Glory of Art

Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol.17, No. 3, Autumn 2025, Serial No. 48
Research Paper

Deconstruction of Photographic Representation in Photo-based Works of 1390s[1]

Soudabeh Shaygan [2]
Mohammad Khodadadi Motarjemzadeh [3]
Mehdi Moghimnejad [4]

Received: 2024-09-16
Accepted: 2024-11-13

Abstract

The constructivist perspective actively challenges the so-called natural and self-evident realities that are often assumed to exist independently of human interpretation and perception, aiming to reveal their underlying constructed nature. The assumed neutrality and transparency of photographic representation are among these taken-for-granted realities. Photography has often been perceived as a direct and objective mirror of the world, a medium capable of presenting things "as they are." However, constructivist theory disputes this notion, asserting that photographic images are not mere reflections of reality but rather constructed interpretations shaped by various social, cultural, and individual factors. Because of this, the objectivity and authenticity associated with photographic representation can—and should—be called into question. Within constructivist thought, theorists such as Berger and Luckmann, John Searle, and Vivien Burr have consistently emphasized the constructive role of language and, more broadly, symbolic systems. Photography, as a symbolic system, thus also plays a constructive role in forming other social constructs. This makes discussions on the constructiveness of photographic representation particularly significant. Since approximately the 1960s, photography theorists have approached photographic representations from a constructivist perspective, and artists have gradually revealed the constructed nature of photographic representation through a self-critical approach and various methods. This study focuses not on photography's role in constructing other realities but rather on the constructed nature of photographic representations themselves.

[1]DOI: 10.22051/jjh.2024.48280.2232
[2]Ph.D. Student of Art Research, Faculty of Theoretical Sciences and Higher 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
[4]Assistant Professor, Department of Photography, Faculty of Visual Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran. moghimnejad@art.ac.ir

In Iranian photography, the lack of transparency and neutrality in photographic representations has also been discussed since the early 2000s (1380s in the Persian calendar), and some works have been created to expose this constructed nature. Yet, despite two decades of discourse, there is still no solid framework for categorizing and analyzing photo-based works that challenge the constructed nature of photographic representation. Therefore, this research initially aims to develop such a framework. Social constructivists, particularly Judith Butler, a prominent feminist and constructivist theorist, identify two general methods for critiquing constructiveness: (1) the repetition of dominant discourse constructions in a way that facilitates critique, and (2) the presentation of alternative constructions that challenge the self-evidence of the dominant discourse's constructs. In photography, too, certain techniques have emerged in response to constructionist thought, involving distancing techniques that either make the audience aware of the photographic nature of the image or the subjective, rather than objective, perspective of the photographer.

Thus, by adding these two methods to the previously mentioned approaches, the ways to critique the constructed nature of photographic representation in photo-based works can be divided into four general categories: (1) repeating dominant discourse constructions in a way that reveals their constructed nature, (2) presenting alternative constructions to the assumed conventions, (3) making the audience aware of the photographic nature of the image, and (4) highlighting the photographer's role, indicating that the photographic perspective is subjective rather than objective.

This study then uses this framework to address the core research question: How did artists in the 2010s (1390s in the Persian calendar) challenge the constructed nature of photographic representation? This is a decade in which one can expect both quantitative and qualitative growth, building on the previous decade, when constructivist thought in photography first emerged. For the first method, it is crucial to note that repeating assumed constructions often reinforces them, and only a specific type of repetition enables critique of construction. In the case of photography, the dominant discourse seeks to establish the transparency and neutrality of photographic representation as self-evident; thus, repeating these constructions must maintain verisimilitude while revealing gaps and ruptures to the viewer or providing clues that the works are constructed. Andy Grundberg describes this process as "masking and unmasking," and in the realm of art photography, such repetition is commonly associated with this term. The concept of "constructed photography" was also discussed in this phase. According to Coleman's definition, which has undergone recent revisions, constructed photography involves the photographer's intervention and contrasts with representational transparency. However, if used in a way that these interventions remain concealed and the artist strives for verisimilitude, the repetition of dominant discourse constructions can best reveal their constructed nature. In summary, this method involves constructed photography that seeks realism while leaving certain gaps and ruptures for unmasking. Thus, one finding from this part of the research is that constructed photography does not always critique the constructed nature of photographic representation, and only a specific form of it can serve this purpose.

In works from the 2010s, verisimilitude in constructed photography (in forms such as staging and photomontage) has mostly aimed to challenge the subject of the photo, not photographic representation itself. Only two cases, where the titles play a crucial role in guiding the audience to detect the rupture in verisimilitude, manage to address the

constructed nature of photographic representation. The presentation of alternative constructions to the assumed conventions of dominant photography discourse required first identifying these conventions, including issues like the imposed perspective of the camera, image coherence, and the two-dimensional nature of photography. In this decade, artists have used this method by questioning Renaissance perspective, singular viewpoints, and image coherence, employing techniques such as three-aperture pinhole photography or capturing a scene from different perspectives and combining them into a mosaic image. However, based on the subjects of these works and their statements and titles, it can be inferred that the primary intention was not necessarily to critique photographic representation. Additionally, it should be noted that using a particular technique or tool does not always lead to a critique of constructed photographic representation. For example, pinhole photography may sometimes be used to disrupt the camera's imposed perspective and create distortion, while in other cases, it merely offers a different view of a scene.

Furthermore, to illustrate that alternative representations to the presented photo always exist, an artist in this decade sometimes presented two photos of the same scene taken by different individuals, one of whom might even be blind, thereby placing the work in the category of highlighting the photographer's role. In the method of emphasizing the photographer's role, artists employed various approaches, such as intentionally obscuring parts of the image. For example, some chose a frame that conceals certain sections, or the photographer captured the image through two fingers, and in one instance, the photographer fully concealed what was intended to be seen in the photo. To emphasize the photographer's role in deciding what is covered and what is revealed, sections of the image were sometimes covered after shooting, during the presentation. This emphasis on the photographer's choice of what is shown in the photo was also seen in staged scenes using props like background curtains or frames, showing the inside and outside of these boundaries. In these cases, titles played a vital role in audience interpretation, directing attention to representation. Finally, making the viewer aware that what they are observing is indeed a photograph was achieved by printing the negative perforations in the final image.

Observing and analyzing works that fell into each of the four above-mentioned categories provided insights into the techniques employed in each method and the extent of artists' use of each method and technique in this decade. The findings revealed that the variety of techniques was greater in methods of presenting alternative constructions and emphasizing the photographer's role, whereas making the audience aware of the photographic nature had become limited to a single technique. Considering that a visible hand of the photographer obscuring parts of the image is more explicit than a realistic photomontage that hints at being constructed through its title, it can be said that the repetition of dominant discourse constructions implicitly reveals being constructed, while emphasizing the photographer's role does so more explicitly. Since the method most commonly used by artists in this decade was emphasizing the photographer's role,-the study concludes that artists of this period predominantly employed direct and explicit methods to expose the constructed nature of photographic representation, and seemingly they perceive the photographer's subjective view as the primary reason behind the Constructed nature of photographic representation.

Keywords: Constructionism, Constructed Reality, Constructed Photography, Iran's photography, Photographic Representation, Photography of 1390s

سال ۱۷، شمارهٔ ۳ پاییز ۱٤۰٤
شمارهٔ پیاپی:٤٨
مقاله پژوهشی: ۱۲۷-۱۰۹
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

تحلیل نگاه برساخت‌گرایانه به بازنمایی عکاسانه در آثار عکس‌بنیان دههٔ ۱۳۹۰ ایران[۱]

سودابه شایگان [۲]
محمد خدادادی مترجم‌زاده [۳]
مهدی مقیم‌نژاد [۴]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۲۶
تاریخ تصویب: ۱۴۰۳/۰۸/۲۳

چکیده

دیدگاه برساخت‌گرایی شفافیت و خنثی بودن بازنمایی عکاسانه را نقد می‌کند. بنا بر این دیدگاه، در مواردی خالقان آثار عکس‌بنیان، برساخته‌گیِ عکس را به چالش کشیده‌اند و از روش‌های پراکنده‌ای استفاده نموده‌اند. چگونگیِ به‌کارگیریِ این روش‌ها در آثار عکس-بنیان دههٔ ۱۳۹۰ دغدغهٔ اساسی پژوهش حاضر بوده است. در این پژوهش با استفاده از آرای برساخت‌گرایانی چون «جودیت باتلر» در کنار نظریات «اندی گراندبرگ»، نظریه‌پرداز عکاسی و همچنین با توجه به رویکردهای خودانتقادی عکس، یک چارچوب اصلی برای شناسایی و دسته‌بندی آثاری که به نقد برساخته‌گی بازنمایی عکاسانه پرداخته‌اند، ترسیم شد. مطابق این چارچوب، نقد برساخته‌گی بازنمایی عکاسانه به چهار صورتِ تکرار برساخته‌های گفتمان غالب، ارائهٔ برساخته‌های جایگزین، آگاه‌سازی مخاطب از عکس‌بودگی و برجسته‌سازیِ نقش عکاس انجام می‌شود. پس از یافتنِ آثاری که هریک از روش‌های چهارگانهٔ فوق در آن‌ها قابل مشاهده بود، تکنیک‌های به کار رفته در هر یک از روش‌ها و میزانِ استفادهٔ هنرمندانِ این دهه از هر شیوه و تکنیک مورد بررسی قرار گرفت. یافته‌ها نشان دادند که هنرمندان در این دهه، در مواردی بسیار اندک از تکرار برساخته‌های گفتمان غالب برای نقد برساخته‌گی بازنمایی عکاسانه استفاده کرده‌اند و در این موارد معدود، اطلاعاتِ زمینه‌ای عکس‌ها نقشی مؤثر داشته‌اند. ارائهٔ برساخت‌های جایگزین نیز در این دهه بر قراردادهای بدیهی‌انگاشته‌ای چون پرسپکتیو رنسانسی متمرکز بوده و آگاه‌ساختنِ مخاطب از عکس‌بودگی تنها با توسل به یک تکنیک (چاپ پرفراژ نگاتیو) انجام گرفته است و در نهایت هنرمندان این دهه بیشتر از سایر روش‌ها از برجسته‌سازیِ نقش عکاس بهره گرفته‌اند و با تکنیک‌های متنوعی آن را اجرا نموده‌اند.

کلیدواژه‌ها: برساخت‌گرایی، بازنمایی عکاسانه، واقعیت برساخته، عکاسی برساخته، عکاسی ایران، عکاسی دههٔ ۱۳۹۰

---

۱. DOI: 10.22051/jjh.2024.48280.2232
مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری نویسندهٔ اول با عنوان « تحلیل نگاه برساخت‌گرایانه در عکاسی ایران: مناسبات برساخته‌گیِ واقعیت اجتماعی و واقعیت عکاسانه ۱۴۰۰-۱۳۸۰ ش » به راهنمایی نویسنده دوم است.
۲. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده 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
۴. استادیار گروه عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.moghimnejad@art.ac.ir

مقدمه

دیدگاه برساخت‌گرایی نگاهی انتقادی به واقعیت‌های مسلم‌انگاشته را رواج می‌دهد. شفافیت بازنمایی عکاسانه نیز یکی از واقعیت‌های بدیهی انگاشته شده‌ای است که می‌توان با نگاه برساخت‌گرایانه به آن نگریست. در این مسیر نظریه‌پردازان بسیاری به عدم شفافیت بازنمایی عکاسانه پرداخته و حتی نقش آن را در برساختن واقعیت، به حاشیه راندن آن و در نهایت جایگزین شدن با آن مورد توجه قرار داده‌اند. چنین نگرشی موجب شده نه تنها این موضوع که می‌توان از عکس در خدمت ایدئولوژی خاصی استفاده نمود به تفکری گسترده بدل شود بلکه حتی موجب زیر سؤال بردنِ قراردادهای به ظاهر ذاتی عکاسی نیز شده است. «نظریهٔ عکس به عنوان همسانِ واقعیت، حتی توسط کسانی که زمانی از آن حمایت می‌کردند، رها شده است و ما می‌دانیم که برای شناخت تصویر عکاسی باید آموزش دید» (Burgin 1982: 33).

در این دیدگاه عکاسی دیگر رسانه‌ای خنثی برای بازنمایی نبوده و بازنمایی‌های عکاسانه برساختهٔ ذهنیت و فردیت عکاس، شرایط اجتماعی، فرهنگی و سیاسی هستند. حتی عکاسی مستند که زمانی خنثی‌ترین شکل بازنمایی عکاسانه بود را امروز می‌توان «فرایندی دانست که از یکسو مرتبط با عالم بیرونی است و از دیگرسو، کنشی است که عکاس برای انتقاد مقصود خویش به ابزاری میانجی یعنی دوربین توسل می‌شود» (مهدی‌زاده، ۱۴۰۰: ۷۵). در جریانِ رواج یافتن این دیدگاه، آثار عکاسانه‌ای تلاش نمودند که برساخته‌گی بازنماییِ عکاسانهٔ واقعیت را آشکار ساخته و به چالش بکشند و روش‌های گوناگونی مانند صحنه‌پردازی، ساخت واقعیت و عکاسی از آن و غیره را به این منظور به کار گرفته‌اند.

باتوجه به اینکه چنین روش‌هایی در عکاسی معاصر ایران از آغاز دههٔ هشتاد مورد استفاده قرار گرفتند و با افزایش آگاهیِ نظریِ هنرمندان در دههٔ نود، رونقِ این رویکرد در فضای عکاسی هنری (نمایشگاهی) قابل مشاهده است، دههٔ نود برای انجام این پژوهش انتخاب شده است. همچنین باید در نظر داشت اثری چون «بحران واقعیت» از اندی گراندبرگ که نخستین کتاب چاپ شده در ایران است که به شکلی گسترده به نقد برساخته‌گیِ بازنمایی عکاسانه اشاره داشته‌است در آغاز دههٔ نود به چاپ می‌رسد (هرچند پیش از آن بخش‌هایی از این کتاب ترجمه شده بود). اما با وجود گذشت چند دهه از این درون‌نگریِ انتقادی، چارچوب متقنی برای دسته‌بندی و تحلیل روش‌هایی که از طریق آن‌ها اثر عکس‌بنیان می‌توانند شفافیت بازنمایی را به چالش بکشند، وجود ندارد و اغلب به شکلی پراکنده به این شیوه‌ها اشاره شده‌است. برخی سوءبرداشت‌ها و عدم وجود چارچوبی برای دسته‌بندی روش‌های نقد برساخته‌گی بازنمایی عکاسانه موجب شده گاه این روش‌ها بدونِ آنکه شفافیت بازنمایی را به چالش بکشند به کار گرفته شوند و یا به‌طور مثال هر اثری که صحنه‌پردازی‌شده بوده دارای نگاه برساخت‌گرایانه به بازنمایی عکاسی تلقی شود.

مقالهٔ پیش‌رو قصد دارد با تبیین چارچوبی برای روش‌های اتخاذ نگاه برساخت‌گرایانه نسبت به بازنمایی عکاسانه، مرزهای روشن‌تری را ترسیم نماید و از طریق تطبیق آن چارچوب با آثار عکس-بنیان دههٔ ۱۳۹۰ به چگونگی به کارگیری این روش‌ها در آثار عکس‌بنیان این دهه بپردازد تا به این پرسش پاسخ داده شود که آثار عکس-بنیان این دهه چگونه برساخته‌گی بازنمایی عکاسانه را به چالش کشیده‌اند.

پیشینه پژوهش

دربارهٔ ارتباط برساختگی واقعیت و عکاسی نخستین نمونهٔ موجود در ایران، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خدادادی مترجم‌زاده (۱۳۷۹)، است که در آن به تغییراتی که در دیدگاه‌ها نسبت به واقعیت اتفاق افتاده است پرداخته شده و از اندی گراندبرگ دربارهٔ فرایندِ نقاب‌برداری از گفتمان‌های برسازندهٔ واقعیت توسط عکس نقل آورده می‌شود که تنها با نقاب زدن به هدف نقاب برگرفتن از عناصر ریاکارانهٔ هر گفتمانِ کلی‌تری مانند فرهنگ است که می‌توان به واقعیت نزدیک شد. با توجه به بداعت موضوع، ایشان به تبیین و تحلیل این دیدگاه پرداخته‌اند. اما بخشی از پژوهش حاضر بر

آن است که نشان دهد مسیرهای دیگری برای نقاب‌برداری از گفتمان غالب عکاسی (گفتمانی که شفافیت بازنمایی عکاسانه را تضمین می‌کرد) وجود دارد. در برخی از پژوهش‌ها به ویژه در ایران ارتباط عکس با واقعیت وابسته به عدم دخالت عکاس در واقعیت است برای مثال پاک (۱۳۹۴)، در پایان‌نامهٔ خود، مسئلهٔ صدق و دستکاری عکس در دوران دیجیتال را از منظر چهار متفکر مورد بررسی قرار داده است. وی در واقع تنها به جنبهٔ فیزیکی ارتباط عکس با واقعیت پرداخته‌اند که در حالیکه در پژوهشِ حاضر این شکل از ارتباط عکس با واقعیت در کنار جنبهٔ اجتماعی و ذهنی پیوند عکس با واقعیت قرار می‌گیرد. در میان پژوهش‌های سال‌های اخیر دانش‌پژوه (۱۳۹۷)، نیز در پایان‌نامهٔ خود از طریق بررسی آثار توماس دیمند به برساخته بودنِ واقعیت اشاره دارد نه به برساختگی بازنمایی آن در عکاسی اما در مقالهٔ حاضر تأکیدی که همین عکاس بر برساخته‌گی عکس‌های خبری و در نتیجه بازنمایی عکاسانه داشته است مورد نظر خواهد بود. در میان پژوهش‌های غیرفارسی نیز بکمن (۲۰۰۷)، مجموعهٔ «تله‌فتوگرافی محدود» تِرِور پَگلن را تحلیل نموده که با عکاسی از پایگاه‌ها نظامی ایالات متحده توسط لنزهای تله اما به شکلی تار و ناواضح هم برساخته‌گی تصویر عکاسانه را برجسته ساخته و هم به برساخته‌گیِ سیاسیِ مکان می‌پردازد. پژوهش حاضر نیز در پی یافتن چنین آثاری در دههٔ ۱۳۹۰ خواهد بود با این تفاوت که تنها آن بخشی را مورد نظر خواهد داشت که تصاویر برساخته‌گی بازنمایی عکاسانه را برجسته می‌سازند و مقاصد بعدی هنرمند مورد تحلیل نخواهند بود بلکه شیوه‌های نقد برساخته‌گی بازنمایی موضوع اصلی هستند. دیاز (۲۰۱۹)، نیز در مقالهٔ خود نتیجه می‌گیرد که عکاسی می‌تواند صحنه‌پردازی شده باشد اما باز هم «آینهٔ واقعیت» باشد، در واقع در دیدگاه او عکس می‌تواند در حالیکه خود، برساخته است اما نقدی به برساخته‌گی واقعیت نداشته باشد و دغدغه‌اش بازتابِ شرایط باشد. این موضوع یکی از دغدغه‌های اساسی پژوهش حاضر است که برساخته‌گی عکس (دخالت عکاس در واقعیت فیزیکی و یا عکس) به تنهایی منجر به این نخواهند شد که اثر نقدی به شفافیت بازنمایی عکاسانه داشته باشد.

روش پژوهش

پژوهشِ انجام شده، از نوع کیفی و روش تحقیق توصیفی-تحلیلی است. گردآوری اطلاعات در زمینهٔ مبانی نظری پژوهش به شکل کتابخانه‌ای صورت گرفته و آثار عکاسان و هنرمندانِ بررسی شده در این پژوهش از وبسایت‌های هنرمندان، وبسایت‌های گالری‌ها و کتاب‌های عکس جمع‌آوری شده‌اند. این آثار از طریق نمونه‌گیریِ هدفمند از میان آثار به نمایش درآمده در گالری‌های تهران، سالانه‌ها و کتاب‌های عکس چاپ شده در دههٔ ۱۳۹۰ انتخاب شده‌اند.

مبانی نظری

بازنمایی عکاسانه به مثابه برساخته‌ای اجتماعی

دیدگاه برساخت‌گرایی پیشینه‌ها، ریشه‌ها، شاخه‌ها و پیوندهای گسترده‌ای دارد. در کلی‌ترین حالت، هر زمان آنچه درک، شناخته یا دانسته شده به شکل مطلق، معادلِ آنچه در جهان هست در نظر گرفته نشود، تفکری برساخت‌گرایانه در میان است. پیتر برگر و توماس لاکمن[1]، که با نگارش کتاب ساخت اجتماعی واقعیت: رساله‌ای در باب جامعه‌شناسی شناخت[2]، «نقطهٔ عطفی را در این دیدگاه رقم زدند» (شیخه و دیگران، ۱۳۹۹: ۴۳) در توصیف این دیدگاه می‌گویند: «انسان عامی معمولاً دربارهٔ آنچه در نظرش «واقعی» است یا دربارهٔ آنچه «می‌شناسد» زحمتی به خود نمی‌دهد مگر آنکه نوعی مسئله در برابرش قد علم کند. او «واقعیت» و «شناخت» خود را اموری مسلم می‌انگارد اما جامعه‌شناس(برساخت‌گرا) نمی‌تواند چنین کند زیرا بر این حقیقت آگاهی اصولی دارد که انسان‌های عامیِ جوامع مختلف «واقعیت‌ها»ی کاملاً مختلفی را امور مسلم فرض می‌کنند» (برگر و لاکمن، ۱۳۸۷: ۸)؛ بنابراین دیدگاه برساخت‌گرایی به مسلم بودنِ واقعیت و شناخت از آن شک می‌کند و چنین تفکری در تلاش است که بدیهی و طبیعی بودنِ واقعیت را زیر سؤال ببرد.

«برساخت‌گرایی اجتماعی به‌ویژه در میان دانشمندان علوم اجتماعی که علاقه‌مند به مطالعه موضوعاتی مانند زیبایی، جنسیت، اخلاق، آسیب‌شناسی، نژاد، علم و تمایلات جنسی هستند، رشد می‌کند. چراکه زمانی به طور گسترده اعتقاد بر این بود که این پدیده‌ها توسط قوانین ثابت طبیعی یا متافیزیکی تعیین می‌شوند و بنابراین از نظر اجتماعی-تاریخی تغییر ناپذیر هستند، اما برساخت‌گرایان اجتماعی بارها نشان داده‌اند که تا چه حد ویژگی‌های آنها در واقع از نظر فرهنگی نسبی یا خاصِ دوره‌ای تاریخی هستند» (Weinberg 2014: 4). بنابراین این دیدگاه همچنین می‌تواند دربارۀ بازنمایی عکاسانه نیز به کار گرفته شود، چرا که زمانی و حتی امروز در باور ناخودآگاه عامه عکس بازتابی خنثی از واقعیت است و با آن ارتباطی فیزیکی و طبیعی دارد یعنی می‌توان بازنمایی عکاسانه را یکی از پدیده‌هایی در نظر گرفت که پیشتر تصور می‌شد، طبیعی، خنثی و شفاف باشد اما دیدگاه برساخت‌گرایانه نشان می‌دهد تاچه حد برساخته است.

از سوی دیگر با توجه به نقش برسازندۀ زبان در این دیدگاه و این نکته که وقتی گفته می‌شود «زبان تا اندازه‌ای مقوم یا برسازندۀ امور واقع نهادی است، منظور این نیست که امور واقع نهادی نیازمند یک زبان طبیعی کاملاً پیشرفته است؛ بلکه منظور از زبان، عناصر نمادین واژه‌ها یا نمادها یا دیگر ابزارهای قراردادی است که معنایی دارند یا چیزی را بیان می‌کنند یا بازنما یا نماد چیزی فراتر از خودشان هستند، به شکلی که برای عموم قابل فهم است» (سرل، ۱۴۰۲: ۸۹-۸۸). عکاسی نیز می‌تواند یک زبان یا نظام نمادین تلقی شود. «عکاسی نیز خود یک نظام نشانه‌ای است که اتفاقاً توهمِ شفافیت این رسانه تاریخی پرفراز و نشیب را از سر گذرانده است و همچون عقیدۀ سوسور دربارۀ زبان، عکاسی نیز نقش قاطعی در ساختن واقعیت دارد» (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ۴۵). در برساخت‌گرایی «نباید این فرض متعارف را بپذیریم که زبان چیزی نیست جز رسانه‌ای خنثی و بی‌آلایش که می‌تواند افکار و احساسات ما را بدون دخل و تصرف در دسترس دیگران بگذارد» (همان) و از آنجا که زبان رسانه‌ای خنثی نیست همواره با منابع قدرت گره خورده و همواره نیز امکان مقاومت فراهم است چرا که «می‌توان با زبان برساخت‌های بدیلی از خود و جهان داشت» (بر، ۱۳۹۴: ۲۷) بنابراین در دیدگاه برساخت‌گرایانه عکاسی خود رسانه‌ای شفاف نیست و هر بازنمایی عکاسانه، برساخته است و از سوی دیگر امکان مقاومت را فراهم می‌کند یعنی می‌تواند با ارائۀ برساخت‌های بدیل، برساخته‌گیِ خودش را به نقد بکشد.

روش‌های نقد برساخته‌گی بازنمایی عکاسانه

جودیت باتلر[۳]، متفکر پساساختارگرا و فمنیست امریکایی، برای به چالش کشیدنِ برساخته‌های گفتمان غالب از هویت زن، دو راه پیشنهاد نموده است: «اگر زن را کنش‌های تعریف‌کنندۀ جنسیت ساخته‌اند، در این صورت وارونه عمل کردن موجب تزلزل این هویت خواهد شد. نسخه‌ای که باتلر برای سیاست فمینیستی پیچید شامل این‌گونه کنش‌های وارونه بود» (ملپس و ویک، ۱۳۹۷: ۱۸۹) و این نسخه دقیقاً همان چیزی است که کمی پیشتر به آن اشاره شد؛ اینکه عکاسی می‌تواند از طریق نمایش دگرگونۀ واقعیتی که مسلم فرض شده به ابزار مقاومت تبدیل شود. در این پژوهش آن واقعیتِ مسلم فرض شده، شفافیت و خنثی‌بودنِ بازنمایی عکاسانه است که آثار عکس‌بنیان می‌توانند از نمایش امکانِ وجود برساخت‌های دیگری از بازنماییِ عکاسانۀ یک صحنه، رویداد یا واقعیتِ ثابت آن را به چالش بکشند. از سوی دیگر «به پیشنهاد باتلر با تکرار هنجارهای جنسیت نیز امکانِ دلالتِ دوباره میسر می‌شود. تکرار می‌تواند مولد جنسیت و امکانی برای توقف آن باشد» (میلر، ۱۴۰۱: ۱۴۱) بنابر این دیدگاه، تکرار برساخته‌های گفتمانِ غالب می‌تواند گاهی در شرایطی خاص باعث توقف آن شود یعنی بتواند برساخته‌گی آن را فاش نماید، هرچند اغلب تکرارها به تثبیتِ برساخته‌های گفتمان غالب می‌انجامند. از سوی دیگر «از دهۀ ۱۹۷۰ تصاویر عکاسانه با استفاده از وسایلی که بینندگان را از صحنه‌سازی سوژه‌ها و اشیاء در مقابل دوربین آگاه می کنند، به شکلی عامدانه تئاتری شدند» (Diaz 2019: 85). استفاده از جلوه‌های سینمایی و تئاتری منجر به ظهور ژانر جدیدی در عکاسی هنری شده است که در آن «استراتژی‌های خودآگاه»، هنرمندان را از بار حقیقت عکاسی که دورۀ قبل را تعریف می‌کرد،

رها می‌کند (Ibid). بنابراین در عکاسی از سه راهکار برای به چالش کشیدنِ برساخته‌گی بازنمایی عکاسانه می‌تواند استفاده شود: ۱- تکرار برساخته‌های گفتمانی که بازنمایی عکاسانه را امری طبیعی و شفاف می‌دانستند، ۲- آگاه ساختن مخاطب از عکس‌بودگی، ۳- ارائهٔ برساخت‌های جایگزین برای شکلی از بازنمایی عکاسانه که همواره طبیعی و بدیهی قلمداد شده است.

تکرار برساخته‌های گفتمان غالب عکاسی: عکاسی برساخته

تکرار کلیشه‌ها و هنجارهای یک گفتمان غالب چگونه می‌تواند برساخته‌گیِ آن‌ها را آشکار ساخته و به چالش بکشد؟ اندی گراندبرگ[۴] این فرایند را تحت عنوان «نقاب‌گذاری و نقاب‌برداری» تعریف نموده‌است (گراندبرگ، ۱۳۹۲: ۱۳۶). گراندبرگ «با برشمردن سیندی شرمن در کنار دو هنرمند دیگر امریکایی (ایلین کاوین و لوری سیمونز) در دههٔ ۱۹۸۰ آثار آن‌ها را در راستای یک استراتژی پسامدرن به نام نقاب‌گذاری و نقاب‌برداری توصیف کرده است. بدین معنا که هنرمند آگاهانه و برای فاش‌سازی نظام مستتر در مناسبات فرهنگی به شکلی دروغین نقابی از همان مناسبات را بر چهره می‌زند» (نقل از مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ۴۰۷).

برای زدن نقاب گفتمان غالب بازنمایی عکاسانه، باید عکاس از شکلی از عکاسی که همواره دارای ارتباطی بدیهی و طبیعی با واقعیت تلقی می‌شده تقلید کند به نحوی که کلیدی برای افشای برساخته‌گیِ آن به مخاطب بدهد. به‌طور مثال توماس دیمند[۵] در آثار خود به ساخت ماکت‌هایی از صحنه‌هایی مربوط به اخبار استفاده می‌کند، مثلاً راهروی منتهی به آپارتمان قاتل زنجیره‌ای، جفری دامر[۶] را به تصویر می‌کشد. او با تقلید از عکاسی خبری که شکلی خنثی از بازنمایی تلقی می‌شده نقاب آن گفتمان را به چهره می‌زند تا سپس از طریق ساختگی بودنِ آنچه عکاسی شده از برساخته‌گی تمامی عکس‌های خبری نقاب بردارد. شکل عکاسی دیمند را در اصطلاح عکاسی برساخته[۷] می‌خوانند و در دوران پسامدرنیسم عکاسان از عکاسیِ برساخته برای به جریان انداختنِ فرایند نقاب‌گذاری و نقاب‌برداری استفاده نموده‌اند تا از گفتمانی که عکاسی را بازنمایی صادقانه جلوه می‌داد نقاب بردارند. همانطور که ای.دی. کولمن[۸] می‌گوید عکس‌های برساخته «چیزهایی را نشان می‌دهند که واقعاً وجود دارند و رویدادهایی که واقعا اتفاق افتاده‌اند، اما این چیزها و رویدادها مستقل از تصاویر اتفاق نمی‌افتادند و وجود نداشتند. اگر عکاسانی نبودند که آن‌ها را خلق کنند، به وجود آورند یا به روشی آن‌ها را تحریک کنند» (کولمن، ۱۴۰۱: ۸۷). درواقع هنرمندی که به عکاسی برساخته می‌پردازند، وقت خود را صرف ساختن کارهای خود می‌کند و چشم‌اندازی از جهانی را گرد هم می‌آورد که نمی‌توانست بدون ساخته شدن وجود داشته باشد بنابراین هر شکلی از عکاسی صحنه‌پردازی‌شده چه در فضای موجود و چه در استودیو و هر چیدمانی در هر ابعاد در دستهٔ عکاسی برساخته قرار می‌گیرد. در تعاریفِ تازه‌تری که ازعکاسی برساخته ارائه شده هرگاه «تصویر از تصویر دیگری ساخته شود (چه) در داخل دوربین (به شکل دبل اکسپوز یا مولتی اکسپوز)، و چه پس از تولید (دستکاری‌های دیجیتالی روی فایل یا دستکاریِ نگاتیو حین و پس از ظهور)، یا از طریق دستکاری سطح چاپ»، عکاسی برساخته محسوب می‌شود» (Shindelman& Massoni 2018: x). بنابراین دستکاری‌های نگاتیو و چاپ، فتومونتاژ و حتی کلاژ نیز در دسته عکاسی برساخته قرار می‌گیرند. اما نکته‌ای که باید توجه داشت این است که هرچند زدنِ نقاب یک گفتمان درواقع تکرار هنجارها و کلیشه‌ها و تقلیدی از گفتمان غالب است، باتلر تکرار را هم مولد جنسیت و هم امکانی برای توقف آن دانسته یعنی ممکن است نقاب زدن یا تکرار کلیشه‌ها و هنجارها به تثبیت گفتمان غالب و طبیعی‌سازیِ برساخته‌های آن منجر شود مگر آنکه نقاب زدن به گونه‌ای باشد که امکان نقاب‌برداری را در بر داشته باشد. بنابراین تمام شکل‌های عکاسی برساخته، برساخته‌گی بازنمایی عکاسانه را به چالش نمی‌کشند مگر آنکه بر موضوعِ بازنمایی عکاسانه متمرکز بوده و سرنخی برای نقاب‌برداری به مخاطب داده باشند.

آگاه ساختن مخاطب از عکس‌بودگی

آثاری که در این دسته جای می‌گیرند بر موضوعِ بازنمایی و عکس متمرکزند. در این شیوهٔ هر چند از عکاسی برساخته استفاده می‌شود اما فرایند

نقاب‌گذاری جهت نقاب‌برداری اتفاق نمی‌افتد یعنی تلاشی برای واقع‌نمایی صورت نمی‌گیرد بلکه از طریق آگاه‌سازیِ مخاطب از اینکه در درحال تماشای عکس است، برساخته‌گیِ بازنمایی عکاسانه برجسته می‌شود. در این مسیر ممکن است هنرمند از روش‌های فاصله‌گذاری استفاده نماید و نقش خود را به عنوان عکاس در انتخاب قاب و زاویه دید برجسته سازد و یا نقش واسطه‌ایِ عکاسی میان واقعیت و آنچه در عکس دیده می‌شود را نمایان سازد. بنابراین شاید بهتر باشد روش دیگری به روش‌های پیشین افزوده شود: آگاه‌سازی مخاطب از نقش عکاس که در واقع افشای سوبژکتیو بودنِ نگاه عکاسانه است. می‌توان روش‌های نقد برساخته‌گی بازنمایی عکاسانه را اینگونه بازنویسی نمود: ۱- تکرار برساخته‌های گفتمانی که بازنمایی عکاسانه را امری طبیعی و شفاف می‌دانستند، ۲- آگاه ساختن مخاطب از عکس‌بودگی ۳- ارائهٔ برساخت‌های جایگزین برای شکلی از بازنمایی عکاسانه که همواره طبیعی و بدیهی قلمداد شده است، ۴- آگاه ساختن مخاطب از نقش عکاس.

برساخت‌های جایگزین برای بازنمایی عکاسانهٔ غالب

با اعلام اختراع عکاسی به سال ۱۸۳۹ میلادی توسط داگر، آرمان علمی پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای کاملاً تحقق یافت (گراندبرگ، ۱۳۹۲: ۱۳۷)؛ اما به قول مک لوهان[۹] پرسپکتیو یکی از وجوه بصری اکتسابی و قراردادی در فراسوی وجه بصری عادی انسان است (نقل از مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ۱۸۹) درواقع ماجرای عکاسی با نخستین تلاش‌های انسان برای حفظ تصویری آغاز می‌شود که مدت‌ها بود نحوهٔ تولید آن را فراگرفته بود (کمرا آبسکورا). آشنایی طولانی با تصویری که به این ترتیب تولید می‌شود و نمود کاملاً عینی، یعنی خودکار یا به هرحال تماماً مکانیکی فرایند ثبت، توضیح‌گر آن است که چرا بازنمایی عکاسانه عموماً به عنوان امری بدیهی جلوه کرده و انسان ماهیت کاملاً ساخته و پرداختهٔ آن را نادیده می‌گیرد (دمیش نقل در ولز، ۱۳۹۸: ۱۴۳). باید در نظر داشت پرسپکتیو مرکزی تک نقطه‌ای یک خط رمز بصری است که با نمایش تصویر از یک زاویهٔ منفرد، ذهنی، فردی و یگانه، بازتابی از رشد انسان‌مداری در دورهٔ رنسان بود (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ۱۸۹) در این مسیر بازنمایی‌های عکاسانه‌ای که جایگزینی برای پرسپکتیو رنسانی و نقطه دید واحد، ارائه می‌کنند، یکی از قراردادهای فرهنگی تاریخی بازنمایی عکاسانه را که همواره بدیهی تلقی می‌شده، نقد می‌کنند. همچنین حذف اتاقک تاریک از فرایند عکاسی در خلق فتوگرام منجر به حذف پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای و مرکزی می‌شود و عکاسی با پین‌هول با حذف نقش لنز که «هیچ‌گاه چندان که به نظر می‌رسد عینی نیست» (دمیش نقل در ولز، ۱۳۹۸: ۱۴۴) می‌تواند برساخت‌های جایگزینی برای بازنمایی عکاسانهٔ غالب ارائه نماید. از جمله مفاهیم قراردادیِ دیگر در زمینهٔ بازنمایی عکاسانه، دوبعدی بودن، مسطح بودن و انسجام عکس است. در این مسیر «گرایش تبدیل عکس‌ها به چیزی فراتر از تکه‌های مسطح کاغذی بیانیه‌ای در مورد نارضایتی نسبت به مفاهیم قرارداری عکس‌های یا به عبارت دیگر دوبعدی بودن آن‌هاست» (گراندبرگ، ۱۳۹۲: ۱۸۶). برای مثال کار مایک و داگ استارن[۱۰] نمونه‌ای از گرایش فراگیر به پشت سر گذاشتن محدودیت‌های دوربین و لنز و ظاهر عکاسانهٔ معمولاً یکدست است (همان، ۳۲۷).

نقد برساخته‌گی بازنمایی عکاسانه در عکاسی دهه ۱۳۹۰ ایران

در سیر تحولات عکاسی معاصر ایران «از اوایل دههٔ هشتاد به بعد، همگام با رشد جریان مفهوم‌گرایی در هنر، شکلی از گزارش پرسش‌گرانه در عکاسی رخ نمود که به مسائل و موضوعات خاص هنر و عکاسی، از جمله در ارتباط با بازنمایی واقعیت می‌پرداخت» (محمدی، ۱۴۰۱ :۱۵۷). این جریان در دههٔ ۱۳۹۰ نیز همچنان غیرقابل چشم‌پوشی است. اما مسئله این است که در این دهه هنرمندان از کدام یک از مسیرهای پیش‌تر گفته بیشتر استفاده نموده‌اند و یا احتمالاً چه راه‌کار(های) تازه‌ای را اتخاذ نموده‌اند.

تکرار برساخت‌های گفتمان غالب: عکاسی برساخته

در دههٔ ۱۳۹۰ ایران عکاسانی که به صحنه‌پردازی بدون تلاش برای واقع‌نمایی پرداخته‌اند کم نیست. می‌توان گفت رویکرد غالب عکاسان صحنه‌پردازان این دهه تصنعِ آشکار بوده است. پیشتر اشاره شد

صحنه‌پردازی‌هایی نقاب‌گذاری جهت نقاب‌برداری از بازنمایی عکاسانه را به جریان می‌اندازند که به شکلی ضمنی تصنعی بودن خود را آشکار کرده باشند نه به شکلی آشکار و اغراق شده. همچنین، آثاری چون «در دنیایی متناقض زندگی می‌کنیم» رامیار منوچهرزاده و علی ناجیان (تصویر ۱) هرچند نقاب گفتمان واقع‌گرایی را به چهره می‌زنند اما آن‌ها با نمایش زندگی روزمرهٔ ایرانیان در دوره‌ای خاص می‌خواهند از این طریق از گفتمانی پرده بردارند که چنین زندگیِ پرتناقضی را بدیهی و طبیعی جلوه داده‌است. بنابراین باید در نظر داشت علاوه‌بر تلاش برای واقع‌نمایی و اشاره‌ای ضمنی به ساختگی بودن، عکس‌های صحنه‌پردازی‌شده‌ای می‌توانند برساخته‌گی بازنمایی عکاسانه را به چالش بکشند که دغدغهٔ عکاسی را نیز در مضمون خود داشته باشند. برای مثال آزاده اخلاقی که در به روایت یک شاهد عینی با به تصویر کشیدن صحنه‌هایی خبری به شکل ساختگی دغدغه‌ای عکاسانه را مدنظر داشته‌است. او در این مجموعه به ساختن و کارگردانیِ صحنه‌هایی از مرگ انسان‌های مشهور (شاعر و سیاستمدار و روشنفکر) پرداخته‌است، کسانی که از صحنهٔ مرگشان عکسی در دست نیست و چه بسا روایات متعددی نیز از مرگشان موجود است (تصویر۲) او با تهیهٔ اسنادِ جعلی از چنین لحظاتی در واقع تمامی عکس‌های خبریِ اسنادی را به چالش می‌کشد و تنها یک وجه از وجوه مختلف احتمالی مرگ این افراد را صحنه‌پردازی می‌کند. عنوان مجموعه نیز اشاره‌ای است به کیفیتِ عینیِ مفروض در شاهد بودنِ عکاسی. اینکه عکاس خودش نیز به عنوان یک شاهد در تمامی عکس‌ها جایی را به خود اختصاص داده که با جایگاه و زاویه دید دوربین یکی نیست بر عدمِ عینیت تأکید دارد و متکثر بودنِ زوایای دید نسبت به یک لحظهٔ تاریخی را نشان می‌دهد که زاویه دید دوربین تنها یکی از آن‌ها را نمایان ساخته است. اخلاقی در این مجموعه از طریق عنوانی کنایی، سرنخی به دست مخاطب می‌دهد تا بتواند نقد او به برساخته‌گی بازنمایی‌های عکاسانه از یک لحظهٔ تاریخی را دریابد. بنابراین استفاده از صحنه‌پردازی در عکاسی دههٔ ۱۳۹۰ ایران برای نقد برساخته‌گی بازنمایی عکاسانه به اطلاعاتِ زمینه‌ای دربارهٔ اثر نیز وابسته است.

تصویر ۱. از مجموعهٔ در دنیایی متناقض زندگی می‌کنیم، رامیار منوچهرزاده و علی ناجیان (منبع: URL3).

با توجه به تعریفی که از فرایند نقاب‌گذاری و نقاب‌برداری ارائه شد، فتومونتاژهای واقع‌نما می‌توانند چنین فرایندی را فعال سازند. این اصطلاح سِریِ مجموعه‌های فتومونتاژ مهدی مقیم‌نژاد را که دو-سه مورد آخرشان در این دهه به نمایش درآمده‌اند، به یاد می‌آورد؛ واقع‌نمایی‌ها[11]. او خود در این‌باره می‌گوید: «این عکس‌ها به معنای دقیق کلمه، کانستراکشن هستند یعنی عکس‌های برساخته گویی واقعیت جهان پیرامونم هرگز راضی‌ام نمی‌کند. این عکس‌ها برساخته هستند درحالیکه از مدیوم عکاسی استفاده شده است و توهم ارجاع به وجود می‌آورند» (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۱) بنابراین مقیم‌نژاد صراحتاً در این آثار توهم ارجاع در رسانهٔ عکاسی را به چالش کشیده است. علاوه براینکه فتومونتاژهای مقیم‌نژاد گاه به شکل ضمنی برساخته‌گی خود را نشان می‌دهند و امکان نقاب‌برداری را فراهم می‌کنند (تصویر۳)، از اهمیت عنوانِ این مجموعه نیز نمی‌توان چشم‌پوشی کرد و بار دیگر باید اذعان نمود اطلاعاتِ زمینه‌ای اثر برای به جریان انداختن نقاب‌گذاری و نقاب‌برداری اهمیتی ویژه داشته‌اند.

تصویر ۲. از مجموعهٔ به روایت یک شاهد عینی، آزاده اخلاقی (منبع: URL8).

تصویر ۳. از مجموعهٔ واقع‌نمایی‌ها: تاریخ یافت شده، مهدی مقیم‌نژاد (منبع: URL4).

آگاه‌ساختن مخاطب از عکس‌بودگی: فاصله‌گذاری از طریق چاپ پرفراژ نگاتیو

ههٔ هشتاد، در ارجاع آشکار به خودِ رسانه نمودار شده است؛ عکسی که خود را واکاوی می‌کند، و ساختار و ساز و کار خود را برملا می‌کند. در این عکس‌ها از یک بازنمایی به بازنمایی دیگر می‌رویم (عکس در عکس یا دیگر تصاویر در عکس)، و یا از تجربهٔ یک بازنمایی آگاهی مضاعف می‌یابیم (عکس‌هایی که در آن‌ها دوربین یا فرایندهای عکاسی دیده می‌شوند) (محمدی، ۱۴۰۱: ۱۶۲) این آگاهی مضاعف به معنی آگاه ساختنِ مخاطب از این نکته است که او در حال تماشای عکس است نه واقعیت. این رویکرد که از دهه هشتاد آغاز در دههٔ نود ادامه یافته و حتی می‌توان گفت رواج بیشتری می‌یابد. تفاوت این شیوه از نقد برساخته‌گی بازنمایی عکاسانه در میزان آشکارگیِ برساخته‌گی عکس است.

در دههٔ نود برای آگاه ساختن مخاطب از اینکه در حال تماشای عکس است نه واقعیت به جای نمایش دوربین و یا عکس در عکس، از چاپ پرفراژهای نگاتیو استفاده شده است (هرچند این روش پیشینه‌هایی در دهه هشتاد دارد). خاطرات مسکوت مهرداد افسری، اکفراسیس سینا برومندی و مستندنگاری ناواضح تهمینه منزوی در دههٔ ۱۳۹۰ از این شیوه به شکلی گسترده‌تر بهره گرفته‌اند. منزوی از فیلم قطع ۱۳۵ در دوربین قطع متوسط استفاده نموده و به همین دلیل پرفراژهای نگاتیو، درواقع بخش‌هایی از تصویر را از بین برده‌اند تا میزانِ تغییری که عکس‌بودن در دیدنِ واقعیت ایجاد می‌کند آشکارتر به نمایش گذاشته شود (تصویر ۴). «با توجه به پیدا بودن پرفراژ، انتظار می‌رود که بیننده در برابر عکس‌های این مجموعه بلافاصله توجهش به این مسئله جلب شود که در حضور یک رسانه قرار دارد و نه به واقعیت بلکه به واقعیتی باواسطه می‌نگرد. این عکس‌ها... بر این حقیقت تأکید می‌کنند که شناخت جهان و واقعیت از طریق واسطه‌ها (رسانه‌ها) میسر است» (محمدی، ۱۴۰۱: ۱۶۳). انتخاب ابزار و تکنیک در این مجموعه که موجب ناواضح بودنِ تصویر نیز شده است نه تنها بازنمایی عکاسانه که برساخته‌گی فضایی که مستندنگاری شده است را نیز به چالش می‌کشد.

تصویر ۴. از مجموعهٔ مستندنگاری ناواضح (تهران-انقلاب)، تهمینه منزوی (منبع: URL13).

برساخت‌های جایگزین: برهم‌زدن پرسپکتیو رنسانسی

همانطور که اشاره شد پرسپکتیو تک نقطه‌ای و دیدن واقعیت از یک نقطه‌نظرِ منفرد از مفاهیم قراردادی بازنمایی عکاسانه هستند که بدیهی تلقی شده‌اند و دیدگاه برساخت‌گرایی باید از قراردادی بودن آن‌ها پرده بردارد. در این مسیر ساسان ابری در مجموعهٔ زرد خفته با یک پین هول دارای سه ورودی نور به ثبت موضوع پرداخته (تصویر ۵) و در مجموعهٔ در معرض، نُه عکس پولاروید از یک موضوع واحد با اندکی اختلاف در زاویه دید هرکدام را روی شیشه به شکلی موزاییکی حک نموده تا تصویری واحد را بسازند (تصویر ۶). از طریق چنین روش‌هایی او برساخت جایگزینی را ارائه می‌دهد و به نمایشِ امکان خلق تصویری عکاسانه که به جای دیدن از یک نقطه‌دید از چند نقطه‌دید برخوردار باشد، می‌پردازد. همچنین او با چاپ تکه‌تکهٔ عکس‌ها در کنار هم و خلق تصویری واحد مشابه کار استارن‌ها را انجام می‌دهد که انسجام سطح عکس و مسطح بودن آن را به چالش می‌کشیدند بنابراین باید در نظر داشت صرف استفاده از تصاویر موزاییکی موجب نمی‌شود اثر، پرسپکتیو عکاسانهٔ غالب را به چالش کشیده باشد بلکه موزاییکی بودنِ اثر تنها

قراردادی بودن انسجام سطح عکس را به چالش می‌کشد. همچنین در آثار ابری، عامدانه خطوط شکاف و پاره شدن تصاویر مشهود است و به آن بُعد می‌بخشند و دوبعدی بودن سطح عکس را نیز به چالش می‌کشند. در این آثار حتی رد قلم‌مویی که ماده حساس به نور را روی سطح کاغذ و مقوا نشانده به افشای عاملیت و دخالت عکاس در برساختِ اثر دامن می‌زند. بنابراین آثار او هرچند عکاسی برساخته هستند اما به دلیل آشکارگیِ برساخته‌گی نمی‌توانند یا نمی‌خواهند فرایند نقاب‌گذاری و نقاب‌برداری را فعال کنند بلکه با ارائهٔ برساخت‌های جایگزین، پرسپکتیو عکاسانه،دوبعدی بودن و انسجام عکس را نشانه می‌گیرند و از این طریق شفافیت بازنمایی را نقد می‌کنند (فارغ از اینکه هنرمند چنین نیتی داشته‌است یا خیر چرا که ایشان به بازنمایی ساختمان‌های از یادرفتهٔ تهران پرداخته و شاید تنها به فراخورِ موضوعِ عکاسی‌اش از چنین تکنیک‌هایی استفاده کرده باشد). همچنین به دلیل رد قلم‌موها و یا آثار پاره‌گیِ کنار عکس‌ها نقش هنرمند نیز برجسته شده است و شاید بتوان آثار او را در دستهٔ آثاری که به برجسته‌سازی نقش عکاس می‌پردازند نیز جای داد.

تصویر ۵. از مجموعهٔ زرد خفته، ساسان ابری (منبع: URL11).

تصویر ۶. از مجموعهٔ در معرض، ساسان ابری (منبع: URL10).

در عکاسی دههٔ ۱۳۹۰ سروش کیایی در دیدی دیگرگون از ابزار پین‌هول در مسیر حذف قواعد تحمیلی لنز استفاده می‌کند و آثاری خلق می‌کند که با شکلی از بازنمایی عکاسانه که بدیهی و طبیعی تلقی می‌شد ناهمخوان هستند (تصویر ۷). ساسان ابری که پیشتر به آثار او اشاره شد نیز مجموعه‌ای را نیز با عنوان سکوت را با پین‌هول عکاسی نموده و از ویژگیِ نوردهی طولانی این ابزار برای محو شدنِ افراد و خالی شدن خیابان‌ها از حضور انسان‌ها استفاده کرده است (تصویر ۸). ابری در سکوت از خیابان‌های تهران آشنایی‌زدایی می‌کند، کیایی نیز از بناهای باستانی ایران آشنایی‌زدایی نموده اما نحوهٔ استفادهٔ کیایی از پین‌هول به گونه‌ای است که نه تنها از خود بناها که از بازنماییِ عکاسانهٔ این بناها نیز از طریق اعوجاج نامعمول تصاویر، آشنایی‌زدایی می‌کند (برخلافِ ابری که تنها از خیابان‌های همواره شلوغ آشنایی‌زدایی نموده است). بنابراین می‌توان دریافت که همواره استفاده از یک تکنیک یا ابزار خاص منجر به نقد برساخته‌گی بازنمایی عکاسانه نخواهد شد. همچنین عنوانی که کیایی برای این مجموعه انتخاب نموده نیز دغدغهٔ ارائهٔ برساخت‌های جایگزین بازنمایی عکاسانهٔ غالب را مورد تأکید قرار می‌دهد. بنابراین بار دیگر باید اشاره نمود نقد برساخته‌گیِ بازنمایی عکاسانه همواره تاحدی به اطلاعاتِ زمینه‌ای درخصوص اثر وابسته است.

تصویر ۷. از مجموعهٔ دیدی دیگرگون، سروش کیایی (منبع: آرشیو شخصی).

تصویر ۸. از مجموعهٔ سکوت، ساسان ابری (منبع: URL12).

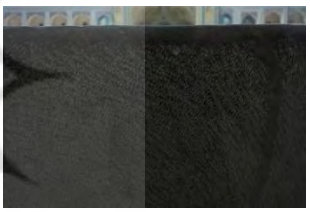
همانطور که در بخش‌های پیش اشاره شد انتخاب‌های عکاس دربارهٔ قاب‌بندی و زاویه‌دید و غیره اموری هستند که در دیدگاه برساخت‌گرایانه نسبت به بازنمایی نباید طبیعی و بدیهی و یگانه تلقی شوند. انتخاب‌هایی که توجه داشتن به آن‌ها در یک کلام نگاه ابژکتیوِ مفروض عکاسی را به نگاه سوبژکتیو عکاسانه تبدیل می‌کند. بنابراین تأکید بر نقش زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی در این انتخاب، می‌تواند برساخته بودنِ بازنمایی عکاسانه را به چالش فرابخواند. سریِ مجموعه‌های بد و بدتر محمد غزالی را می‌توان در مسیر چنین رویکردی بررسی نمود (تصویر ۹). او در برخی آثار بد و بدتر، از رهگذارن و در یک مورد از نابینایی می‌خواهد که از یک مکان عکسی بگیرند و آن عکس را کنار عکسی که خودش از همان مکان گرفته است قرار می‌دهد. با این‌کار در واقع به نقش پیش‌زمینه‌هایی ذهنیِ عکاس در برابر رهگذر در انتخاب زاویه دید تأکید می‌گذارد. در یکی از این مجموعه‌ها با عنوان «بد و بدتر با تو» او حتی با نابینایان کار کرده و خودش نیز با دوربینی که ویزور نداشته است کار می‌کند. آثار او این موضوع را به نقد می‌گذارند که شیوه‌های رایجِ بازنمایی عکاسانه نه اموری بدیهی و طبیعی بلکه اموری برساخته‌اند که تحت آموزش عکاسانه در ذهن عکاسان تثبیت شده‌اند و رهگذران نیز با توجه به تجربهٔ متفاوتی که از فضا دارند؛ یکی به دنبال شغل در آن مکان بوده دیگری ساکن بوده و غیره، زاویه و کادر متفاوتی را انتخاب می‌کنند و پیش‌زمینهٔ ذهنی‌شان بر این انتخاب تأثیر می‌گذارد. بنابراین غزالی در این آثار بر نگاه سوبژکتیو عکاس تأکید می‌گذارد و از طریق ارائهٔ برساخت‌های جایگزین برای آنچه خودش به عنوان عکاس انجام داده‌است، طبیعی و خنثی بودن نگاه عکاس را به چالش کشیده است. هرچند اشاره و تأکید بر نقش عکاس و سوبژکتیو بودن نگاه عکاسانه خود روشی مجزا برای نقد برساخته‌گی بازنمایی عکاسانه است اما در این مجموعه از آنجا که غزالی نگاهِ شخص دیگری را به عنوان بدیلی برای نگاه عکاس (خودش) ارائه نموده، روش ارائهٔ برساخت جایگزین را نیز به کار گرفته است. او حتی در برخی مجموعه‌های سریِ بد و بدتر از دوربینی استفاده نموده که در رد کردنِ فیلم دارای ایراد بوده و بنابراین عکسی که خودش می‌گیرد و عکسی که دیگری از همان چشم‌انداز می‌گیرد با هم در مواردی ادغام شده و یک عکس را می‌سازند و از این طریق برای قرارداد بدیهی‌انگاشتهٔ دیگر عکاسی، مبنی بر وحدتِ نقطه‌نظر عکاس، جایگزینی ارائه می‌دهد.

تصویر ۹. از مجموعهٔ بد و بدتر پیش از تو، سمت راست محمد غزالی، سمت چپ ساکن خانهٔ متروکه (منبع: URL5).

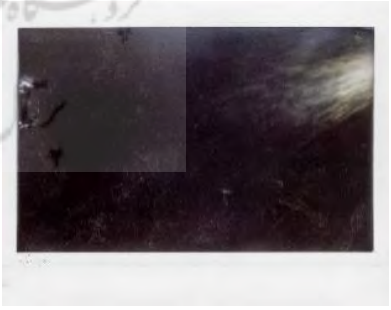
برجسته‌سازی نقش عکاس: نگاه عکاسانهٔ سوبژکتیو

تأکید بر سوبژکتیو بودن بازنمایی عکاسانه در آثار مهران مهاجر نیز دیده می‌شود (تصویر ۱۰) او در مجموعهٔ حال گذشته، به عکاسی از «بناهایی تاریخی چون تخت جمشید شیراز و مسجد جامع اصفهان پرداختهاما عکس‌های این مجموعه نه عکس تخت جمشیدند و نه مسجد جامع اصفهان» (روان‌جو و اسدی، ۱۳۹۸: ۴۷) انتخاب زاویه دید و کادربندی خاص موجب شده «در بیشتر تصاویر چیزی مانع دیدن کل بنا در عکس شود» (همان:۵۰). این آثار نشان می‌دهند که عکاس تا چه اندازه می‌توانسته با انتخاب زاویه دید چیزهایی را پنهان نماید و «خاطر نشان می‌کنند که نه عکاسی و نه بایگانی، هرگز ثبت و گردآوری بی‌طرف واقعیتی از پیش‌آماده نبوده‌اند» (عسگری، ۱۳۹۴: ۲۰۹). مهاجر همچنین در مجموعهٔ

بین و لابین با عکاسی از میان دو انگشت خود به‌شکلی نمادین دخالت عکاس در فضای موجود و بازنمایی عکاسانه را به رخ می‌کشد، گویی که شخص عکاس نیز به مثابه واسطه یا رسانه‌ای عمل می‌نماید که نقشی تعیین‌کننده دارد. او در هوای زمین از پشت یک شیشه تصاویری از از آسمان ثبت نموده‌است تا بار دیگر با استفاده از واسطه‌ای میان دوربین و واقعیت، ابژکتیو بودنِ نگاه عکاسانه را به چالش بکشد. عکاسان دیگری نیز از حائل‌هایی میان دوربین عکاسی و جهان استفاده کرده‌اند که رادیکال‌ترین حالت آن را مهرداد افسری در عکس‌های در پیش نشان داده است (تصویر ۱۱) به‌گونه‌ای که خودِ عکاس به عنوان عامل برسازندهٔ بازنمایی عکاسانه مانع از دیده شدنِ جهانِ پیش‌رو شده است. این‌گونه آثار نقش عکاس را در بازنمایی عکاسانه برجسته نموده و از این طریق شفافیت این بازنمایی را به چالش کشیده‌اند، اما نه از طریق ارائهٔ برساخت‌های جایگزین.



ت‌صویر ۱۰. از مجموعهٔ حال گذشته، مهران مهاجر (منبع: URL2).



تصویر ۱۱. از مجموعهٔ عکس‌های در پیش، مهرداد افسری (منبع: URL7).

در دههٔ نود برخی عکاسان نیز از عکاسی صحنه‌پردازی‌شده برای این منظور استفاده کرده‌اند و بر نقش عکاس در انتخاب آنچه درون کادر جای می‌گیرد تأکید نموده‌اند. برای مثال آثاری چون آنی از زمان و مکان الهه عبداله‌آبادی و طبیعی‌سازی امر طبیعی محمد خدادادی مترجم‌زاده از طریق نشان دادن قاب و پردهٔ پس‌زمینهٔ عکاسی، در عکس‌های صحنه‌پردازی‌شدهٔ خود، برساخته‌گی بازنمایی عکاسانه را نمایش می‌دهند (تصویر۱۲ و ۱۳). مترجم‌زاده در برخی از آثار مجموعهٔ طبیعی‌سازی امر طبیعی از یک قاب استفاده نموده که تنهٔ درخت در میانهٔ آن قرار می‌گیرد و عکس هم داخل و هم خارج قاب را به مخاطب ارائه می‌کند و به نوعیِ پشت صحنه و سازوکار فرایند عکاسی را برملا می‌سازد و عبداله‌آبادی نیز نشان می‌دهد که چگونه عکاس نه تنها یک لحظهٔ خاص بلکه یک موقعیتِ منفک‌شده از زمینهٔ وقوعش را به نمایش می‌گذارد. عنوان هر دو مجموعه نیز به برساخته‌گیِ بازنمایی عکاسانه اشاره دارند. طبیعی‌سازی امر طبیعی، عنوانی کنایی است چرا که به ظاهر به عبث بودنِ یک فرایند اشاره دارد؛ آنچه خود طبیعی است را طبیعی‌سازی می‌کند، در حالیکه نه امری طبیعی در میان است و نه طبیعی‌سازی موفقیت‌آمیز خواهد بود. تنهٔ درختی که متعلق به هیچ‌یک از فضاهای عکاسی شده نبوده هر بار به فضای دیگری منتقل و عکاسی شده است و عکاس نیز تلاشی برای طبیعی‌سازی (واقع‌نمایی) نداشته است. این موضوع در تعدادی از عکس‌ها که تنهٔ درخت وسط یک قاب قرار گرفته‌اند تشدید می‌شود. همین امر موجب می‌شود که هرچند این آثار در حیطهٔ عکاسی برساخته قرار دارند اما فرایند نقاب‌گذاری در جهت نقاب‌برداری شکل نمی‌گیرد. همچنین آن‌ها برساخت‌های جایگزین (امکان وجود شکل‌های دیگرِ قاب‌بندی مانند مجموعهٔ بد و بدتر غزالی) را ارائه نکرده‌اند. بلکه با استفاده از عناصری چون پرده و قاب و کادربندی مجدد، اختیارات عکاس در نشان دادن و یا پنهان کردن چیزها عکس را برجسته ساخته‌اند.

تصویر ۱۲. از مجموعهٔ آنی از زمان و مکان، الهه عبداله‌آبادی (منبع: URL1).

تصویر ۱۳. از مجموعهٔ طبیعی‌سازی امر طبیعی، محمد خدادادی مترجم‌زاده (منبع: URL9).

غزالی نیز در لایروبی (تصویر ۱۴) از طریق چسب زدن، کادرِ جدیدی برای عکس ساخته است تا ماهیت برساختهٔ عکس را برملا سازد. این اثر نیز هرچند عکاسی برساخته است اما مانند دو اثر پیشین تلاشی برای واقع‌نمایی در آن وجود ندارد و به شکلی بسیار آشکار و استعاری، نقش عکاس در پوشاندن یا نمایاندن چیزها در عکس را برجسته نموده است.

تصویر ۱۴. از مجموعهٔ لایروبی، محمد غزالی (منبع: URL6).

برجسته‌سازیِ نگاه سوبژکتیو عکاس، هرچند به راهکارِ آگاه ساختن از عکس‌بودگی نزدیک است اما این بار نه عکس‌بودگی بلکه نقش عکاس است که مخاطب باید از آن آگاه شود و مرز باریکی میان این دو راهکار وجود دارد.

یافته‌ها

بررسی انجام شده نشان داد برای تحلیل چگونگی نقد برساخته‌گی بازنمایی عکاسانه در آثار عکس-بنیان، نمی‌توان به آنچه دربارهٔ نقد برساخته‌گی واقعیت‌های اجتماعی بسنده نمود. آنچه جودیت باتلر دربارهٔ نقد برساخته‌گی هویت زن مطرح نموده-تکرار برساخت های گفتمان غالب و ارائهٔ برساخت‌های جایگزین- نمی‌تواند همهٔ آثار عکاسانه‌ای که برساخته‌گی بازنمایی عکاسانه را نقد نموده‌اند شامل شود. چرا که عکاسی از طریقِ خودارجاعی نیز می‌تواند به چنین نقدی بپردازد. همانطور که نمودار شمارهٔ ۱ نشان می‌دهد، همین نکته که عکاسی یک رسانه و واسطه‌ای میان واقعیت و عکس است به تنهایی می‌تواند منجر به نقد برساخته‌گیِ بازنمایی عکاسانه شود. همانطور که تاریخ عکاسی نشان می‌دهد عکاسان از دوره‌ای به بعد از طریق فاصله‌گذاری توانستند برساخته‌گیِ عکس را برجسته سازند. این فاصله‌گذاری گاه به شکل آگاه‌سازی مخاطب از عکس‌بودگیِ اثر اتفاق می‌افتد و گاه از طریق برجسته‌ساختنِ این نکته که نگاه عکاسانه، نگاهی سوبژکتیو است. هر دو روش مخاطب را آگاه می‌سازند که با واقعیت به همان‌گونه که هست مواجه نیست و بازنمایی عکاسانه در این دیدگاه نه ابژکتیو، شفاف و خنثی بلکه امری برساخته است. نمودار شمارهٔ ۱ تقسیم‌بندیِ روش‌های نقد برساخته‌گی بازنمایی عکاسانه را به دو شیوهٔ کلی و ویژه ترسیم می‌نماید.

نمودار ۱. دسته‌بندیِ روش‌های نقد برساخته‌گی بازنمایی عکاسانه که در پژوهش ابتدا با شیوه‌های کلیِ نقد برساخته‌گی واقعیت اجتماعی آغاز شد و با بررسی عکس‌ها، در کنار آن شیوه‌ها، دو شیوهٔ ویژه برای نقد برساخته‌گی بازنمایی عکاسانه یافت شدند (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۴).

وجه تمایز شیوه‌هایی که نشأت گرفته از برساخت‌گرایی اجتماعی هستند و شیوه‌های ویژهٔ عکاسانه در میزان ضمنی بودنِ افشای برساخته‌گیِ بازنمایی عکاسانه نهفته است. برای مثال عکاسی برساخته‌ای که سعی در واقع‌نمایی دارد اما شکاف‌های ضمنی برای کشف برساخته‌گی به مخاطب می‌دهد (در دههٔ ۱۳۹۰ توسط عنوان این سرنخ به مخاطب داده می‌شود) به شیوهٔ نقاب‌گذاری و نقاب‌برداری عمل

نموده است اما عکاسی برساخته‌ای که آشکارا در پیِ نمایشِ تصنعی بودنِ خود باشد در مسیر آگاه‌سازیِ مخاطب از عکس‌بودگی یا برجسته‌سازی نقش عکاس عمل نموده است. از سوی دیگر همانطور که اشاره شد شیوه‌های نقدی که مختص بازنمایی عکاسانه هستند، از یک رویکرد خودارجاعی و خودانتقادی نشأت می‌گیرند و موضوعیت آن‌ها اغلب مسئلهٔ بازنمایی است درحالیکه دو شیوهٔ دیگر که در نقد واقعیت‌های اجتماعیِ برساخته نیز کاربرد دارند در کنار نقد برساخته‌گی بازنمایی عکاسانه به مسائل دیگری نیز اشاره دارند. نمی‌توان تحلیل چگونگی نقد بازنمایی عکاسانه در آثار عکس-بنیان را به یافتنِ چهار روشِ یادشده محدود نمود چرا که هریک از این روش‌ها به گونه‌های متفاوتی ممکن است اجرا شده باشند و نکتهٔ حائز اهمیت آن است که این روش‌ها توسط چنین تکنیک‌هایی اجرا شده باشند. خلاصه‌ای از یافته‌های پژوهش دربارهٔ تکنیک‌های به‌کارگرفته شده توسط خالقان آثار عکس-بنیان دههٔ ۱۳۹۰ به تفکیک هریک از روش‌های چهارگانهٔ یادشده در جدول شمارهٔ ۱ آمده است.

شیوه‌های نقد برساخته‌گی بازنمایی عکاسانه	تکنیک‌های هریک از شیوه‌های نقد برساخته‌گی بازنمایی عکاسانه در آثار عکس-بنیان دههٔ ۱۳۹۰
نگاز برساخت‌های گفتمان غالب (نقاب‌گذاری و نقاب‌برداری)	عکاسی برساختهٔ واقع‌نما با موضوعیت رسانهٔ عکاسی (عنوان‌های اشاره‌کننده)
ارائهٔ برساخت‌های جایگزین برای قراردادهای بدیهی‌انگاشتهٔ عکاسی	بین‌هول با سه روزنه عکاسی از صحنهٔ واحد با چند زاویه دید و ساخت یک تصویر واحد توسط آن عکس‌ها بین‌هول (ایجاد اعوجاج) عکاسی از یک خط‌کش توسط دو خود (عکاس و دیگری)
آگاه‌سازی از عکس‌بودگی	چاپ پرفراژ نگاتیو
برجسته‌سازی نقش عکاس (نگاه سوبژکتیو)	پنهان‌نمودن بخش‌هایی از تصویر از طریق کادربندی و روایای نامتعارف پوشاندن بخش‌هایی از تصویر با جسب کاغذی استفاده از دست و بدن عکاس برای پوشاندن بخشی از تصویر یا تمام تصویر صحنه‌پردازی‌هایی که به قاب و پرفراژ بین‌رسانهٔ عکاسی اشاره دارند

جدول ۱. تکنیک‌هایی که خالقان آثار عکس-بنیان در دههٔ ۱۳۹۰ برای اجرای هریک از شیوه‌های چهارگانهٔ نقد برساخته‌گیِ بازنمایی عکاسانه به‌کار گرفته‌اند (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۴).

همانطور که جدول شمارهٔ ۱ نشان می‌دهد تنوع تکنیک‌های به‌کارگرفته شده در دو روشِ ارائهٔ برساخت‌های جایگزین برای قراردادهای بدیهی‌انگاشتهٔ عکاسی و برجسته‌سازی نقش عکاس بیش از دو روش دیگر بوده است. همچنین در کنار هم قرار گرفتنِ تکنیک‌ها در این جدول نشان می‌دهد در تکنیک‌های به‌کاررفته در برجسته‌سازی نقش عکاس، در اغلب موارد، پوشاندن و پنهان کردن بخش‌هایی از تصویر، مشترک بوده است و تمایز آن‌ها در نحوهٔ انجام این کار بوده است.

نتیجه‌گیری

در این مقاله ابتدا چارچوبی از روش‌هایی که از طریق آن‌ها یک اثر عکس‌بنیان می‌تواند شفافیت بازنمایی عکاسانه را زیر سؤال ببرد، ترسیم شد. نخستین شیوه بنا بر دیدگاه اندی گراندبرگ نقاب‌برداشتن از برساخته‌گی بازنمایی عکاسانه است که در آن اثر باید شکلی از عکاسی را تقلید نماید که همواره خنثی تلقی می‌شده است و عکاسان به این منظور از عکاسی برساخته به شکلی واقع‌نما استفاده نموده‌اند. در دههٔ ۱۳۹۰ همانطور که مشاهده شد این شیوه در صحنه‌پردازی لحظات مرگ افراد مشهور و فتومونتاژهایی با عنوان واقع‌نمایی به کار گرفته شده‌است و البته عناوین این آثار نقشی تعیین‌کننده در اشاره به برساخته‌گیِ بازنمایی عکاسانه داشته‌اند. این شیوه نیازمند ظرافت در افشای برساخته‌گیِ عکس است اما آنچه بیشتر در این دهه یافت شد عکاسی برساخته‌ای بود که کاملاً آشکار برساخته‌گیِ خود را افشا می‌نماید. این فاش‌سازی به شیوه‌های دیگری چون آگاه‌سازی مخاطب از عکس‌بودگی یا آگاه‌سازیِ مخاطب از سوبژکتیو بودنِ نگاه عکاس (برجسته‌سازیِ نقش عکاس) می‌انجامد. در این دهه هنرمندان از طریق تکنیک‌هایی چون پنهان‌نمودنِ بخش‌هایی از عکس به شیوه‌های گوناگون و یا با استفاده از ابزار صحنه‌ای که به ساز و کار عکاسی اشارهٔ مستقیم دارند و یا چاپ پرفراژ نگاتیو در عکس، چنین آگاه‌سازی‌هایی را انجام داده‌اند. در این نمونه‌ها نیز عناوین مجموعه‌ها نقشی پررنگ در روشن نمودنِ نقد برساخته‌گی بازنمایی عکاسانه دارند. همچنین ارائهٔ برساخت‌های جایگزین، به عنوان شیوهٔ دیگری در نقد بازنمایی عکاسانه، در دههٔ ۱۳۹۰ از طریق زیر سؤال بردنِ قراردادهای عکاسی مانند پرسپکتیو رنسانسی، نقطه‌دیدِ منفرد و انسجام عکس پی گرفته شده‌است.

هنرمندان در این دهه از طریق عکاسی با پین‌هولی با سه روزنه یا استفاده از عکس‌هایی از نقاط دید مختلف از یک صحنهٔ واحد و چینش موزاییکی آن‌ها برای ساخت تصویری واحد، به ارائهٔ برساخت‌های جایگزین برای قراردادهای بدیهی‌انگاشتهٔ عکاسی پرداخته‌اند. همچنین بررسی آثار این دهه نشان داد همیشه واقع‌نمایی در عکاسیِ برساخته به نقد برساخته‌گی بازنمایی عکاسانه منتج نمی‌شود و یا همواره استفاده از یک ابزار مانند پین‌هول نمی‌تواند به تنهایی ضامن نقد برساخته‌گی بازنمایی عکاسانه باشد. در نهایت می‌توان اذعان نمود، هنرمندان در این دهه اغلب به دنبال بیان‌هایی آشکار و صریح برای نقد بازنمایی عکاسانه بوده‌اند و بیش از هریک از روش‌های دیگر، از آگاه‌سازی مخاطب از نقش عکاس و سوبژکتیو بودنِ نگاه عکاسانه برای نقد برساخته‌گی بازنمایی عکاسانه استفاده کرده‌اند.

پی‌نوشت

[1] Peter Berger & Thomas Luckmann
[2] The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge
[3] Judith Butler
[4] Andy Grundberg
[5] Thomas Demand
[6] Jeffrey Dahmer
[7] Constructed photography
[8] A.D Colman
[9] Marshall McLuhan
[10] Mike and Doug Starn
[11] واقع‌نمایی‌ها، فصل چهارم: تاریخ یافت شده (۱۳۹۱) و واقع‌نمایی‌ها، فصل پنجم: وساطت الهی (۱۳۹۲).

منابع

پاک، حمیده (۱۳۹۴). ***تحلیل دیدگاه‌های ویلیام میشل، جفری باچن، مارتا راسلر و سارا کمبر پیرامون مسئلهٔ دستکاری عکس در دوران عکاسی دیجیتال***. پایان نامه کارشناسی ارشد عکاسی. دانشکده هنرهای تجسمی. دانشگاه هنر. تهران.

حکیم، وحید. (۱۳۹۷). ***کتاب نمایشگاه عکس هوای زمین***. گالری دستان. دی‌ماه ۱۳۹۷.

خدادادی مترجم‌زاده، محمد. (۱۳۷۹). ***بحران واقعیت در عکاسی معاصر***. کارشناسی ارشد عکاسی. دانشکده هنرهای تجسمی. دانشگاه هنر. تهران.

دانش‌پژوه، ثریا (۱۳۹۷). ***بازشناسی واقعیت برساخته در عکاسی مفهومی با تأکید بر آثار توماس دیمند***. کارشناسی ارشد عکاسی. دانشکده هنرهای تجسمی. دانشگاه هنر. تهران.

روان‌جو، احد و اسدی اردلی، میثم. (۱۳۹۸). بررسی و تحلیل آثار مهران مهاجر عکاس معاصر. ***فصلنامه پیکره: نشریه دانشکده هنر دانشگاه شهید چمران اهواز***، دانشکده هنر. دانشگاه شهید چمران اهواز. دوره هشتم. (۱۶): ۵۳-۳۸. DOI: https://doi.org/10.22055/pyk.2019.14968

سرل، جان. (۱۴۰۲). ***ساخت اجتماعی واقعیت***. ترجمه میثم محمدامینی. تهران. نشر نو.

سجویک، پیتر. (۱۳۹۵). ***دکارت تا دریدا***. ترجمه محمدرضا آخوندزاده. تهران. نشر نو.

شیخه، رضا و دیگران. (۱۳۹۹). بررسی تحلیلی مبانی رویکرد برساخت گرایی اجتماعی. ***فصلنامه علمی روش شناسی علوم انسانی***. *سال ۲۶. شماره ۱۰۳ ۵۵-۳۹.*

صحاف‌زاده، علیرضا. (۱۳۸۸). ***هنر هویت و سیاست بازنمایی***. تهران. بیدگل.

عسگری، سحر. (۱۳۹۴). «حال گذشته» و حالی که می‌گذرد. ***نشریه حرفه هنرمند***. (۵۴). ۲۱۱-۲۰۹.

کولمن، ای. دی. (۱۴۰۱). ***گروتسک در عکاسی***. ترجمهٔ سودابه شایگان. تهران. پرگار.

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

محمدی، آرام. (۱۴۰۱). ***عکاسی معاصر ایران: تحول نگاه عکاسانه به واقعیت از ۱۳۵۷ تا ۱۳۹۰***. تهران. آبان.

مقیم‌نژاد، مهدی. (۱۳۹۱). گفتگوی محمدرضا شاهرخی نژاد با مهدی مقیم‌نژاد در ***کتابچهٔ تاریخ یافت‌شده مهدی مقیم‌نژاد***. تهران. گالری محسن.

مقیم‌نژاد، مهدی. (۱۳۹۳). ***عکاسی و نظریه***. تهران. سوره مهر.

ملپس، سایمن؛ ویک، پاول. (۱۳۹۷). ***درآمدی بر نظریه انتقادی***. ترجمه گلناز سرکارفرشی. تهران. سمت.

مهاجر، مهران. (۱۳۸۲). تکه‌تکه‌گی؛ یادداشتی بر عکس‌های یحیی دهقانپور. ***نشریه حرفه‌هنرمند***. (۴). ۷۰-۷۲.

مهدی‌زاده، علیرضا. (۱۴۰۰). بررسی ویژگی‌های عکس مستند هنری. ***نشریه جلوه هنر***. (۲) ۱۳ . ۷۲-۸۷.

میلر، سالی. (۱۴۰۱). ***عکاسی معاصر و نظریه-مفاهیم و مباحث بنیادین***. ترجمه مهدی مقیم‌نژاد. تهران. گیلگمش.

ولز، لیز. (ویراستار) (۱۳۹۸). ***نظریهٔ عکاسی: گزیده‌ای از مهم‌ترین متون نظری عکاسی در قرن بیستم***. ترجمهٔ مجید اخگر. چاپ سوم. تهران. سمت.

References

Asgari, S, (2015). “The Past’s Today” And the Present which Passes, ***Herfeh-Honarmand journal,*** (54), 209-211, (Text in Persian).

Moghimnejad, Tehran: Gilgamesh publication, (Text in Persian).
Moghimnejad, M., (2013). Interview of Mohammadreza Shahrokhinejad with Mehdi Moghimnejad, ***Verisimilitudes Chapter Four:Found History,*** Tehran: Mohsen gallery publication, (Text in Persian).
Moghimnejad, M,. (2014). ***Photography and Theory,*** Tehran: Soure-ye-Mehr publication, (Text in Persian).
Mohajer, M., (2003). Fragmentation: a Review on Yahya Dehghanpour Photographs, ***Herfeh-Honarmand journal,*** (4), 70-72, (Text in Persian).
Mohammadi,A.,(2022).***Iran's Contemporary Photography: The Transformation of the Photographic View into Reality,*** Tehran: Aban publication, (Text in Persian).
Pak, H.,(2015). ***A Study on the Theorical Attitudes of William Mitchell, Marta Rosler, Geofery Batchen, Sarah Kember, about Manipulated Photographs in the Age of Digital Photography,*** (MA Thesis, Faculty of visual arts, Art university of Iran, Tehran, (Text in Persian).
Platt, S. (2018). In The Focal Press ***Companion to the Constructed Image in Contemporary Photography***. Routledge, New York. DOI: https://doi.org/10.4324/9781315647807
Ravanjo, A.; Asadi Ardley, M., (2019). Analysis of the Works of Mehran Mohajer: A Contemporary Photographer, ***Peykareh,*** 8 (16), 38-53, (Text in Persian).
Sahafzade,A., (2009). ***The Art of Identity and the Politics of Representation,*** Tehran: Bidgol publication, (Text in Persian).
Searl, J., (2023). The Construction of S***ocial Reality,*** translated by: Meysam Mohammadamini, Tehran: Nashr-e-No, (Text in Persian).
Sedgwick, P., (2016). ***Descartes to Derrida,*** Translated by: Mohammadreza Akhondzadeh, Tehran: Nashr-e-No,(Text in Persian).
Sheikheh, R.; and others. (2020). Analytical study concerning foundations of social constructionism, ***Journal of Methodology of Social Sciences and Humanities (MSSH),*** 26 (103),39-55, (Text in Persian). DOI: https://doi.org/10.22055/pyk.2019.14968.
Beckman, K. (2007). Telescopes, Transparency, and Torture: ***Trevor Paglen and the Politics of Eposure Art Journal*** 66, no.3: 62-67, DOI: https://doi.org/10.1080/00043249.2007.10791268.
Burgin, V. (1982). ***Thinking Photography***. Red Globe Press.
Coleman, A.D., (2022). ***Grotesque in Photography,*** Translated by: Soudabeh Shaygan, Tehran: Pargar Publication, (Text in Persian).
Daneshpazhouh, S., (2018). ***Reconsideration of Constructed Reality in Conceptual Photography emphasizing Thomas Demand, (***MA Thesis, Photography, Faculty of visual arts, Art university of Iran, Tehran) (Text in Persian).
Diaz, M. C. (2019). Visual Storytelling in Hypermodernity: The Transformative Construction of Symbolic Realities Through Staged Photography. ***Journal of Comparative Literature and Aesthetics***, *42* (3), 82-98. https://link.gale.com/apps/doc/A643530453/AONE?u=anon~212178b8&sid=googleScholar&xid=f6900ab7
Grundberg, A., (2013). ***Crisis of the real: writings on photography since 1974,*** translated by: Masoud Ebrahimi Moghaddam & Maryam Ladoni, (2nd ed), Tehran: MATN Publication, (Text in Persian).
Hakim, V., (2019). ***The book of HAVA-Y-ZAMIN photo exhibition ,*** Dastan+2 gallery publication, (Text in Persian).
Khodadadi Motarjemzadeh, M., (1999). ***The Crisis of the Real in Contemporary Photography,*** (MA Thesis, Faculty of Visual arts, art university of Tehran) (Text in Persian).
Mahdizadeh, A., (2021). Reviewing the Features of Documentary Artistic Photo. ***Glory of Art (Jelve-y Honar)***,13(2), 72-87, (Text in Persian).
Malpas,S.; Wake, P. (editors), (2015). ***The Routledge Companion to critical Theory,*** translated by: Golnaz Sarkarfarshi, (2nd pb), Tehran: MATN Publication, (Text in Persian).
Miller, S., (2022). ***Contemporary Photography and Theory: Concepts and Debates,*** translated by: Mehdi

Shindelman, .M., & Massoni, A.(Eds.).(2018). ***The Focal Press Companion to the Constructed Image in Contemporary Photography***. Routledge, New York. DOI: https://doi.org/10.4324/9781315647807

Weinberg ,D. (2014). ***Contemporary Social Constructionism: Key Themes*** , Temple University press.

Wels, L,. (Editor). (2019). ***The photography Reader,*** translated by: Majid Akhgar, (3th pb), Tehran: MATN Publication, (Text in Persian).

Wels, L., (2018). ***In the Focal Press Companion to the Constructed Image in Contemporary Photography***. Routledge, New York. DOI: https://doi.org/10.4324/9781315647807

URLs

URL1 https://www.afraphoto.ir/fa/portrait/206-elahe-abdolahabadi-an-instant-of-time-and-place-film-photograph-2010-14 (بازیابی در ۹ شهریور ۱۴۰۳)

URL2 http://akskhaneh.com/library/uploads/news/mohajerkeshtkarfour.jpg (بازیابی در ۲۱ اردیبهشت ۱۴۰۳)

URL3 https://aliandramyar.com/wp-content/uploads/2015/07/3-1030x1030.jpg (بازیابی در ۵ آبان ۱۴۰۳)

URL4 http://moghimnejad.com/ArtWorks/chapter-four/ (بازیابی در ۲۱ اردیبشهت ۱۴۰۳)

URL5 http://www.mohammadghazali.com/src/2009-2017%20-%20MOHAMMAD%20GHAZALI%20%20BAD%20AND%20WORSE%20-%20BEFORE%20YOU.pdf (بازیابی در ۹ شهریور ۱۴۰۳)

URL6 http://www.mohammadghazali.com/src/2016%20-%20MOHAMMAD%20GHAZALI%20-%20DREDGE.pdf (بازیابی در ۵ آبان ۱۴۰۳)

URL7 https://mohsen.gallery/uploads/Afsari_Baz Namaie_01.jpg (بازیابی در ۲۱ اردیبهشت ۱۴۰۳)

URL8: https://mohsen.gallery/fa/series/by-an-eye-witness/(بازیابی در ۲۱ اردیبهشت ۱۴۰۳)

URL9 https://motarjemzadeh.com/wp-content/uploads/2019/09/masoud-motarjemzadeh07.jpg (بازیابی در ۲۱ اردیبهشت ۱۴۰۳)

URL10 https://www.sasanabri.com/works/exposed (بازیابی در ۲۱ اردیبهشت ۱۴۰۳)

URL11 https://www.sasanabri.com/works/the-dormant-yellow(بازیابی در ۲۱ اردیبهشت ۱۴۰۳)

URL12 https://www.sasanabri.com/wp-content/uploads/2013/04/silence-20.jpg (بازیابی در ۹ شهریور ۱۴۰۳)

URL13 https://tahminehmonzavi.com/wp-content/uploads/2016/02/6-2.jpg (بازیابی در ۹ شهریور ۱۴۰۳)