‌که در نگاه سنتی به عکاسی، حساسیت‌های زیبایی‌شناختی تا حد ممکن رعایت می‌شد. بسیاری از هنرمندان مفهومی که به‌عکس اقبال نشان دادند، پیش از آن هرگز به معنای حرفه‌ای عکاس نبوده و پس‌ازآن هم اهتمام هنری خویش را به عکاسی منحصر نساختند. آنها در واقع ظرفیتی مفهومی را در عکس جست‌وجو می‌کردند که در تصاویر نقاشانِ نمی‌یافتند(لوسی اسمیت، ۱۳۸۵: ۱۰۴).

کاربرد تصاویر عکاسانه در هنر مفهومی به‌طور عمده در دو بستر متمایز صورت گرفت. نخست، «عکس- گزارش‌ها» به مفهوم تصاویر مستندگونه‌ای که معمولاً به‌صورت مجموعه‌ای یک پدیده یا رویداد را ثبت و ارائه می‌کردند. در این تصاویر پافشاری بر اصالت عکس و نسبت آن با امر واقع، گاه به حد مفرطی از کیفیت ابتدایی و غیرحرفه‌ای و عکس‌هایی سیاه‌وسفید عاری از پیچیدگی‌های شکل و ترکیب منجر می‌شد. مهم‌ترین نمونه‌های این ژانر عکاسی مفهومی را در کارهای رابرت اسمیتسون[۲۶]، دان گراهام[۲۷]، اد روشا[۲۸]، برند و هیلا بچر می‌توان سراغ گرفت. دوم «عکس- نشانه‌ها» که با نگاه به خاصیت معنازایی و دلالت‌پذیری تصاویر عکاسانه و باهدف جابه‌جایی نشانه‌ها و بازی با معانی آنها پدید آمدند. تقریباً تمام این تصاویر عکاسانه و باهدف جابه‌جایی نشانه‌ها و بازی با معانی آنها پدید آمدند(لوسی اسمیت، ۱۳۸۵: ۱۰۴).

درحالی‌که عکاسی مفهومی طیف جدیدی از امکانات را برای حال و آینده به ارمغان می‌آورد، باید اظهار داشت که عکاسی در وهله اول واسطه بصری است و همچنان شامل طیف وسیع و گسترده‌ای از تصاویر جالب ازجمله عناصر نمایش و مفهوم‌سازی می‌شود(فلاوین، ۲۰۱۵).

هنرمندان عکاسی مفهومی
احمدعالی

عکس (۱) احمد عالی
منبع: (ویکی پدیا، ۲۰۲۰)

احمد عالی، متولد ۱۳۱٤ در هنرستان تجسمی پسران تهران و کلاس‌های آزاد هنرستان کمال‌الملک در رشته نقاشی زیر نظر اساتیدی چون محمود اولیا، حسین شیخ، حالتی، حسین بهزاد و دکتر کیهانی آموزش دید؛ وی به کارهای رامبرانت[۲۹] و ژان فرانسوا میله[۳۰]، خیلی علاقه‌مند بود. بعد از مدتی با کارهای نقاشان امپرسیونیست آشنا شد. کار نقاشان را به‌خوبی کپی و با فروش برخی از آنها، امرار معاش می‌کرد. مدتی نیز در شرکت نساجی به طراحی پارچه مشغول بود. چند سالی نیز در آتلیه تبلیغاتی متعلق به «رسام عرب زاده» فعالیت می‌کرد (عالی، ۱۳۹۹).

در ۱۳۳۷ با خرید یك دوربین «آلفاسیلیت» که فاقد تله متر و امکانات نورسنجی بود، این اندیشه که عکاسی هم می‌تواند در کنار سایر رشته‌های هنرهای تجسمی، وسیله‌ای برای بیان حالات هنری باشد، به این هنر وارد شد. برای کسب تجربه در عکاسی به سفرهای مختلفی رفت. اگر موقعیت دلخواه و زاویه دید مناسبی پیدا نمی‌کرد، شاتر نمی‌زد. ساعت‌ها منتظر انسان یا سایه‌ای می‌شد تا در جای مناسب کادرِ تصویرش قرار بگیرد و کار را تمام کند(وخشوری، ۱۳٦۹: ۳۱).

در آن اوایل که عکاسی را شروع کرد، هیچ حرف و سخنی در مورد عکاسی نبود و تصور عموم، فقط در حد عکس‌های پرتره آتلیه‌ای با سبك و سیاق «یوسف کارش» بود. او هم از روی کنجکاوی کتاب عکس‌های «کارش» را خرید، ولی این تصاویر انتظارات تصویری او را برآورد نمی‌کرد. پرتره‌های «هالسمن»، به نظرش کارهای مدرن‌تر و امروزی‌تری بودند(توکلی و آذرنگ، ۱۳۸۱: ٦۳).

احمد عالی بررسی ارزش‌های تصویری از دید گرافیکی در تهیه اسلاید رنگی را تمرینی برای بهره بردن در عکاسی سیاه‌وسفید می‌دانست. او معتقد بود عامل رنگ و تبدیل آن به رنگ مایه‌های مختلف از سفید

تا سیاه برای عکاسی که «**سیاه‌وسفید**» کار می‌کند مسئله‌ای مهم است. دنیای سیاه‌وسفید با آن حالت دراماتیك و متفاوتش همیشه برایش جذاب بود (وخشوری، ۱۳۶۹: ۳۲).
در ۱۳۴۲ **اولین** نمایشگاه عکس خود را با شصت قطعه عکس با عنوان «به اهتمام اداره کل هنرهای زیبای کشور» ترتیب داد (عالی، ۱۳۹۹). احمد عالی به احتمال قریب به یقین، نخستین عکاسی است که نمایشگاه انفرادی عکاسی به شکل متداول و امروزی را در تالار فرهنگ برگزار کرد(مترجم زاده، ۱۳۹۳: ۹۰).
او تلاش می‌کرد عکاسی را با دامنه وسیع خود همانند سایر رشته‌های هنرهای پلاستیک[۳۱]، روشی با اهمیت در بیان احساسات، کاوش در واقعیت‌های عینی، ترکیب‌ها، برگه‌های مشهود و تلفیق آنها با واقعیت ذهنی، بیان کند و برای این بیان، باید خود را به جامعه و دوستان نقاشش، به‌عنوان عکاس، اما از «نوع دیگر» معرفی می‌کرد.
وی طی ۱۳٤٤ تا ۱۳۹۷ نمایشگاه‌های متعددی با موضوعات متنوع دیگر برگزار کرد. نمایشگاه انفرادی او در کلوپ فرانسه، عکس‌هایی بود از «تنه‌های برهنه درختان» که ۱۳٤۹ به نمایش درآمد. زمانی که آن کارها را انجام می‌داد، در اوضاع‌واحوال آن روزگار، یك نوع نمادگان یا کنایه و اشاره، رایج بود. وی سعی کرده بود نَفْس مادیات و جنسیت آن «درخت‌ها» زیر پوشش و ابهامی مستور بماند تا حرف خود را غیرمستقیم زده باشد و آنها را به‌صورت جامد با جنسیت سنگ نشان داد. (نوری و همکاران، ۱۳۷٦). همچنین سلف پرتره (نقاشی، ترکیب مواد روی شاسی) در ۱۳٤٦ با مدال‌ها که روی یکی از این مدال‌ها، یك سکه ۲ ریالی واقعی، چسبانده است و یا عکس پنج لته‌ای (انگشت اشاره) در کتاب، که لتِ پنجم آن آیینه واقعی است، در چیدمان‌های متنوع این قابلیت را دارد که مفاهیم گوناگونی را از آن دریافت کرد (به‌صورت افقی یا عمودی و یا خوانش راست به چپ یا معکوس؛ خوانش چپ به راست) (عالی، ۱۳۸۹: ۱۵۱-۱۵۰)، یك حرکت نو و جسورانه بود.

جان هیلیارد

عکس (۲) جان هیلیارد
منبع: (ویکی آرت، ۲۰۲۰)

جان هیلیارد یک هنرمند مفهومی است که در ۱۹۴۵ میلادی (۱۳۲۳ شمسی) در انگلستان متولد شد(عکس-۲). او عکاسی را در دوران تحصیل در مدرسه و با عکاسی از قطارها آغاز کرد. بین ۱۹۶۲ تا ۱۹۶۷ میلادی در کالج هنر لنکستر و دوره معادل در مدرسه هنر «سنت مارتین[۳۲]» توانست عکاسی را به صورت آکادمیک یاد بگیرد (مصاحبه ریچارد وست[۳۳] با جان هیلیارد، ۲۰۰۷). ابتدا از دوربین فقط برای عکس گرفتن سایت خود استفاده می‌کرد ولی خیلی زود متوجه شد نسبت به عکاسی تعصبی ذاتی دارد.
در ابتدا، وی مجسمه‌سازی می‌کرد و از آنها عکس می‌گرفت. او با تمرکز بر عکاسی، تجزیه‌وتحلیل می‌کرد که چگونه عکس می‌تواند معنی ایجاد کند. این جنبه اصلی هنرمندان مفهومی با استفاده از عکاسی بود. او در دهه ۱۹۷۰، به چگونگی تغییرات در روند عکس‌های سیاه‌وسفید توجه کرد و فهمید که می‌تواند نتایج را تغییر دهد.
وی جایزه یادبود دیوید اوکتاویوس هیل[۳۴] را دریافت کرد و در حال حاضر استاد، مدرس تحصیلات تکمیلی و رییس نشریه هنرهای زیبا برای تحصیلات تکمیلی در دانشکده هنرهای زیبا در کالج کمبرول[۳۵] لندن است. در اولین نمایشگاه انفرادی وی عکاسی به عنوان یک رسانه درجه اول و با تلفیق مجسمه سازی در مرکز هنر کَمدِن[۳۶] لندن در ۱۹۶۹ نمایش داده شد و پس از آن نمایشگاه‌های انفرادی دیگری نیز برگزار کرد(هیلیارد، ۲۰۲۰).

یافته‌های پژوهش

آثار احمد عالی

احمد عالی در حوزه عکاسی ایران هنرمندی تاریخ‌ساز است او در عکاسی ایران فصل جدیدی را گشود که تاکنون کسی تجربه نکرده بود. «عالی» عکاسی را به‌گونه‌ای دیگر به جامعه ایران معرفی کرد. زمانی که احمد عالی کار هنری خود را آغاز می‌کند، از مکتب واقع‌گرایی تبریز برمی‌خیزد و در فضای هنر نوگرای تهران کار خود را ادامه می‌دهد. دهه ۱۳۳۰ آغاز شکل‌گیری جهان شخصی هنر «عالی» است. عالی با آثاری که از خود در حیطه نقاشی انجام داده است حال و هوای حاکم بر زمان خود را نشان می‌دهد. او از نقاشی به‌سوی عرصه ناشناخته عکاسی روی می‌آورد. برخی کارهای عالی مرزشکن هستند و این مرزشکنی گاه از حوزه هنر ایران هم فراتر می‌رود. شاید عجیب باشد هنرمندی را در اوج دوران کاری‌اش هم‌زمان «یک نقاش و عکاس نامدرن» اما هنرمندی مدرن با تمایلات مفهومی بنامیم و این فقط در هنرمندی مانند احمد عالی ممکن است. نگرش و طرز برخورد فرمالیستی عالی در عکس‌هایش، از سابقه او در نقاشی، خودآگاهی و فضای نوگرایی‌اش، تاثیر پذیرفته است. او به‌عکس، نه به‌عنوان رسانه‌ای جهت توصیف و یا ثبت مستندی از یك واقعه یا منظره، بلکه به‌عنوان اثری که محتوا و پیامش، در درون برگه‌ها و رابطه ارگانیك میان اجزای آن، اهمیت قائل است. معنا بخشیدن به تصاویر را چاشنی واقعیت اصلی دیده است و برای مخاطب بستری برای تفکر مهیا ساخته است.
احمد عالی را به گمان تعدادی از منتقدان و هنرمندان، شاید نتوان به‌عنوان هنرمند مفهومی در دوره خودش نامید، زیرا در زمانی که وی اثر خودنگاره «دودکش» را ارایه داد، جریان هنر مفهومی هنوز به شکل جدی مطرح نشده بود اما با توجه به هم‌زمانی این ایده را در ذهن خلاق وی با جنبش هنر مفهومی در دنیا، می‌توان در آثار وی هنر مفهومی را مشاهده کرد و این راهی بود که باتجربه و خلاقیتش به‌سختی پیمود.
احمد عالی البته به معنای دقیق واژه یک هنرمند مفهومی نبود (و ازنظر وی مادامی‌که بستر واقعی ـ تاریخی هنر مفهومی وجود نداشته باشد اطلاق چنین صفتی به هر هنرمندی بی‌معناست) اما گستره تجربیات او به‌طوردقیق در همین بازه هویت خود را بازمی‌یابند و احمد عالی با آگاهی به امکانات بیانی هر رسانه، مسیر دشوارتر و سخت‌تری را برای بروز روح خلاقش برگزید(مقیم‌نژاد، ۱۳۹۹).
احمد عالی آثارش را به‌عنوان تجربیاتش در هنر مفهومی مطرح می‌کند و می‌گوید «با توجه به اینکه هنر مفهومی زیرمجموعه عکاسی است، تجربه‌هایی در دهه ۴۰ انجام داده است؛ مانند پرتره خودش روی دیوار که لوله

متصل به یک بخاری واقعی وارد دهانش شده و یا کار دیگری که در آن فضای ۳۶۰ درجه‌ای از یک جنگل را با چسباندن عکس‌های پشت سرهم، روی استوانه‌ای، به نمایش گذاشت به‌گونه‌ای که تماشاگر می‌توانست دور استوانه حرکت کند. در این حالت تماشاگر بیرون جنگل قرار می‌گرفت، آثاری در حوزه هنر مفهومی است» (عالی، ۱۳۸۱).

احمد عالی پدیده‌ای منفرد، مستقل و جدا افتاده در هنر ایران است. هنرمند مدرنی با تمایلات مفهومی که تجربیاتش، نه در زمینه‌های نقاشی و عکاسی چندان بامعنای مدرنیسم در این رسانه‌ها همسویی داشت نه در قالب الگوهای متعارف هنر مدرن در دهه‌های چهل و پنجاه خورشیدی می‌گنجد. آثار هنری او به‌دوراز موضوع‌محوری با ارایه فرم‌های بدیع، چالشی مفهومی را در ذات تصویر پیش کشیده و در فضایی بینارسانه‌ای هویت ویژه خود را یافت. روح مدرن احمد عالی بیش از هر چیز در نوآوری‌ها، بیان فردی، تخیل و رجوع به تجربه زیسته قابل‌مشاهده است.

نکته کلیدی فهم معنای نوجویی و تجربه ورزی احمد عالی را باید در همین نوسانات بینارسانه‌ای جست، تبلور روح مدرن هنرمند در چالش‌های او با مقوله تصویر و مرزهای رسانه‌ای است که تاریخ به طریقی مدرنیستی از آن پاسداری کرده بود و درست در همین‌جاست که تمایلات مفهومی او درک خواهد شد. وی در آثارش به‌جای «برداشت» از عکس به «ساخت» آن می‌پردازد. عکس نه در پی ایجاد ساختاری یا ابژه تزیینی و نه ترکیب‌بندی و شکل بلکه به‌مثابه یک ابژه زیبا برای آن غایت نهایی، مفهوم و بستری برای تفکر، ایجاد شده است. «عالی» در پی عکاسی رهاشده از عنوان‌های مختلف است که اندیشه و احساس آن را به وجود آورد و این موفقیت برایش با دخل و تصرفش از راه‌های مختلف در عکس‌ها و نوع ارایه آنها به‌دست‌آورده‌است.

مقایسه عکس‌های احمد عالی و جان هیلیارد

۱- دودکش

فتواینستالیشن «خودنگاره با بخاری» در ۱۳۴۳ (۱۹۶۴ میلادی) ارایه شد(عکس-۳). این تجربه هنرمند در ایران هم‌زمان بود با تلاش‌هایی که در غرب برای نمایش هنر مفهومی انجام می‌شد. می‌توان گفت جزو اولین نمونه‌های بارز تجربه‌گری و نوآوری در زمینه هنر مفهومی در ایران محسوب می‌شود. در بررسی خودنگاره، توجه عکاس به خودش به‌عنوان سوژه در پس‌زمینه سفید، یکی از نشانه‌های درون عکس است. همچنین چاپ سیاه‌وسفید عکس که در خوانش اولیه عکس می‌توان یکی از دلایل آن را علاقه هنرمند به چاپ سیاه‌وسفید دانست یا اگر در ارتباط با نشانه دودکشی که در دهان سوژه است، خوانش شود، می‌تواند حرکتی اعتراضی به وضعیت اجتماعی مردان در جامعه برشمرد. در پلان اول بخاری نفتی با کتری که روی آن قرارگرفته و دارای لکه‌هایی است که نشان از قدمت آن دارد. این بخاری علاوه بر اینکه می‌تواند خانه را گرم کند و با خوردن چای درون کتری خستگی از تن درآید برای سوژه حاصلی جز دود ندارد. کارهای «عالی» به‌نوعی اختصاص به خودش دارد و در تمام مسیر و کارهایش مشاهده می‌شود.

نمادهای درون عکس مانند بخاری نفتی، کتری، آرایش مو و صورت هنرمند به‌نوعی به فرهنگی که مربوط به یک دوره تاریخی است، اشاره دارد.

عکس (۳) دودکش
منبع: (عالی، ۱۳۸۹)

۲- بدون عنوان

احمد عالی در ۱۳۵۶ مجموعه عکسی با ۵ فریم و بدون عنوان خلق کرد(عکس-۴). در عکس‌های این مجموعه که روی زمینه سبزرنگ دیوار تراکت تبلیغاتی نصب‌شده که با انگشت اشاره‌ای زمخت و نارنجی‌رنگ به‌سوی مخاطب نشانه رفته را نشان می‌دهد و قاب پنجم آینه‌ای نصب‌شده که مخاطب می‌تواند خودش را در آن بازنمایی کند. رنگ سبز دیوار می‌تواند در درون ساختار روان‌شناختی ما تعادلی کامل ایجاد کند. از بین همه‌ی رنگ‌ها، این رنگ از همه خوشایندتر است، زیرا برای تمرکز روی آن، چشم هیچ نیازی ندارد که شبکیه را تنظیم کند. رنگ سبز باعث افزایش حس دوستی، امید، آرامش و ایمان است. این رنگ می‌تواند آمادگی مخاطب را برای دریافت پیام تبلیغاتی درون تراکت بیشتر کند. همچنین در هر عکسی بخش‌هایی از تصویر نشانه‌هایی، برای تفکر ایجاد می‌کند. بخش‌هایی از عکس با چسب پوشانده شده سلسله این تصاویر کنایه‌ای از شعارهای نصفه‌نیمه تبلیغاتی در انتخابات است که می‌خواهد، مخاطب را مجاب به پذیرش این وعده‌های ناکامل و نامطمئن کند.

عکس (۴) بدون عنوان
منبع: (عالی، ۱۳۸۹)

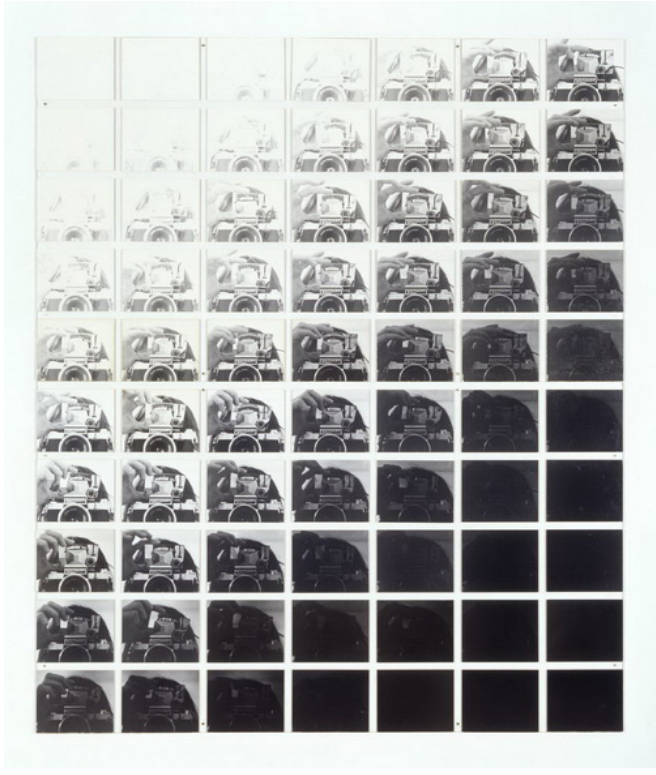
همچنین در این اثر خوانش دوگانه عکس را هم می‌توان مدنظر قرارداد. اینکه یک‌بار عکس را از راست به چپ تماشا کرد و بار دیگر از چپ به راست. هنگامی‌که عکس را از راست به چپ بررسی کنیم.
عکس اول کلماتی مانند «خادم و خدمت» به چشم می‌خورد که با چسب وصله شده است.
در عکس دوم انگشت اشاره به سمت مخاطب هدف می‌گیرد و بازهم با چسبی روی چهره نامزد انتخاباتی که می‌تواند به معنای بی‌اهمیت بودن وی باشد و معنای ضمنی آن این باشد که مهم نیست نامزد انتخاباتی چه کسی است! مهم این است که تو رأی بدهی یا مهم نیست که نامزد انتخاباتی چه کسی است! این شعارهای تبلیغاتی یکسان و ناتمام است که اهمیت دارد. در این تصویر کلمه «متگزار وطن‌پرست» همچنان خوانده می‌شود.
در عکس سوم هم با همان انگشت زمخت اشاره کلماتی مانند «امکانات ایدئال می‌خواهیم»، «ایجاد نظریات رفاهی و اجرای فوق‌العاده نیازمندیم» به چشم می‌خورد. به مخاطب تاکید بر رأی دادن می‌کند و بهره بردن از کلماتی که به تهییج وی به رأی دادن، مناسب است.
در تابلوی چهارم دیگر بدون وجود هیچ‌کدام از کلمات کلیدی، با انگشت اشاره به مخاطب تاکید می‌شود که به وی رأی بدهد! این تصویر بارنگ نارنجی‌اش بیشتر چشم را درگیر می‌کند. بهره بردن از رنگ نارنجی که نقشی فعال‌کننده با ایجاد خوش‌بینی دارد. این رنگ برای اندیشه و تصورات ذهنی مناسب است و احساس خوب بودن و شادی را در فرد ایجاد می‌کند. انگشت به مخاطب می‌گوید رأی دهید و سپس شما خود را در آینه می‌بنید و این تفکر و ذهنیت را برای شما به‌وجود می‌آید که باید رأی دهید؟! به خودمان؟ تا برای خود سرنوشتی رقم زنیم و به شعارهای این‌چنین دل نبندیم! همچنین در این مجموعه، تراکت تبلیغاتی را که از نظر روان‌شناسی بهره برده است تا با نوعی تکرار و تاکید بر کلمات کلیدی همچنین رنگ‌های مناسب به نتیجه مطلوب برسد را واکاوی می‌کند.
در خوانش عکس از چپ به راست ابتدا با تصویر خود در آینه مواجه شده و بعد آن انگشت اشاره به مخاطب می‌گوید که رأی دهد و تا پایان آخرین تابلو روی دیوار جز کلمه «خادم و خدمت» چیزی باقی نمانده است و همه کلمات زیبای تبلیغاتی هم پاک‌شده است. در این خوانش نیز مخاطب می‌تواند برداشتی تازه از این اثر داشته باشد. این مجموعه تلاشی برای شکل بخشیدن به «عکاسی هنری» در ایران است.
در بررسی آثار احمد عالی ردپای فرهنگ قابل‌مشاهده است و می‌توان گفت که آثار وی برگرفته از فرهنگ و جامعه‌شناسی ایران است. همچنین ردپایی از جریانات سیاسی کشور در دوره‌های متفاوت، نه به‌صورت اشاره مستقیم اما به شکلی غیرمستقیم، در آثار «عالی» فراوان دیده می شود.

آثار جان هیلیارد

در اواسط دهه ۱۹۷۰ هنر مفهومی به جنبشی غالب تبدیل شد، زیرا هنرمندان، شیوه‌های سنتی هنر که بر اصول و مبانی هنر معطوف بود را رد می‌کردند. در این دوران هلیارد از افراد مهم گروه هنرمندان مفهومی بود. وی در مصاحبه‌ای نیز اشاره می‌کند که هنگامی‌که من شروع به نشان دادن آثار عکاسی کردم، مبارزه سختی را شروع کردم. قطعاً رسانه شناخته‌شده‌ای نبود و مخاطبان آن بسیار کم بودند. بین کارهای هیلیارد و عکاسی معاصر ارتباطاتی جذاب وجود دارد. عکس‌های وی لایه‌لایه، ظریف و پیچیده هستند. هیلیارد به طرز چشمگیر و حیرت‌انگیزی از رنگ استفاده می‌کند. در هر اثر بعد از اثر دیگر، با مهارت و تاکید بر رنگ‌های اشباع و شکوهمند، معماهای بصری ارایه می‌کند. آنها بدون درنگ مخاطب را به کشف پیچیدگی‌های مفهومی می‌کشانند. او قدرت عکاسی و نقش هنرمند را در انتقال پیام به بیننده نشان می‌دهد و این تصور که عکاسی فقط می‌تواند دستگاه ضبط یا مستندی باشد را به چالش می‌کشد.

۱- ثبت دوربین از وضعیت خود

ایده «ثبت دوربین از وضعیت خود[۳۷]» که از آثاری است که از ۱۹۷۰ تا ۱۹۷۳ توسط هیلیارد، خلق شده است و نمونه‌ای از عکاسی مفهومی است(عکس-۷). در آن به دوربین به‌عنوان یک وسیله مکانیکی توجه می‌شود و معمولاً یک تصویر تکراری را به مجموعه‌ای که از پیش تعیین‌شده ازنظر فنی تحمیل می‌کنند. «شصت ثانیه از نور» نمونه مهمی از اولین اثر این مجموعه است که در آن دوربین در حال ضبط وضعیت خود (۷ دیافراگم، ۱۰ سرعت، ۲ آینه) و هفتاد عکس که با عکس‌برداری از دوربین در آینه‌ای با طیف وسیعی از ترکیبات دیافراگم و سرعت شاتر گرفته‌شده است.



عکس (۵) ثبت دوربین از وضعیت خود
منبع (هلیارد، ۱۹۷۳)

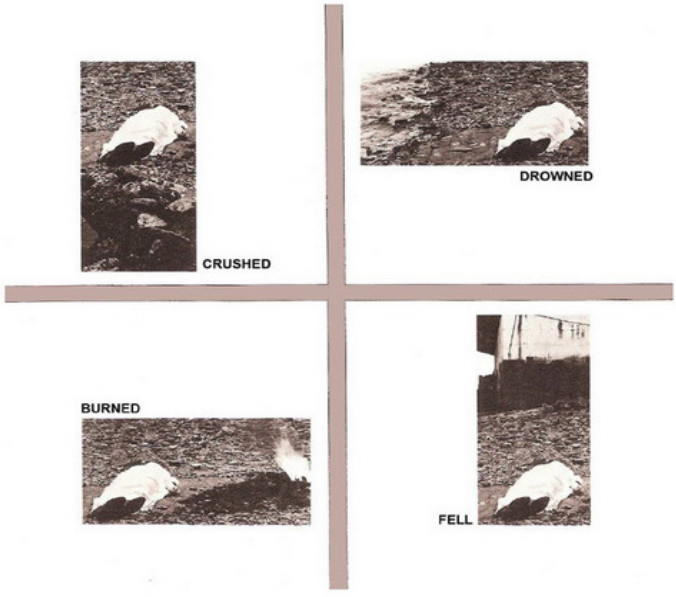
دوربینی که هلیارد با آن کار می‌کند، در دو آینه منعکس‌شده است که آینه بزرگ‌تر تصویری معکوس از موضوع را ارایه می‌دهد. هلیارد همچنین یک آینه کوچک‌تر را نگه می‌دارد که تنظیمات و کنترل دوربین را منعکس و خوانا می‌کند. در یک محور مورب، جایی که نوردهی به شکل «صحیح» انجام می‌شود، این کار منجر به ایجاد یک عکس شبکه‌ای سریالی می‌شود که در آن فقط یک خط مورب از چاپ به لحاظ فنی، «صحیح» به نظر می‌رسد، درحالی‌که گوشه‌های مقابل چاپ با تغییر تنظیمات تدریجی، در مواردی که به عکس‌ها به‌اندازه یا بیش‌ازحد نور تابانده شده، می‌توان خوانش بعدی را به‌طور منطقی استنباط کرد. هلیارد تصاویر خود را برش می‌داد تا از یک عکس چندین معنی متفاوت ایجاد کند. کارهای بعدی او به جست‌وجو در مفاهیم رایج عکاسی مانند، گرفتن عکس، کراپ کردن، فوکوس کردن، ختم می‌شود.

شصت ثانیه از نور[۳۸] که ساعت تاریک عکاس را تنظیم می‌کند به طوری که ساعت هم وسیله زمان‌بندی برای توالی دوازده عکس است و هم موضوع کار است. وقتی عقربه دوم به ساعت دوازده می‌رسد، نوردهی می‌شود و به‌محض اینکه عقربه دوم روی پنج قرار می‌گیرد، کار متوقف می‌گردد. سپس عکاس با قاب بعدی فیلم به ابتدا برمی‌گردد و ده ثانیه نوردهی می‌کند. سپس، تصمیم می‌گیرد نور از عقربه دوم منعکس شود، به‌طوری‌که اثری از قطعه فیلم باقی بماند، بنابراین می‌بینید که ساخت این عکس پنج ثانیه طول می‌کشد و تا شصت ثانیه ادامه می‌یابد(عکس-۸).

این سیستم‌ها به‌طور مستقیم خوانش و تفسیر تصاویر عکاسی را که اسناد عکاسی از هنرهای زیبا ترسیم می‌کند، تحت تأثیر قرار می‌دهند.

۲- علت مرگ

در اثر دیگرش به نام «علت مرگ[۳۹]» چهار تصویر از بدن انسان را که روی آن پوشانده شده، نشان می‌دهد(عکس -۹). تصاویر از یک نگاتیو عکاسی گرفته شده‌است؛ اما هرکدام علت متفاوتی برای مرگ را نشان می‌دهند که با برش عکس در اصلاح زمینه اتفاق افتاده است. برای هر تصویر عنوانی یک‌کلمه‌ای، خاص داده شد تا نشان‌دهنده یک روایت باشد: «خردشده»، «غرق‌شده»، «سوخته» و «سقوط».



عکس (۶) علت مرگ
منبع (هلیارد، ۱۹۷۱)

کادربندی علت مرگ، بر نحوه خوانش عکس تأثیر می‌گذارد و هلیارد با کراپ تصاویر شواهد پزشکی قانونی جدیدی را در اختیار بیننده قرار می‌دهد تا باورپذیر شود. اگرچه دوربین دروغ نمی‌گوید، اما عکس‌ها واقعیت‌های مختلفی را بیان می‌کنند. علت مرگ، تصویری فرمالیستی است که در آن روند نمایش عکس‌ها نشان داده می‌شود. بسیاری از آثار هلیارد در این طبقه‌بندی قرار می‌گیرند. با نگاهی به نظر رولان بارت مشخص می‌شود که قدرت متن زیر عکس بسیار تأثیرگذار است. بارت می‌گوید که عکس‌ها به‌خودی‌خود معنای واضح یا مشخصی ندارند، این عنوان، متن یا تیتر است که تصویر را در یک قرائت خاص قرار می‌دهد. جنبه دیگری از کارهای هلیارد که جالب توجه است، نحوه پیش‌بینی او از یک تصویر است وی در آثارش ابتدا ایده پردازی و ترسیم کرده و سپس سعی در بازآفرینی می‌کند.

استاد عکاسی دانشگاه اولستر، ترنس رایت[۴۰] نیز خاطرنشان می‌کند که اثر علت مرگ یک قطعه فرمالیستی است که در آن روند مشخص می‌شود. هلیارد با تصاویر می‌خواهد مخاطب را به این فکر مجاب کند که آنچه در مقابلش قرار دارد را به‌عنوان حقیقت نپذیرد و امکان صحت آن را زیر سؤال ببرد.

در بررسی پیامدهای اتخاذ یک دیدگاه به‌جای دیدگاهی دیگر هنگام ثبت یک شیء متقارن و درعین‌حال بررسی ظرفیت دوربین برای چندین بار قرار گرفتن در معرض قطعه فیلمی، هلیارد آثار بی‌شماری ساخته است که سه دیدگاه یا (معمولاً) چهار دیدگاه را به‌عنوان ترکیبی یکپارچه ارائه می‌دهد. تمایل به فرار از روش خسته‌کننده تولید این مواجهه‌های سه‌گانه و چهارگانه همراه باعلاقه به پرداختن به برخی از موضوعات نامتقارن، منجر به کاهش رویه و بازنمایی شده است. اصطلاح «نمایه» در اینجا نه‌تنها به معنای واقعی کلمه با توجه به شکل استفاده می‌شود بلکه به‌صورت مجازی نیز در مورد مشخصات پزشکی، پلیسی، روانشناسی، نمایه عمومی و غیره صحبت می‌شود.

در بازخوانی، عکس‌های جان هیلیارد، بسیاری از درک‌های مربوط به عکاسی امروز را پایه‌گذاری می‌کند. می‌توان ردپای «اصالت»، از «عکس‌برداری مستقیم» تا توصیف آن به‌عنوان «مداد طبیعت» یا «پیام بدون رمزی» که ارایه می‌دهد و نقش «بدون واسطه» بر اساس «شفاف بودن» و «عینی بودن» را حذف کرد؛ بنابراین دال‌های «طبیعی» را منتقل می‌کند که «به‌راستی» ثبت می‌کند. آنچه در مقابل آنها قرار دارد، گویی هیچ فاصله‌ای بین علامت و ارجاع وجود ندارد. استقبال از مصنوعات به‌عنوان راهی برای تفکر عکس نگارها به‌عنوان تصاویر فرهنگی ساخته‌شده با دال‌های شناور است که در بسیاری از سطوح بازآفرینی کار می‌کنند. ازآنجایی‌که تصاویر همچنان برداشت‌های خودشان از «حقیقت» را تولید می‌کنند، هرگز نباید فراموش کنیم که بسیاری تصاویر شاخص، وجود دارد که شبیه نیستند، درحالی‌که عکس‌برداری بسیاری از اقدامات میانجیگری را انجام می‌دهد، از جهان به تصویر دیگر و از تفسیر به تصویر. در عکس‌های او بیش از هر جذابیت زیبایی‌شناختی از اشیا فیزیکی یا موضوعات، ایده و هدف ارائه‌شده، غلبه دارد.

جدول (۱)، نشانه‌شناسی عکاسی مفهومی احمد عالی و جان هیلیارد

هنرمند	نام اثر	نشانه شناسی پیرس		
		نگاره	نمایه	نماد
احمد عالی	دودکش	خودنگاره	کتری چاپ سیاه و سفید بک راند سفید	بخاری نفتی قدیمی آرایش و مو و صورت هنرمند
	بدون عنوان	آینه	انگشت اشاره زمخت تکرارشونده در همه عکس‌ها	چسب روی عکس ها کلمات خادم، خدمت، رای دهید، امکانات ایده آل، ایجاد نظریات رفاهی
جان هیلیارد	ثبت دوربین از وضعیت خود	دوربین	میزان نور	سیاهی / سفیدی
	علت مرگ	جسد انسان	زمان حادثه برش‌های متفاوت کادر	کلمات زیرعکس ها، خردشده، سوخته، غرق شده، سقوط

جدول (۲)، رویکرد عکاسی مفهومی احمدعالی و جان هیلیارد

هنرمند	نام اثر	سال اثر		رویکرد
		شمسی	میلادی	
احمد عالی	دودکش	۱۳۴۳	۱۹۶۴	سیاسی
	بدون عنوان	۱۳۵۶	۱۹۷۷	سیاسی
جان هیلیارد	ثبت دوربین از وضعیت خود	۱۳۴۸-۵۱	۱۹۷۰-۷۳	فرهنگی
	علت مرگ	۱۳۵۱	۱۹۷۳	فرهنگی

نتیجه‌گیری

در بررسی آثار این دو هنرمند از روش نشانه‌شناسی پیرس مبتنی بر مشخص نمودن اجزای عکس (نگاره، نمایه و نماد) بهره برده و در آثار هر دو هنرمند این سه گزینه مشخص و قابل بررسی بود. احمد عالی در آثارش با بهره‌گیری از پیشینه هنری‌اش (نقاشی) عکس را از حالت دوبعدی به سه بعدی تبدیل کرده و نگاهی متفاوت را در تولید اثر در جامعه منتقل کرده است. و با بهره بردن از نمادها سعی در تلفیق نمایه‌ها و نگاره داشت تا مفهوم را به مخاطب در شکلی متفاوت ارایه کند. خودنگاره‌های احمد عالی و حضورش در آثارش می‌تواند بیان کننده این موضوع باشد که نه تنها هنرمند خود را از فضای اعتراضی عکس دور نکرده بلکه خود را جزیی جداناپذیر از همین فضا قرار داده‌است.

با نگاهی به روش نشانه‌شناسی پیرس در آثار جان هیلیارد نیز می‌توان گفت وی با بهره‌گیری از پیشینه هنری‌اش (مجسمه‌سازی) و تحصیل دوره‌های هنری در دانشگاه عالی دولتی سنت مارتین که توانسته بود بر نگاه خلاقانه و نوآورانه وی در تولید آثاری متفاوت نمایان شود و با بهره بردن از نمادها سعی در تلفیق نمایه‌ها و نگاره داشت تا مفهوم را به مخاطب در شکلی متفاوت ارایه کند.

علاوه بر آن در بررسی و نشانه‌شناسی آثار هنری و نقد آن، همیشه به رابطه اثر با وضعیت سیاسی و نقش

فرهنگ آن دوران توجه می‌شود. هنر و نسبت آن با حاکمیت به یک نسبت مهم و حساس است. برخی بر این باور هستند که هنر نمی‌تواند به‌عنوان پروپاگاندا باشد و درعمل در خدمت حاکمیت و سیاست نیست بلکه امری مستقل است و باید در نهایت، حاکمیت از آن، حمایت مالی و معنوی داشته باشد اما در آن دخالت نکند؛ اما دیدگاه دیگری وجود دارد که ضمن آنکه سیاست و حاکمیت هنر را ارج می‌نهد و برای آن احترام قائل است و در تمام شئون آن دخالت نمی‌کند، تفکر و عقاید و محتوای مطلوب خود را نیز از طریق هنرمند همفکر خود وارد عرصه هنری می‌کند و به خلق آثار منجر می‌شود. دیدگاه سومی نیز وجود دارد که قصد دارد تا تمام هنر را به‌عنوان دستگاه تبلیغاتی خود در خدمت بگیرد.

در بررسی رویکرد عکاسی مفهومی جان هیلیارد و احمد عالی با توجه به وضعیت سیاسی و اجتماعی آن دوره، هر دو هنرمند تا حد زیادی تحت تأثیر خلاقیت دهه ۱۹۶۰ قرار داشته‌اند. این دهه از نظر فرهنگی یک دوره آشفته بود و با سرمایه‌داری جهانی رو به رشد، رسانه‌های جمعی جهانی، اختلافات چشمگیر در ثروت در کنار یک احساس متمایز از موسیقی و مد که توسط موسیقی الکترونیک پاپ و هیپ‌هاپ تجسم یافت. هنرمندانی که در این مدت مشهور می‌شدند به‌شدت تحت تأثیر این فضای فرهنگی قرار داشتند. آثار هر دو، قدرت عکاسی و نقش هنرمند را در انتقال پیام به بیننده نشان می‌دهد و این تصور که عکاسی فقط می‌تواند یک دستگاه ضبط یا مستند باشد را به چالش می‌کشد. ولی در عین حال رویکردهای هر یک با هم متفاوت است آنجا که احمد عالی خودنگاره دودکش را که اثری اعتراضی است به نمایش می‌گذارد، جان هیلیارد رویکردهایی اجتماعی و فرهنگی را به تصویر می گذارد.

در عکس‌های مفهومی احمد عالی به دلیل تفاوت‌های فرهنگی و بسترهای اجتماعی جامعه ایرانی، مبحث هنر و سیاست همواره مطرح بوده و خواهد بود. این مطرح‌شدن، تنها از جهت بحث‌های تئوریک و انضمامی نبوده است، بلکه هنر و سیاست در کشورهایی چون ایران، همواره چالش، تقابل و اتحادی با یکدیگر داشته است. دوره‌های مختلف سیاسی در ایران و موقعیت استراتژیک جغرافیایی آن باعث شده همواره هنرمندان نیز در آثار خود اشاراتی به سیاست داشته باشند.

در این پژوهش، مشخص شد هر دو هنرمند توانسته‌اند متناسب با شرایط فرهنگی زمانه خود مفاهیم مورد نظر خود را در آثارشان بیان کنند و در مسیر هنر معاصر جامعه خویش موثر باشند. نقدها و مطالبی که در مورد نمایشگاه‌های احمد عالی در مطبوعات و رسانه‌های هنری به وجودآمد منجر به ایجاد فضاهای گفت‌وگو و چالش‌های تازه‌ای در خصوص شیوه‌های جدیدی از ارایه آثار و مفاهیم هنرمند در جامعه هنری باشد.

بر اساس یافته‌های این پژوهش، اولین هنرمند مفهومی در ایران، احمد عالی است، کارهای مفهومی وی در دهه چهل (قبل از انقلاب) همزمان با آثار هنرمندان غربی نمایش داده شده است. وی در کارهای خود اشاره‌هایی به سیاست دارد که در ادامه روند هنری وی بعد از انقلاب و زمان جنگ تحمیلی نیز این موضوع دیده می‌شود.

این پژوهش می‌تواند گام کوچکی در راستای معرفی و توسعه عکاسی مفهومی در ایران باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Conseptual art
2. John hilliard
3. Charles Sanders Peirce
4. Conseptual art

5. Henry Flynt
6. Henry Flynt
7. Canceptual art, Conceptual aspects
8. Art Povera, Land Art
9. Germano Celant
10. chris burden
11. Art bassel Festival
12. Edward Lucie-Smith
13. Norbert Casper Lynton
14. Installation
15. Performance Art
16. Narrative Art
17. Land Art
18. Art And Language
19. Video Art
20. Body Art
21. Happening Art
22. Process Art
23. Sean
24. Edward Joseph Ruscha
25. Coleman
26. Robert Smithson
27. Dan Graham
28. Ed Ruscha
29. Rembrandt
30. Jean-François Millet

۳۱. هنرهای تجسمی به انگلیسی (Plastic Arts) (هنرهای بصری/دیداری که در عربی فنون مرئیه گویند) که بیشتر به هنرهایی با فرایند قالب‌ریزی و تراش و توسعه به هنرهای بصری چون نقاشی گفته می‌شود. فرم‌های هنری هستند که شامل دستکاری فیزیکی وسایل تجسمی با قالب‌ریزی و مدل‌سازی می‌شوند. مانند مجسمه‌سازی یا سفال‌گری. این واژه عموماً برای همه انواع هنرهای دیداری (غیرادبی، غیرموزیکال) به کار رفته‌است. مواد مورد استفاده در هنرهای تجسمی با تعریفی دقیق‌تر، شامل چیزهایی است که می‌توانند تراشیده شوند یا شکل داده‌شوند مثل سنگ یا چوب، سیمان یا فلز. پلاستیک به معنی صمغ‌های ساختمانی مصنوعی است که از زمانی که اختراع شده، استفاده شده‌اند، اما واژه (هنرهای تجسمی) بر آنها مقدم است.

32. Richard West
33. Saint Martin
34. David Octavius Hill
35. Camberwell
36. Camden
37. Camera Recording its Own Condition
38. Sixty Seconds of Light
39. Cause of Death
40. Terence Wright

منابع و مأخذ

کتاب

- آرچر، مایکل(۱۳۹۰). هنر بعد از ۱۹۶۰. ترجمه کتایون یوسفی. چاپ دوم. تهران: حرفه هنرمند.
- آزبورن، پیتر(۱۳۹۱). هنر مفهومی. ترجمه نغمه رحمانی. تهران: مرکب سپید.
- پین، مایکل(۱۳۸۳). فرهنگ اندیشه انتقادی (از روشنگری تا پسامدرنیته). ترجمه پیام یزدانجو. ج ۲. تهران: مرکز.
- خدادای مترجم زاده، محمد(۱۳۹۳). کارکردهای فرهنگی- هنری عکاسی در ایران ۱۳۸۰-۱۳۳۰ خورشیدی. چاپ اول. تهران: مرکب سپید.

- دانسی، مارسل(۱۳۸۹). نشانه‌شناسی رسانه‌ها. ترجمهٔ گودرز میرانی و بهزاد دوران. تهران: نشر چاپار و آنیسه‌نما.
- سوتر، لوسی(۱۳۹۸). چرا عکاسی هنری: در باب عکاسی معاصر. ترجمه محسن بایرام نژاد. تهران: کتاب پرگار.
- عالی، احمد(۱۳۸۹). کتاب عالی: مجموعه آثار احمد عالی ۱۳۸۸-۱۳۴۰. تهران: موسسه فرهنگی
- فاطمی، فریماه؛ مرسلی توحیدی، فاطمه(۱۳۹۴). کارکردهای هنر مفهومی در مفاهیم هنر مقاومت (مطالعه موردی: باغ‌موزه دفاع مقدس). دوفصلنامه پیکره. ۴(۷)، ۷۶-۶۱.
- لوسی اسمیت، ادوارد(۱۳۸۵). مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم. چاپ ششم. تهران: موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
- لینتن، نوربرت(۱۳۹۷). هنر مدرن، ترجمه علی رامین. تهران: نشر نی.
- مارزونا، دانیل(۱۳۹۶). هنر مفهومی. ترجمه فاطمه عبادی. چاپ دوم. تهران: انتشارات کتاب آبان.

مقاله

- احمدی‌ساعی، علیرضا (۱۳۹۴). وصله-پینه: نگاهی به آثار پازلی شکل احمد عالی. حرفه هنرمندان. ۱۳(۵۴)، ۱۸۵-۱۸۰.
- توکلی، شهریار؛ آذرنگ، فرشید (۱۳۸۱). عکاسی کسب‌وکار من نیست: گفتگو با احمد عالی. حرفه هنرمندان. ۱ (۳)، ۶۶-۶۳.
- سوری، حمید (۱۳۹۹). گفت‌وگو: هنر مفهومی و گروه آزاد. مجله تخصصی هنرهای دیداری پشت‌بام. شماره ۵(۱۱۸-۱۲۳).
- عمادالدین، علیرضا (۱۳۹۹). نشانه‌شناسی عکس خبری. فصلنامه رسانه. ۳۱(۱)، ۹۸-۷۳.
- نوری، مینا؛ زندی، مریم؛ خیام، سوسن؛ ممیز، مرتضی؛ طاهباز، سیروس؛ احمدی، احمدرضا؛ دهقان‌پور، یحیی؛ حاتم، بهزاد؛ مهاجر، مهران؛ و دهباشی، علی(۱۳۷۶). گفت‌وگو با احمد عالی. ماهنامه عکس. ۱۱(۱۲۴)، ۲۴-۱۲.
- وخشوری، احمد. (۱۳۶۹). پیشکسوتان عکاسی: احمد عالی. ماهنامه عکس. ۱۱(۴۵)، ۴۱-۳۱.
- پایان‌نامه
- ایل‌کا، آزاده (۱۳۹۴). کاربرد هنر مفهومی در عکاسی معاصر. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، دانشکده هنر و معماری، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- دیانت، فرشته (۱۳۹۶). بررسی اهمیت نشانه‌شناسی (دلالت معنایی) در عکس‌های مفهومی. مبانی نظری هنرهای تجسمی. ۲(۴)، ۸۴-۷۱.
- رنجبران، فرهاد (۱۳۷۷). بررسی زندگی و آثار استاد احمد عالی. دانشگاه آزاد اسلامی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- شفیعی، مهناز (۱۳۹۹)، عکاسی مفهومی و مقایسه آثار عکاسان مفهومی ایرانی و غربی. دانشگاه غیرانتفاعی نیما. کارشناسی ارشد.
- فرهادی‌کیا، مهسا (۱۳۸۹). بررسی تطبیقی جریان هنر مفهومی غرب و ایران. دانشگاه هنر، دانشکده هنرهای کاربردی، (پایان‌نامه کارشناسی ارشد).
- مرتضایی، شه‌مال (۱۳۹۰). نقد آثار عکاسان هنری معاصر ایران (احمد عالی، بهمن جلالی، یحیی دهقان‌پور). دانشگاه تهران، دانشکده هنرهای زیبا، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.

منابع غیرفارسی

- Coleman, A.D. (1972, 10 September). “I’m Not Really A Photographer”. The New York Times.
- Hilliard, Jhon. (4 September 2020, at 15: 38) https: //en.wikipedia.org/wiki/John_Hilliard_(artist).
- Junkai, Zhang. (2018). Photographer’s Ideas and Constructed Social Reality:Conceptual Photography of Jeff Wall. LeidenUniversity (Master Thesis).
- Sean, O’Hagan. (2009, 16 November). Why conceptual photography is having a prized moment The Guardian.
- West, Richard. (2007). John Hilliard Talks about the Evolution of his Work, His Working Methods and the Difference between Photographs Made by Photographers and Those Made by Artists: https: //www.source.ie/archive/issue52/is52interview_Richard_West_13_18_43_03-04-12.php

مصاحبه

- عالی، احمد.(۱۳۹۹). مصاحبه تخصصی نویسنده. تهران. ایران.
- مقیم‌نژاد، مهدی(۱۳۹۹). مصاحبه تخصصی نویسنده. تهران. ایران.

سایت

- آزادکام، آرین.(۱۳۹۶). قابل دسترسی در: https://avammag.com/53029/news