سال ۱۶، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۳
شمارهٔ پیاپی:۴۴
مقاله پژوهشی: ۵۶-۴۴
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

تحلیل عکسیت در عکاسی هنری دهه۱۳۹۰ ایران بر پایه‌ی دیدگاه فرانسوا سولاژ[1]

سودابه شایگان [2]
محمد خدادادی مترجم‌زاده [3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۵/۳۰
تاریخ تصویب: ۱۴۰۲/۰۹/۱۱

چکیده

عکسیت در تعریف فرانسوا سولاژ به معنای تأکیدِ همزمان بر بازگشت‌ناپذیر بودنِ لحظهٔ عکاسی‌شده (امر بازگشت‌ناپذیر) و امکان تولید تصاویر متفاوت از فایل دیجیتال یا نگاتیوِ آن لحظه است (امر پایان‌ناپذیر). این امکاناتِ بی‌پایان، بر توانایی ذاتی عکاسی برای ادغام با سایر رسانه‌ها صحه می‌گذارند بنابراین با محو شدن مرزهای میانِ رسانه‌ها، عکاسانه بودن معنای متفاوتی از دوران مدرنیستی‌اش یافته و به «عکسیت» نزدیک‌تر است. در این پژوهش به منظور بررسیِ جایگاهِ «عکس‌بودن» در آثاری که در دههٔ نود خورشیدی در نمایشگاه‌های عکاسیِ تهران به نمایش درآمده‌اند، از این شاخصه استفاده شده‌است. ابتدا اهمیت امر بازگشت‌ناپذیر در عکاسی این دهه تحلیل شده که اغلب به شکل ثبت اموری در حال زوال ظاهر شده و گاه از طریق دستکاری در ثبت و چاپ عکس یا نمایش عکس‌های زوال یافته، برجسته شده‌است. سپس استفادهٔ عکاسانِ این دهه از امر پایان‌ناپذیر در عکاسی مطرح شده که به صورت فتومونتاژ، دستکاری نگاتیو و عکس، چاپ آلترناتیو و استفادهٔ فیزیکی از عکس‌های از پیش موجود نمایان شده است. در نهایت، تحلیلِ آثار عکاسانی که این دو ویژگی را پیوند داده‌اند و عکسیت در آثارشان برجسته است، نشان داده که آن‌ها در مواردی معدود از طریق چینش متفاوت عکس‌های از پیش موجود خوانش ارجح را به چالش کشیده و در مواردی از طریق چاپ آلترناتیو یا دستکاری اثر به نقاشی نزدیک شده‌اند، و در بیشتر موارد، از تلفیق گذشته و امروز بهره گرفته‌اند. چنین تلفیقی اغلب در مسیر سوگواری برای گذشته‌ای فراموش‌شده بوده اما در موارد اندکی نیز تداومِ اندوهناک گذشته‌ای ناخوشایند را در وضعیت امروز به نمایش گذاشته است.

کلید واژه‌ها: عکاسی هنری ایران، دهه ۱۳۹۰، عکسیت، فرانسوا سولاژ، امر بازگشت‌ناپذیر، امر پایان ناپذیر

---

1. DOI: 10.22051/JJH.2023.44755.2035

۲. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
Soudabeh.shaygan@yahoo.com
۳. دانشیار گروه عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.Mkh.motarjemzadeh@art.ac.ir

مقدمه

پس از بازدید نمایشگاه‌های عکاسی، مخاطبان چه چیزی را به یاد می‌آورند؟ این‌که عکاس چه نکته و مفهومی را بیان نموده؟ یا اینکه چگونه آن را بیان نموده است؟ اولویت یافتنِ هر یک از این پرسش‌ها می‌تواند ناشی از جهت‌گیری به سوی رویکردی در هنر باشد. این پژوهش قصد تأیید یا نقد هیچ‌کدام از آن‌ها را نداشته بلکه در پیِ یافتنِ آن است که «عکس‌بودن» چه اهمیت و جایگاهی در نمایشگاه‌های عکس برگزار شده در گالری‌های تهران در دهه‌ی ۱۳۹۰، داشته است. هرچند دغدغهٔ سهم رسانهٔ عکاسی در آثار به نمایش درآمده، اغلب کم‌رنگ و نکوهیده شده است، اما فارغ از تأیید یا انکار این دغدغه، پرداختن به آن از منظر پژوهشی و بررسی تاریخی می‌تواند برای آیندگان مهم باشد. انتخاب عکاسی این دهه از آن جهت است که به دلیل سیاست‌زدگی و مفهوم‌محوری در دههٔ هشتاد و ایده‌محوریِ حاکم بر آن دهه، این‌که آیا عکاسان در دههٔ نود اثرشان را از یک ایده، معما یا نقل به یک اثر عکاسانه مبدل ساخته‌اند یا خیر و این امر چگونه شکل گرفته است پرسش‌هایی هستند که این پژوهش به آن‌ها می‌پردازد. برای بررسی ویژگی‌های عکاسانه در آثار، شاخص‌های متفاوتی وجود دارند از جمله مؤلفه‌های مدرنیستی عکاسی، اما ویژگی‌های عکاسانه امروز همان ویژگی‌های دوران مدرنیسمِ عکاسی نیستند، بنابراین در این پژوهش از یکی دیگر از شاخص‌های عکاسانه‌گی استفاده خواهد شد. فرانسوا سولاژ[۱] در کتاب «زیبایی‌شناسیِ عکاسی[۲]» برای یافتنِ ویژگی‌های اختصاصی عکاسی مسیری دیالکتیکی را طی نموده و ویژگی اختصاصی عکس را تحت عنوان «عکسیت[۳]» تبیین نموده است. عکسیت در تعریف سولاژ پیوندی است که میانِ برگشت‌ناپذیریِ لحظه‌ی ثبت شده و امکان‌های نامتناهیِ استفاده از عکسِ آن لحظه وجود دارد. برای همین در این منظر، عکاسی بنابر ماهیتش پذیرای آمیختگی و ناخالصی است و این امری است که در دیدگاه مدرنیستی جایگاه ویژه‌ای نداشت. همین امر موجب می‌شود که این دیدگاه برای بررسی عکاسی دوران اخیر که در آن مرزهای رسانه‌ها جابجا و یا محو شده‌اند و مؤلف بودن نیز تعریف دیگری یافته است مناسب‌تر باشد. در این پژوهش پس از شرح مفهوم عکسیت، که خود نیازمند توضیح دو مفهوم امر بازگشت‌ناپذیر و امر پایان‌ناپذیر است، به جستجوی چگونگیِ تجسم یافتنِ آن در آثار عکاسی هنری دهه ۱۳۹۰ (عکس‌های به نمایش درآمده در گالری‌های تهران) پرداخته خواهد شد.

پیشینهٔ پژوهش

مقالات متأخر درباب عکاسی معاصر ایران اغلب به سیر تحول عکاسی ایران اشاره داشته‌اند مانند آذری و همکاران (۱۴۰۰)،« بررسی تغییر مفهوم عکاسی در ایران در گذار از گفتمان انقلابی به سازندگی براساس نظریه‌ی نهادگرایی گفتمانی» که گذار از گفتمان انقلابی دههٔ نخست انقلاب به گفتمان سازندگی را در عکاسی به شکل محو شدن تدریجی دیدگاه مستندنگاری و تحول به سوی ساختِ عکس پیگیری نموده‌اند. گاه نیز در این مقاله‌ها سعی بر آن بوده نگاه و خوانش غالب از عکاسی مورد چالش قرار گیرد به‌طور مثال موسوی و موسوی (۱۴۰۱)، «نگاه اجتماعی به زن در عکاسی معاصر ایران از دیدگاه فمینیستی (مطالعه موردی آثار شادی قدیریان)» آثار شادی قدیریان را به‌گونه‌ای متفاوت تفسیر نموده‌اند هرچند همچنان با دیدگاهی فمینیستی آن‌ها را تحلیل می‌نمایند. تاکنون پژوهشی مختص به عکاسی هنری دهه‌ی ۱۳۹۰ ثبت نشده است اما در برخی پژوهش‌ها مانند پایان‌نامهٔ ملیحه فرهادی (۱۳۹۵)، «بررسی ویژگی‌های تألیفی عکاسی معاصر ایران در سه دهه اخیر» به سال‌های نخست این دهه اشاره شده هرچند این پژوهش تنها بر آثار یحیی دهقانپور و مهران مهاجر تمرکز دارد. آرام محمدی (۱۴۰۱)، «عکاسی معاصر ایران: تحول نگاه عکاسانه به واقعیت»، نیز اشاره نموده که در نگاه کلی به منظرهٔ عکاسی دهه‌ی ۱۳۹۰ متوجه می‌شویم جنبه‌های مادی، بصری و مفهومی عکاسی و دیگر هنرها بیشتر و بیشتر در یکدیگر ظاهر شده‌اند. البته همچنین شاهد هستیم که عکس در شکل مستقل خود در این دهه همچنان بخش بزرگی از تولیدات عکاسی را به خود اختصاص داده است و حتی برخی نیز با نگرشی نو به سراغ تکنیک‌ها و فرایندهای قدیمی و ابتدایی رفته‌اند. در پژوهش پیشِ رو، آن دسته از آثاری که از نگاه محمدی جنبه‌های مادی عکاسی و دیگر هنرها در آن‌ها ظاهر شده‌اند و عکاسانی که به سراغ تکنیک‌ها و فرایندهای قدیمی

عکاسی رفته‌اند حائز اهمیت خواهند بود، چرا که این تکنیک‌ها و فرایندها همان امکان‌های پایان‌ناپذیرِ ساخت یک عکس از یک نگاتیو یا فایل دیجیتال واحد هستند. هرچند که تمایل عکاسان به فرایندهای سنتی چاپ و عکاسی خاصِ دهه‌ی ۱۳۹۰ نیست و زینب ثقفی (۱۳۹۱)، «بررسی تأثیر شیوه‌های قدیمی چاپ عکس بر رویکردهای متأخر عکاسی در ایران» به بازگشت هنرمندان دهه‌ی ۱۳۸۰ به این شیوه‌های سنتی چاپ و یا عکاسی با دوربین پولاروید و پین‌هول اشاره داشته و همچنین به استفادهٔ هنرمندان از مادیتِ عکس‌های قدیمی در آثارشان نیز اشاره نموده است. از آنجا که استفاده‌ی عکاسان از عکس‌های از پیش موجود بخشی از پژوهش پیش‌رو خواهد بود بهتر است به این نکته اشاره شود که صادق‌پناه (۱۳۹۰)، «ارجاع به خود در عکاسی معاصر» به این موضوع می‌پردازد که در هنر معاصر در عرصه‌ی عکاسی نیز از دهه‌های ۱۹۶۰-۱۹۷۰، طیف وسیعی از عکس‌ها از عکس بودنِ خود می‌گویند و به خودشان، رمزگان عکس یا عکس‌های دیگر ارجاع می‌دهند که در دو گونهٔ اصلی فراعکس و فراعکسِ خودارجاعانه قرار می گیرند. انصاری فرد (۱۳۹۱)، «رویکردهای نوشونده عکاسی در مناسبات پست مدرن» نیز مصداق این مسئله را در عکاسی ایران می‌جوید و به آثار عکاسانه‌ای می‌پردازد که با ازآن خودسازی و همانندسازی تصاویر دیگران هر گونه تکراری بودن در خلق آثار را روا دانسته و با این عملِ مصادره‌گونه، اصالت و بی همتایی اثر هنری و خلاقیت هنرمند در حکم نابغه را زیر سوال بردند و به این نتیجه رسیده که در دههٔ هشتاد عکاسی ایران به بازنمایی تصویری از پیش دیده شده پرداخته است. آرام محمدی (۱۳۹۱)، «تصویر به عنوان موضوع در عکاسی ایران» نیز در نوشته‌ای برای نشریه گلستانه با نگاهی به آثار دههٔ هشتاد بهمن جلالی، آرمان استپانیان، رعنا جوادی، مهران مهاجر و شادی قدیریان به استفادهٔ این عکاسان از تصویر یا عکس به عنوان موضوع اصلی کارشان اشاره نموده و این رویکرد را در قیاس با هنر مفهومی و «از آن خودسازی» در غرب تحلیل نموده است. از آنجا که سولاژ نیز چنین استفاده‌هایی از عکس را یکی از ویژگی‌های عکاسانه می‌داند، رویکرد این عکاسان درواقع پیشینهٔ عکاسان دهه ۹۰ است که در این پژوهش مورد بررسی قرار خواهند گرفت.

روش پژوهش

این پژوهش به صورت کیفی و روش آن توصیفی-تحلیلی می‌باشد. اطلاعات مربوط به چارچوب نظری به روش کتابخانه‌ای و عکس‌ها و اطلاعات مربوط به آثار عکاسی از منابعی چون وبسایت هنرمندان و گالری‌ها و در مواردی آرشیو شخصی هنرمندان گردآوری شده‌اند. آثار مورد بررسی در این پژوهش محدود به آثار عکاسانهٔ به نمایش درآمده در گالری‌های تهران در بازهٔ زمانی دههٔ ۱۳۹۰ است.

ویژگی اختصاصی عکاسی: عکسیت

سولاژ ویژگی اختصاصی عکاسی را از طریق مفهوم عکسیت توضیح می‌دهد. مفهومی که روشن‌کنندهٔ بُعد عکاسانهٔ عکاسی است (سولاژ،۱۳۹۸: ۱۵۳). عمل عکاسی آن‌گاه که رخ دهد بازگشت‌ناپذیر خواهد بود[....] عکاس همواره می‌تواند دوباره عکس بگیرد اما دیگر نمی‌تواند عمل انجام شده و پایان‌یافته‌اش را دوباره تکرار کند {اما} بر مبنای نگاتیوی واحد نتایج نگاتیو پایان‌ناپذیر خواهند بود به این معنا که همواره می‌توان نگاتیو را دوباره و به شیوه‌ای بالقوه متفاوت استفاده کرد (همان: ۱۵۶). بنابراین عکسیت همین پیوندِ شگفت‌انگیز امر بازگشت‌ناپذیر و امر پایان‌ناپذیر است (همان: ۱۵۷)، فنای موقعیت‌های بی‌همتای عمل عکاسانه، زمان وقوع این عمل، ابژهٔ عکاسی و حصول بازگشت‌ناپذیر نگاتیو{فایل دیجیتالی عکس}، خلاصه زمان و وجود سپری شده و بقای عکس‌هایی که می‌توان براساس نگاتیو حاصل کرد (همان). از دیدگاه سولاژ «در خصوص تصاویر دیجیتال، تصویر دیجیتال معادل نگاتیو است و کاربرد این تصویر همچون کاربرد نگاتیو در گسترهٔ امر پایان‌ناپذیر و زیباشناسی ردگذاشته جای می‌گیرد» (همان: ۱۵۹). این تصویر مادر نیز مانند نگاتیو به واسطهٔ نسبتش با امر واقعی تولید می‌شود یعنی تصویری را از طریق نور ثبت و از طریق محاسبات عددی پردازش می‌کند. مسلماً در این‌جا از منطق ردنگاشت گذر می‌کنیم و به منطق شبیه‌سازی می‌رسیم اما آنچه در این‌جا مهم است، نه نحوه‌های رابطه با امر واقعی، بلکه وجود آن است.

می‌توان از امر بازگشت‌ناپذیر سخن گفت به این دلیل ساده که این نسبت، نسبتی زمان‌مند با یک واقعیت زمان‌مند و بنابراین بازگشت‌ناپذیر است (همان: ۱۶۰) اما بلافاصله نیز اشاره می‌کند که این نوع تصویر طی دست‌کاری‌های دیجیتال می‌تواند کاملا از امر واقعی مستقل شود و از قلمروِ منطق عکاسی خارج و به عرصهٔ دیجیتال وارد شود (همان:۱۶۱). با توجه به این موارد عکسیت در آن دسته از آثاری قابل بررسی است که از منطق عکاسی پیروی می‌کنند و نه آن دسته آثاری که ساختهٔ فرایندهای دیجیتالی و گسسته از واقعیت فیزیکی هستند.

حال باید دید که امربازگشت‌ناپذیر و امر پایان‌ناپذیر و پیوند میان این دو چگونه در آثار عکاسی هنری دههٔ ۱۳۹۰ تجلی یافته‌اند. روشن است که این دو ویژگی بالقوه در هر عکسی وجود دارند اما شیوهٔ استفادهٔ عکاسان در این دهه از عکسیت است که مورد بررسی قرار خواهد گرفت. به بیان دیگر نکته‌ی اساسی آن است که عکاسان این دوره چگونه از عکسیت (پیوندِ امر بازگشت‌ناپذیر و امر پایان‌ناپذیر) در آثار خود بهره گرفته‌اند و یا آن را به چالش کشیده‌اند.

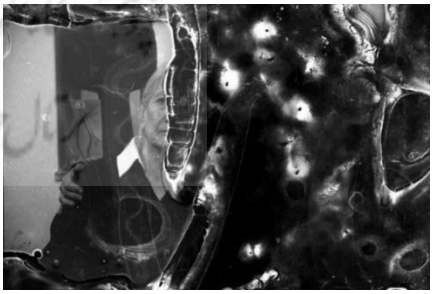
امر بازگشت‌ناپذیر در عکاسی دههٔ ۱۳۹۰

امر بازگشت‌ناپذیر به خودیِ خود اولین انگیزهٔ روانیِ عکاسی به نظر می‌رسد و عموماً بیشترین لحظاتی که توسط عکس ثبت می‌شوند همان‌هایی هستند که تکرار شدن آن‌ها کمتر محتمل است. عکاسان این دهه نیز با چنین انگیزه‌هایی بر ویژگیِ بازگشت‌ناپذیریِ لحظهٔ ثبت شده در عکاسی تأکید گذاشته‌اند و اغلب این انگیزه‌ها را در عنوان یا بیانیهٔ مجموعهٔ خود نیز مورد تأیید قرار داده‌اند. گاه ابژه یا شخصی عزیز مانند مادربزرگ و پدربزرگ، خانواده و دورهمی‌های هفتگی ثبت شده‌اند، گاه ابژه‌ای در حال تغییر که گمان می‌رود به زودی ظاهرش تغییر کند یا از بین برود. این ابژه‌های ثبت شده یا مانند عکس عزیزان جنبهٔ شخصی دارند یا مانند چهرهٔ یک شهر یا یک میراث ملی و تاریخیِ در حال زوال جنبهٔ عمومی دارند. برای مثال دغدغهٔ عکاسی و ثبت بناهای معماری ایران که سروش کیایی در بیانیهٔ نمایشگاه «دیدی دیگرگون» به آن اشاره کرده است: «وقتی سال به سال چهره این آثار با دخل و تصرفات ـ البته خیرخواهانه در جهت حفظ و نگهداری آثارـ تغییر می‌کند، کار برای عکاسان سخت‌تر می‌شود».[۴] هرچند او با پین‌هول[۵] عکس‌هایی دارای اعوجاج از این بناها به جا می‌گذارد که به نظر می‌رسد با عدم ثبتِ شمایل واقعی آنچه آن‌جا بوده است ، دغدغهٔ ثبتِ امر بازگشت‌ناپذیر را به چالش فرامی‌خواند.

عکاسی بازگشت‌ناپذیری را به خدمت می‌گیرد، یعنی آن‌چه که چاره‌ناپذیر است و یا مبدل می‌شود به رد گذشتهٔ از دست رفته یا مسیری می‌شود برای بازیافتن آن. این‌گونه است که عکاسی با خاطره، با یاد و با فراموشی [...] با گذشته‌ای که ردش را حفظ کرده‌ایم و گذشته‌ای که هیچ نشانی برجا نگذاشته[...] و خلاصه با زمان و من و جهان که به شکلی بازگشت‌ناپذیر در گذارند هم‌نشین می‌شود (سولاژ، ۱۳۹۸: ۱۷۳) و از این بابت با عکس‌های یادگاری پیوند می‌یابد. دوربین پولاروید به دلیل استفاده‌ای که در گذشتهٔ نه‌چندان دور برای ثبت خاطرات داشته به خودی خود عکس را به فضای خاطرات نزدیک می‌کند، خاطراتی که به عنوان اموری بازگشت‌ناپذیر توسط عکاسان ثبت می‌شدند. در این دهه گاه عکاسان از پولارویدها برای دوباره مطرح نمودنِ دغدغهٔ ثبت امر بازگشت‌ناپذیر بهره گرفته‌اند. به عنوان مثال محمد غزالی در مجموعه‌ی «تهران کمی مایل به راست» از خیابان‌های تهران با پولاروید تاریخ مصرف گذشته عکاسی می‌کند و عکس‌هایی فاقد جزئیات حاصل می‌شوند و حتی در مواردی نیمی از عکس سفید باقی می‌ماند. زروان روح‌بخش در یادداشتی بر این مجموعه می‌نویسد: «پولاروید نوستالژیک است[...] و خاطره همواره در گذشته است[..] و خیابان محل عبور است و هرآنچه در عبور است می‌گذرد و آنچه گذشته دیگر نخواهد بود».[۶] در واقع در این مجموعه، عکس قادر به ثبتِ امر بازگشت‌ناپذیر نبوده و آنچه گذشته حتی در عکس نیز دیگر نخواهد بود.

استفاده از نگاتیوهای مخدوش شده در اثر گذشت زمان نیز با امر بازگشت‌ناپذیر در تعامل است. همانطور که شارلوت کاتن[۷] اشاره می‌کند: «بازپس‌گیری یا بازیابی عکس‌ها با تجدید حیات دوباره‌ی سوژه‌ها، به‌طور ضمنی یا به صراحت[..] توقف زمانی که عکاسی

می‌شود را زیر سؤال برده و به چالش می‌کشند» (کاتن، ۱۳۹۹: ۱۶۳). مجموعهٔ «فان» گزیده‌ی نگاتیوهایی است که مسعود حاج جعفری‌زاده در تابستان سال ۱۳۸۰ درکشورهای ایتالیا، آلمان و اتریش عکاسی کرده و سه سال بعد در اثر نشت فاضلاب (حدود ۲۰۰۰ فریم) دچار آسیب جدی گشته‌اند. چاپ و نمایش این عکس‌های معوج و معیوب مهر تأییدی است بر آنکه شاید عکس نیز در ثبت امر بازگشت‌ناپذیر موفق عمل نکند و از این طریق مرثیه‌ای برای بازگشت‌ناپذیریِ لحظاتِ عکاسی شده سروده شده است. (تصویر۱) گاه نیز هویت عکاسِ نگاتیوهایِ مخدوش شده، مشخص نیست مانند «دریای مازندان» محمد رضایی کلانتری که از فیلم‌های نگاتیوی که در سال ۱۳۹۵ در محله‌ای قدیمی در مرکز شهر ساری (در کنار خانه‌های متروک) پیدا شده‌اند استفاده نموده است. (تصویر۲) عکس‌هایی که خانواده‌ای را در کنار هم نشان می‌دهند و نشان از انگیزهٔ ثبت امربازگشت‌ناپذیر دارند. او در بیانیه نیز اشاره می‌کند: «فیلم‌های چاپ‌شده در این مجموعه، فرایند زوال حافظه‌ای را ارائه می‌دهند که روزگاری بنا بوده است در قالب نوعی تجسّد فیزیکی یعنی عکس، ارائه و «حفظ» شوند. عکس‌های این مجموعه به جای حافظان خاطرات، نوعی فرایند پیچیدهٔ زوال، تخریب، و تحول-تبدّل را از سر گذرانده‌اند.»[۸]



تصویر ۱: مسعود حاج جعفری‌زاده، از مجموعهٔ فان،URL11،۱۳۹۴

امر پایان‌ناپذیر در عکاسی دههٔ ۱۳۹۰

این ویژگی عکاسانه را کیمیا رهگذر در متنی از نمایشگاه «نگاتیو» به‌خوبی تعریف نموده است: «عکاسی که شاتر دوربین آنالوگ را می‌فشارد در آن چیزی می‌سازد که نزدیک‌ترین به حقیقتی است که هنوز اسم آن عکس نیست از این چیز می‌توان هزاران عکس ساخت. هر عکس فقط یکی از بی‌نهایت نمودی است که می‌توان از آن چیز(نگاتیو) به دست داد.»[۹] امر پایان‌ناپذیر از یک سو به حصول عکس‌هایی چه بسا کاملاً متفاوت از یک نگاتیو به مدد دخالت‌های مختلف دلالت دارد و از سوی دیگر به عرضه، بسترسازی و به روزسازی این عکس‌ها در یک مجموعهٔ عکاسانهٔ به‌خصوص در مکانی منتخب (سولاژ، ۱۳۹۸: ۱۷۴).

تصویر۲: محمد رضایی کلانتری، از مجموعه دریای مازندران،URL12،۱۳۹۷

تصویر ۳،علی زنجانی، از مجموعهٔ آرایش نظامی،URL5،۱۳۹۷

در شکل نخست امر پایان‌ناپذیر در آثار این دهه به سه صورتِ فتومونتاژ، دستکاری نگاتیو (فایل) و شیوه‌های چاپ آلترناتیو[۱۰]، و در شکل دوم به صورت استفادهٔ فیزیکی از عکس‌های حاضرآماده و آرشیوی نمایان شده است. «فتومونتاژ با وجوه بنیادین عکاسی یعنی کار پایان‌ناپذیر نگاتیو و عرضهٔ عکس و جابه‌جایی از ناهنر به هنر و ترکیب عکاسی با سایر هنرها پیوند دارد» (همان: ۳۲۹). بنابراین هرکدام از فتومونتاژهای این دهه را می‌توان بهره‌گیری از این ویژگی عکاسانه تلقی نمود. دستکاری فایل یا نگاتیو از پیش موجود نیز در مجموعهٔ «آرایش نظامی» علی زنجانی قابل بررسی

است که «از دل آرشیوی به دست آمده که طی ۳۰ سال عکاسی پرسنلی در آتلیه‌ای با نام «استودیو کیا» در خیابان بهار به وجود آمده است»[11] و او در این مجموعه تکنیک خلق شده توسط عکاس که با استفاده از ماژیک قرمز نگاتیوها را سانسور و موهای بلند سربازان را پنهان می‌کرده ارائه می‌دهد. (تصویر۳) و همچنین محسن یزدی پور در مجموعه‌ی «نفس بکش» عکس‌های پرسنلی افراد را دستکاری نموده تا اجزایی از صورت را به جز بینی حذف نماید تا دیگر نبینند و نشنوند. (تصویر۴)

تصویر۴،محسن یزدی پور، از مجموعه نفس بکش،۱۳۹۱،URL2

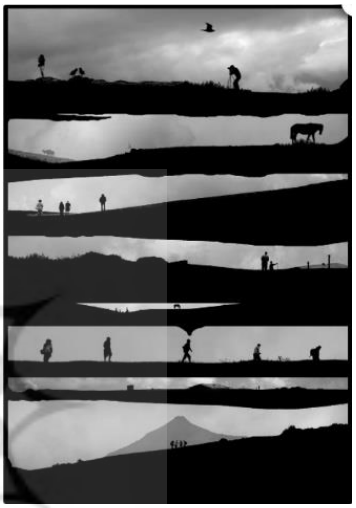
شیوه‌های چاپ آلترناتیو از آن رو که یکی از چندین امکانِ تبدیل یک نگاتیو به عکس را برجسته ساخته‌اند بر امر پایان‌ناپذیر تمرکز دارند و هریک از این شیوه‌ها حامل معانی خاصی نیز هستند. «برای مثال انتخاب چاپ آمبروتایپ[12] بر کاغذ نشانه‌ای از خواستِ یکه‌بودن است و استفاده از تن طلایی نشان از خواستِ ماندگاری است» (Edwards & Hart, 2004:3). علاوه بر این چنین چاپ‌هایی به بُعد فیزیکی عکس بها می‌دهند و فرایندِ ساخته شدنِ عکس را پررنگ می‌سازند. این همان نکته‌ای است که اندی گراندبرگ از آن با عنوان «گرایش تبدیل عکس به ابژه‌هایی با وجه فیزیکی مشهود» (گراندبرگ، ۱۳۹۲: ۱۸۴) سخن می‌گوید و توضیح می‌دهد که «امروزه تنها نمایش تصویری از موضوع، برای عکس کفایت نمی‌کند. همان‌گونه که تمامی شواهد نشان می‌دهد، یک عکس برای موفقیت در دنیای هنر باید تبدیل به ابژه شود و هرچه استادانه‌تر ساخته شود، بهتر است» (همان: ۱۸۲).

استفادهٔ فیزیکی از عکس‌های آرشیوی یا از پیش موجود نیز پایان‌ناپذیر بودنِ امکان‌های گوناگون برای عرضه‌ی عکس را نشان می‌دهد. «از شیوه‌های احیاء و بازسازی تصاویر قدیمی در هنر عکاسی معاصر می‌توان به کنار هم نشاندن عکس‌های موجود که اغلب تصاویر عادی از عکاسان ناشناس هستند و به نظم در آوردن آن‌ها در طرح‌های مختلف یا تلفیق آن‌ها با هم اشاره کرد. نقش هنرمند در این‌جا بیشتر به ویراستار تصویر یا گردآورنده‌ای می‌ماند که با تفسیر عکس‌ها بی‌آنکه تصویری خلق کند معنا می‌سازد» (کاتن،۱۳۹۹: ۱۵۸). این کار در این دهه به چند شیوه‌ی متفاوت انجام شده است که متفاوت‌ترین آن‌ها مربوط به مجموعهٔ «جوهر عکس» غزاله هدایت است که یک عکس را در آب قرار داده و بعد آن را روی کاغذ دیگری قرار داده است. نمی‌توان انکار نمود که این تصویرِ حاصل شده نیز یکی از امکاناتِ بی‌پایانِ استفاده از یک نگاتیو یا فایل دیجیتالی عکس است. ایشان به تصاویری تک‌رنگ، انتزاعی و نقاشی‌گون رسیده‌اند به‌گونه‌ای که در نگاه نخست قابل حدس نخواهد بود که پای عکس در میان است. اما همین نکته که ایشان به جای خلق نقاشی‌های انتزاعی با جوهری تک‌رنگ، از عکس‌ها برای این منظور استفاده نموده‌اند مسئله‌ای قابل تأمل در باب جایگاه «عکس‌بودن» است. برای استفاده از عکس‌های آماده برخی عکاسان از آرشیوهای شخصی استفاده نموده‌اند و عکس‌ها را دستکاری نموده و نمایش داده‌اند و برخی از عکس‌های مشهور استفاده کرده‌اند مانند سحر مختاری که در مجموعه‌ی «ترمینال شرق» از عکس‌های معروف تاریخ عکاسی افرادی را جدا نموده (با بُرش زدن عکس به شکل فیزیکی) و در یک صحنه‌پردازی تازه قرارشان داده است. (تصویر ۵)

تصویر ۵، سحر مختاری، از مجموعه ترمینال شرق،۱۳۹۲، URL13

عکسیت در عکاسی دهۀ ۱۳۹۰

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد عکسیت به معنای پیوند میان امر بازگشت‌ناپذیر و امر پایان‌ناپذیر است. پیوندی که به خودی خود در هر عکسی که ثبت می‌شود وجود دارد اما برخی عکاسان این پیوند را برجسته نموده یا به چالش کشیده‌اند و این نکته موضوع این پژوهش بوده است. آثاری که هم از امکانات بی‌پایان تبدیل فایل عکس یا نگاتیو به عکس بهره برده باشند و هم بازگشت‌ناپذیریِ لحظۀ ثبت شده را به چالش کشیده یا بر آن تأکید گذاشته باشند.



تصویر ۶: هوفر حقیقی، از مجموعه زمان‌لرزه، URL3،۱۳۹۳

یکی از حالاتِ برجسته نمودنِ امر پایان‌ناپذیر، فتومونتاژها بودند. در میان فتومونتاژهای این دهه هوفر حقیقی در مجموعۀ «زمان‌لرزه» عکس‌های خاطرات شخصی‌اش در سفرهای گوناگون را کنار هم قرار داده تا به تصویری نو برسد تصاویری که به گفته‌ی خودش شاید تنها دلیل رجوع مکرر به آن‌ها «به حضور آوردن آن لحظات اینک به غیاب رفته باشد»[۱۳] اما او این بار با استفاده از این تصاویر به فتومونتاژهایی می‌رسد که «غرضی جز ارائۀ تاریخی تخیلی و مصور و روایتی کلان از آنچه بشر و زمین و زمان بر هم گذرانده‌اند، ندارند.» در واقع او کاراییِ خاطره‌انگیز بودن و یادآوری امربازگشت‌ناپذیر را به شکلی جهانی تعمیم می‌دهد و از تصاویر شخصی‌اش برای نمایش «آنچه از ازل زمین به خودش دیده» استفاده می‌کند. (تصویر۶) بابک کاظمی نیز در فتومونتاژهای مجموعۀ «چشم‌انتظار» عکس‌های مهاجران را بر روی درب‌های خانه‌ها مونتاژ نموده است؛ کسانی که خانه‌هایشان هرگز دیگر آن‌ها را نخواهند دید. (تصویر۷) سولاژ نیز در میان مثال‌هایش از عکسیت به مجموعه عکسی اشاره می‌کند که در آن «آنچه به چشم می‌آید صندلی‌ها و میزهای انتظار کسانی است که دیگر به اتاق‌های انتظار بیمارستان‌ها و شفاخانه‌ها پای نخواهند گذاشت» (سولاژ، ۱۳۹۸: ۲۳۰). هرچند آن لحظات حضور ثبت نشده‌اند اما فتومونتاژهای بابک کاظمی سعی در ساختِ آن لحظاتِ از دست رفته دارند. مرثیۀ گذشته‌ای از دست‌رونده همچنین موضوع مرکزیِ مجموعۀ «واقع‌نمایی‌ها: تاریخ یافت‌شده» بوده است. مهدی مقیم‌نژاد در این مجموعه از طریق مونتاژ عناصری که یادآور میراث فرهنگی و ملی ایران هستند در فضایی مه‌آلود به فرایند زوال و فراموشی این عناصر اشاره می‌کند و پیوند میان امرپایان‌ناپذیر و امر بازگشت‌ناپذیر را به نمایش می‌گذارد. (تصویر۸)

تصویر۷، بابک کاظمی، از مجموعه چشم‌انتظار،۱۳۹۵، URL17

تصویر۸، مهدی مقیم‌نژاد، از مجموعه واقع‌نمایی‌های فصل چهارم:تاریخ یافت شده، ۱۳۹۱، URL9

در بخش مربوط به امر پایان‌ناپذیر به شیوه‌های چاپ آلترناتیو نیز اشاره شد. در میان این آثار گاه رگه‌هایی از به چالش کشیدنِ امر بازگشت‌ناپذیر نیز دیده می‌شود. زینب ثقفی در مجموعهٔ «باقیمانده‌ها» زوال بشرساخته‌ها را در برابر تداوم حضور طبیعت به تصویر کشیده و در واقع لحظه‌ای را ثبت نموده که از تغییرات آن در طول زمان آگاهی داشته و قصد نموده این لحظه‌ی بازگشت‌ناپذیر از سیرِ زوال را ثبت کند. (تصویر۹) زوال با گذر زمان گره خورده و عکاسی از این فرایند به خودی خود بر امر بازگشت‌ناپذیر تأکید می‌گذارد. در مرحلهٔ بعد ثقفی پس از ساختنِ امولسیونِ دست‌ساز آن را با قلم‌مو روی آلومینیوم کامپوزیت کشیده است و از این سطح به عنوان کاغذ عکاسی استفاده نموده است و یکی از امکاناتِ خلق عکس از نگاتیو را به نمایش گذاشته است. در نهایت نیز به تصاویری فاقد جزئیات و نقاشی‌گونه رسیده است که دغدغهٔ ثبت امر بازگشت‌ناپذیر را به چالش می‌کشد چرا که خودشان نیز در حال محو شدن و زوال به نظر می‌رسند.

تصویر۹، زینب ثقفی، از مجموعه باقیمانده‌ها، ۱۳۹۰،آرشیو هنرمند

ساسان ابری در دههٔ ۱۳۹۰ به شکل مستمر بر چاپ ترنسفر متمرکز بوده است. او پنج نمایشگاه در این دهه برگزار نموده و در اغلب این آثار، امکاناتِ پایان‌ناپذیر حصول عکس از نگاتیو را برجسته نموده است و در مواردی ثبت امر بازگشت‌ناپذیر در عکاسی را به چالش کشیده و از این رو آثار او نمونه‌هایی از عکسیت در عکاسی این دهه را به نمایش می‌گذارند. او در بیانیهٔ دومین نمایشگاه انفرادی‌اش با عنوان «زرد خفته» انگیزهٔ خود از ثبت تهران را این‌گونه وصف نموده: «شهری مدام در حال تغییر و از شکل افتادن».[۱۴] بنابراین به نظر می‌رسد عکاس دغدغهٔ زوال ساختمان‌های آجری را دارد و از کاج‌هایی می‌گوید که «پاسدار حجم‌هایی در قلمروِ زمان، از دست‌رفته» هستند. پس به مسئلهٔ زمان می‌پردازد. او نگاهی حسرت‌بار به گذشته دارد از دید او ساختمان‌های قدیمی «از نفس افتاده اما زیبایند. هویت دارند. زنده اند.» زمانی که عکاسی با حسرت و نوستالژی گره می‌خورد، امر بازگشت‌ناپذیر را برجسته می‌سازد. در عین حال او پس از عکاسی «تصاویر گرفته شده با دوربین آنالوگ را با استفاده از تینر روی صفحات مقوایی کوچک انتقال داده و سپس مانند قطعات پازل کنار هم گذاشته تا تصویر کلی را شکل دهند.»[۱۵] با انجام این فرایند، امکانات بی‌پایان حصول عکس از نگاتیو را نیز به نمایش می‌گذارد. قطعه قطعه کنار هم قرار دادن پاره‌های یک عکس و چاپ با ته‌مایهٔ رنگی زرد از وضوح عکس‌ها کاسته است و آن‌ها را به نقاشی نزدیک نموده است. (تصویر۱۰) او همچنین در مجموعهٔ «یکشنبه‌ها» از گل‌هایی در آستانه‌ی پژمردگی عکاسی (تصویر۱۱) و در بیانیه اشاره نموده که «جاودانگی را به شیوه‌ای عکاسانه رقم زده است.»[۱۶]

تصویر۱۰، ساسان ابری، از مجموعه زرد خفته، URL15،۱۳۹۲

تصویر۱۱، ساسان ابری، از مجموعه یکشنبه‌ها، URL16،۱۳۹۸

با توجه به ابژهٔ عکاسی و گفتار عکاس، ویژگی امر بازگشت‌ناپذیر در این مجموعه برجسته است. او در این مجموعه نیز از چاپ ترنسفر استفاده نموده و رد قلم به شکل بافتی هاشورمانند دیده می‌شود. «او با کمک قاشق و چنگال تصاویر یا بافت موردنظرش را روی عکس‌ها ایجاد می‌کند. به این‌ترتیب آثار ابری از رسانهٔ عکاسی فاصله گرفته و به دنیای نقاشی، طراحی و چاپ دستی نزدیک شده است؛ تا جایی‌که دیگر خود و مخاطبانش او را به‌عنوان چاپچی یا پرینت آرتیست می شناسند.»[۱۷] در دیدگاه اندی گراندبرگ نیز «گرایش تبدیل عکس‌ها به چیزی فراتر از تکه‌های مسطح کاغذی [...] تاحدودی ناشی از رقابت در جلب توجه، با نقاشی و مجسمه‌سازی است» (گراندبرگ، ۱۳۹۲: ۱۸۶). و نکته جالب توجه آنجاست که تبدیل شدن نگاتیو به اثری شبیه به نقاشی بر مبنای یکی از ویژگی‌های ساختاریِ عکس یعنی قابلیت خلق تصاویرِ متفاوت از نگاتیو واحد انجام می‌گیرد.

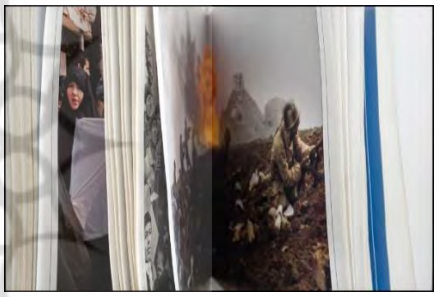
در میان کسانی که از عکس‌های حاضرآماده به شکل فیزیکی در آثارشان بهره گرفته‌اند، برخی، عکس‌های خاطراتِ شخصی را دستمایهٔ کارشان قرار داده‌اند؛ مانند هاشم شاکری که در مجموعهٔ «مادی» عکس‌های دورانِ جوانی مادربزرگش را در کنار عکس‌های امروزش که زنی سالخورده است به نمایش گذاشته است. آن عکس‌های قدیمی از نظر فیزیکی نیز بر امربازگشت‌ناپذیر تأکید می‌گذارند چرا که «مادیت عکس در هر شکل محمول یک عنصر کلیدی است: ردی از استفاده شدن و زمان» (Edwards & Hart, 2004:3). برخی از عکاسان خودشان نیز این عنصر کلیدی را پررنگ نموده‌اند. برای نمونه علی‌یار راستی در «پرده اول یاد»، پولارویدهای دستکاری شده‌اش را عرضه می‌کند. «با حذف صورت‌ها و خراشیدن تصاویر و اضافه و کم کردن، هنرمند راهی به گذشته می‌یابد، ولی در می‌یابد که با آن روزها بیگانه است؛ بخشی از گذشته حذف شده و همه چیز گنگ و کمرنگ شده.»[۱۸] با توجه به پولاروید بودنِ آثار، بعد از دستکاریِ انجام شده دیگر امکان بازگشت به عکسِ ابتدایی وجود ندارد و او عامدانه به جای حفظ امربازگشت‌ناپذیر در عکس‌ها آن‌ها را از بین برده است. و با این دستکاری یکی از امکاناتِ بی‌شماری که برای تبدیل آن عکس‌های شخصی خاطره‌انگیز به اثری هنری وجود داشته را به نمایش گذاشته است.

در مواردی مشخص نیست که عکس‌های استفاده شده از آرشیو شخصی بوده‌اند یا گردآوری شده و یافت شده‌اند اما هر چه هست از ژست‌ها و جمع‌ها مشخص است که از میان آلبوم‌های خانوادگی بیرون کشیده شده‌اند و حامل حفظِ لحظه‌ای بی‌بازگشت در گذشتهٔ کسانی هستند. سحر مختاری از چنین عکس‌هایی در مجموعهٔ «دیگران» بهره گرفته است. او افراد حاضر در این عکس‌ها را با بریدن عکس به شکل فیزیکی از پس زمینه جدا کرده و در خانه‌ای متروک قرارشان داده است و از آن‌ها با دوربین آنالوگ عکاسی نموده تا به گفتهٔ خودش «دوباره در امتداد زمان ثبت شوند.»[۱۹] عکاسی در خانهٔ متروک، فراموش شدگیِ این عکس‌ها و افراد را بیشتر نمایان می‌کند. (تصویر۱۲) در این مجموعه «به قلب امرعکاسانه راه می‌یابیم یعنی امر حاضری که متعلق به گذشته است، حضوری که مظهر غیاب است، زمانی که از دست رفته و نسیانی که ما را تهدید و از یاد مرگ دور می‌کند» (سولاژ، ۱۳۹۸: ۲۳۲). عکس‌های آلبوم‌های قدیمی به صورتِ افرادی حاضر درآمده‌اند درحالیکه آن‌ها نشان از غیاب افراد دارند. مختاری در این مجموعه به اجرای یکی از امکانات پایان‌ناپذیری که برای نگاتیوهای آن عکس‌های خانوادگی وجود داشته پرداخته و درعین حال همانطور که اشاره به امر بازگشت‌ناپذیر توجه دارد.

همانطور که در بخش امر پایان‌ناپذیر در عکاسی اشاره شد،گاه نیز عکاسان به‌جای آرشیو شخصی از عکس‌های مشهور استفاده می‌کنند. عکس‌های خبری و عکس‌های مربوط به وقایع تاریخی دستمایهٔ آثار پرهام تقی‌اف در دو مجموعهٔ «چوق الف» و «مرجعیت نامتقارن» بوده‌اند. همانطور که سولاژ اشاره نموده «زیباشناسی امر بازگشت‌ناپذیر به طور کلی بر عکاسی خبری سیطره دارد» (همان: ۱۷۳). بدیهی است که یکی از کاربردهای عکاسی خبری و عکاسی از وقایع یا قهرمانان تاریخی، مقاومت در برابر فراموش شدن آن‌هاست. تقی‌اف با استفاده از عکس‌هایی که به وقایع تاریخی مربوط‌اند آثاری مستقل را خلق نموده است و یکی از امکانات بی‌پایانی که برای نگاتیوها و فایل‌های

اصلی این عکس‌ها وجود داشته به نمایش گذاشته است. پرهام تقی‌اف در «چوق الف» کتاب‌های عکس مربوط به وقایع و قهرمانان مشروطه و جنگ تحمیلی را ورق زده و عکس‌های دو صفحه را به گونه‌ای کنار هم چیده یا بخش‌هایی را به این واسطه حذف نموده و عکس‌ها را ترکیب نموده است تا به تصویر تازه‌ای بدل شوند و شاید تصاویر خبری و روایات تاریخی را ساخت‌گشایی نمایند! (تصویر۱۳)

تصویر۱۲،سحر مختاری، از مجموعه دیگران،۱۳۹۹، URL14



تصویر۱۳، پرهام تقی‌اف، از مجموعه چوق الف، URL19،۱۳۹۱

صبا علیزاده نیز در مجموعهٔ «نور و خاک» از تاباندن عکس‌های آرشیوی جنگ تحمیلی به وسیلهٔ پروجکشن روی ابژه‌های خانگی استفاده نموده (تصویر۱۴) و یکی از امکانات پایان‌ناپذیر این عکس‌ها را تجسم بخشیده است. علیزاده نیز گذشته را از طریق استفاده از عکس‌های خبری را به زمان حال آورده است. در این مجموعه، عکس‌های جنگ از جنس نور هستند و فاقد مادیتِ مرسوم عکس؛ بنابراین این مجموعه یکی از نمونه‌های متفاوت این دهه در این زمینه است که به جای هم‌نشینی گذشته و امروز آن‌ها را در هم تنیده و گذشته را حک‌شده بر امروز به تصویر کشیده است. این تکنیک همچنین در مجموعهٔ «دمو» اثر مشترک علی‌ناجیان و رامیار منوچهرزاده به کار گرفته شده که در آن عکس‌هایی از جمعیت‌های معترض ۱۳۵۷ تا خرداد ۸۸ بر دیوار پروجکت شده است. (تصویر۱۵) این دو مجموعه در مواجهه با امر بازگشت‌ناپذیر رویکرد تازه‌ای دارند آن‌ها برای ناممکن بودنِ بازگشت به آن لحظه مرثیه‌سرایی نمی‌کنند بلکه برای آن‌ها تداومِ حضورِ آن لحظه (به شکل‌های مختلف) تا امروز و حک شدن آن لحظات بر تنِ زندگیِ امروز، انگیزهٔ خلق اثر شده است.

تصویر۱۴،صبا علیزاده، از مجموعه نور و خاک،۱۳۹۰،URL18

تصویر۱۵، علی ناجیان و رامیار منوچهرزاده،از مجموعه دمو،۱۳۹۷،URL1

سولاژ دربارهٔ عکاسانی که در آثارشان بر عکسیت متمرکز شده‌اند می‌گوید: زیباشناسیِ پیوند امر بازگشت‌ناپذیر و امر پایان‌ناپذیر مبین آثار عکاسانی است که پژوهش‌های خود را بر این پیوند متمرکز می‌کنند. آنان در بطن عکاسی جای دارند، زیرا موضوع پژوهش‌هایشان خصوصیت و کلیت خودِ عکاسی است (همان: ۱۷۵). ارجاع به عکاسی در میان آثار دههٔ ۱۳۹۰ امری رایج است و برخی نیز از در حینِ این پژوهش‌ها از شیوه‌های گوناگون چاپ و نمایش نیز استفاده کرده‌اند و امر پایان‌ناپذیر را مورد تأکید قرار داده‌اند مثلا محمد غزالی در «لایروبی» با استفاده از چسب کاغذی عکس‌هایش را برای نمایش دادن،کادربندیِ مجدد نموده و نقطه‌دید و کادربندی عکاس را به چالش کشیده است. از دیدگاه نگارنده چنین مجموعه‌ای را می‌توان متمرکز بر ذات خودِ

عکاسی دانست که دغدغه‌اش نمایش دادنِ سوبژکتیو بودنِ عکاسی است اما در میان آثاری که پیش‌تر اشاره شد که میان امر بازگشت‌ناپذیر و امر پایان‌ناپذیر پیوند برقرار می‌کنند. در این دهه تنها مجموعهٔ *چوق الف* اثر پرهام تقی‌اف تاحدی به خودِ عکاسی اشاره دارد چرا که به عکس‌های خبری و ذاتِ ارتباطِ میان واقعیت و عکاسی پرداخته است. زیباشناسیِ عکسیت در این دهه بر عکاسی متمرکز نبوده بلکه دارای گستره‌ای متنوع از موضوعات است برای مثال دغدغهٔ علیزاده به چالش کشیدن ویژگی‌های عکاسانه نبوده بلکه از این ویژگی‌ها برای نقد اجتماعی استفاده نموده است.

نتیجه گیری

عکاسان برای رسیدن به آنچه که سولاژ عکسیت می‌نامد باید میان دو ویژگی عکس یعنی بازگشت‌ناپذیر بودنِ لحظه‌ی عکاسی شده و پایان‌ناپذیر بودنِ امکان‌های خلق تصاویر متفاوت از عکسِ آن لحظه، پیوند برقرار نمایند. در عکاسی دهه ۹۰ ایران گرچه در مواردی عکاسان صرفاً برای حفظ لحظه‌ای دوست‌داشتنی یا به شکلی خودآزارانه برای ثبت لحظه‌ای از فرایند زوال بر ویژگی «بازگشت‌ناپذیر بودن» عکس تکیه داشته‌اند اما در مواردی نیز با مخدوش کردنِ توانایی عکس در حفظ یک لحظه یا یک چیز، رنجِ بازگشت‌ناپذیریِ آن را مضاعف نموده‌اند. عکس به خودی خود نیز پس از مدتی دچار زوال می‌شود (مگر در شکل فایل دیجیتالی که آن هم ممکن است به دلایلی به کل از بین برود) بنابراین عکاسان از عکس‌های کهنه‌شده، فیلم‌های خراب شده و موارد این‌چنین استفاده کرده‌اند و گاه نیز خودشان به زوالِ آن کمک کرده‌اند به این صورت که یا آن را دستکاری کرده‌اند یا به شیوه‌های چاپ آلترناتیو روی آورده‌اند. زمانی که به دستکاری نگاتیو یا فایل دیجیتال برای خدشه وارد کردنِ به ماندگاریِ یک لحظهٔ بازگشت‌ناپذیر پرداخته می‌شود، عکسیت حاصل می‌شود چرا که در حینِ تأکید بر امر بازگشت‌ناپذیر، عکاس به خلق تصویری متفاوت از یک فایل یا نگاتیو واحد نیز می‌پردازد. همانطور که بررسی نشان داد عکاسانی که از چاپ ترسفر و آلترناتیو استفاده کرده‌اند، ضمنِ برجسته ساختنِ عکسیت، تصاویری نقاشی‌گون پدید آورده‌اند. یکی دیگر از راه‌های حصولِ عکسیت در این دهه آن بوده که از عکس‌های قدیمی در فضای امروزی استفاده شود که این امر به دو صورتِ فتومونتاژ و استفادهٔ فیزیکی از عکس در چیدمانِ عکاسی ظاهر شده است. این تصاویر عموماً فضایی نوستالژیک دارند و ماتمِ بازگشت‌ناپذیری گذشته را به نمایش می‌گذارند اما استفادهٔ فیزیکی از عکس در مواردی نیز رویه‌ای انتقادی را پیش می‌نهد چرا که با تغییر بستر عکس‌های قدیمی یا تغییر در شیوهٔ قرارگیری و نمایش آن‌ها بر خوانش ارجح غلبه کرده و معنای این عکس‌ها را ساخت شکنی می‌کنند مانند آنچه در «چوق الف» پرهام تقی‌اف تاحدی حاصل شده است. استفاده از عکس قدیمی در صحنه‌ی عکاسی نه فقط به شکل کاغذ عکس بلکه به شکل تاباندن تصویر عکس بر احجام و ابژه‌ها نیز در این دهه در دو مجموعهٔ «نور و خاک» صبا علیزاده و «دمو» علی ناجیان و رامیار منوچهر زاده دیده می‌شود. این دو مجموعه برخلاف سایر آثار، پیوند میان امر بازگشت‌ناپذیر و پایان‌ناپذیر را نه از طریق سوگواری برای زمان و ابژه‌ای از دست رفته بلکه در نقدِ حضور مداومِ آن لحظات در زندگی امروز برقرار نموده‌اند. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت عکاسان در دهه۱۳۹۰ اغلب از طریق به چالش کشیدنِ امر بازگشت‌ناپذیر و تلفیق گذشته و امروز به عکسیت دست‌یافته‌اند؛ برخلاف سولاژ که معتقد بود عکاسانی که از این روش زیباشناسانه بهره می‌گیرند اغلب دغدغهٔ دست‌یابی به ذات عکاسانه را دارند، در میان عکاسان دههٔ ۹۰ ایران، این روش زیباشناسی، تنها معطوف به ذات عکاسی نبوده و طیف گسترده‌تری از منظرها و موضوعات را دربر می‌گیرد.

پی‌نوشت

[۱] François Soulages

[۲] Esthétique de la photographie

[۳] photographisme

[۴] بیانیهٔ عکاس، پایگاه عکس چیلیک، ۸ آذر ۱۳۸۹ ، بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲.

[۵] پین هول، در لغت به معنای سوراخ سوزنی است، و در فن عکاسی به شبهِ دوربین‌هایی گفته می شود که فاقد لنز هستند و تنها به وسیله روزنه‌ای در فضایی تاریک، مانند اتاقک تاریک، تصویر به وجود آمده را ثبت می کند.

[۶] زروان روح‌بخش، «بودن و ندیدن: یادداشتی بر عکس‌های محمد غزالی»، بهار ۱۳۹۲، کاتالوگ نمایشگاه، از وبسایت عکاس،بازیابی در ۱۷ مرداد .۱۴۰۲

[۷] Charlotte cotton

[8]بیانیه هنرمند، ۱۳۹۷، وبسایت گالری أURL12 .

[9]متنی در نمایشگاه «نگاتیو» کیمیا رهگذر، ۱۳۹۸، وبسایت هنرمند، بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲.

[10]عکاسی آلترنتیو به شیوه‌هایی از عکاسی و چاپ اطلاق می‌شود که بر پایه نگاتیو بوده و به صورت دستی انجام می‌گیرند، و باعث ایجاد ویژگی‌های منحصر به فردی در عکس می‌گردند که آن را به نقاشی نزدیک می گرداند.

[11]بیانیه هنرمند، URL7،۱۳۹۷.

[12]یک نگاتیو کولودیون کم نور خورده بدون اینکه ظاهر شود، بر روی یک قطعه پارچه مخمل مشکی قرار گرفته و تصویر مستقیم مثبتی را شکل می‌دهد. به این نوع عکس‌ها آمبروتایپ (Ambrotype) به معنی جاودانگی می‌گفتند.

[13] بیانیه هنرمند، ۱۳۹۳، URL6.

[14]بیانیه هنرمند، ۱۳۹۲، URL15.

[15]یادداشتی از گالری محسن درباره‌ی نمایشگاه «در معرض» ساسان ابری، URL10،۱۳۹۶ .

[16]بیانیه هنرمند، ۱۳۹۸، URL16.

[17]معرفی هنرمند در وبسایت درز، تأیید شده توسط هنرمند، URL4 .

[18]بیانیه هنرمند،۱۳۹۵، URL8 .

[19] بیانیه هنرمند، URL14.

منابع

آذری ازغندی، هادی؛ فهیمی‌فر، اصغر؛ شیخ مهدی، علی(۱۴۰۰). بررسی تغییر مفهوم عکاسی در ایران در گذار از گفتمان انقلابی به سازندگی براساس نظریه‌ی نهادگرایی گفتمانی. ***نشریه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات،*** دوره ۱۳، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، ۲۴۱-۲۰۹.

انصاری فرد، شیوا (۱۳۹۱). ***رویکردهای نوشونده عکاسی در مناسبات پست مدرن،*** کارشناسی ارشد، پژوهش در هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.

ثقفی، زینب (۱۳۹۱). ***بررسی تأثیر شیوه‌های قدیمی چاپ عکس بر رویکردهای متأخر عکاسی در ایران،*** کارشناسی ارشد، عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران.

سولاژ، فرانسوا (۱۳۹۸). ***زیباشناسی عکاسی،*** چاپ دوم، ترجمه‌ی محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر چشمه.

-صادق پناه، بهناز(۱۳۹۰). ***ارجاع به خود در عکاسی معاصر،*** کارشناسی ارشد، پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس.

-فرهادی، ملیحه (۱۳۹۵). ***بررسی ویژگی‌های تألیفی عکاسی معاصر ایران در سه دهه اخیر،*** کارشناسی ارشد، عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران.

کاتن، شارلوت (۱۳۹۹). ***عکس به مثابه هنر معاصر،*** مترجم کیارنگ علایی، تهران: حرفه هنرمند.

گراندبرگ، اندی (۱۳۹۲). ***بحران واقعیت در باب عکاسی معاصر،*** ترجمه‌ی مسعود ابراهیمی مقدم و مریم لدنی، چاپ دوم، تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

محمدی، آرام (۱۴۰۱). ***عکاسی معاصر ایران: تحول نگاه عکاسانه به واقعیت،*** تهران: انتشارات آبان.

محمدی، آرام (۱۳۹۱). تصویر به عنوان موضوع در عکاسی ایران، ***نشریه گلستانه،*** شماره۱۲۰، شهریور۱۳۹۱، ۳۱-۲۶.

موسوی، سیده فریما؛ موسوی، رضوانه سادات (۱۴۰۱). نگاه اجتماعی به زن در عکاسی معاصر ایران از دیدگاه فمینیستی (مطالعه موردی آثار شادی قدیریان)، ***مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و علوم انسانی،*** شماره ۴، ۱۹۷-۱۸۹

Refrences

Ansarifard, S., (2012). ***Evolving photographic approaches in postmodern affairs***, M.A. Thesis, Art research, Faculty of Art and Architecture, Tehran Markaz Islamic Azad University, (Text in Persian).

Azari Azqandi, H., Fahimifar, A., Sheikhmehdi, A. (2021). An Overview of the Transformation of the Concept of Photography in Iran through Political Discourses based on the Discursive Institutionalism Theory. ***Sociological Journal of Art And Literature***, 13(2), 209-241, (Text in Persian).

Soulages, F., (2019). ***Esthétique de la photographie:la perte et le reste,*** Translated by: Mohammadreza Abolghasemi, Tehran: Cheshmeh Publication (Text in Persian).

Cotton, Ch., (2020). ***The photograph as contemporary art,*** translated by: Kiarang Alaei, Tehran: Herfeh Honarmand Publication (Text in Persian).

Edwards, E., & Hart, J. (Eds.). (2004). ***Photographs objects histories: On the materiality of images***. London: Routledge.

Farhadi, M., (2017). ***Study authored features of contemporary Iranian photography in the past three decades***, M.A. Thesis, Photography, Faculty of visual Arts, University of Art, Tehran, (Text in Persian)

Grundberg, A., (2013). ***Crisis of the real: writings on photography since 1974,*** translated by: Masoud Ebrahimi Moghaddam& Maryam Ladoni, (2nd ed), Tehran: MATN (Text in Persian).

Mohammadi, A., (2022). ***Iran's contemporary photography: the revolution of photographic view of reality,*** Tehran: Aban publication (Text in Persian).

Mohammadi, A. (2012). Image as the subject in Iran's photography. ***Golestanehmonthly,*** (120), 26-31, (Text in Persian).

Mousavi, F., Mousavi, R. (2022-2023). The Social Vision of Women in Contemporary Iranian Photography from a Feminist Standpoint (Case Study: Shadi Qadirian's Works), ***Interdisciplinary Studies of Arts and Humanities***, 1(4), 189-197, (Text in Persian).

SadeghPanah, B., (2011). ***Self-reference in contemporary photography*** , M.A. Thesis, Art Research, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares university, Tehran, (Text in Persian).

Saghafi, Z., (2013). ***Study on old print techniques effect on late photography trends in Iran***, M.A. Thesis, Photography, Faculty of visual Arts, University of Art, Tehran, (Text in Persian).

URLs

URL1: http://aliandramyar.com/portfolio-item/demo/ بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲

URL2: https://darz.art/en/artists/mohsen-yazdipour/artworks/18982 بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲

URL3: https://darz.art/fa/artists/hoofar-haghighi/artworks/14478 بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲

URL4: https://darz.art/fa/artists/sasan-abri بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲

URL5: https://darz.art/fa/shows/3566/artworks/17816 بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲

URL6: https://galleryinfo.ir/Event/fa/۹۶۳ بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲

URL7: https://galleryinfo.ir/Event/fa/8390 بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲

URL8: https://galleryinfo.ir/Event/fa/۳۰۱۸ بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲

URL9: http://moghimnejad.com/ArtWorks/chapter-four/ بازیابی در ۲۲ مهر ۱۴۰۲
URL10: https://mohsen.gallery/fa/exhibitions/exposed/ بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲
URL11: https://ogallery.net/exhibitions/ephemera بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲
URL12: https://ogallery.net/exhibitions/mazandaran-sea بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲
URL13: https://www.saharmokhtari.com/portfolios/east-terminal/ بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲
URL14: https://www.saharmokhtari.com/portfolios/the-others-2020/ بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲
URL15: https://www.sasanabri.com/works/the-dormant-yellow بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۴
URL16: https://www.sasanabri.com/works/sundays . . . . ۱۷ مرداد ۱۴۰۲
URL17: https://www.silkroadartgallery.com/portfolios/anticipating-2017/ بازیابی در ۲۲ مهر ۱۴۰۲
URL18: https://www.silkroadartgallery.com/portfolios/light-and-soil/ بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲
URL19: https://www.taghioff.com/portfolio/bookmark-choogh-alef/#jp-carousel-1013 بازیابی در ۱۷ مرداد ۱۴۰۲

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol.16, No. 3, Autumn 2024, Serial No. 44
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/
Research Paper

Analysis of the Photographicity in 1390's Iranian Art Photography Based on François Soulages' Perspective[1]

Soudabeh Shaygan [2]
Mohammad Khodadadi Motarjemzadeh [3]

Received: 2023-08-21
Accepted: 2023-12-02

Abstract

What is more significant in photographic exhibitions: the idea and concept, or their form? Prioritizing one over the other can reveal a tendency toward a specific type of art. The aim of this article is not to confirm or deny either approach but to explore the importance and significance of 'being photographed' in the photographic exhibitions held in Tehran during the 2010s. While there are many indicators for studying the photographic characteristics of artworks, such as modernist indicators, the era of conceptualism and post-conceptualism has blurred the boundaries of the medium. Therefore, in this study, alternative indicators were used François Soulages, in his book Esthétique de la Photographie: la Perte et le Reste, introduces the term "photographicity" as the fundamental characteristic of photography. He elaborates on this concept in detail. In this context, photographicity refers to the simultaneous emphasis on the irreversibility of the moment when the photograph is taken (the irreversible) and the endless possibilities of creating different images from the same negative or digital file (the endless). This duality validates photography's ability to integrate with other mediums. By dissolving the boundaries between mediums, this concept serves as a valuable indicator of the importance and significance of "being photographed" in the contemporary era. It is clear that both "the irreversible" and "the endless" are characteristics found in all photographs, but the key question is how Iranian photo-based artists exhibiting in Tehran art galleries during the 2010s utilize these two traits. How do they connect and emphasize "being photographed" in their works?

This research is qualitative, employing a descriptive-analytical method. The information for the theoretical framework was gathered through library research, while the photos and data related to the photographic works were sourced from artists' websites, galleries, and, in some

[1]DOI: 10.22051/JJH.2023.44755.2035

[2]Ph.D. Student of Art Research, Faculty of Theories and Art Studies, Iran University of Art, Tehran, Iran, Corresponding Author. Soudabeh.shaygan@yahoo.com

[3]Associate Professor, Department of Photography, Faculty of Visual Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran. Mkh.motarjemzadeh@art.ac.ir

cases, the artists' archives Based on François Soulages's perspective, this research first analyzes the use of the irreversibility of the moment captured in a photograph. This appears to be the primary psychological motivation for taking photographs. Generally, most photographs are taken to preserve a moment that is passing, and in many cases, this moment cannot be repeated. In the photographic exhibitions of Tehran during the 2010s, this theme was often focused on capturing objects in decline. These objects were sometimes personal, but at other times they were broader, such as a changing cityscape or decaying national and historical heritage. In some cases, this characteristic was emphasized by manipulating the photographed subjects or by altering the photograph itself. In other instances, photographers intentionally captured images of ruined objects. In such works, the ability of photography to preserve the irreversible moment was often questioned. For example, Mohammad Ghazali, in his series Tehran Inclined to the Right, used expired Polaroid film to capture the streets of Tehran, resulting in damaged photographs that failed to preserve the moment. In other cases, the deterioration of the photographs was less noticeable, as in Mohammad Rezaei Kalantari's Mazandaran Sea series, which depicts family scenes in negatives that were accidentally discovered by the artist. Time had altered and damaged these photographs, which were originally intended to capture moments of decline. This approach to the use of photographic characteristics is increasingly seen as a challenge today.

Then the usage of endless possibilities of making different photographs of the same negative or file was analyzed. “the endless” characteristic of the photograph on one hand implies to possibilities of manipulating negatives and photos and on the other hand it implies different modes of presentation and contextualization of photographs to evoke different meanings of them. In the first form, works of this decade can be divided into photomontages, photo manipulation, and alternative prints and in the second form, the physical usage of photographs was found. For example, Mohsen Yazdipour in the “Breath” series has changed the archival photos to create a different meaning and Sahar Mokhtari in the “East Terminal” series has used famous old photos in her staged photographs. differently, Ghazale Hedayat in “The photo essence” series used photo prints and Soaked them in water and then made a print by them.

Finally works that link these two characteristics and so photographicity is highlighted in them were investigated. In some photomontages, the irreversibility of the moment or the object was a key element for artists for example Mehdi Moghimnejad in “Verisimilitudes: Found History” used photomontage and made a mourning for Iran’s cultural heritage which is going to fade. Or Babak Kazemi in the “awaiting” series montaged the photos of former residents of the houses who had immigrated on the doors of the houses and connected two capacities or characteristics of photographs. Also some of the alternative printings in this decade concern “the irreversible”. For example, Zeinab Saghafi in the “remains” series depicted the decline of man-made structures against the persistence of nature but instead of saving this moment of the declining process she used man-made emulsion on the paper in a way that all the details have faded and emphasized on the irreversibility of the moment that disabled the photograph of saving that. Sasan Abri also is one of the artists who used alternative printing in this decade. In “The Dormant Yellow” series he wanted to capture old buildings that are on the verge of demolition but he transferred the images taken with an analog camera to small cardboard sheets using thinner and then put them together like a puzzle. Doing this process connects the endless possibilities of making images of a negative with the concern of challenging the ability of photographs to save an irreversible moment especially since the moment is a moment of the process of declining. Study shows in using the characteristic of “endless” possibilities of making different images of the same negative or file most of the time the final image is more similar to paintings than photographs.

In conclusion, the study revealed that in 1390’s Iranian photography, photographers sometimes relied on the "irreversibility" characteristic of photography to preserve a meaningful moment, or in a self-destructive manner, to record a moment of deterioration. In other cases, by distorting the photograph's ability to preserve that moment or object, they accentuated the suffering of irreversibility. Photographers often employed outdated or expired photos, damaged film, and similar materials, and sometimes contributed to the

deterioration process through manipulation or alternative printing methods. When a negative or digital file is altered to undermine the permanence of an irreversible moment, photographicity is achieved, as the photographer both emphasizes irreversibility and creates a new negative or file. Another way to achieve photographicity in this decade was through the use of old photographs in a contemporary context, which appeared in two forms: photomontage and the physical manipulation of photos in photographic arrangements. These images often evoke a nostalgic atmosphere, mourning the irreversibility of the past. However, in some cases, the physical use of photographs suggested a critical approach. By altering the context or the way old photos were displayed, photographers subverted the preferred reading and introduced new meanings, as seen in Parham Taghioff's "Bookmark series". The use of old photos in the photographic scene, not only as printed images but also as projected images onto objects, was also evident in two series: Light and Soil by Saba Alizadeh and Demo by Ali Najian and Ramyar Manouchehrzadeh. Unlike other works, these series linked the irreversible and the endless, not by mourning the passage of time or a lost object, but by critiquing the continuous presence of those moments in contemporary life. Therefore, it can be concluded that photographers in the 2010s often achieved photographicity by challenging the irreversible and combining the past with the present. Unlike Soulages, who believed that photographers using this aesthetic approach were primarily concerned with capturing the essence of photography, photographers in 2010s Iran did not solely focus on the essence of photography. Their aesthetic approach encompassed a broader range of perspectives and subjects.

Keywords: Iran's Art Photography, Iranian photography in the 1390s, Francois Soulages, Photographicity, Photographic Work

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی