مقاله پژوهشی
Research Article

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۱۶-۴)
/https://arjgap.alzahra.ac.ir

نشانه شناسی امر واقعی و نقش بازنمایی آن در خلق اثر هنری

چکیده

برخی آثار هنری با بازنمایی و جایگزینی با موضوع عادی و غیر هنری در پی بیان مفهومی جدید هستند تا مخاطب را به اندیشیدن پیرامون زندگی روزمره فرا خوانند. بنابراین، این مقاله با طرح این پرسش که «چگونه موضوعات روزمره منجر به دلالت‌های معنایی و ابژه هنری شده و مخاطب را به اندیشیدن در مورد پدیده های عادی و معمولی زندگی روزمره فرا می‌خوانند»، بر آن است تا با نشانه شناسی آثار به اهمیت و چگونگی تولید اثر هنری با استفاده از موضوعات از پیش حاضر و روزمره بپردازد. بنا به یافته‌های این پژوهش می‌توان بیان داشت، از آن‌جایی که اثر هنری فقط به‌واسطه ارتباط با عنصر واقعی قابل شناخت و تفسیر است، عنصر روزمره یا امر واقعی، سند انگاشته شده و همچنین آثار هنری با نمایش و جانشینی ابژه اصلی، نه تنها با بیان ایده، بلکه با استفاده از روش هایی چون آشنایی زدایی، ساختارشکنی، تأکید و جانشینی بر عنصر روزمره و مکان نمایش اثر هنری به معنا و مفهومی جدید دست یافته و ایجاد شگفتی می کنند. این آثار هنری (عکس ها) با تأکید بر امر روزمره ای که بر اثر تکرار ملال آور شده اند، معناسازی کرده و مخاطب را به تأمل وامی دارند. یافته‌های این بررسی که به عوامل تأثیرگذار و مقایسه آن‌ها در آثار مختلف می پردازد، به‌صورت جداگانه در جدول شماره یک ارائه شده‌است. نمونه های موردی مشتمل بر آثار ویکتور برگین، مهران تمدن، ویلیام آناستازی، فرهاد فخریان، کنت جوزفسن، رابرت اسمیتسون هستند

کلیدواژه‌ها: نشانه شناسی، امر واقعی، عکاسی، بازنمایی.

فرشته دیانت
استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
f.dianat@alzahra.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۱۱-۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۰۹-۱۸
1-DOI: 10.22051/PGR.2023.42974.1203

مقدمه

غییر مسیر قائده های آشنا در هنر، مستلزم عبور از گستره فرآیندهای آشنای گذشته و آشنایی زدایی[1] از آن‌ها است. چارلز سندرز پیرس در تبیین تأملات خویش، فرآیند نشانگی را تعامل بین متعلق نشانه شناختی، تفسیر و نمود می نامد. به تعبیری دیگر، فرآیند نشانگی تعاملی است که پیوسته میان نشانه ها با عالم خارج، نشانه ها در نسبت با یکدیگر و همچنین نشانه ها با مخاطب آن وجود دارد. بر این اساس توجه به نسبت های مشترک میان آشنایی زدایی و فرآیند نشانگی، منجر به درک و دریافت مناسب تری از آفرینش هنری می گردد که بیش از هر چیز بر نظام نشانه ها استوار است؛ چرا که نظام نشانه ها، در عین حال که به بررسی ویژگی های ساختاریِ خود مبنی بر فرایند پیدایش، نحوه دلالت و کاربردهایش می پردازد، همواره نسبتی برقرار می سازد با فرآیندهای متفاوتی از ادراک. ادراک، شیوه ای از کشف‌کردن است که در سیر تکاملی خویش و در گذار از صورت عینی نشانه به منظور دریافت معنای باطنی آن، همواره تعاملی دگرگون و متغیر را با اندیشه، خیال و تجربه برقرار می سازد. نمایش ابژه های زندگی روزمره و دعوت به تأمل و اندیشیدن درباره آن‌ها به‌گونه‌ای می تواند به خلق هنر مفهومی که مهم ترین وجه آن را اندیشه و تأمل در امور پیش پا افتاده زندگی تشکیل می دهد، منجر شود. همچنین از آن‌جایی که موضوع آثار نمایش امر روزمره کاملا از امر واقعی مشتق شده‌است، با بیش‌ترین شباهت به موضوع، نشانه‌های شمایلی به شمار می‌آیند که گاهی فقط به‌واسطه بیان با رسانه های متفاوت (عکاسی یا نقاشی) نقش نماد و گاه نقش نمایه پیدا کرده و در انتقال معنا و مفهوم اثر هنری، نقشی اساسی و محوری بازی می‌کنند. بررسی آثار هنری که موضوع و محوریت آن‌ها از دل زندگی روزمره گرفته شده‌است، منشأ نگارش مقاله حاضر بوده‌است. همچنین با بررسی نظریه‌های ساختارشکن‌هایی همچون رومن یاکوبسن و نشانه‌شناسی مانند پیرس، می‌توان نتیجه گرفت که استفاده از رسانه (به‌ویژه عکاسی و نقاشی) برای نمایش امر روزمره و همچنین بهره‌بردن از دلالت‌های شمایلی، در برخی آثار هنری نقشی اساسی بازی می‌کنند. رهایی از عادت و تکرار زندگی روزمره و موضوع‌های پیش پا افتاده و پناه‌بردن به خیال و همچنین یاری‌گرفتن از قدرت اندیشه در خلق اثر هنری به هنرمندان یاری می رساند. به این منظور، برای نمونه و ارائه بهتر، از آثار هنرمندان ایرانی و غیر ایرانی استفاده شده‌است.

پیشینه پژوهش

هنرمندان بسیاری از نشانه شناسی به‌عنوان روشی برای پژوهش و تحلیل آثار هنری بهره برده اند. از جمله این موارد می توان به مقاله «ماهیت وجودی استویودم و پونکتوم در عکس»، نوشته محمد حسن پور که در سال ۹۰ در مجله ۀلمی پژوهشی نقش مایه انتشار یافت، اشاره کرد. وی در آن مقاله به اثبات دلالت های معنایی مبنی بر نظریه رولان بارت در اتاق روشن می پردازد. «نشانه شناسی زمان و گذر آن در عکس های یادگاری»، نوشته افسانه کامران و همکاران که در سال ۱۳۹۲ به چاپ رسید، از دیگر مقاله های منتشرشده در این زمینه، پیرامونِ نشانه شناسی و عکس هستند. کتاب «زندگی روزمره در ایران مدرن با تأمل بر سینمای ایران» از جمله نوشتارهای ارزشمند در پیوند با امور روزمره است که به‌وسیلۀ هاله لاجوردی در سال ۱۳۸۸ به چاپ رسید. نویسنده این اثر با نگاهی به سینمای ایران از دهه ۱۳۷۰ به بعد، زندگی روزمره مردم ایران را بررسی می کند. آن‌چه این پژوهش را از پژوهش های پیشین متمایز می کند، هم در تحلیل آثار برای تأکید بر محتوای امر روزمره و استفاده از نمونه های موردی متفاوت است. بنابراین، این مقاله بر آن است تا به تحلیل و واکاوی نشانه ها در آثار هنرمندانی که با استفاده از نمایش امر روزمره به خلق اثر هنری پرداخته و مخاطب را به اندیشیدن فرا می خوانند، بپردازد

روش انجام پژوهش

از آن‌جا که نشانه‌شناسی آثار هنری، نقش مهمی در انتقال معنا دارد، هنرمندان بسیاری بدان پرداخته اند. بنابراین، با بررسی و مطالعه نظریه ساختارشکنانی چون رومن یاکوبسن و نشانه شناسانی چون پیرس و همچنین مطالعه آثار هنری (عکاسی، نقاشی و اجرا) که الگوی آن‌ها از محیط طبیعی گرفته شده اند، این مقاله به روش تحلیل نشانه شناسانه به توصف و تبیین آثار پرداخته‌است. همچنین، شیوه گردآوری منابع آن به روش اسنادی بوده‌است.

مبانی نظری

نظریه امر واقعی

مفهوم امر واقعی، تحت رهبری و هدایت ژ.آ. میلر[۲]، به هسته اصلی پژوهش‌های مکتب جدید روان کاوی بدل شده‌است. لاکان، امر واقعی را در رابطه با دو ساحت اصلی دیگر- ساحت نمادین و ساحت خیالی- تعریف می کند. از دید لاکان، آن‌چه ما «واقعیت» می‌نامیم از طریق دلالت‌گری (امر نمادین) و شکل خاصی از دسته-بندی خیال‌ها یعنی همان امر خیالی، تشکیل می‌گردد. امر واقعی، به نظام دلالت (نمادین-خیالی) تعلق ندارد، بلکه دقیقاً همان امری است که این نظام را نفی می‌کند. امر واقعی به‌مثابه نوعی ساحت ابدی فقدان بر جای می‌ماند، و هر گونه تعبیر یا دلالت نمادین- خیالی نیز نوعی پاسخ تاریخی خاص با این فقدان بنیادین است (ژیژک، ۱۳۸۴، ۲۱). ژیژک[۳] می‌کوشد تا بر ابعاد و سویه‌های ظریف‌تر امر واقعی تأکید کند. از این رو، امر واقعی فقط به‌مثابه نوعی مرز بیرونی (سخت) برای دلالت عمل نمی‌کند، بلکه در عین حال، ایفاگر نقشی ظریف‌تر و نامحسوس‌تر است: ایجاد نوعی چرخش یا پیچشِ درون ماندگار- نامرئی که به واقعیت شکل می‌بخشَد و بافت آن را تعیین می‌کند (همان، ۲۲).

آشنایی زدایی از منظر تاریخ

باز بیگانه‌ساختن یا آشنایی زدایی می توان به‌عنوان مفاهیم کاربردی در نظریه‌های نقد هنری و ادبی نام برد. ویکتور شکلوفسکی[۴] کسی بود که در سال ۱۹۱۹ این واژه برای نخستین بار مطرح کرد. بر پایهٔ این مفهوم، هدف هنر انتقال حسّ چیزها به‌شیوه‌ای که ادراک می‌شوند است، نه آن سان که دانسته می شوند؛ بدین ترتیب هنر با افزودن بر دشواری و زمان فرایند ادراک از آن‌ها آشنایی زدایی می کند (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۳). به باور شکلوفسکی، ادراک ما از زندگی همواره در اثرِ عادت ملال آور شده و رهایی از این عادت وارگی، نیازمند ایجاد زبانی نو در حوزه تفکر، تجربه و خیال از زبان معمول و معیار است، که هنر اصلی ترین نمودار تجلی آن است. ولی ایجاد تغییر مسیر روش های قریب و آشنا در هنر، به عبور از گستره فرآیند نشانه ها در یک مواجه هنری نیاز دارد که این امر همواره با زمینه هایی که مولد آشنایی زدایی هستند از ویژگی های یکسانی برخوردار است. «فرمالیست ها معتقد بودند، به‌جای جستجوی «مفهوم اثر»، باید در پی کشف شگردها باشیم. این است معنای گفته یویکتور شکلوفسکی نظریه پرداز بزرگ دیگر فرمالیست، که «هنر همان شگرد است». برای شناخت این شگرد باید نوع «ز شکل انداختن» و دگرگون‌کردن ماده اثر هنری را مشخص کرد. برای نمونه، در شعر: ماده شعر چیست؟ زبان. ما از راه بررسی «شکل دیگر کاربرد زبان» یعنی شکل نامتعارف و غریب کاربرد زبان، که همان زبان شاعرانه باشد، می‌توانیم به دنیای شعر راه یابیم» (احمدی، ۱۳۷۴: ۳۰۷). به باور شکلوفسکی، اشیا و ساختارها در روزمرگی زندگی پنهان هستند و در نتیجه قوانین ادراک، کنش ها و سخن ها برای ما خودکار می شوند. ولی در این میان، به‌واسطه هنر می توان حس زندگی و اشیا پیرامون را به انسان ها بازگرداند. هنر به این سبب که ما اشیا و پدیده های پیرامون مان را احساس می کنیم، وجود دارد (احمدی، ۱۳۷۰ : ۴۹). ولی درک هنر، نیازمند ادراک مولفه های نشانه ای و مفهومی مناسب از سوی آن است که کل فرآیند هنر و به‌نوعی کارکرد آن را شکل می دهد. شکلوفسکی، کارکرد اصلی هنر را در تغییر عادت های روزمره و آشنایی‌زدایی از آن‌ها تلقی می کند. او بر این باور است که کارکرد هنر، همان آشنایی زدایی است؛ چرا که در رویاویی با امور زندگی روزمره، ادراک ما از آن چیزی که به آن عادت کرده ایم، نامطمئن شده و تلقی ها و صورت های ذهنی ما، جانشین واقعیت هایی می گردد که از سویی آن‌ها را دیده و از سوی دیگر آن‌ها را نمی بینیم (Shklovsky, 1965:22). هنر، رویکردهای ناآشنا و شیوه های غیر منتظرهٔ دیدن را امکان‌پذیر می کند تا بتوان از منظری به امور نگریست که گویی برای نخستین بار است که دیده می شوند.

نشانه‌شناسی[۵]

چارلزپیرس[۶]، نشانه‌شناسِ امریکایی، نشانه‌ها را بر اساس رابطه و مرجع به سه بخش گروه‌بندی می‌کند: ۱- نشانه‌های نمایه ای[۷]، که در این نشانه، بین نشانه و عنصری که به آن اشاره دارد، یک رابطه علّی برقرار است، مانند: دود و آتش ۲- شمایل[۸] که بین نشانه و عنصری که به آن اشاره دارد، رابطه شباهت برقرار است. ۳- نمادها[۹] که رابطه‌ای قراردادی بین نشانه و عنصر اشاره شده وجود دارد. مانند: واژهٔ میز و خود میز. نقش فرآیند نشانگی در مواجههٔ هنری عبارت است از سه نوع دریافت متمایز و در عین حال همزمان از موضوع، نشانه و مفهوم.

منظـور از فرآینـد نشـانگی، تعامـل بیـن نمـود، موضـوع و تفسـیر اسـت کـه شـاید بتـوان آن را کلیـت فرآینـد معناسـازی نامیـد (چندلـر، ۱۳۸۷ :۶۰). هنـر عبـارت اسـت از نوعـی شـناخت واقعیـت کـه از طریـق تجربـه، بـا اتـکاء بـر یـک فلسـفه و بـا تاکیـد بـر کیفیـت تجلـی مـی یابـد(آریانپـور،۱۳۹۴: ۶۳). دریافـت مـا از محیـط پیرامـون، برآمـده از تفسـیر نشـانه هاسـت کـه در پـی شـناخت واقعیـت اشـیا اسـت(Strazny, 2005:820). پیـرس در شـرح ایـن مطلـب مـی نویسـد: نشـانه چیـزی اسـت کـه از جهتـی یـا برحسـب ظرفیـت خـود بـه جـای چیـز دیگـر نشسـته و کسـی را مخاطـب قـرار مـی دهـد؛ یعنـی در ذهـن آن شـخص نشـانه ای بسـط‌یافته تـر یـا نشـانه ای برابـر مـی سـازد. «تفسـیر نشـانه نخسـت»، آن نشـانه ای را کـه نمـود در ذهـن مخاطـب مـی آفرینـد، نـام گذاشـته ام. نشـانه جایگزیـن امـر دیگـری مـی شـود کـه ابـژه نشـانه یـا موضـوع اسـت. ولـی نشـانه از تمامـی وجـوه جایگزیـن موضـوع یـا ابـژه-اش نمـی شـود، بلکـه در ارجـاع بـه وجهـی از اندیشـه کـه «زمینـه نمـود» نامیـده ام، جانشـین مـی گـردد(Pierce, 1931: 58). «نشانه‌شناسـی بـا هـر چیـزی کـه بتوانـد همچـون نشـانه بـه نظـر آیـد، سـر و کار دارد. نشـانه‌ها همـهٔ آن چیزهایـی هسـتند کـه بتواننـد به‌جـای چیـز دیگـر دلالـت معنایـی یابنـد. وجـود چیزهـای دیگـر الزامـی نیسـت. یعنـی نبایـد لزومـاً در جایـی و لحظـه‌ای کـه نشـانه آن‌جـا و آن زمـان بیانگـر اسـت وجـود داشـته باشـد (Chandler, 2001: 9).

نمونه های تاریخی استفاده از امر روزمره برای تشکیل اثر هنری

شـاید از اسـتون هنـج هـا بتـوان به‌عنـوان نخسـتین نمونـه از اجـرای امـر روزمـره به‌منظـور ایجـاد اثـر هنـری در زندگـی روزمـره و به‌سـبب اجـرای آن‌هـا در فضاهـای روبـاز و رویـه هـای پرداخت‌نشـده، نـام بـرد. ایـن اثـر نوعـی گـذار دیـداری میـان زمیـن و آسـمان خلـق مـی کنـد، ولـی چـون سـاختهٔ دسـت انسـان اسـت و مفهـوم هایـی فرهنگـی را بیـان مـی کنـد، از طبیعـت متمایـز اسـت (آدامـز، ۱۳۹۳: ۱۹). لویـت[۱۰]در سـال ۱۹۶۸ طراحـی روی دیـوار را شـروع کـرد. نقاشـی روی کاغـذ و چسـباندن آن بـه دیـوار طبیعـی بـه نظـر مـی آمـد، ولـی اجـرای نقاشـی مسـتقیماً روی آجـر یـا گـچ دیـوار سـبب مـی شـد کـه طراحـی کامـلاً جزئـی از معمـاری آن فضـا بـه شـمار رود (آرچـر، ۱۳۹۸: ۷۳). بـا ایـن تفـاوت کـه نقاشـی هـای او از همـان دیـوار یـا محیـط نبـوده انـد. آن‌چـه در کار لویـت ساختارشـکنی بـه شـمار مـی رود کاربـرد نقاشـی روی مـواد غیـر متعـارف و غیـر هنـری (آجـر یـا دیـوار) بـود کـه نشـانه ای جدیـد بـرای شـهروندان بـه شـمار مـی رفـت. نمـادی از کاربـرد هنـر در زندگـی روزمـره. ویژگی‌هـای کلـی و محتوایـی ایـن اثـر کـه در نگارخانـه هنر فریـر واشـنگتن نگهـداری می‌شـود، در جدول‌هـای (۱) و (۲) دیـده می‌شـود. چهـار نـگاره از شـش نـگاره ایـن منظومه بـه دسـت مظفرعلـی و شـیخ محمـد مصـور گشـته اسـت (نایب‌پـور و اسـفندیاری، ۱۳۹۴: ۱). ایـن هفـت مثنـوی «دارای ۳۰۴ بـرگ کاغـذ کـرم رنـگ و حاشـیه‌هایی بـا تشـعیر طلایـی اسـت کـه ۲۸ مجلـس مصـور و ۹ تذهیب در سـرلوح‌های آغـاز و خاتمـه هـر مثنـوی بـه چشـم می‌آیـد (Simpson, 1997: 339). نگاره‌هـا به‌طـور منظـم عناصـر آشـنای تصویـری را بـا عناصـر نـو و خلاق بـه هـم می‌آمیزند، در حالـی کـه برخـی ویژگی‌هـای عـام می‌توانـد ناشـی از خلاقیـت نقـاش باشـد. آفرینـش مجالـس می‌توانـد بازتابـی از هم‌سـویی نگاره‌هـا بـا متـن شـمرده شـود و هم‌آهنگـی بـا شـیوه‌ای کـه در آن قریحـه و ذوق حامـی منظومـه ابراهیم سـلطان منظـور نظر بوده‌اسـت. همچنیـن بخش گسـترده‌ای از فضـای نگاره‌هـا بـه مناظـر و چشـم‌اندازها همـراه بـا جزئیـات بی‌نهایـت پیچیـده اختصـاص یافته‌اسـت. نمونـه مهـم دیگـر اثـر کارل انـدر اسـت. او بـا بیـان ایـن پرسـش کـه «آیـا مـی تـوان تکه‌هـای جـدا از از هـم امـا شـبیه بـه هـم را جابه‌جـا کـرد و یـا کنـار هـم قـرار داد و بـا ایـن تکـه هـای شکسـته یـا از قبـل حاضـر، روشـی افقـی بـرای خلـق یـک مجسـمه کـه هـر جزئـی از کار بتوانـد جـای جـزء دیگـر قـرار بگیـرد، را بـه وجـود آورد». در آسـپن در کلارادو، کـه یکـی از مقاصـد اسـکی معـروف آن زمـان در آمریـکا بـه شـمار مـی رود، انـدر یـک سـری از شـاخه هـای چوبـی سـنگین و بریده‌شـده را مسـتقیماً کـف جنـگل قـرار داد. در واقـع او بـا تبدیـل مـاده غیـر هنـری بـه اثـر هنـری و نمایـش آن در مکانـی نامتعـارف، دسـت بـه خلـق و ایجـاد اثـر هنـری زد. زمانـی بـود کـه مرزهـا آشـکارتر از ایـن بـه نظـر مـی آمـد، اثـر هنـری یـک چیـز بـود و مطالبـی کـه مـردم دربـاره اش مـی گفتنـد و مـی نوشـتند، چیـزی دیگـر. پیشـتر مینیمالیسـم[۱۱] دریافتـه بـود کـه معنـای شـیء هنـری، تـا انـدازهٔ بسـیاری در خـارج از خـود، در رابطـه اش بـا محیـط اطـراف، نهفتـه اسـت، و حـال کانسپچوالیسـم[۱۲]، نقـد و تحلیـل را بـه حیطـه آفرینـش هنـر کشـاند. زمانـی فقـط تابلوهـای نقاشـی و مجسـمه هـا را در نمایشـگاه هـا مـی دیدیـم، ولـی امـروز اسـناد، مـدارک، نقشـه، عکـس، توضیـح برنامـه و اطلاعـات مختلـف، کارهـای هنرمنـدان را تشـکیل مـی دهـد (آرر، ۱۳۹۸: ۸۰).

ویکتور برگین[۱۳]

در اثری با نام «راه عکس»، او عکس‌هایی از کف گالری گرفت که باید در همان گالری و دقیقاً سر جای خود جای‌گذاری شده و به‌اندازه‌ای بزرگ می‌شدند که مطابق با اندازه واقعی کف اتاق به نظر می‌رسیدند (تصویر ۱). عکس های کف زمین تا اندازه‌ای بزرگ شده بودند که دقیقاً با مقیاس کف سالن برابری می کرد (مارزونا، ۱۳۹۰: ۵۲). این عکس‌ها در فضای نمایشگاه به‌شکلی روی زمین قرار می‌گرفتند که دقیقاً جای قسمتی را که از آن عکاسی شده بود را می‌پوشاندند. بدین ترتیب در «راه عکس» برگین، واقعیتی عینی را به شکل عکس ارائه می‌داد، و این اثر، پرسش‌های کلی را در رابطه با بازنمایی تصویری ایجاد می‌کرد. «موضوع هر چه باشد، این مجذوبیت ما نسبت با ماهیت فریبنده عکاسی است که همیشه پیروز می شود» (آرچر، ۱۳۹۸: ۱۸۵). هم‌زمان، اثر برگین در کارکرد شی که اکنون با بازنمایی تصویری آن در هم آمیخته شده بود، مداخله می‌کرد. زیرا دیگر نمی‌شد بر روی عکس (همچون کف اتاق) راه رفت (Marzona, 2005: 50). در این‌جا تصویر اهمیت دارد؛ به این اعتبار که جداکردن تصویر و تغییردادن مفهوم آن، موضوع اصلی را تشکیل می‌دهد. از ما خواسته می‌شود که اساس قضاوت خود را بر پیام اثر متمرکز کنیم، زیرا شیوه ارائهٔ این آثار به‌عمد از نشان‌دادن هر نوع ویژگی شخصی، پرهیز می‌کند (جانسون و جنسن، ۱۳۸۱: ۱۰۳). این عکس‌ها، اگر چه بر دیوار نصب نشده‌اند، به دلیل شباهت به موضوع، منشأ شمایلی پیدا کرده‌اند؛ در این‌جا عکس‌ها غیر از کارکرد شمایلی که بر شباهت استوار است، کارکردی نمادین نیز می‌یابند و این به دلیل چاپ بر روی کاغذ عکس است. از آن‌جا که این عکس ها دلالت بر حضور معنا داشته‌اند، مخاطبان را از راه‌رفتن بر روی عکس‌ها باز می‌دارند. زیرا بر مبنای قرارداد، عکس، اثر هنری به شمار می‌آید. عکس‌بودن و چیدمان، نقشی تازه به پارکت‌های کف گالری می‌دهد. در واقع، کف‌پوش، نقش کاربردی خود را از دست داده و در همنشینی با لایه‌های دیگر (با عکس‌های دیگر)، نقش یا به بیان فنی‌تر ارزش نشانه‌ای تازه‌ای می‌یابد. این عکس بر کارکرد هم دلالت می‌کند، ولی به‌واسطه متریال عکس و مجاورت با عکس‌های دیگر، ارزش کارکردی آن به‌شدت کم‌رنگ می‌شود و به‌واسطه دیگر فریم‌ها، ارزش نشانه‌ای کاملاً متفاوتی می‌یابد (سجودی، ۱۳۹۲ :۶۸). آن‌چه در این اثر و نشانه‌شناسی آن قابل اهمیت است، متریال عکس و مکان است. عکس‌ها در گالری، مکانی که معمولاً آثار هنری در آن به نمایش گذاشته می‌شوند، ارائه شده‌است، ولی این شی (که در این‌جا همان عکس است) در محل متعارف خود قرار ندارد. پس این اثر ارزش نشانه‌ای تازه‌ای پیدا می‌کند، و یک فرآورده (تصور سنتی نسبت به هنر) نیست، بلکه فرآیندی است محصول روابط پیچیده تعاملی بین لایه‌های هم‌نشینی و رمزگان متفاوت فرهنگی (همان: ۷۱)؛ همهٔ غافلگیری‌ها، تابع نافرمانی و سرپیچی هستند. عکاس، همانند آکروبات‌باز، نباید به قواعد احتمال یا حتی قواعد امکان توجه کند. در نهایت، او نباید به قواعد جذابیت وقعی بگذارد. عکس هنگامی «غافل‌گیر» می‌کند که ندانیم به چه علت گرفته شده‌است (برت، ۱۳۹۸: ۶۳).

تصویر ۱: ویکتور برگین، راه عکس، ۱۹۶۷، (منبع: URL5)

راه عکس، البته گفتمانی پست‌مدرنیستی فراتر از اشیاء حاضر آماده دادائیستی را نیز مطرح می ساخت. عکس ها کاملاً فانی بودند و پس از پایان نمایشگاه به دور انداخته می شدند. آن‌ها اصولاً متناسب با کف هر گالری تهیه و در محلی دیگر غیر قابل ارائه بودند. بدین ترتیب اثر یک توجه مفهومی به فرایند دیدن و ندیدن در ادراک هنری را یادآوری می کرد (سمیع‌آذر، ۱۳۹۱: ۱۱۷). جایگاه دوربین در مقام یک ابزار ثبت مکانیکی بدین معنا نیست که تصاویر آن، در مقایسه با نقاشی، از هر گونه جهت‌گیری به دور باشد. در دوره کنونی، توانایی دوربین برای شکل‌دهی دوباره به جهان، پذیرفته شده‌است (گراندبرگ، ۱۳۹۲: ۲۱۸).گرفته‌است. افزون بر این‌ها، منطق‌الطیر عطار نیز از دیگر پیش‌متن‌های این نگاره است. یکی دیگر از عنصرها یا سازنده های تصویرگری، بافت است که می تواند واقعی یا توهمی باشد و تا اندازه ای به ماهیت ماده یا رسانه ای که هنرمند به کار می برد و تا اندازه ای

هم به توهم ایجاد شده با فن و شگرد ویژه ی به کار رفته بستگی دارد (آدامز، ۱۳۹۳: ۳۱). این اشیا در ما حس زیبایی را بر نمی انگیزانند، بلکه حس والایی را زنده می کنند. یعنی حسی مرکب از شگفت‌زدگی، مرعوب‌کنندگی، ترس‌آفرینی و مهم تر از همه ابهام‌آفرینی (احمدی، ۱۳۸۳: ۷۸). آشنایی زدایی در راه عکس اثر برگین دقیقاً به سبب جانشینی عکس ها به‌جای عنصر واقعی و در مکان روزمره اتفاق می افتد. اگر چه عکس ها دارای معنای ماهوی نیستند، ولی حضورشان در گالری، فضای نمایش اثر هنری و جانشینی آن‌ها به‌جای امر واقعی آن‌ها را به یک اثر مفهومی که مخاطب را به اندیشه می دارد، فرا می خواند. در این‌جا هر تصویر همچون هر صحنه ای از دنیای واقعی، افق های فضایی خاص خود را داراست. ما در این‌جا مشابه یک صحنه را در تصویر دیده و سپس از آن‌جا به‌سوی رویت افق های بیرونی صحنه حرکت می کنیم (سونسون، ۱۳۸۷: ۱۴۲ و ۱۴۳). ذهن انسان دارای نوعی قدرت خلاق متعلق به خودش است. این نیروی خلاق در دو زمینه نمایان می شود: تمایل به بازنمایی تصویرهای ذهنی اشیا و پدیده ها به‌همان ترتیب و نظامی که از طریق حواس دریافت می‌شوند، یا ترکیب و تلفیق‌کردن این تصویرها به سبک و روالی تازه و بر اساس نظامی متفاوت. این قدرت خلاق تخیل نام دارد، و آن چیزهایی که هوش و قریحه، خیال، ابداع و مانند آن نامیده می شود، همگی به همین نیرو وابسته‌اند (برت، ۱۳۹۸: ۳۸ و ۳۹).

مهران تمدن

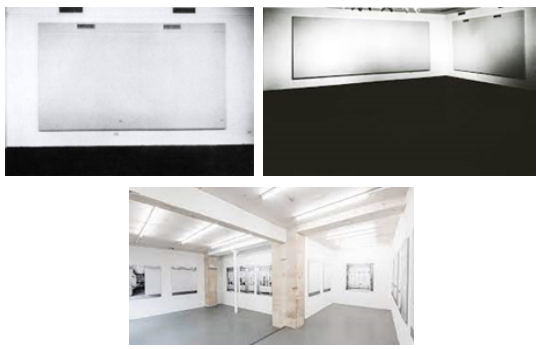
اثر «بدون عنوان» مهران تمدن، که در سال ۱۳۸۱ در نمایشگاه هنرجدید موزه هنرهای معاصر ارائه شد، نیز نمونه دیگری است (۴-۱۱). این اثر اتاقی است که کف، دیواره‌ها و سقف آن را عکس‌ها تشکیل می‌دادند. عکس‌هایی که لحظه های گذرا از خیابان را به نمایش می گذاشت و هریک به‌تنهایی بخشی از تجربهٔ روزانه ما انگاشته می شدند. ورود به این اتاق تأکیدی بر این امر بود که در دنیای کنونی، تصویرها همه زندگی ما را اشغال کرده و به انحصار درآورده‌اند. به‌همین سبب، برای مخالفت با این امر، اینک عکس‌ها همانند شیئی بی‌ارزش زیر پا قرار می‌گیرند. در این مجموعه به‌ویژه به سبب آنکه عکس‌ها از خیابان گرفته‌شده‌اند، تأکید بیشتری بر ترکیب عکس و زندگی روزمره دارند. در واقع، مهران تمدن با این اینستالیشن واقعیت عینی و روزمره را به شکل عکس ارائه داده و بخشی از تجربهٔ روزانه را با بازنمایی تصویری در هم می‌آمیزد؛ زیرا با ورود به این اتاق مجبور به راه‌رفتن از روی عکس‌هایی که در کف این اتاق قرارگرفته‌اند، شده و به خاطر عبور از روی عکس‌ها به تردید می‌افتیم. در حالی که هر عکس تجربه‌ای است که ما به‌راحتی از آن گذرکرده و پشت سر گذاشته‌ایم. ولی حالا که به‌صورت تصویر زیر پا قرار گرفته‌اند برای عبور ما را به‌تردید می‌اندازند. از سوی دیگر، قرارگیری عکس به‌عنوان یک اثرهنری در زیر پای مخاطب به‌نوعی بیزاری و بی‌اهمیتی به تصاویری است که از اندازه گذشته و تمام دنیای ما را به محاصره درآورده‌اند. کمکی که عکس با کادربندی به هنرمند می‌کند، همانند کمکی است که صدا و حرکتِ تصویر در ویدئو و سینما انجام می‌دهد. زیرا به‌این ترتیب هنرمند زیرکانه بدون دخالت در قدرت تخیلِ مخاطب توجه او را با سکوت و ثبات و پی‌درپیِ بودن تصویر، به سمت هدف و نیت خود می‌برد. تبدیل لحظات واقعی و روزمره به عکس، ماده ای که به‌طور ناخوادآگاه مخاطب را به دیدن و اندیشیدن وا می دارد و از سوی دیگر چسباندن آن بر کف و دیوار گالری در اندازه های کوچک که موجب زیر پا قرارگرفتن و عدم تمرکز کافی بر روی آن‌ها می‌شود از جمله عوامل آشنایی زدا به شمار می رود. از طرفی، به سبب نمایش واقعی لحظه های زندگی روزمره یک نشانه شمایلی به شمار رفته که اکنون کاربردی نمادین پیدا کرده‌است.

تصویر ۲: مهران تمدن، ۱۳۸۱، نمایشگاه موزه هنرهای معاصر، آرشیو شخصی

ویلیام اناستازی[۱۴]

ویلیام آناستازی نقاش معاصر آمریکایی برای نمایشگاهی در سال ۱۹۶۷ در گالری دوان نیویورک، بوم هایی را ازدیوار آویخت که همان دیوارها را به نمایش می گذاشت. بدون هیچ تغییری در بازنمایی از امر واقعی. در این مورد، نسخهٔ اصل کدام است؟ (آرچر، ۱۳۹۸، ۷۶). در این‌گونه آثار هنرمند به‌واسطه شباهت کامل اثر هنری به موضوع اصلی (نشانه شمایلی) و همچنین اجرای موضوع‌های غیر هنری

بـر روی بـوم و نمایـش آن در گالـری بـه ساختارشـکنی پرداختـه و موجـب شـگفتی مخاطـب مـی شـود. در واقـع، مـکان نمایـش اثـر بـه تلقـی مخاطـب از هنـر کمـک کـرده و بـوم کـه عنصـر اجـرای اثـر بـرای نمایـش امـر روزمـره و دیـوار کـه واقعیـت هـر روزه زندگـی اسـت، مخاطـب را بـه اندیشـیدن در معنـای اثـر وامـی‌دارد. در ایـن اثـر نیـز مشـابه اثـر ویکتـور برگیـن اگـر چـه یـک عنصـر واقعـی از امـر روزمـره بـه نمایـش درآمده‌اسـت، در عیـن حـال بـا تصویـری پـوچ یـا تهـی روبروییـم. همیـن نمایـش از چیـزی کـه در زندگـی روزمـره آن را هیـچ مـی پنداریـم، بـا اجـرا بـر روی بـوم، مخاطـب را بـه اندیشـه وا مـی دارد. ایـن اثـر دارای نشـانه شـمایلی و نمادیـن اسـت. عوامـل خارجـی در خلـق و تکویـن اثـر هنـری بـی تأثیـر نبـوده و بسـیاری اوقـات هنرمنـد خـود را در رویارویـی بـا ایـن قبیـل عوامـل خارجـی قـرار داده و از طریـق ایـن تأثیرپـذی هـا، امـکان آفرینـش آثـار هنـری را درخـود ایجـاد می‌کنـد (خیـری، ۱۳۸۹: ۲۱-۲۲). تصویـر عکاسـی به‌واقـع خـود شـی اسـت. شـیئی اسـت کـه به‌نوعـی از شـرایط زمانـی حاکـم بـر خـود، رهایـی جسته‌اسـت. اگـر چـه ممکـن اسـت تصویـر عکاسـی مبهـم، بـد شـکل یـا بد رنـگ باشـد، ولـی در هـر صـورت به‌واسـطه همـان فرایـد تکویـن خـود، بـا هسـتیِ آن چیـزی کـه آن را بازسـازی یـا بازنمایـی کرده‌اسـت، اشـتراک دارد. ایـن تصویـر، همـان مـدل اسـت (سارکوفسـکی، ۱۳۸۲: ۱۲).



تصویـر ۳: ویلیـام آناسـتازی، ۱۹۷۶، گالـری دوان نیویـورک (منبـع: URL4)

ـین کار ایـن پرسـش را بـر می‌انگیزانـد کـه مـرز بیـن هنـر و غیـر هنـر کجاسـت و بـر ایـن مسـئله تأکیـد دارد کـه ایـن تصمیـم ممکـن نیسـت بـه یـک قضـاوت زیبایـی شـناختی بسـتگی داشـته باشـد، حـال بـه هـر شـیوه‌ای کـه صـورت بنـدی شـده باشـد، مگـر بـه شـکل عرفـی (مارزونـا، ۱۳۹۰: ۱۰). در واقـع، در نقاشـی هایـی از ایـن دسـت، نوعـی خودآگاهـی وجـود دارد، ولـی ایـن خودآگاهـی از آن شـکلی نیسـت کـه مُبلـغ هویتـی بـه سـبک و سـیاق سـنتی باشـد، خودآگاهـی در ایـن آثـار به‌گونـه ای اسـت کـه آگاهـی مـا نسـبت بـه بازنمایـی عکاسـانه و نیـز نقـش دوربیـن در آفرینـش و انتشـار کالاهـای فرهنـگ بصـری را افزایش مـی دهـد (گراندبرگ، ۱۳۹۲: ۲۴). در واقـع، ایـن آثـار کـه بـا نسبتشـان بـه امـر روزمـره و عنصـر واقعـی قابـل تعریـف هسـتند بـا دعـوت از مخاطـب بـه تأمـل و اندیشـیدن دارای معنـی مـی گردنـد و نقـش مخاطـب در تکمیـل ایـن فراینـد غیـر قابـل انـکار اسـت. «ایـن آثـار گویـی واقعیـت مفـرط را برایمـان بـه نمایـش مـی گذارنـد. نظریـات بودریـار[۱۵] دربـارۀ واقعیـت مفـرط، بـه تشـریح جهانـی می-پرداخـت کـه در آن تصاویـر، دیگـر بـر یـک شـی حقیقـی دلالـت نداشـته، بلکـه بیننـده را بـه تصویـری دیگـر ارجـاع مـی-دادنـد. آن هـم در زنجیـره ای بـی پایـان بـه دیگـری. در چنیـن جهانـی، شـبیه سـازی نمـود یـک تجربـۀ واقعـی نیسـت، بلکـه خـود، تنهـا واقعیتـی اسـت کـه مـی تـوان آرزویـش را داشـت. از دسـت‌رفتن آفرینندگـی، بـه ایـن معنـا بـود کـه هـر چیـزی رونوشـتی از روی چیـز دیگـری اسـت و حـال بـدون وجـود یـک نسـخه ی اصـل، مفهـوم کپی‌کـردن دیگـر بـار منفـی قبـل را نداشـت» (آرچـر، ۱۳۹۸: ۱۷۰ و ۱۷۱).

فرهاد فخریان

مجموعـه «دیـوار بـر روی دیـوار» کـه در سـال ۱۳۹۲ اجـرا شـد، شـامل عکس‌هایـی در ابعـاد بـزرگ از دیوارهـای شـهر تاریخـی جـورج تـاون مالـزی اسـت کـه بـه مـرور زمـان و در اثـر شـرایط اقلیمـی ویـژه دسـتخوش دگرگونـی شـده و نقـش و نگارهـای شـگرفی در آن‌ها پدید آمده‌اسـت. نکتـه قابـل توجـه ایـن مجموعـه، نحـوه بـه نمایـش درآمـدن آن‌هـا اسـت. چراکـه عکس‌هـا بـر روی همـان مـکان خـود و دیوارهایـی کـه عکسشـان گرفتـه شـده (بـر روی موضـوع خـود)، بـه نمایـش درآمده‌انـد. دیوارهایـی کـه در ایـن پـروژه مـورد اسـتفاده قـرار گرفته‌انـد، در محله‌هـای قدیمـی جـرج تـاون قـرار دارنـد کـه بخش‌هایـی از آن به‌عنـوان میـراث فرهنگـی جهانـی توسـط یونسـکو در سـال ۲۰۰۸ بـه ثبـت رسیده‌اسـت.

تصویـر ۴: فرهـاد فخریـان، ۱۳۹۲، دیـوار بـر روی دیـوار، شـهر جـورج تـاون مالـزی (منبـع: نگارنـده، ۱۴۰۲)

به گفته فرهاد فخریان، هدف از این نحوهٔ نمایش آن است که بیننده عکس، همزمان با موضوع آن نیز مواجه شده و بین واقعیت و بازنمایی واقعیت از طریق عکس، در آمد و شد باشد. وی بر این باور است که نگاه مردم به اصل واقعیت نگاه عام‌تری است تا به آن واقعیتی که از طریق رسانه تصویر برایشان می‌شود. «در این آثار درک مبنی بر نقش محیط، مالکیت و هویت فرهنگی در تعیین معنای اثر هنری مهم است» (آرچر، ۱۳۹۸: ۱۳۶). آن‌چه بارز است در این آثار محتوای واقعی تولید و محتوای واقعی دلالت رخ داده‌است (کهون، ۱۳۹۱: ۴۵۹). عکس بازتاب موضوع خود است و اگر توجه بیننده را جلب کند بدان جهت است که جانشین چیزی شده که آن را به نمایش گذاشته‌است. پس اگر از دید شخصی فلان عکس زیبا باشد از آن روست که آن شخص موضوع عکس را زیبا یافته‌است (اسکروتون، ۱۳۸۶: ۵۷). ویتگنشتاین[۱۶] در مقاله ای به نام هنر بعد از فلسفه در سال ۱۹۶۹ می‌نویسد: «یک اثر هنری توضیح واضحات است. نوعی نمایش قصد هنرمند، یعنی هنرمند با آن میگوید که آن اثر هنریِ خاص، همان هنر، یا به عبارتی تعریفی از هنر است. بنابراین وقتی می گوییم این اثر خاص، همان هنر است، درست است.» (آرچر، ۱۳۹۸، ۸۵)در این اثر نیز نمایش یک امر عادی و روزمره بر روی عکس موجب آشنایی زدایی گشته و مخاطب را به دقت و اندیشیدن در امور و پدیده های آشنای زندگی روزمره فرا می خواند. همچنین این اثر با استفاده نشانه های شمایلی مبنی بر شباهت بر موضوع و قرارگیری به‌جای اصل موضوع، کاربردی نمادین پیدا می کند.فخریان همچنین در مجموعه «همزیستی مسالمت آمیز» که در سال ۱۳۹۴ در شهر جرج تاون مالزی اجرا شد، عکس هایی از فضای قدیمی و تاریخی خانه ها و بناهای آن شهر را با چاپ عکس های بزرگ بر روی دیوار همان منطقه‌ها به نمایش گذاشت (تصویر ۴-۲۷). همخوانی فضای عکس ها با محیط نمایش اثر، مخاطب‌ها را با این دوگانگی امر روزمره یا اثر هنری مواجه می ساخت. در این‌جا هنرمند با استفاده از نمایش موضوعات روزمره و مکان زندگی هر روزه مخاطب را به دیدن چیزهایی که از چشم او پنهان می ماند، دعوت می کند.

تصویر ۵: فرهاد فخریان، ۱۳۹۴، همزیستی موزون (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

نگاه دوربین عکاسی یک نگاه عینی است که هیچ محدودیتی به غیر از پارامترهای فنی ندارد. حتی عینی ترین نقاش نمی تواند با یک چنین مساوات نگری آزادانه ای یک صحنه را مورد توجه قرار دهد، و در نتیجه قرائتش از عکسی که گرفته‌است نیز به درجاتی صبغه شخصی می یابد (لینتون، ۱۳۸۳: ۳۵۴). بیرون رفتن شیئی که به‌عنوان کار هنری قابل شناسایی است از داخل گالری، این فکر را می رساند که ما به عنوان بیننده، باید تصمیم بگیریم که با مَنشی هنری به همهٔ پدیده های جهان بنگریم. ولی ممکن است از خود بپرسیم فرض بر اینکه به‌عنوان هنر، با آن‌ها برخورد کنیم، پس از آن چه معنایی برایمان خواهند داشت. پرسشی که در این‌جا مطرح می شود دیگر این نیست که اثر حقیقی را باید در گالری یافت یا در همان چشم‌انداز، بلکه این بار مسأله این است که با توجه به اهمیت خواستگاه متریال ها، آن چشم انداز چه نقشی در تأثیر اثر بر مخاطب دارد؟ (آرچر، ۱۳۹۸: ۹۶ و ۹۷). نباید از نظر دور داشت که مفاهیم پنهان در فرایند کاری این هنرمندان مفاهیم اجتماعی بوده و از نوعی همنوایی با محیط مادی آن‌ها و رابطه ای سازنده و خوش‌بینانه با کلیت جهان، حکایت دارند. فعالیت آن‌ها، الگوی یک زندگی اجتماعی است و همین امر آثارشان را در زمره آثار مفهومی قرار می دهد. در قطب دیگر، هنرمندانی قرار دارند که فقط و فقط با انگیزه ناخودآگاه خود کار می کنند، هنرمندی که فعالیتش اساساً معطوف به حصول تصاویر ذهنیِ ناخودآگاه خویش است. هنر، نه تنها باید شباهتی با اشیا معمول داشته باشد، بلکه شیوهٔ نگریستن به آن هم باید مبتنی بر تجربیات روزمره باشد (همان: ۵۸). در واقع، این نمونه آثار از جدایی بین سبک و معنا، تصویر و متن، شی و نیت در دنیای تجسمی امروز سخن می‌گوید. با عمل نقاب‌زدن، نقاب آن را بر می دارد، یا به‌قول دریدا، شالوده

شکنی می کند. (گراندبرگ، ۱۳۹۲: ۲۴). بر پایه دیدگاه ساختگرایان، مشاهدات ما فقط به ما می گویند که مشاهدات ما چیست اند و چیزی درباره شرایط واقعی جهان نمی گویند. همچنین، هیچ روشی برای رسیدن به معنای غایی چیزی وجود ندارد. معنا، همیشه از ما دریغ می شود، و خلاف این را پذیرفتن در حکم تن‌دادن به اسطوره است (همان: ۲۱). یکی از مفاهیم سبک پسامدرنیستی این است که باید ترکیبی از رسانه ها را در برگیرد تا به‌واسطه آن تمرکز وسواس‌گونه مدرنیسم بر رسانه به‌مثابه پیام- نقاشی درباره نقاشی، عکاسی درباره ی عکاسی و مانند آن- را از میان ببرد. برای نمونه، می توان نقاشی های تئاتری یا عکس های فیلمی خلق کرد، یا تصاویر را با کلام مکتوب ترکیب کرد. نتیجهٔ طبیعی این است که کاربرد رسانه های به‌اصطلاح جایگزین مشخصه سبک پسامدرن به شمار می رود. این دیدگاهی است که عملاً عکاسی را از جایگاه درجه دوم سنتی خود فراتر برده و آن را به‌عنوان رسانه ای امروزی مطرح می کند (گراندبرگ، ۱۳۹۲: ۲۲).

کنت جوزفسون[17]

هنرمندی که از عکس برای بازنمایی واقعیت بهره میبرد، کنت جوزفسون است. او با عکاسی از مکان های مختلف و نمایش آن‌ها در همان مکان ولی در زمانی متفاوت، واقعیت دیگری را رقم می زند. و تردید لحظه واقعی یا امر هنری را برای مخاطب ایجاد می کند. در واقع او به مدد عکس ها، لحظه ها را تکامل می بخشد. در مجموعه او، عکس ها نه فقط به کمک نشانه های شمایلی که بر مبنای بیشترین شباهت با موضوع هستند، بلکه به واسطه ترکیب دو زمان در یک مکان دید کامل تر و شاید خیال پردازانه تری به مخاطب می دهد. «با استفاده از یک قیاس هنری، می توان بیان داشت که این امر واقعی نامحسوس به مانند«نقطه ی غیبی» عمل می کند. یعنی به مانند چیزی که نمی تواند بازنمایی شود، اما با این حال برسازنده عملِ بازنمایی است» (ژیژک، ۱۳۸۴، ۲۲). واقعیت همواره یک روایت یا برداشت «مجازی» از امر واقعی است (همان: ۲۵). اگر چه مکان تصاویر یکسان هستند ولی در واقع در لحظات و زمان های متفاوتی عکاسی شده‌اند، حالا هنرمند با تداخل و نمایش زمانی از گذشته در یک مکان ثابت که آن هم به مرور زمان دستخوش تغییر شده‌است، و با کمک نشانه های نمایه ای، شمایلی و نمادین در تلاش است به گذاربودن لحظات در حال عبور اشاره کند. این مجموعه با ثبت لحظات متفاوت از زندگی روزمره و ادغام آن‌ها در یک مکان، انسان معاصر درگیر زندگی روزمره را مخاطب قرار می دهد و یادآور این سخن هراکلیتوس[18] است که می گفت هیچ‌کس قادر نیست در یک رودخانه دو بار داخل شود. زیرا که بار دوم، رودخانه همانی نیست که بود. زیرا که آب جریان داشته و فرد نیز تغییر کرده‌است (گیدنز و بردسال، ۱۳۹۳: ۶۱). این مجموعه نیز به لحظه های جاری و در حال عبور اشاره دارد و اینکه و بازگشت به گذشته امکان پذیر نیست، حتی اگر شبیه هم به نظر برسند. به گفته رزالیند کراس[19] ما اکنون در شرایطی به سر می بریم که او آن را وضعیت پست‌مدیوم می نامد. و آن شرایطی است که حضور سرسام‌آور عکس و ویدئو در هنر، بیشتر به سبب حضور همه جایی و فراگیر این رسانه ها در فرهنگ عمومی است، به این دلیل است که ما با تصاویر بیش از هر چیز دیگری ارتباط برقرار می-کنیم (آرچر، ۱۳۹۸: ۲۳۱). نباید فراموش کرد که مشاهده هنر به‌معنای مصرف منفعلانه آن نیست. در جریان آن بخشی از جهانی می شویم که هنر و مخاطب، هر دو، به آن متعلق اند. نگریستن عملی منفعلانه نیست و امور را بی‌تغییر نخواهد گذاشت. هنر، رویارویی مداوم و ژرفی است که در آن اثر هنری به‌مثابه آغازگر و نقطه عطفی در فرایند کنکاش مداوم معناست، و به هیچ‌وجه نقطه غیبی این فرایند به شمار نمی‌آید (همان: ۲۵۲ و ۲۵۳).

تصویر ۶: کنت جوزفسون، ایلینُی، ۱۹۷۰، (منبع: URL1)

تصویر ۷: کنت جوزفسن، شیکاگو، ۱۹۷۳، (منبع: URL۲)

تصویر ۸: کنت جوزفسن، گرنت کنین، آریزنا ۱۹۷۰، (منبع: URL3)

رابرت اسمیتسون[۲۰]

او در این اثر تکه ذغال‌سنگ هایی را که از جاهای مختلف برداشته، همراه با عکس هوایی از همان مناطق در گالری به نمایش می گذارد و در واقع آثاری از مکانی که به آن تعلق دارند، به گالری که محل قرارگیری اثر هنری است می برد. در واقع، نمایش چیزهای غیر مرسوم در گالری به‌مفهوم بی نظمی و خطر نابودی تدریجی زمین می پردازد. نمایش عکس های هوایی و حضور فیزیکی ذغال‌سنگ ها از همان مناطق گذری از نماد به نشانه های شمایل شناسانه هستند و با ساختارشکنی حضور آن‌ها در گالری به‌مفهوم خطر نابودی طبیعت می-پردازد. از نگاه هنرمند، این عکس ها تنش میان دیدن و نابینایی را به تصویرکشیده و وعده نگاهی عمیق را به بیننده می دهند. آن‌ها از جهتی چشم‌انداز و از جهتی دیگر نوعی انتزاع اند. ساختارشکنی در این‌جا نمایش امر روزمره و غیره هنری در قالب متریال عکس و در مکانی به نام گالری است. عکس با داشتن نشانه شمایلی و نمادین و حضور فیزیکی ذغال‌سنگ‌ها نشانه های نمایه ای را دارا هستند و همگی به کمک هم مخاطب را به اندیشیدن و تأمل وا می‌دارند. «هنر کنشی است انسانی که در آن فرد آگاهانه و به یاری چند نشانه بیرونی احساساتی را که تجربه کرده به دیگران منتقل می کند، دیگران نیز از این احساسات متأثر می شوند و خود تجربه شان می کنند.» (ویلکینسون، ۱۳۸۸: ۲۶۱).ما فقط از طریق احساس است که به درک رابطهٔ پویا و درهم‌تنیده ساختار پیشانظری جهان به‌مثابه کلیتی به هم‌پیوسته آگاه می شویم و خود را در میان آن میبینیم. ما جهان را نه به‌گونه ای منفصل و بی علاقه، بلکه به گونه ای می بینیم که به‌سبب رابطه اش با ما برایمان معنا دارد. ما همواره با محیط و جهان خویش درگیریم و در آن چیزهای تازه ای را کشف می کنیم. محیط برای ما پروژه ای ناتمام است (Dewey, 1958: 30).

عکاسی از دید برخی از این هنرمندان، وسیله انتخاب است (گراندبرگ، ۱۳۹۲، ۳۱). این آثار به‌نوعی به تشدید این واقعیت می پردازد که هنر نمی تواند بدون پشتیبانی اجتماعی رونقی داشته باشد (لینتن، ۱۳۸۳: ۳۰۳). به گفته واینر «در واقع ممکن است اثر تنها در قالب زبان ارائه شود.» اختیاراتی که به بیننده داده می-شود، بسیار مهم اند. چرا که «هنر همواره نوعی عرضه است، هیچ‌گاه تحمیل یا تکلیف نیست.» در این‌جا هم برداشت خوبی نسبت به تلقی هنر به‌عنوان بیان احساس یا تفکر خاص هنرمند وجود ندارد. اکنون به‌جای اینکه گیرنده، معنای اثر را بپرسد، یعنی بکوشد بفهمد که هنرمند قصد بیان چه چیزی را داشته، بهتر است به این بیاندیشد که اطلاعات داده‌شده چگونه می توانند دربردارندهٔ معنا باشند (آرچر، ۱۳۹۸، ۸۲). از دید لاکان، آنچه ما «واقعیت» می نامیم از طریق دلالت گری (امر نمادین) و شکل خاصی از دسته بندی خیال ها ، یعنی همان امر خیالی، تشکیل می گردد. امر واقعی، به نظام دلالت (نمادین-خیالی) تعلق ندارد، بلکه دقیقاً همان امری است که این نظام را نفی می کند. امر واقعی به‌مثابه نوعی ساحت ابدی فقدان بر جای می-ماند، و هر گونه تعبیر یا دلالت نمادین- خیالی نیز نوعی پاسخ تاریخی خاص با این فقدان بنیادین است (ژیژک، ۱۳۸۴: ۲۱). ژیژک می‌کوشد تا بر ابعاد و سویه های ظریف تر امر واقعی تأکید کند. از این رو، امر واقعی فقط به‌مثابه نوعی مرز بیرونی (سخت) برای دلالت عمل نمی کند، بلکه در عین حال ایفاگر نقشی ظریف تر و نامحسوس تر است: ایجاد نوعی چرخش یا پیچشِ درون ماندگار- نامرئی که به واقعیت شکل می-بخشد و بافت آن را تعیین می کند (همان: ۲۲).

تصویر ۹: رابرت اسمیتسون، ۱۹۶۸، بدون عنوان (منبع: URL6)

مشاهده این آثار و وابستگی و همبستگی شدیدشان با امر واقعی یا جهان واقعی مخاطب را به شگفت وا می‌دارد؟ (لینتون، ۱۳۸۳: ۳۳۷). آن‌چه این آثار هنری بر آن است تا نشان دهد این است که «هنر جز جدایی‌ناپذیری از ساختار اجتماعی است، جزئی که با همهٔ اجزای دیگر کنش متقابل دارد و خود تغییر می-پذیرد، زیرا هم قلمرو هنر و هم رابطه آن با دیگر اجزا تشکیل‌دهنده ساختار اجتماعی در سیلان دیالکتیکی پیوسته قرار دارند (لچت، ۱۳۸۳: ۱۳۷).این جدول به عوامل مؤثری که برای بیان ایده هنرمند به‌منظور عوامل مهم و تأثیرگذاری که منجر به ایجاد اثر هنری شده و مخاطب را به اندیشیدن وامی دارند، می پردازد. این عوامل مشتمل اند بر دعوت مخاطب به تفکر، آشنایی زدایی، نمایش امر روزمره بدیهی انگاشته شده، مکان، نشانه های نمایه ای، شمایلی و نمادین. همان-گونه که در جدول پیشِ رو نشان داده

جدول ۱: روش های به‌کارگرفته‌شده در مجموعه های نام‌برده

نام هنرمند و اثر	به تفکر واداشتن مخاطب	آشنایی زدایی	تأکید بر زندگی روزمره	نمایش موضوعات روزمره	مکان بازنمایی	نشانه نمایه-ای	نشانه شمایلی	نشانه نمادین
ویکتور برگین	❋	❋	❋	❋	❋		❋	❋
مهران تمدن	❋	❋	❋	❋	❋		❋	❋
ویلیام آناستازی	❋	❋	❋	❋	❋		❋	❋
فرهاد فخریان	❋	❋	❋	❋	❋	❋	❋	
کنت جوزفستون	❋	❋	❋	❋	❋	❋	❋	
رابرت اسمیتسون	❋	❋	❋	❋	❋	❋		❋

نتیجه گیری

این مقاله با طرح این پرسش که چگونه موضوعات عادی و غیر هنری زندگی روزمره منجر به دلالت‌های معنایی و ابژه هنری می شوند، به دعوت از مخاطب در اندیشیدن به پدیده های عادی و معمولی زندگی روزمره می پردازد. اینکه چگونه امر واقعی و غیر هنری به اثر هنری بدل گشته‌است. مخاطبان با گذر از مکان واقعی و هر روزه و با روبه‌روشدن با همان موضوعی که آن را عادی می انگاشتند، فقط به‌واسطه ماده خام اثر هنری در قالب عکس یا نقاشی با مفهومی جدید روبه‌رو می شوند. در واقع این آثار با جانشینی با امر واقعی، به آشنایی-زدایی پرداخته و مخاطب را به اندیشه در مورد پدیده های روزمره فرا می‌خواند. الزام ساختارشکنی به‌منظور «بیگانه سازی» با روش‌هایی چون شکل گیری ابهام در معنای اثر، از میان بردن عادت های دیداری، اجرای اثر هنری خارج از گالری، نمایش ماده غیر هنری در گالری، توجه روزافزون به زندگی روزمره، ستایش امر واقعی و مکان بازنمایی یا نمایش اثر انجام میپذیرد. در این مقاله، کوشش شد تا به آثاری پرداخته شود که هنرمند با بهره‌بردن از بازنمایی عنصر واقعی که

در زندگی روزمره عادی انگاشته می گردد، و مکان نمایش اثر هنری، به تولید آثاری پرداخته‌است که مخاطب را به اندیشیدن درباره اثر هنری، ماده خام آن، ایده شکل‌گیری و جهان پیرامونش دعوت کند. در واقع، این بازنمایی به بیننده کمک می کند تا درک بیش تری از دنیای پیرامون خود داشته باشد و جنبه هایی از آن را مشاهده کند که تاکنون به آن‌ها توجه نکرده‌است. آن‌چه بیش از همه مخاطب این آثار را به شگفتی وامی‌دارد، نشانه های شمایلی آثار است که بدون کوچکترین تغییر یا تفاوتی با ماده خام یا امر واقع ایجاد شده اند و با نمایش بر روی مواد پذیرفته‌شده برای اجرای اثر هنری یا مکان غیر هنری تبدیل به اثر هنری شده اند.

پی‌نوشت

1. defamiliarization
2. Jacques-Alain Miller(1994) روانکاو و نویسنده
3. Slavoj Zizek(1949) فیلسوف و روانکاو
4. Victor Shklofsky(1948-1893) فرمالیست روس
5. semiotics
6. Charles Sanders Peirce(1914-1839) نشانه شناس آمریکایی
7. index
8. iconic
9. symbolic
10. Sol Lewitt(2007-1928) هنرمند آمریکایی
11. minimalism
12. conceptualism
13. Victor Burgin هنرمند بریتانیایی
14. William Anastasi هنرمند آمریکایی
15. Jean Baudrillard جامعه شناس فرانسوی
16. Ludwig Wittgenstein فیلسوف اتریشی
17. Kent Josephson
18. Heraclitus
19. Rosalind Cross
20. Robert Smithson هنرمند آمریکایی

می شود، همهٔ آثار در سه عامل به تفکر واداشتن مخاطب، آشنایی زدایی و بازنمایی موضوعات روزمره و غیر هنری با هم مشترک هستند.

منابع

• احمدی، بابک (۱۳۸۳). ***حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفهٔ هنر***، چاپ هشتم، تهران: نشر مرکز
• احمدی، بابک (۱۳۷۰). ***ساختار و تأویل متن***، تهران: نشر مرکز.
• احمدی، بابک (۱۳۷۴). ***حقیقت و زیبایی: درس های فلسفه هنر***، تهران: نشر مرکز.
• آرچر، مایکل (۱۳۹۸). ***هنر بعد از ۱۹۶۰***، ترجمه کتایون یوسفی، چاپ ششم، تهران: انتشارات حرفه هنرمند.
• آریان‌پور، امیر حسین (۱۳۹۴). ***اجمالی از تحقیق دربارهٔ (جامعه شناسی هنر)***، تهران: دانشکده هنرهای زیبا.
اسکروتون، راجر (۱۳۸۶). ***عکاسی و بازنمایی***، ترجمه بابک محقق، تهران: فرهنگستان هنر.
• آدامز، لوری (۱۳۹۳). ***روش شناسی هنر***، ترجمه علی معصومی، چاپ سوم، تهران: موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
• برت، آر، ال (۱۳۹۸). ***تخیل***. ترجمه مسعود جعفری، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
• جانسون، هرست ولدمر؛ جنسن، آنتونی اف (۱۳۸۱). پست- مدرنیسم: هنر پست- مدرن، ترجمه مجید گودرزی، تهران: نشر عصر هنر.
• چندلر، دانیال (۱۳۸۷). ***مبانی نشانه شناسی***، ترجمه مهدی پارسا، چاپ دوم، تهران: انتشارات سوره مهر.
• خیری، محمد (۱۳۸۹). ***اقتباس برای فیلمنامه (پژوهشی در زمینهٔ اقتباس از آثار ادبی برای نگارش)***، چاپ سوم، تهران: نشر سروش.
• ژیژک، اسلاوی (۱۳۸۴). ***گزیده مقالات: نظریه، سیاست، دین***، گزینش و ویرایش، مراد فرهاد پور، مازیار اسلامی و امید مهرگان، تهران: انتشارات گام نو.
• سارکوفسکی، جان (۱۳۸۲). ***نگاهی به عکس ها***، ترجمه فرشید آذرنگ، تهران: سمت
• سجودی، فرزان (۱۳۹۲). ***مقالات اولین هم اندیشی نشانه شناسی هنر: نشانه شناسی لایه ای و کاربرد آن در تحلیل متن هنری***، چاپ دوم، تهران: فرهگستان هنر.
• سمیع آذر، علیرضا (۱۳۹۱). ***انقلاب مفهومی: تاریخ هنر معاصر جهان***، تهران: نظر.
• سونسون، گوران (۱۳۸۷). ***نشانه شناسی عکاسی***، ترجمه: مهدی مقیم نژاد، تهران: نشر علم.
• گیدنز، آنتونی؛ بردسال، کارل، (۱۳۹۳). ***جامعه شناسی***، چاپ بیست‌ونهم، ترجمه حسن چاوشیان، تهران: نی
• کهون، لارنس (۱۳۹۱). ***از مدرنیسم تا پست مدرنیسم***. ترجمه عبدالکریم رشیدیان، چاپ نهم، تهران: نشر نی.
• گراندبرگ، اندی (۱۳۹۲). ***بحران واقعیت: در باب عکاسی معاصر***، ترجمه مسعود ابراهیمی مقدم و مریم لدنی، چاپ دوم، تهران: موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری فرهنگستان هنر (متن).
• لچت، جان (۱۳۸۳). ***پنجاه متفکر بزرگ معاصر***، ترجمه محسن حکیمی، چاپ سوم، تهران: انتشارات خجسته.
• لینتون، نوربرت (۱۳۸۳). ***هنر مدرن***. ترجمه علی رامین، چاپ دوم، تهران: نشر نی.
• مارزونا، دانیل (۱۳۹۰). ***هنر مفهومی***. ترجمه منصوره عبادی،

تهـران: نشـر نظـر.
• مکاریـک، ایرنـا ریمـا (۱۳۸۴). ***دانشـنامه نظریـه هـای ادبـی معاصر***. ترجمـه مهـران مهاجـر و محمـد نبـوی، تهـران: آگـه.
• ویلکینسـون، رابـرت (۱۳۸۸). ***هنـر، بیـان، احسـاس***. ترجمـه امیـر مازیـار، چـاپ دوم، تهـران: آثـار هنـری متـن

References

• *A*dams, L., (2013). ***"Art Methodology"***. Translate by Ali Masoumi, Tehran: Nazar. (Text in persion).
• Ahmadi, B.,(1993). *"**Truth and Beauty"***. Tehran: Center. (Text in persion)**.**
• Ahmadi, B., (2005). *"**The text-Structure and textual interpretation"***. Tehran: Center. (Text in persion).
• Anthony F, J., (1913). ***"History oF Art".*** Tehran: Time of Art. (Text in persion).
• Archer, M., (2020). "Art after 1960". Tehran: ***Herfeh: Honarmand***. (Text in persion).
• Arianpour, A.(2012). ***"Sociology of Art"***. Tehran: Gostareh. (Text in persion).
• Scruton, R., (2008). *"**Photography and representation"***, Translate by Babak Mhaghegh, Thehran: Art Academy. (Text in persion).
• Barret, R.L., (2020). ***"Fancy and imagination"***, Tehran: center. (Text in persion).
• Cahoone, L.E., (2013), ***"From modernism to post modernism"***: an anthology, translated by: Abdolkarim Rashdian, Tehran: Ney. (Text in ***persion).***
• Chandler, D. (2001). ***Semiotics (The Basic),*** USA & Canada: Routledge.
• Dewey, J., (1958). ***"Art as Experience"***, New Yourk, Capricon Books, G. P. Putnam's Sons.
• Giddens, A., (2002). ***"Sociology"***. Tehran: Ney. (Text in persion).
• Grundberg, A., (2014), ***"Crisis of the real: writings on photography since 1974"***, translated by: Masoud Ebrahimi Mogadam & Maryam Ladoni, Tehran; Art Academy. (Text in persion).
• Kheiri, M., (2011), ***"Adaptation for the Screenplay".*** Tehran: Soroush. (Text in persion).
• Lechte, J., (2003). *"**Fifty key contemporary thinkers".*** Tehran: Kkojasteh. (Text in persion)._ Lynton, N., (2005), ***"The story of Modern art"***, translated by: Ali Ramin, Tehran: Ney. (Text in persion).
• Makaryk, I, R., (2015), ***"Encyclopedia of Contemporary Litrary Theory"***, translated by: Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi, Tehran: Agah. . (Text in persion).
• Marzane, D., (2002), ***"Conceotual art"***, translated by: Fatemeh Ebadi, Tehran: Nazar. (Text in persion)
• Marzona, D., (2005). Conceptual Art, Cologne: Taschen.
• Pierce, C., (1931-58). ***Collected Writings***, In Charles Hartshorne, Paul Weiss and Aurthur w Burks (Eds.), Cambridge: Harvard University Press.
• Sarukhani, B., (2015), ***"Reaserch Methods in Social Sciences"***, Volum 1, Tehran: Institude of
• Shklovsky, V. (1965). "Art as Technique." In Lee T. Lemon and Marion J. Reis (Eds.), ***Russian Formalist Criticism: Four Essays*** (pp. 3-25), Lincoln: University of Nebraska.
• Sonesson, G., (2008). ***"Semiotics of Photography"***. Teran: Science. (Text in persion).
• Sojoudi, F., (2011). ***"Semiotics of Art***. Tehran": Academy of Art. (Text in persion).
• Strazny, P., (2005). ***Encyclopedia of linguistics,*** Vol (1), Fitzroy Dearborn, New York & Oxon: Taylor and Francis Group.
• Wilkinson, R., (2008), *"**Art,Emotion & Expression"***, Tehran: Academy of Art. (Text in persion).
• Zizek, S., (2006), ***"Selected Articles"***: Theory, Politics, Religion, Tehran: New Step. . (Text in persion)
• **URLs**
• URL1: www.akkasee.com
• URL2: www.akkasee.com
• URL3: www.akkasee.com
• URL4: www.foundationforcontemporaryarts.org
• URL5: www.honaragah.com
• URL6: www.honaragah.com

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

The semiotic of the Real Object and the Role of Its Representation in Making Artworks

Abstract:

Some artworks seek to express a new concept by representing and replacing the everyday subject to invite the audience to reflect on everyday life. In view of this, this article intends to deal with the importance and method of producing artwork using present and everyday topics through the method of qualitative semiotics. By raising the question of how everyday issues lead to semantic implications and artistic objects, they invite the audience to reflect on the normal phenomena of everyday life.According to the findings of this research, it can be acknowledged that since the work of art can be known and interpreted only by the relationship and through the relationship with the real element, the everyday element or the real thing is considered a document, as well as the works of art with the representation and substitution of the object. The original, not only by expressing the idea but also by using methods such as defamiliarization, deconstruction, emphasizing and replacing the everyday element and the place of display of the artwork, achieve new meaning and concept and create surprises. These works of art create meaning by emphasizing the everyday things that have become boring due to repetition and encourage the audience to reflect. The results of this study, which deals with the influencing factors and their comparison in different works, are shown separately in Table No. 1.Case examples: Victor Burgin, Mehran Tamadon, William Anastasia, Farhad Fakhrian, Kenneth Josephsen, Robert Smithson.Changing the direction of familiar rules in art requires crossing the range of familiar processes of the past and defamiliarizing them. In explaining his reflections,Charles Sanders Peirce calls the symbolic process the interaction between semiotics property, interpretation, and representation. In other words, the signification process is an interaction that exists continuously between signs and the outside world, signs in relation to each other, and signs with their audience.

Fereshteh Dianat, Assistant Professor, Department of Graphic Design, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.
f.dianat@alzahra.ac.ir

Date Received: 2023-02-19
Date Accepted: 2023-12-09

1- DOI: 10.22051/PGR.2023.42974.1203

same wall or environment. What is considered deconstructive in Levitt's work was the use of painting on non-conventional and non-art materials (bricks or walls), which was considered a new sign for citizens. A symbol of the application of art in everyday lifeWhat is considered deconstructive in Levitt's work was the use of painting on non-conventional and non-art materials (bricks or walls), which was considered a new sign for citizens. A symbol of the application of art in everyday lifedefamiliarization and the symbolic process leads to a more appropriate understanding and acceptance of artistic creation, which is based on the system of signs above all else. Because the system of signs, at the same time as it examines its structural features based on the process of its origin, its meaning, and applications, always establishes a relationship with different processes of perception. Perception is a way of discovering that in its evolutionary process and in the transition from the objective form of the sign in order to receive its inner meaning, it always establishes a changing and variable interaction with thought, imagination, and experience.Showing the objects of daily life and inviting the audience to reflect and think about them in such a way can lead to the creation of conceptual art, the most important aspect of which is thought and reflection on the mundane matters of life. Also, since the subject of the works of daily life is completely derived from the real thing, with the most similarity to the subject, they are considered to be symbolic signs, which sometimes play the role of a symbol and sometimes only through expression with a new media (photography or painting). They have found the role of index plays a fundamental and central role in conveying the meaning and concept of the artwork. The study of works of art, whose subject and centrality are taken from the heart of everyday life, is the source of writing this article. Also, by studying the theories of deconstructionists such as Roman Jakobson and modern semiotics such as Peirce, we can conclude that the use of media (especially photography and painting) to represent every day and also the use of symbolic meanings plays a fundamental role in some works of art. Getting rid of the habit and repetition of

Semiotics is one of the important forms of semiotics (Ezkia, 1396:169). It can also be acknowledged that semiotics is one of the most common and valuable research methods. And in fact, it can be claimed that semiotics is a method that every researcher is somehow related to. In this method, there is no need to collect information. In fact, the information already exists and only needs to be deduced or analysed. In this method, the role of the researcher's thinking is more than his theories and information (Saroukhani, 2013: 279). In fact, semiotics is a way of classifying signs and describing the explicit content of the message (Krippendorf, 2013: 217). Semiotics is a method to recognize and highlight the important points of a text (or photo, video, etc.) (Saroukhani, 2013: 281). One of the common techniques in semiotics is the use of signs. According to Peirce, the index has a causal link with the event that is considered its sign - such as smoke, which represents fire - rather than based on a symbol or simile (Krippendorf, 1383: 57). In the qualitative semiotics method, the researcher is trying to establish a balance between description and interpretation (Ezkia, 2016:229). In short, the semiotics method has evolved into a scientific method that promises to yield conclusions obtained from symbolic and communication data. The semiotics looks for two types of reality: the reality of the data and the reality of what the researcher wants to know. These two facts do not interfere with semiotics, and the researcher must discover a way to consider analysable data as a symbol or signPerhaps, Stonehenge can be mentioned as the first example of the implementation of everyday things in order to create a work of art in everyday life and because of their implementation in open spaces and unpaid procedures. This work creates a kind of visual transition between the earth and the sky, but because it is made by human hands and expresses cultural concepts, it is different from nature (Adams, 1392: 19). Levitt started drawing on the wall in 1968. Painting on paper and sticking it to the wall seemed natural, but painting directly on the brick or plaster of the wall made the design a part of the architecture of that space (Archer, 2018: 73). With the difference that his paintings were not from the

everyday life and mundane subjects and taking refuge in imagination and considered deconstructive in Levitt's work was the use of painting on non-conventional and non-art materials (bricks or walls), which was considered a new sign for citizens. A symbol of the application of art in everyday life. There was a time when the boundaries seemed clearer than this, the work of art was one thing and the things people said and wrote about it were another. Earlier, minimalism realized that the meaning of the art object, to a large extent, lies outside itself, in its relationship with the surrounding environment. And now, conceptualism brought criticism and analysis to the scope of art creation. At one time, we only saw paintings and sculptures in exhibitions, but today documents, documents, maps, photos, program explanations, and various information constitute the works of artists (ibid.: 80). According to the mentioned examples, the present article aims to introduce works that either their subject matter or their constituent material is not taken into consideration in everyday life. But when they become the subject of a work of art, they are considered art without any deficiency, only in the form of art, be it photography or painting. In this sample of works, the representation and replacement of the everyday thing with artwork that shows the same subject were one of the concerns of the artists to create the artwork. Audiences passing by the place every day and facing the same subject that they considered normal, now only through the raw material of the artwork in the form of a photo or painting, they defamiliarize it and by showing the work. And replacing it with everyday matters, they invite the audience to reflect on everyday phenomena The necessity of deconstruction in order to "alienate" with methods such as forming ambiguity in the meaning of the work, eliminating visual habits, performing the artwork outside the gallery, or displaying non-artistic material in the gallery and paying more and more attention to everyday life. And the praise of the real thing and the place of representation or display of the work takes place. In this article, an attempt was made to discuss the works that the artist created by using the representation of the real element in everyday life, which is considered normal and the place where the work of art is displayed and made the audience think about the work of art, its raw material, the idea of formation and the world around it invites. In fact, this representation helps the viewer to have a better understanding of the world around him and to observe aspects of it that he has not paid attention to until now. What surprises the audience of these works the most are the symbolic signs of the works that were created without the slightest change or difference from the raw material or the real thing, and by displaying on the material accepted for the performance of the work of art or other places. Art has become a work of art.

Keywords: Semiotics, Real Object, Photography, Representation..