السمات الفنية للتصوير الفوتوغرافي المفاهيمي

Artistic Features of Conceptual Photography

الدكتور قاسم عبد الكريم الشقران

جامعة اليرموك

كلية الفنون الجميلة

المملكة الأردنية الهاشمية

السيد تحسين فارس الزعبي

معلم في وزارة التربية والتعليم

المملكة الأردنية الهاشمية

ملخص الدراسة

تهدف الدراسة إلى تحديد الاتجاهات والسمات الفنية للتصوير الفوتوغرافي المفاهيمي المعاصر، والوقوف على مجموعة من أبرز تجارب الفنانين المفاهيميين المعاصرين في استخدام التصوير الفوتوغرافي، للتعبير عن رؤاهم الفنية وفلسفاتهم وإيديولوجياتهم. وقد إنتهجت الدراسة المنهج التاريخي الوصفي التحليلي، لغايات الإجابة عن أسئلة الدراسة والتحقق من فرضياته، و تضمنت عينة الدراسة مجموعة أعمال لثلاثة فنانين من أبرز فناني التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي على المستوى الإقليمي والعالمي. حيث ترتبط أهمية هذه الدراسة ببحث تياراً فنياً معاصراً هاماً ما يزال يشهد تطورات قد تقود إلى تحولات كبيرة في تقنياته واتجاهاته، سعياَ إلى تعزيز مكانته في عالم الفن المعاصر.

وقد أظهرت نتائج الدراسة وجود تنوع كبير في أساليب وتقنيات ومضامين أعمال فناني التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي؛ كما أظهرت أهم السمات الفنية لفن التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي تقديم مضامين الأفكار على الشكل، إضافة إلي استلهام موضوعاته من العديد من المصادر المتنوعة كالأحداث التاريخية ومحاكاة الصور النمطية؛ وأكدت علي وجود تجارب عربية مميزة في هذا المجال.

بناءً على ماتوصلت اليه الدراسة من نتائج الدراسة فقد أوصت بضرورة إجراء المزيد من الدراسات حول فن التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي، وبشكل خاص التجارب العربية في هذا السياق، بالإضافة إلى تعزيز الوعي حول هذا الشكل الفني وأهميته.

الكلمات المفتاحية: السمات الفنية للتصوير الفوتوغرافي المفاهيمي– الفن المفاهيمى – فن ما بعد الحداثة.

Mr. Tahseen Fares Alzouabi

Teacher at Ministry of Education

Irbid - Jordan

Dr. Qasem Abdelkarim Shukran

Yarmouk University

Fine Arts Faculty

Irbid - Jordan

Abstract

Artistic Features of Conceptual Photography

This study aimed to identify the artistic trends and features of contemporary conceptual photography, and to analyses the experiences of a number of prominent contemporary conceptual photographers, in order to identify their styles, philosophies and ideologies. The descriptive analytical method was used in order to answer the questions of the study and test its hypotheses. The sample of the study consisted of artworks of three prominent conceptual artists at the regional Arab and international levels. The importance of the study is related to investigating an important contemporary artistic movement, which is undergoing developments that may lead to major transformations in its techniques and trends, because conceptual photography is considered as a trend which continues to enhance its status in the world of contemporary art.

Results showed the presence of a huge variety in the styles, techniques, and contents of the artworks of conceptual photographers. Results showed also that the most important features of conceptual photography is the prudence of content and ideas over form, and that its content is derived from various sources, including the historical events, and the stereotypical roles of gender. Results showed also the presence of various important Arab experiences in the field of conceptual photography, some of which were influenced by the experiences of prominent international artists.

Based on the results of the study, the researcher recommended conducting additional studies about conceptual photography, especially the Arab Experiences, as well as increasing the awareness about its importance.

Key terms: Artistic Features of Conceptual Photography, Conceptual Art , Postmodernist Art.

مقدمة الدراسة :

منذ ظهور فن التصوير الفوتوغرافي واختراع الكاميرا، كانت الوظيفة الأساسية له هي التوثيق ونقل الواقع الخارجي بدقة تعجز عنها الفنون التقليدية كالتصوير والنحت وغيرها؛ حيث كانت النظرة السائدة منذ اختراع الكاميرا تتمثل بأنه عمل آلي نسخي وليس فناً يعكس شخصية ورؤية الفنان (Warren, 2005).

وقد شهد التصوير الفوتوغرافي في العقود الأخيرة تطورا كبيرا، مما وفرّ إمكانيات كبيرة للخروج من المحددات السابقة لوظيفته المرتبطة بنقل الواقع وتوثيقه، وزاد من تلك الإمكانيات اختراع الكاميرا الرقمية(Digital Camera) وتطوير العديد من البرمجيات الحاسوبية (Computer Software) التي مكّنت من التحكم بالصور التي تنقلها الكاميرا، وتعديل خصائصها الشكلية ومضمونها. ومع بروز ظاهرة التجريب والبحث عن التجديد في فن ما بعد الحداثة، استخدم العديد من الفنانين والتيارات الفنية الوسائط والابتكارات الحديثة في إنتاج أعمال فنية جديدة مختلفة، وكان التصوير الفوتوغرافي من أبرزها (أبو زريق، ٢٠٠٧).

ويعتبر الفن المفاهيمي من أكثر التيارات الفنية التي استفادت من فن التصوير الفوتوغرافي، وذلك لارتباطه بفلسفة ذلك الفن والأسس التي يقوم عليها، والتي قادت إلى نشوء تيار جديد ضمن هذا الفن المفاهيمي المعتمد بشكل حصري على التصوير الفوتوغرافي في أعماله، والذي يشهد تطورات كبيرة من خلال العديد من أعمال الفنانين الذين استخدموه في التعبير عن رؤاهم (Wall, 2012)، مما يجعل من المفيد إجراء دراسات تسعى إلى إبراز تلك التجارب الفنية التي أسهمت في تحقيق تلك التطورات، وذلك هو ما تسعى إليه هذه الدراسة في إظهاره والتحقق منه.

مشكلة الدراسة

تتمثل مشكلة الدراسة بغموض وتنوع الأبعاد الفنية المرتبطة بفن التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي (Conceptual Photography)،فرغم أنه فن يرفض أساليب الفن الغربي، إلا أن هناك تنوع في الخصائص الفنية للأعمال التي تنتمي إلى أعمال هذا الفن، وتجعل من الممكن اعتباره فناً.

وتركز مشكلة الدراسة على العوامل التي أسهمت في تطور التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي المعاصر، والوقوف على أهم الإسهامات والتجارب الفنية عند الفنانين الفوتوغرافيين المفاهيميين التي قادت إلى نشوء وتطور هذه النوعيه من الفن المفاهيمي.

وتسعى الدراسة إلى الكشف عن مكانة التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي وأساليبه، وتطور مفهومه وتقنياته، وذلك من خلال التعرف على مجموعة من التجارب الفنية المميزة في الفترة ما بين عامي ١٩٦٥-٢٠١٥م؛ والتي شهدت العديد من التطورات الهامة في كل من الفن المفاهيمي والتصوير الفوتوغرافي والعلاقة بينهما.

أسئلة الدراسة

١- ما أبرز السمات الفنية لفن التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي؟
٢- كيف وظف الفنان الفوتوغرافي المفاهيمي إمكانيات التصوير الفوتوغرافي في التعبير عن رؤيته الفنية؟
٣- ما أثر الكاميرا الرقمية والبرمجيات الحاسوبية (Digital Camera& Computer Software)على تطور فن التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي؟

أهداف الدراسة

١- التعرف على السمات الفنية التي يقوم عليها التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي.
٢- الوقوف على تجارب الفنانين المفاهيميين المعاصرين في استخدام التصوير الفوتوغرافي للتعبير عن رؤاهم الفنية وفلسفاتهم وإيديولوجياتهم التي تعكسها مضامين أعمالهم.
٣- الكشف عن الاتجاهات المختلفة المستخدمة في فن التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي المعاصر، وأثر التصوير الرقمي والبرمجيات الحاسوبية على تطور تلك الاتجاهات.

فرضيات الدراسة

١- يتميز التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي بسمات وإمكانيات متعددة تختلف عن سمات وخصائص الأشكال التقليدية للتصوير الفوتوغرافي التوثيقي.
٢- التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي يساعد الفنانين المعاصرين في التعبير عن رؤيتهم الفنية وإيديولوجياتهم وفلسفاتهم.
٣- التصوير الرقمي والبرمجيات الحاسوبية (Digital Camera& Computer Software) له أثر هام على التقنيات المستخدمة في أعمال التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي، وذلك من خلال تمكين الفنانين من تحوير وتعديل مضامين ومكونات تلك الأعمال.

أهمية الدراسة

١- دراسة تياراً فنياً معاصراً هاماً ما يزال يشهد تطورات قد تقود إلى تحولات كبيرة في تقنياته اتجاهاته، حيث يعد التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي تياراً ما يزال يسعى إلى تعزيز مكانته في عالم الفن المعاصر.
٢- دراسة تجارب مجموعة من الفنانين الذين قدموا أعمالاً تنتمي إلى فن التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي المعاصر.
٣- تزويد المكتبة العربية بهذا النوع من الدراسات النادرة التي تهم الدارسين والباحثين في هذا المجال

منهجية الدراسة

انتهجت الدراسة المنهج التاريخي الوصفي التحليلي في بحث خصائص وسمات فن التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي المعاصر والأسس التي قام عليها هذا الفن، وعلاقته بالفن المفاهيمي، وموقعه في النقد الفني المعاصر وأسواق الفن العالمية، حيث تسعى الدراسة إلى تحليل بعض أعمال مجموعة من أبرز فناني التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي المعاصر للوقوف على أهم أساليبها وتقنياتها والرسائل التي تقدمها، معتمداً في ذلك على نظرية سوزان سونتاغ (Susan Sontag) حول ايديولوجيا التصوير الفوتوغرافي، والتي تشير إلى أن كل صورة فوتوغرافية تعبر عن ايديولوجيا الفرد الذي يقوم بإلتقاطها، ولا تعبّر عن الواقع بشكل محايد.

حدود الدراسة:

الحدود الزمنية: ١٩٦٥-٢٠١٥.

الحدود المكانية: الولايات المتحدة وألمانيا والعراق.

عينة الدراسة

تتضمن عينة الدراسة اختيار مجموعة من أعمال الفنانين الذين قدموا أعمال تنتمي إلى فن التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي من أبرزهم:

- أولا: الفنان الأمريكي جون بالديساري (John Baldessari) ١٩٣١م.
- ثانيا: الفنان الألماني اندرياس غيرسكي (Andreas Gursky) ١٩٥٥م.
- ثالثا: الفنان العراقي حليم الكريم (Halim Alkarim) ١٩٦٣م.

إجراءات الدراسة

- مراجعة الدراسات والأدبيات السابقة حول مشكلة الدراسة.
- تحديد مجموعة من فناني التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي الذين تمثل أعمالهم تياراته واتجاهاته معاصرة.
- تحليل بعض أعمال الفنانين التي تضمنتها عينة الدراسة، للإجابة عن أسئلتها والتحقق من فرضياتها.
- استعراض أهم نتائج الدراسة وتوصياتها .

الدراسات السابقة

تم تناول مجموعة من الدراسات السابقة التي تم الاستفادة منها، وخاصة الإطار النظري، وتحليل العينات المختارة، وفيما يلي عرض لتلك الدراسات:

أجرت بيلك (Belc, 2015) دراسة بعنوان (**Who is Sophie Calle?: Performance of the self in the borderline between faction and fiction**) هدفت إلى تقديم قراءة نقدية لأعمال الفنانة الفرنسية المفاهيمية المعاصرة صوفي كال، وهي من أبرز الفنانين المفاهيميين المعاصرين في فرنسا.

وأجرت جوستافسون (Gustafson, 2015) دراسة بعنوان (**Face to Face: Personification, Identity, and Self-Portraiture in the Early Work of Cindy Sherman and Nikki S. Lee**)، هدفت إلى تقديم تحليل للأفكار والمفاهيم الأساسية في الأعمال الفوتوغرافية المبكرة للفنانتين سيندي شيرمان (١٩٥٤م) ونيكي لي (١٩٧٠م).

وقد أجرى الحجري (٢٠١٤) دراسة بعنوان (**المفهومية في التشكيلي العربي المعاصر: من ثقافة المسند إلى الفضاء**)، هدفت إلى التعريف بالفن المفاهيمي المعاصر وعرض أهم التجارب العربية في مجال هذا الفن وموقف النقاد العرب منه.

كما أجرى الكناني وخضير (٢٠١٤) دراسة بعنوان (**التواصل الاجتماعي في فنون ما بعد الحداثة: الفن المفاهيمي انموذجا**). هدفت إلى تحديد معالم التواصل الاجتماعي في فنون ما بعد الحداثة كما تتجسد في الفن المفاهيمي خلال الفترة ما بين ١٩٧٠-٢٠٠٠.

وأجرت المعموري (٢٠١٤) دراسة بعنوان (**الأبعاد التربوية والجمالية للفن المفاهيمي**)، هدفت إلى تقديم قراءة تربوية وجمالية تحدد كل من الأبعاد التربوية والجمالية في أعمال الفن المفاهيمي المعاصر.

أجرى ويدركيهر (Wiederkehr, 2013) دراسة بعنوان (**Idea as Art: Intangible Art and the Creation of Value**)، هدفت إلى تحديد أبرز خصائص الفن المفاهيمي في أعمال مجموعة من الفنانين المعاصرين. اعتمد الدراسة المنهج الوصفي التحليلي في تحليل مجموعة من أعمال الفنانين ايف كلاين (Yves Klein)، ومايكل اشير (Michael Asher)، وتينو سيغال (Tino Sehgal).

وأجرى شوارتز (Schwartz, 2011) دراسة بعنوان (**Constructing the Real: The New Photography of Crewdson, Gursky and Wall**)، هدفت إلى تحليل التجارب الجديدة في فن التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي في أعمال غريجوري كرودسون واندرياس غيرسكي وجيف وول، وهم ثلاثة من أبرز الفنانين المفاهيميين في مجال التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي.

وأجرت دياك (Diack, 2010) دراسة بعنوان (**The Benefit of the Doubt: Regarding the Photographic Conditions of Conceptual Art, 1966-**

1973)، هدفت إلى بحث استخدامات التصوير الفوتوغرافي في الفن المفاهيمي خلال الفترة التي تمتد من العام ١٩٦٦م إلى العام ١٩٧٣م.

وأجرى وول (Wall, 1995) دراسة بعنوان (**Marks of Indifference: Aspects of Photography, in or as, Conceptual Photography**)، هدفت إلى بحث العلاقة ما بين التصوير الفوتوغرافي والفن المفاهيمي. اعتمد الدراسة المنهج النقدي في دراسته التي أظهرت أبرز نتائجها أن التصوير الفوتوغرافي لم يكن يعد فنا في نظر النقاد والجمهور قبل ستينيات القرن الماضي، عندما بدأ الفنانون المفاهيميون توظيف التصوير الفوتوغرافي في أعمالهم.

الإطار النظري للدراسة

تركز الدراسة في هذا الإطار على مفهوم فن التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي، والوقوف على مراحل نشأة وتطور هذا الشكل الفني، وتحديد طبيعته ووظائفه، والتعرف على أبرز التقنيات والأساليب التعبيرية التي يوظفها الفنان الفوتوغرافي المفاهيمي في أعماله، وتسعى الدراسة إلى الوقوف على أبرز سمات وملامح نشأة فن التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي وتطوره، من أجل تحقيق الأهداف أعلاه من خلال الاطلاع على الأدبيات السابقة ذات العلاقة بمجموعة من المحاور، والتي تتضمن:

- نشأة وتطور التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي.
- الأسس الفلسفية للتصوير الفوتوغرافي المفاهيمي.
- سمات التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي.

نشأة وتطور التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي

منذ أن ظهر فن التصوير الفوتوغرافي في العقود الأولى من القرن التاسع عشر، لعب دوراً أساسياً في مجالات التاريخ والصحافة وغيرها من الحقول التي كان دور الصورة الفوتوغرافية فيها وظيفيا، لا ترتبط قيمتها بذاتها، وإنما بدقتها التوثيقية الإعلامية. كانت النظرة السائدة إلى التصوير الفوتوغرافي خلال ما يزيد عن قرن من الزمان منذ اختراع الكاميرا هي أنه عمل آلي وليس عملا فنياً يبرز شخصية ورؤية الفنان؛ وقد شهد التصوير الفوتوغرافي تطورا كبيرا منذ اختراع الكاميرا في القرن التاسع عشر (أبو زريق، ٢٠٠٧) مما وفرّ إمكانيات كبيرة للخروج من المحددات السابقة لوظيفته المرتبطة بنقل الواقع وتوثيقه، وزاد من تلك الإمكانيات في العقود الأخيرة اختراع الكاميرات الرقمية وابتكار العديد من البرمجيات الحاسوبية التي جعلت من الممكن التحكم بالصور التي تنقلها الكاميرا، وتعديل خصائصها الشكلية ومضمونها. ومع بروز ظاهرة التجريب والبحث عن التجديد في الفن الغربي في مرحلة ما بعد الحداثة، العديد من الفنانين والتيارات الفنية استخدموا الوسائط والابتكارات الحديثة كأدوات في إنتاج أعمال فنية جديدة مختلفة، وكان التصوير الفوتوغرافي من أبرز تلك الوسائط (Warren, 2005).

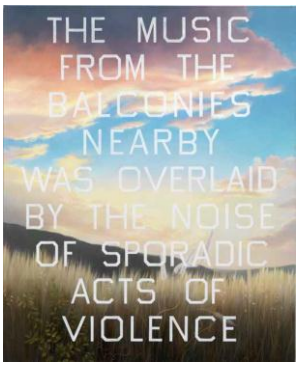
ومع التحولات في مفهوم الفن خلال القرن العشرين، وإدخال العديد من الأشكال الحديثة إلى مجال الفنون، حاول بعض الفنانين بحث الإمكانات الفنية والإبداعية للتصوير الفوتوغرافي، فبدأ التمييز بين نوعين أساسيين من التصوير الفوتوغرافي، أحدهما يضم الأشكال التوثيقية (Documentary Photography)، ويندرج تحته العديد من الأنواع الفرعية كالتصوير الفوتوغرافي الصحفي (Photojournalism)، والتصوير الفوتوغرافي العائلي (Family Photography)، والتصوير العلمي (Scientific Photography)، وغيرها. أما النوع الثاني، فيُطلق عليه العديد من مسميات من قبيل التصوير الفوتوغرافي الفني الجمالي (Fine Art Photography)، والتصوير الفوتوغرافي الإبداعي

(Creative Photography)، والتصوير الفوتوغرافي الفني

(Artistic Photography) (Irvin, 2012).

ويعد الفن المفاهيمي من أكثر التيارات الفنية استفادةً من فن التصوير الفوتوغرافي، وذلك لأسباب مرتبطة بفلسفة ذلك الفن والأسس التي يقوم عليها، وقد قادت تلك الظاهرة إلى نشوء تيار جديد ضمن هذا الفن يعتمد بشكل حصري على التصوير الفوتوغرافي في أعماله، وهو تيار التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي. ما يزال التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي يشهد تطورات كبيرة عبر العديد من الفنانين الذين استخدموه في التعبير عن رؤاهم الفنية (Warren, 2005).

وقد ازدهر الفن المفاهيمي خلال ستينيات القرن الماضي عبر أعمال مجموعة من الفنانين التجريبيين، من أبرزهم ايد روشيه (Ed Ruscha) ١٩٣٧م، والذي قام بنشر مجموعة من الكتب التي تتضمن أعماله الفوتوغرافية المفاهيمية ومنها كتاب بعنوان "٢٦ محطة وقود" (Twenty-Six Gasoline Stations)، في العام ١٩٦٣م، وآخر بعنوان "بعض شقق لوس انجلوس" (Some Los Angeles Apartments) في العام ١٩٦٥م. تحولت تلك الأعمال إلى نماذج بارزة حاول العديد من الفنانين الفوتوغرافيين محاكاتها، وقد تضمنت أعمال روشيه العديد من السمات التي أصبحت من أسس التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي، ومنها استخدام النص في الصورة كما تبين الصورة (١) (Warren, 2005).



الصورة (١): اد روشيه (Ed Ruscha)، الموسيقى القادمة من الشرفات (*The Music From the Balconies*)، ١٩٨٤، مصدر العمل: (Tate Gallery, 2009: 9).

ومن أبرز الأعمال الأخرى التي كان لها أثر كبير على نشوء وتطور التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي في عقد الستينيات مجموعة من الأعمال الفوتوغرافية المرفقة بالنصوص للفنان الأمريكي "دان غراهام" (Dan Graham)، بعنوان "منازل أمريكا" (Homes of America) في الفترة ما بين العامين ١٩٦٥-١٩٧٠م. وظف العديد من الفنانين في تلك الحقبة التصوير الفوتوغرافي لغايات جديدة تضمنت التعبير عن الأفكار والايديولوجيات المختلفة، ومنهم الفنان دوجلاس هويبلر (Douglas Huebler) وبروس ناومان (Bruce Nauman) (Newman & Bird, 1999).

أصبح التصوير الفوتوغرافي منذ منتصف السبعينيات، أداة أساسية في التجريب في الفن المفاهيمي، كما أصبح التجريب كذلك من السمات الأساسية في أعمال التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي (Borofsky, 1994)، حيث يُعد التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي جزءا من فن التصوير الفوتوغرافي التجريبي (Experimental Photography Art)، والذي يشمل العديد من الاتجاهات المختلفة ومنها التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي. وقد كان لاختراع الكاميرا الرقمية وتطوير العديد من البرمجيات الحاسوبية التي يمكن من خلالها إجراء تغييرات هامة على الصور الفوتوغرافية (Photography Pictures)،

وتحريرها لهما أثر كبير على تطور التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي خلال السنوات الماضية (Borofsky, 1994).

وقد شهد عقد السبعينيات من القرن الماضي ممارسة العديد من الفنانين للتصوير الفوتوغرافي المفاهيمي في تقديم أعمال فنية جديدة لاقت صدى إيجابي في سوق الفن المعاصر وكتابات النقاد، وأصبح الأداء في الاستوديو (Studio Performance) من الممارسات الأساسية في التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي لدى الكثير من الفنانين مثل فيتو اكونسي (Vito Acconci) وكريس بيردين (Chris Burden) ١٩٤٦-٢٠١٥م، وبروس كونور (Bruce Connor) ١٩٣٣-٢٠٠٨م، وريتشارد لونغ (Richard Long) ١٩٤٦م ، ولوثر بومغارتن (Luther Baumgarten) ١٩٤٤م، الذين استخدموا ذلك الشكل الفني الجديد في التعبير عن تفاعلات الإنسان مع البيئة من حوله في المجتمع المعاصر (Warren, 2005).

وشهد عقدي الستينيات والسبعينيات ظهور العديد من الفنانات اللواتي استخدمن الفن المفاهيمي في التعبير عن موضوعات الهوية (Identity) والدفاع عن قضايا المرأة، مما وسع من مجالات التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي، وكان من أبرز هؤلاء النساء الفنانة الاسترالية "فالي اكسبورت" (Valie Export) والفنانات الأمريكيات "هانا ويلكي" (Hannah Wilke) و"اليانور انتين" (Eleanor Antin) و"مارثا روزلر" (Martha Rosler). كان موقف تلك الفنانات فريداً في ضوء رفض حركة الفن النسوي لأسس وجماليات الفن المفاهيمي، حيث وظفت تلك الفنانات الفن المفاهيمي في أعمال تنتمي إلى الفن النسوي وتقدم نقداً ثقافيا للمجتمع الغربي المعاصر وموقفه من المرأة، ونقداً لنمط الإنتاج الفني السائد وطرق عرضه واستقباله عبر الجمهور (Wark, 2001).

وخلال عقدي الثمانينيات والتسعينيات، ظهرت مجموعة من أبرز فناني التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي الذين كان لهم دور كبير في تحقيق منزلة ذلك الفن في عالم الفن

المعاصر في الغرب وخارجه، ومن أهمهم الفنانة الأمريكية "سيندي شيرمان" (Cindy Sherman) والفنان الأمريكي "ريتشارد برينس" (Richard Prince) والفنان الكندي "جيف وول" (Jeff Wall). ففي سلسلة من الأعمال التي عرضتها الفنانة سيندي شيرمان تحت عنوان "لقطات سينمائية صامتة غير مُعنونة" (Untitled Film Stills)، عبرت الفنانة الأمريكية الأشهر في فن التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي عن أثر السينما الكبير على حياة الإنسان في المجتمعات المعاصرة (Gustafson, 2015). الصورة (٢)

الصورة (٢): سيندي شيرمان (Cindy Sherman): بلا عنوان من سلسلة لقطات سينمائية غير مُعنونة" (Untitled Film Stills)، ١٩٧٧-١٩٧٩م.

مصدر العمل: الموقع الإلكتروني للفنانة

وقدم الفنانون "ريتشارد برينس" (Richard Prince)، و"شيري ليفاين" (Sherrie Levine) والفنانة "لويز لاولر" (Louise Lawler) أعمالاً فوتوغرافية مفاهيمية تضمنت التناص (Intertextuality)* مع صور فوتوغرافية أو لوحات سابقة من كل من الثقافة

* التناص (Intertextuality) : مصطلح يشير إلى استخدام العمل الفني لبعض مكونات أعمال فنية سابقة

الفنية والشعبية، متأثرين بذلك باستخدام الموضوعات الفنية الجاهزة (Readymade Objects) في الأعمال الفنية، ضمن الممارسة التي أطلقها الفنان الفرنسي "مارسيل دوشامب" (Marcel Duchamp) (Irvin, 2012).

وشهد التصوير الفوتوغرافي تجديداً في موضوعاته في السنوات الأولى من ثمانينيات القرن الماضي عبر فنانين مثل "ثوماس ستروث" (Thomas Struth)، و"كانديدا هوفر" (Candida Hofer)، و"اندرياس جيرسكي" (Andreas Gursky) من ألمانيا، مما أسهم في منح التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي زخماً جديداً مكنه من احتلال مكانة بارزة في الفن المعاصر (Ohlin, 2002). وقد ركز هؤلاء الفنانون على موضوعات كالعمارة (Arthetecture) وتصوير المشهد الطبيعي (landscape Photography)، وسواها من الموضوعات التي كانت غائبة أو محدودة في أعمال التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي السابقة (Ohlin, 2002).

الصورة (٣): اندرياس غيرسكي Andreas Gursky : مجالس تجارة شيكاغو Chicago Boards Of K Trade.

المصدر: (Schwartz, 2011).

ومنذ أواخر الثمانينيات حتى بداية التسعينيات، ظهر اتجاه جديد في التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي تميز بالاهتمام بالموضوعات السياسية، التي كان من أبرزها التمييز العرقي والتمييز ضد المرأة، ومنزلة الأمريكيين ذوي الأصول الأفريقية في المجتمع الأمريكي المعاصر، وانتشار الايدز. ومن أبرز الفنانين في هذا السياق "كاثرين اوباي" (Catherine Opie) و"لورنا سيمبسون" (Lorna Simpson)، و"جلين ليجون" (Glenn Ligon) (Warren, 2005).

وقد شهد التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي في السنوات الأخيرة، تطورات هامة، نتيجة للتطورات في التطبيقات الحاسوبية المختلفة والكاميرات الرقمية، وانتشر التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي في العديد من الدول المختلفة بعد أن كانت بداياته قد تمحورت حول الولايات المتحدة واوروبا الغربية (Costello & Iversen, 2012: 697). كما شهدت السنوات الأخيرة تعزيز منزلة التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي، حيث تم الاعتراف به كفن جدير بأن يشغل موقعاً ضمن مقتنيات متاحف الفن المعاصر، ومن أبرز الأمثلة في هذا السياق دخول أعمال الفنان توماس سترث (Thomas Struth) في متحف المتروبوليتان للفنون في نيويورك عام ٢٠٠٣م، ودخول أعمال للفنان "توماس ديماند" (Thomas Demand) متحف الفن الحديث (Museum of Modern Art) في مانهاتن في نيويورك، عام ٢٠٠٥م، وكذلك أعمال الفنان جيف وول (Jeff Wall) التي أصبحت ضمن معروضات متحف تيت جاليري (Tate Gallery) الشهير للفن المعاصر في المملكة المتحدة منذ العام (٢٠٠٦) (Costello & Iversen, 2012: 679).

الأسس الفلسفية للتصوير الفوتوغرافي المفاهيمي:

ارتبط نشوء وتطور التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي بالعديد من النظريات الفلسفية والفنية، بالإضافة إلى النظريات حول التصوير الفوتوغرافي ذاته. ولم تشهد فترة ما قبل ستينيات القرن الماضي دخول التصوير الفوتوغرافي إلى المؤسسات الأكاديمية كموضوع للدراسة والبحث مما دفع الباحثون إلى وصف تلك المرحلة بمرحلة ما قبل البحث–الأكاديمي للتصوير الفوتوغرافي (Pre–Academic Period) (Warren, 2005) وقد ظهرت الكثير من الكتابات حول التصوير الفوتوغرافي في تلك الحقبة، وكان التركيز في تلك الكتابات على قضية الموضوعية الفوتوغرافية (Photographic Objectivity)، حيث هيمنت على تلك الفترة فكرة أن التصوير الفوتوغرافي عملية موضوعية (Objective Process)، بمعنى أن الصورة الفوتوغرافية تنقل تفاصيل المشهد الذي يقوم الشخص بالتقاط صورة له، ولا يكون لشخصية المصور مكان في تلك العملية (Warren, 2005). لذلك هيمن على الاتجاهات السائدة نحو التصوير الفوتوغرافي في تلك السنوات والتي امتدت منذ اختراع التصوير الفوتوغرافي وحتى بداية الستينيات النظر إلى التصوير الفوتوغرافي على أنه عملية آلية (Mechanic Process)، وليس فناً ورغم هيمنة الاتجاه السابق، كان هناك بعض الاستثناءات التي مثلت دعوات أطلقتها شخصيات مهتمة بالتصوير الفوتوغرافي، دافع أصحابها عن اعتبار التصوير الفوتوغرافي فناً جديراً بمكانة ضمن الفنون التشكيلية المختلفة، ولكن تلك الدعوات لم تشكل الرأي العام حول التصوير الفوتوغرافي، ويمكن تتبع بعض تلك الدعوات حتى سنوات مبكرة تلت اختراع التصوير الفوتوغرافي في القرن التاسع عشر، كما هو الحال لدى السيدة "ايستليك" (Lady Eastlake) في خمسينيات القرن التاسع عشر (Warren, 2005).

وكان من أبرز الآراء المبكرة التي دافعت عن التصوير الفوتوغرافي كفن، تلك التي ظهرت في كتابات "هنري بيتش روبنسون" (Henry Peach Robinson) في السنوات

الأخيرة من القرن التاسع عشر، والذي أشار إلى أن انعكاس شخصية الفنان (Subjectivity) في عملية التصوير الفوتوغرافي كنقيض لموضوعية التصوير الفوتوغرافي، يمكن تحقيقها عبر تصوير مشاهد غير واقعية (Fictional Scenes). وقد حقق روبنسون ذلك من خلال من خلال تقنية القص واللصق لعناصر العديد من الصور الفوتوغرافية بطريقة تمكنه من انشاء مشاهد متخيلة (Imagined Scenes) غير موجودة في الواقع (Warren, 2005: 1245).

وفي بداية القرن العشرين، ظهر الفنان الفوتوغرافي الفريد ستيجلتز (Alfred Stieglitz) في الولايات المتحدة، والذي كان له دور كبير في التعامل مع التصوير الفوتوغرافي كشكل فني جديد. وتمكّن ستيجلتز (Stieglitz) من تحقيق ذلك من خلال تحضير وتقديم صور فوتوغرافية أشبه بالرسومات (Paintings) المنفذة بالألوان الزيتية أو المائية من حيث التشكيل والمظهر (Brennan, 1997).

وفي عقد الستينيات من القرن الماضي، بدأت المرحلة الأكاديمية، في تاريخ التصوير الفوتوغرافي، ودخل التصوير في هذه المرحلة الجامعات كحقل دراسي وبحثي مستقل عن الحقول الأخرى كالصحافة والإعلام، والتي كان جزءاً منها في السنوات السابقة (Warren, 2005). وقد كان للعديد من النظريات أثرها في نشوء التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي بشكل خاص، والأعمال الفنية التي وظفت الصورة الفوتوغرافية كخامة ضمن مكوناتها بشكل عام في تلك الحقبة، وبشكل خاص تلك الكتابات الفلسفية والنقدية التي تطرقت إلى الجوانب الجمالية والفنية للتصوير الفوتوغرافي (Warren, 2005). وكانت كتابات كل من الناقد الفرنسي "رولاند بارت" (Roland Barthes) ١٩٨٠-١٩١٥م ، و"سوزان سونتاغ" (Suzan Sontag) ٢٠٠٤-١٩٣٣م، و"جان بودريار" (Jean Baudrillard) ٢٠٠٧-١٩٢٩م ، من أبرز الأدبيات التي لفتت الأنظار إلى القيم الجمالية والفنية في فن التصوير الفوتوغرافي (Warren, 2005).

يشير رولان بارت (Roland Barthes) إلى وجود العديد من المحددات المرتبطة بالتصوير الفوتوغرافي، ومن أهم تلك المحددات ما يصفه "بالحتمية الفوتوغرافية"، والتي تعني عدم إمكانية وجود صورة فوتوغرافية دون شيء أو شخص سابق، تشير إليه الصورة الفوتوغرافية (بارت، ٢٠١٠)؛ رغم تلك الحتمية فإن الصورة الفوتوغرافية لا تمثل الواقع، فالصورة الفوتوغرافية تغير الواقع وتعيد تشكيله، وذلك ينطبق حتى على أبسط الصور الفوتوغرافية؛ "فالمرء ما إن يقف أمام الكاميرا حتى يأخذ استعداده ويثبت ويكيّف جسده ونظرته استعدادا لالتقاط الصورة، وهو بذلك يجعل من نفسه صورة قبل أن تلتقط له الصورة (زرفاوي، ٢٠١٣). وهذا الذي يحدث على المستوى الشخصي، يحدث على مستوى اجتماعي أكبر، فمثلما يتخذ المرء الهيئة المناسبة للصورة، يتخذ المجتمع نفس الهيئة، ويكيّف نفسه كموضوع للتصوير"، ويتفق مع ذلك ريتشارد كيرني (**Richard Kearney**) الذي يشير إلى أن الصور ذاتها هي صور عن صور، وليست صور لأشياء، فالواقع الذي تلتقطه الصورة هو صورة وليس واقعاً فعلياً. فلا يوجد عالم سابق للمحاكاة في التصوير، وإنما هو محاكاة لمحاكاة (زرفاوي، ٢٠١٣: ١١٢-١١١).

تعد الصورة الفوتوغرافية بالأساس نتيجة التقاء نظام كيميائي، يتمثل بتأثير الضوء على بعض المكونات، ونظام فيزيائي، يتمثل بتشكل الصورة من خلال جهاز بصري (بارت، ٢٠١٠: ١٢)؛ ورغم الحقائق السابقة يرى بارت (Roland Barthes) أن فن التصوير الفوتوغرافي قد جعل الرسم (Painting)، (التصوير التشكيلي) مرجعه المطلق (بارت، ٢٠١٠: ٣٢). فهناك بعض الخصائص المشتركة بين الصورة الفوتوغرافية والأعمال الفنية التشكيلية: "الأشخاص الذين أرى صورهم هم بالتأكيد حاضرين في الصورة، ولكن بدون مكانة وجودية. كالفرسان في لوحات دورر (Durer)." (بارت، ٢٠١٠: ٢٢).

وتشير سونتاغ (Susan Sontag) في هذا السياق إلى أن الصورة الفوتوغرافية هي ترجمة للعالم "بقدر ما هي الرسوم والصور الزيتية"، وترى أن الصورة الفوتوغرافية تمكنت من احتلال مكانتها في عالم الفنون(سونتاغ، ٢٠١٣: ١٣).

أما الفيلسوف الفرنسي جان بودريار(Jean Baudrillard) (١٩٢٩-٢٠٠٧)، فقد اهتم بالصورة الفوتوغرافية وقدرتها على تشكيل الوعي في المجتمعات المعاصرة، وقد قدّم نظريته الشهيرة المعروفة بنظرية الواقع الفائق (Theory of Hyperreality) التي أثارت جدلاً واسعاً وكان لها أثر كبير على التصوير الفوتوغرافي (زرفاوي، ٢٠١٣). فبعد ظهور الإمكانيات الكبيرة للصور في النصف الثاني من القرن العشرين، يشير الفيلسوف إلى أن الواقع قد أصبح شيئاً من الماضي، في حالة يصفها الفيلسوف بموت الواقع (Death of Reality)، فالصور في عصرنا لا تمثل الواقع، وإنما تشكل واقعاً بديلاً يتحكم بوعي المشاهد، ويحجب عنه الواقع الفعلي، وهو الأمر الذي بات ممكناً بفضل الكاميرا الرقمية والتقنيات الحاسوبية. ويميز بودريار بين أربعة مراحل في تاريخ الصورة على النحو التالي (مصطفى، ٢٠١٣: ٢٤٧):

- الصورة تجسيد أو محاكاة فعلية للموضوع الخارجي (رسومات ليوناردو دافنشي ومعاصريه).
- دخول فكرة التشويه (العصر الباروكي).
- إعادة الاستنساخ الآلي للصور بحيث يفقد المصدر نفسه قيمته وأصالته ولا يمتلك المتلقي القدرة على التمييز بين الأصل والصورة.
- اختفاء المصدر وصناعة الصورة مع دخول التكنولوجيا.

وتنتمي العديد من أعمال التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي إلى المرحلة الرابعة، ففي العديد من الأعمال التي تنتمي إلى هذا الاتجاه، فالصور لا تمثل أشياء موجودة في العالم الواقعي، وإنما مجرد فكرة في عقل وخيال الفنان، كما سيبين الدراسة في التجارب المستخدمة في هذه الدراسة (Warren, 2005).

سمات التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي:

يعرف الباحثون التصوير المفاهيمي بأنه فن تتقدم فيه الفكرة (Idea) على الشكل (Form)؛ ففي الفن المفاهيمي "يتقدم المفهوم أو الفكرة ليصبح الجانب الأهم في العمل. وعندما يستخدم الفنان الفن المفاهيمي، يعني ذلك أن هناك تخطيط (Planning) وقرارات مسبقة، بينما يعد التنفيذ مرحلة لاحقة، وتصبح الفكرة هي الآلة التي تنتج الفن (Lewitt, 1967)؛ حيث تؤكد أعمال فن التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي على القصدية (التخطيط والقرارات المسبقة) في مقابل العفوية في عملية التصوير الفوتوغرافي التقليدي(Lewitt, 1967: 79).

ويشير ميشا غوردين (Misha Gordin) أحد أبرز فناني التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي المعاصرين إلى أن تحديد فكرة وتحويلها إلى واقع هو العملية الأساسية في التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي (Gordin, 2013; 77).

ويسعى المصور الفوتوغرافي المفاهيمي إلى تقديم رسالة إلى المتلقي، قد تكون سياسية أو اجتماعية أو حتى نفسية، ويشجع المتلقي على التساؤل حول ما تحمله الصورة الفوتوغرافية من معاني، ويسعى بعض الفنانين إلى تحديد اجابة ذلك التساؤل قدر الامكان بحيث تقدم الصورة رسالة واحدة بغض النظر عن المتلقي وخلفيته، كما قد يسعى الفنان إلى إحداث تغيير في أفكار ومشاعر المتلقي نحو موضوع ما من خلال أعماله المفاهيمية (سونتاغ، ٢٠١٣).

ويقدم الفنان الكندي جيف وول (Wall, 2012) المحددات التالية التي تبرز بعض سمات ومصادر فن التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي:

- تتقدم الفكرة في الفن المفاهيمي على المكونات الشكلية (كاللون والمنظور والخطوط وغيرها) في العمل الفني.

- يحاول الفنان المفاهيمي تقليص وجود المادة في العمل الفني إلى الحد الأدنى مع الابقاء فقط على العناصر الأساسية لإيصال فكرة الفنان (خاصية اللامادية Dematerialization).
- يبدأ الفنان العمل الفني عبر إدخال أفكاره في العمل، ويكمله المتلقي والجمهور من خلال استقبال رسالة العمل.

ويقدم التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي أفكاراً ومفاهيماً محددة يشكل وضوحها الجانب الجمالي الأبرز في تلك الأعمال في مقابل الأبعاد الجمالية التقليدية، بحيث يتحول مضمون الصورة الفوتوغرافية إلى رمز يتجاوز المشهد الذي تقدمه الصورة نحو إنتاج مفهوم عام وفكرة عامة عبر عملية تجريد، يكون ذو أثر نفسي (سيكولوجي) كبير على المتلقي (Wall, 2012).

وبما أن الفكرة هي أساس الفن المفاهيمي، في كل من شكليه التشكيلي والفوتوغرافي، فهو فن يخاطب عقل المشاهد بالضرورة وليس حواسه. بذلك، يؤكد التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي على الفكرة (idea) أو الرسالة التي تحملها الصورة، بدلاً من التركيز على الجوانب الجمالية التقليدية (Wall, 2012).

وقد ظهر التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي كنتيجة لاهتمام الفنان بوظيفة العمل الفني كأسلوب للتواصل (Communication)، مما انعكس على وجود النصوص (Texts) في العديد من أعمال التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي كمكون من العمل الفني (Ballenger, 2014). على سبيل المثال، قدم الفنان جوزيف كوسوث (Joseph Kosuth) صورة فوتوغرافية لكرسي، إلى جانب صورة لتعريف نصي للكرسي، بالإضافة إلى كرسي حقيقي في عمله المعنون "كرسي وثلاثة كراسي" (One and Three Chairs)، موضحاً في عمله المفاهيمي الشهير الذي قام بعرضه في العام ١٩٦٥ كيفية توظيف الصورة الفوتوغرافية والنص في العمل الفني للتعبير عن الرسالة الفلسفية للفنان(انظر الصورة ٤) (Kotz, 2005).

الصورة (٤): جوزيف كوسوث Joseph Kosuth: كرسي وثلاث كراسي One and Three Chairs، ١٩٦٥م.

مصدر العمل: (Kotz, 2005: 8).

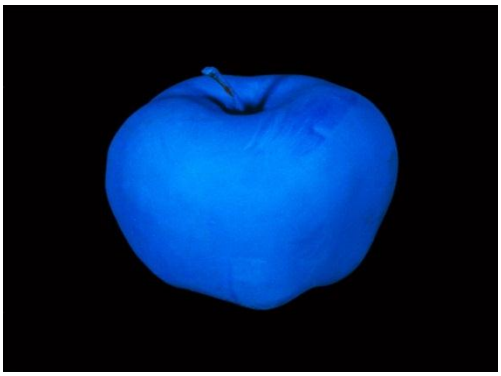
ومن السمات الأخرى للتصوير الفوتوغرافي المفاهيمي تقديم المجموعات المتسلسلة (Serial Presentation) لمجموعة من الصور الفوتوغرافية للتعبير عن فكرة معينة (انظر الصورة ٥) (Warren, 2005).

الصورة (٥): صوفي كال (Sophie Calle)، بعنوان "اعتني بنفسك" (Take Care of Yourself)، ٢٠٠٧م.

مصدر العمل: (Belc, 2015: 66).

ويشير ميشا غوردين (Misha Gordin)، أحد أبرز فناني التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي المعاصرين،إلى أن تحديد فكرة وتحويلها إلى واقع هو العملية الاساسية لفن التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي، والفرق بين التصوير الفوتوغرافي التقليدي والمفاهيمي يتمثل في أن الفنان في النوع الأول يوجه الكاميرا إلى العالم المادي في الخارج، بينما يقوم الفنان في التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي بتوجيه الكاميرا إلى داخله وروحه، وبينما يعبر التصوير الفوتوغرافي التقليدي عن العالم الخارجي، يعبر التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي عن العالم الخاص للفنان غير الموجود خارجه (Gordin, 2013)؛ بذلك يعد التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي شكلا من التعبير الفني يتسامى بالتعبير الفني إلى مستوى الرسم والشعر والموسيقى والنحت وغيرها من الفنون. وعبر ترجمة الأفكار والمفاهيم الشخصية إلى لغة التصوير الفوتوغرافي، يحاول الفنان تقديم إجابات ممكنة لأسئلة الوجود الكبرى كالولادة والموت والحياة والهوية (Gordin, 2013, 77).

وتنفيذ أعمال فن التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي قد يكون أكثر يسرا في العصر الحالي عبر استخدام تقنيات التصوير الرقمي وبرمجيات تحرير الصور، والتي تمكن الفنان من التعبير عن رؤاه ورموزه (انظر الصورة٦) والذي يظهر أحد أعمال الفنان بالديساري " John Baldessari"). فتشكيل وتحوير الصور الفوتوغرافية عبر الحاسوب يضع الفنان "أمام ملايين الاختيارات، بالنسبة للشكل وموضعه في الفراغ، وتحيلنا هذه الطاقة إلى تأويلات مهولة في تغيرات الأشكال ونظامها الحركي والثابت، وهذا الكلام ينطبق على الاشتقاقات اللونية وحساسية السطوح" (أبو زريق، ٢٠٠٧: ١٩).



الصورة (٦): جون بالديساري ,John Baldessari الألفية (Millenium).

المصدر: (Tagg, 1995).

وهناك مكونان أساسيان لفن التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي هما الموهبة (Talent) والمهارة (Skill)، ويرى فنانو التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي أن الفكرة أو المفهوم أهم من الجماليات. ويركز هؤلاء على المضمون والفكرة في مقابل الموضوع، وبذلك تشكل أعمالهم رفضا للشكلانية (Antiformalism) (Ilfeld, 2012).

ويسعى المصور الفوتوغرافي المفاهيمي إلى تقديم رسالة إلى المشاهد، قد تكون سياسية أو اجتماعية أو حتى نفسية، ويشجع المشاهد على التساؤل حول ما تحمله الصورة الفوتوغرافية من معاني. ويسعى بعض الفنانين إلى تحديد إجابة ذلك التساؤل قدر الإمكان بحيث تقدم الصورة رسالة واحدة بغض النظر عن المشاهد وخلفيته. كما قد يسعى الفنان إلى إحداث تغيير في أفكار ومشاعر المشاهد نحو موضوع ما من خلال أعماله المفاهيمية (سونتاغ، ٢٠١٣).

ترى الدراسة أن أعمال التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي قد تمكنت من تشكيل تيار فني مستقل، من خلال ما تميزت به من سمات وخصائص فريدة، ظهرت في أعمال مجموعة من الفنانين البارزين، الذين تسعى الدراسة إلى تحليل مجموعة من أعمالهم.

تجارب في التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي:

تقدم الدراسة عرضاً وتحليلاً منفصلاً لمجموعة من النماذج البارزة في التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي التي تمثل أبرز اتجاهاته، وذلك بهدف التحقق من فرضياتها والإجابة عن أسئلتها. **وقد اعتمدت الدراسة الأساس التالي في تحليل الأعمال الفوتوغرافية للفنان:**

عرض أبرز عمال الفنانين المنتقاة من مراحل مختلفة من مسار تجربة الفن، وذلك بناءً على فرضية التطور المستمر لأسلوب واتجاه الفنان، وهدف الدراسة المتمثل باستقصاء وتحليل اتجاهات فن التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي المعاصر، وتركز الدراسة على التحليل النقدي للاتجاهات الفنية لدى الفنانين الذين تم اختيارهم للجانب التحليلي للدراسة، والموضح أسباب اختيارهم أدناه، عبر عرض الأساليب والتقنيات التعبيرية التي قاموا بتوظيفها، بالإضافة إلى أي استنتاجات أخرى ذات علاقة بتجربة الفنان.

ولذلك حاولت الدراسة أن تتضمن عينة الأعمال الفوتوغرافية المفاهيمية المختارة ما يلي:

١. فنانين بارزين من كل من عالم الفن الغربي (الولايات المتحدة والمانيا) والعربي (العراق).
٢. فنانين معاصرين تمكنوا من تقديم أعمال فوتوغرافية مفاهيمية متميزة حظيت باهتمام الجمهور، والنقاد، وذوي تجارب مستمرة حتى وقت كتابة الدراسة.
٣. توفر المواد العلمية والمراجع الموثقة.

أولاً: الفنان الامريكي جون بالديساري (John Baldessari) (١٩٣١-)

كان الفنان جون بالديساري في الأصل فناناً تشكيلياً، خلال ستينيات القرن العشرين، وقد توجه نحو التصوير الفوتوغرافي كشكل فني جديد وجد فيه الإمكانية للتعبير عن أفكاره ورؤاه وفلسفته الفنية (Warren, 2005).

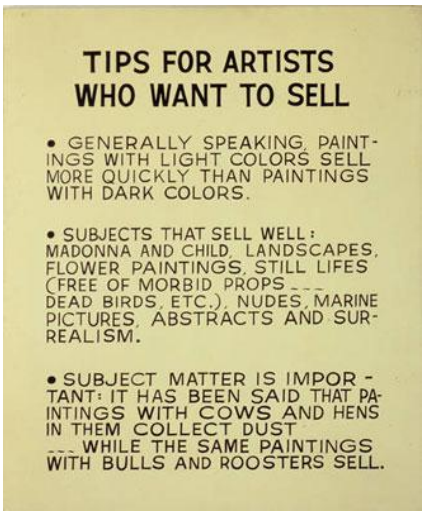
وتتميز أغلب أعمال الفنان بغياب اليقين، وتبدو أعماله مجرد محاولات للوصول إلى المعرفة من خلال الفن (Diack, 2010: 185)، ويشير الفنان إلى رفضه للفصل بين الشكل (Form) والمفهوم (Concept) الذي يعبر عنه العمل الفني، أو بين العقل (Mind)، والجسد (Body) كما كان يصف تلك العلاقة (Diack, 2010: 189).

ولا يؤمن بالديساري بالعمل انطلاقاً من فكرة جاهزة، فالأفكار والمعرفة كما يشير، تتشكل من خلال ممارسة الفن. حيث "لا يمكن الإنطلاق من نتيجة ما ثم تنفيذ العمل الفني، بل يتمثل الأمر بأن تجد بالحدس شيئاً ما أو ظاهرة ما، من خلال الفن" (Diack, 2010: 72).

تبرز النصوص اللغوية بشكل كبير في بعض أعمال الفنان بالديساري الفوتوغرافية المفاهيمية، وذلك في أعمال تجمع بين اللغة الكتابية والبصرية. ويشير الفنان في هذا السياق، إلى أن "الكلمة لا يمكن أن تحل محل الصورة، ولكنها مكافئة لها، ويمكن بناء العمل الفني بالكلمات، كما يمكن القيام ببناءه بالمفردات البصرية" (Diack, 2010).

ويظهر العمل التالي كما في الصورة (٤) للفنان هيمنة الكلمة المكتوبة على بعض أعماله، وذلك في تعليق على الفن ذاته، بحيث يشكل ذلك العمل والعديد من الأعمال المشابهة التي قدمها الفنان، ما يمكن وصفه بالفن الإنعكاسي (Meta-Art)، والمقصود به العمل الفني الذي يتمحور موضوعه حول الفن ذاته، بحيث يكون العمل تعليقاً على الفن ذاته، وتقول كلمات الفنان أن الأعمال التي تتضمن ألوان غير داكنة، يمكن تسويقها بشكل

أفضل. كما يقول بالديساري إن الأعمال التي تتضمن موضوعات العذراء والمسيح، ومشاهد الطبيعة، يمكن تسويقها بشكل أفضل مقارنة بغيرها من الأعمال (Diack, 2010).



الصورة (٧): جون بالديساري، بعنوان (نصائح إلى الفنانين الذين يريدون تسويق أعمالهم)، (Tips For Artists Who Want To Sell)، تصوير فوتوغرافي ١٩٦٦م.

مصدر العمل: الموقع الالكتروني للفنان.

يستخدم الفنان بالديساري تقنيات التصوير الرقمي والتطبيقات الحاسوبية في العمل الفوتوغرافي الذي يحمل عنوان سلسلة الفنان "أنوف وآذان"، ، لتقديم وجه لا تظهر منه سوى الأذن والأنف، بينما تبدو بقية ملامح الوجه مظللة بتقنية (Silhouette)، وخلفية العمل مركبة من اللونين الأسود والأزرق، ويترك الفنان للمشاهد الحرية في قراءة وتفسير العمل، كعمل فني مفتوح على التأويلات المختلفة.

الصورة (٨): جون بالديساري، من سلسلة أنوف آذان (Noses and Ears)، تصوير فوتوغرافي، ٢٠٠٦م.

المتحف الوطني الأسترالي (*National Gallery of Australia*)، كانبيرا.

وظف الفنان في العمل الفوتوغرافي في الصورة (٨) أحد التقنيات التي كرر الفنان استخدامها في العديد من الأعمال، والتي كان من أبرزها سلسلة أعمال بعنوان "أطر وأشرطة" (Frames and Ribbons) صورة (٩)، وتثير المكونات والمفردات البصرية في العمل، والتحوير الذي أدخله الفنان العديد من التساؤلات والتأويلات حول الأسباب التي دفعت الفنان إلى طمس بعض ملامح الشخصية في العمل في مقابل إبراز بعضها الآخر.

الصورة (٩): جون بالدياري، "أطر وأشرطة" (Frames and Ribbons)، تصوير فوتوغرافي ٢٠٠٤م.

المصدر : الموقع الالكتروني للفنان.

وتبقى تجربة الفنان بالدياري واحدة من أبرز تجارب التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي، والتي تظهر الأثر الكبير لتجربته التشكيلية السابقة على أعماله الفوتوغرافية، والتي سعى من خلالها إلى الإسهام بتحقيق منزلة التصوير الفوتوغرافي كأحد الأشكال الفنية الأساسية في فن ما بعد الحداثة.

ثانيا: الفنان الألماني اندرياس غيرسكي(Andreas Gursky) ١٩٥٥م.

تظهر الصورة (١٠) أسلوب الفنان غيرسكي (Andreas Gursky) الذي يتميز بالتقاط الصور الفوتوغرافية للمساحات الواسعة، الطبيعية منها وغير الطبيعية ، كناطحات السحاب، وقمم الجبال ، وأسواق البورصة. ويشير الباحثون والنقاد إلى أن تصوير غيرسكي(Andreas Gursky) لتلك المشاهد البانورامية الضخمة، يعكس فلسفته التي تشير إلى محدودية الإنسان في مقابل المطلق)، والصورة الفوتوغرافية كما يوضح عنوانها هي

الثانية ضمن سلسلة من الصور الفوتوغرافية التي قدمها الفنان لنهر الراين(Ohlin, 2002: 22-24.

الصورة (١٠): اندرياس غيرسكي، الراين ٢ (Rhine II)، تصوير فوتوغرافي، (١٩٩٩)، (١٥٥.٦ × ٣٠٨.٦سم)، مجموعات خاصة.

المصدر: (Biro, 2012: 359).

وقد عمد الفنان إلى توظيف التقنيات الحاسوبية (Technical Software) في تحرير الصورة الفوتوغرافية، حيث قام بحذف مصنع ومجموعة من الأشخاص الذين يتجولون مع كلابهم كانت ضمن تفاصيل المشهد من المنظور الذي التقط فيه الفنان الصورة.

ويشير الفنان إلى أن تلك التقنيات قد مكنته من تقديم صورة أكثر واقعية ودقة للنهر، لم تكن ممكنة لولا التعديلات التي قام بإجرائها للصورة الأصلية التي لا تمثل الواقع بالقدر الذي يمثله عمل الفنان. حقق الفنان عبر تقنية الحذف ما يمكن وصفه بالتعزيز البصري للنهر، وميزة تجريدية جزئية للموضوع (Waters, 2011).

ويبدو أثر الفنان رينيه ماجريت (Rene Magritte) ١٨٩٨-١٩٦٧م، جلياً في هذا السياق، الذي اختار لواحدة من أشهر أعماله عنوان "غدر الصور "يتضمن نص "هذا ليس بغليون "في الإشارة إلى أن مايراه المشاهد في اللوحة هو رسم، وهيئة لغليون ولكنه ليس بغليون حقيقي يمكنه حشوه وتدخينه. ففي لوحته تلك لم يتم الفصل بين الصورة والمعنى الذي تشير إليه فحسب بل تم الفصل كذلك "في العلاقة مابين المرئي واللامرئي (العراوي، ٢٠١٥)؛ حيث تكاد الصور الفوتوغرافية المعاصرة، كما يبين عمل الفنان غيرسكي(Andreas Gursky) ، تنطلق من دخان غليون رينيه ماغريت هذا، فهي صور تثير الشك، حيث تعكس الجدلية القائمة ما بين الخارج (الواقع) والداخل (رؤية الفنان) لتشير عبرها إلى هشاشة السواتر التي تحول بينهما (العراوي، ٢٠١٥: ١٠٦).

ويشير النقاد إلى تأثر غيرسكي (Andreas Gursky) في الخصائص الشكلية للصورة السابقة بالأعمال الفوتوغرافية لأحد رواد التصوير الفوتوغرافي الحديث وهو الفنان "بارنيت نيومان" (Barnett Newman) ١٩٠٥-١٩٧٠م.، الذي تميزت أعماله بتوظيف الخطوط العمودية والأفقية (التي يفضلها غيرسكي في أعماله) (Waters, 2011). أما في الموضوع، فيبدو أن التأثير الأكبر على عمل غيرسكي هو لأعمال الفنان التشكيلي الألماني المعاصر "انسليم كيفر" (Anselm Kiefer) الذي ولد عام ١٩٤٥م ، والذي نشر مجموعة من الأعمال بعنوان نهر الراين (The Rhine) في كتاب يحمل ذلك العنوان عام (١٩٨١) (Waters, 2011). وهذه الصورة تنتمي إلى النوعين الثاني والثالث من أنواع الصور حسب تقسيم الفيلسوف الفرنسي جاك رانسيير (Jack Ranciere) ١٩٤٠م، الذي يؤكد على وجود ثلاثة أنواع من الصور:

الصورة العارية (Naked Image)، أي تلك التوثيقية التي لا تُظهر أكثر مما تقدم لعين المشاهد.

الصورة "اللاذعة" (Ostensive Image) التي توثق لحظة ما عبر تكثيفها بصرياً وهي تصنف فناً. الصورة "المجازية"(Metaphorical Image) التي تقوم على مبدأ المناقض للمكان والزمان.

وهذه الصور تنتمي إليها يطلق عليه رانسيير "العالم القابع داخل العقل" (Pisters, 2011: 99-100).

وتظهر المقارنة بين صورة نهر الراين الصورة (١٠) التي قدمها الفنان اندرياس غيرسكي والصورة الأصلية للنهر الصورة (١١) في الشكلين، أن الأعمال الفوتوغرافية لدى الفنان غيرسكي لا تلتزم بالوظيفة التقليدية للتصوير الفوتوغرافي المتمثلة بالتوثيق، والالتزام بالدقة في نقل الواقع.

فالتصوير الفوتوغرافي لدى غيرسكي فن يعبر عن رؤية وفلسفة الفنان، وليس مجرد أداة لنقل تفاصيل الواقع. ولا يقتصر التوصيف السابق على صورة نهر الراين، وإنما على كافة الأعمال الفوتوغرافية التي قدمها غيرسكي؛ ويتجلى ذلك في العمل الموضح في الصورة (١١)، فالمشهد المقدم في الصورة ليس حقيقياً، حيث خضع لتدخل الفنان عبر التقنيات الرقمية الحاسوبية.

الصورة (١١): المشهد الفعلي لنهر الراين من المنظور الذي التقط منه غيرسكي الصورة رقم (١٠)

تتميز الصور الفوتوغرافية التوثيقية، كالصور الفوتوغرافية الصحفية على سبيل المثال، بأنها توثق مشهداً ذو زمان ومكان محددين، بحيث لا يلجأ المصور إلى تحريك الأشياء من أمكنتها، ولا يطلب من الأشخاص الوقوف في وضعية معينة ما ريثما يأخذ صورته، بينما التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي، كما يتبين من خلال عمل الفنان اندرياس غيرسكي (Andreas Gursky)، يسعى إلى تجريد المشهد من محددات الزمان والمكان، لتحويله إلى مشهد مطلق، ليتوصل من خلال تضحيته بموضوعية (Objectivity)الصورة لتحقيق ما يمكن وصفه بمصداقية الصورة (Validity of the Image) (العراوي، ٢٠١٥، ١٠٦-١٠٧).

وتكاد بعض أعمال الفنان غيرسكي تتحول عبر منظورها البانورامي الواسع إلى أعمال تجريدية، يخلصها الفنان من كافة التفاصيل ليبقي على الخطوط والنقاط الأساسية في المشهد، كما يتبين من العمل الفوتوغرافي الذي يمثل مدينة بانكوك (Bangkok) الصورة (١٢).

الصورة (١٢): اندرياس غيرسكي، بانكوك ٢ (Bangkok ii)، تصوير فوتوغرافي ٢٠١١م.

المصدر: الموقع الالكتروني للفنان

لا تقتصر مضامين الفنان على المشاهد الطبيعية، حيث قدم العديد من المشاهد المأهولة بأعداد كبيرة من الأشخاص، ويبدو الأشخاص في تلك الأعمال مجرد مكونات بصرية صغيرة ضمن مواقع وبيئات ضخمة في الغالب كأسواق البورصة، أو ملاعب كرة القدم انظر الصورة (١٣).

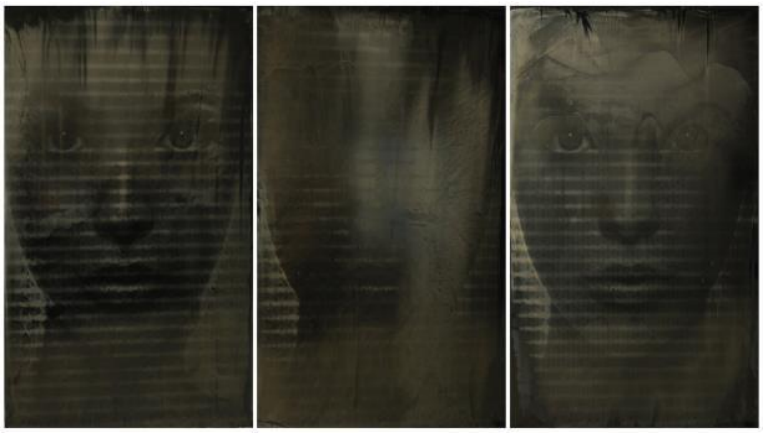
الصورة (١٣): اندرياس غيرسكي، دورتموند (Dortmund)، تصوير فوتوغرافي ٢٠٠٩م.

المصدر: الموقع الالكتروني للفنان

وقد أثارت تجربة الفنان غيرسكي العديد من النقاد الذين قاموا بتحليل المعاني الفلسفية العميقة التي يتناولها الفنان في تلك الأعمال، والتي ينفذها في الغالب باستخدام التصوير الرقمي، والتطبيقات الحاسوبية التي تمكنه من تحوير الصور وإحداث الأثر الذي يريد تقديمه للمتلقي (Ohlin, 2002).

ثالثا: الفنان العراقي حليم مهدي (حليم الكريم) (Halim Alkarim) ١٩٦٣م

تتميز أعمال الفنان العراقي حليم الكريم خصوصا البورتريهات الضبابية، الصورة (١٤) بالغموض في عناوينها والمضامين المقدمة فيها، حيث تدفع المتلقي إلى الظن بأنها لوحات مرسومة بأقلام الفحم أو بمادة الباستيل، قبل أن يتبيّن لنا أنها صور فوتوغرافية، حيث تظهر في هذه الأعمال، وجوهٌ وقامات بشرية، خصوصاً النسائية، متحللة داخل الضباب، وكأنها في حالة انمحاء مثل الذكريات التي تتلاشى، رغم ظاهرها البعيد، وتبدو كأنها تتفرّس في المتأمّل فيها، تمنحنا الانطباع بأنها تجهد بيأس في الإمساك بنظرنا، لتسليم رسالة لعدم الوقوع في النسيان في جميع الأحوال، نستشفّ الألم المشحونة به، ولا عجب في ذلك طالما أن العمل الذي يقوم به الفنان منذ بداية مساره مشبعٌ بفصول حياته المريرة في العراق (جوكي، ٢٠١٤).



الصورة (١٤): حليم الكريم، وهم (٧٥× ١٦٥سم)، ٢٠١٣م.

المصدر: الموقع الالكتروني للفنان

فرّ الفنان حليم الكريم إلى الصحراء وعاش بين البدو، بعد تحصيله شهادة البكالوريوس في الفنون من "أكاديمية الفنون الجميلة" في بغداد بهدف الإفلات من الخدمة العسكرية الإجبارية، ومن حرب الخليج الأولى ضد إيران (جوكي، ٢٠١٤).

مشروع حليم الكريم الفني مرتبط كلياً بسيرته الذاتية وبتلك الحرب الصورة (١٥)، حيث يقول الفنان بكلماته":العمل الذي أقوم به هو استكشاف هويتي الخاصة، انفعالاتي المعاشة وتمثيلاتها التشكيلية"(جوكي، ٢٠١٤).

ويؤكد العمل المقدم في الصورة (١٥) ارتباط المشروع الفني للفنان حليم الكريم بسيرته الذاتية، حيث يظهر في العمل امرأة بدوية، في إشارة إلى إقامة الفنان بين البدو في الصحراء خلال تلك السنوات، هارباً من الحرب، التي انعكست آثارها في العمل من خلال الوجهين المشوهين المحيطين بوجه المرأة البدوية في عمله الثلاثي. بذلك، لا يرى الفنان حليم الكريم أن التصوير الفوتوغرافي هدفه استنساخ الواقع بدقة بقدر ما يرى فيه وسيلة وأداة لمسائلة وتحليل وفهم جوهر الإنسان، وتعقيد العالم الذي يحيط به؛ وبالتالي، يجب النظر إلى عمله من زاوية التعرية التي تقابل الذاكرة المجروحة وتجربة المنفى بالرغبة في رفع القناع عن واقع يجرّدنا من إنسانيتنا، عبر أعمال فوتوغرافية مفاهيمية مميزة.

الصورة (١٥): حليم الكريم، "حرب مخفية"، ثلاثية بقياس (65 × 80سم) لكل عمل ١٩٨٥م

المصدر: مجموعة خالد شومان، دارة الفنون

يتمثل مضمون غالبية أعمال الفنان حليم الكريم بتعبيرات الوجه الإنساني، رغم النظرة التقليدية إلى تصوير الوجه كأحد أبرز سمات الواقعية (Realism) في الفن، حيث يعبر الوجه عن الدور الاجتماعي (Personal) للشخص، أو الوجه كما يراه الآخر (Fischer, 2001: 31).

وكما هو الحال في العديد من أعمال التصوير المعاصر، تظهر الوجوه في أعمال الكريم، ليس كمحاكاة بالمعنى التقليدي لشخص موجود في الواقع (Sitter)، وإنما تمثيلاً لكينونة مستقلة (Independent Entity) لا تحل مكان، أو تشبه، أو تمثل مرجعاً (Referent)، بل تمثل بالأساس فكرة يريد الفنان التعبير عنها (Platz, 2010: 25).

الصورة (١٦): حليم كريم، شيزوفرينيا "٩"، (100 x 140 سم)، ٢٠٠٧م.

المصدر: متحف روبيشون (Robischon Gallery)، دينفر، الولايات المتحدة الأمريكية.

وظف الفنان حليم كريم الأسلوب التعبيري في غالبية أعماله الفوتوغرافية المفاهيمية، الصورة (١٦) واستعان بتقنيات التصوير الرقمي في تنفيذ أعماله، لينتقل من خلالها من تمثيل ونقل الواقع الخارجي، إلى التعبير عن الواقع الداخلي للفنان وأفكاره وانفعالاته.

وتعكس العناوين في أعمال الفنان حليم الكريم تركيزه على موضوعات مرتبطة بالمعاناة، والعبث وغياب المنطق الذي يتسبب بتلك المعاناة، عبر أحداث كالحرب والاضطهاد تعكس التقنيات المختلفة المستخدمة في أعماله تلك المضامين، عبر تعبيرية مفاهيمية مميزة.

النتائج والتوصيات

١- أظهرت نتائج الدراسة أبرز سمات التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي، والتي جسدتها أعمال مجموعة من أبرز فناني هذا التيار الفني المعاصر، الذين تم تحليل أعمالهم في الدراسة الحالية؛ ففي مقابل التصوير الفوتوغرافي التوثيقي التقليدي (Traditional Documentary Photography)، الذي يستوحي موضوعاته من الواقع الخارجي المحيط بالفنان، يستمد التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي موضوعاته من العديد من المصادر المتنوعة، كالأحداث التاريخية ومحاكاة الصور النمطية؛ حيث جعلت أعمال فن التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي أقرب إلى الأعمال التشكيلية، وميزتها عن الأعمال الفوتوغرافية التوثيقية التي هيمنت على التصوير الفوتوغرافي لعدة عقود منذ اختراعه في العام ١٨٣٩م.

٢- كان للعديد من المؤثرات دور كبير في ظهور التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي، ومن أبرزها التطور الكبير في تقنيات التصوير الفوتوغرافي، بالإضافة إلى تطور التطبيقات الحاسوبية، وظهور الفن المفاهيمي ذاته في النصف الثاني من القرن العشرين.

٣- ظهور بعض التجارب العربية الهامة في مجال التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي في البلاد العربية، وقد قام الدراسة بعرض مجموعة من تلك التجارب البارزة التي شكلت علامات فارقة في مجال التصوير الفوتوغرافي العربي المعاصر.

٤- أبرز السمات الفنية لأعمال وتجارب التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي التي أظهرها البحث فهي سمات عديدة تتباين باختلاف رؤى الفنانين والتقنيات التي يوظفونها في أعمالهم، ويبقى العامل المشترك بينها، استلهام سمات الأعمال الفنية التشكيلية، وسماتها الأسلوبية.

٥- يظهر الزخم الذي حافظت عليه حركة التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي طوال العقود الماضية التي تمتد لفترة تجاوزت نصف قرن من الزمن، الإمكانيات الكبيرة لمستقبل

هذا الاتجاه الفني، والذي قربّ فن عصر ما بعد الحداثة من اهتمامات جماهير الفن، وقضاياهم الاجتماعية والسياسية، والحياتية المختلفة، وترى الدراسة في هذا السياق أن التجارب العربية في مجال التصوير الفوتوغرافي المفاهيمي، وإن لم تبلغ في اتساعها ما بلغته في الفن الغربي، تقدم وعداً بتطورات ممكنة وإسهامات فريدة في هذا الفن، دون التخلي عن الأصالة، التي يعكسها ارتباط موضوعات أعمال الفنانين بقضايا المجتمعات العربية التي تعاني من العديد من المشكلات.

المراجع

أولا: المراجع العربية

أبو زريق، محمد. (٢٠٠٧). **تحولات الصورة في الفن**. مطبعة السفير، اربد.

بارت، رولان. (٢٠١٠). الغرفة المضيئة: تأملات في الفوتوغرافيا (ترجمة: هالة نمر). المركز القومي للترجمة، القاهرة.

جوكي، انطوان. (٢٠١٤). **حليم الكريم.. سديم عراقي**. مجلة العربي الجديد، (٢٠١٤/١٠/٢): www.alaraby.co.uk.

زرفاوي، عبدالله. (٢٠١٣). **الكتابة الزرقاء**. منشورات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة.

سونتاغ، سوزان. (٢٠١٣). **حول الفوتوغراف** (ترجمة: المفرجي، عباس). دار المدى، بيروت.

العراوي، ميموزا. (٢٠١٥). أبراج الصور المشيدة: لعنة النجاة من الصورة. **مجلة الجديد**، (٧)، ١٠٦-١١٧.

مصطفى، بدر الدين. (٢٠١٣). **حالة ما بعد الحداثة: الفلسفة والفن**. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

ثانيا: المراجع الاجنبية

References:

Ballenger, H. (2014). **Photography: A Communication Tool**. Master Thesis, Georgia State University.

Belc, P. (2015). **Who is Sophie Calle: Performing the Self on the Borderline between Fiction and Faction?**. Retrieved from: http://www.ipu.hr/uploads/documents/2399.pdf

Biro, M. (2012). From Analogue to Digital Photography: Bernd and Hilla Becher and Andreas Gursky. ***History of Photography***, *36*(3), 353-366.

Borofsky, A. (1994). Conceptual photography in the Russian Museum. ***Art Journal,*** *53*(2), 40- 42.

Brennan, M. (1997). Alfred Stieglitz and New York Dada: Faith, Love and the Broken Camera. ***History of Photography***, *21*(2), 156-161.

Costello, D., & Iversen, M. (2012). Introduction: Photography between Art History and Philosophy. ***Critical Inquiry***, *38*(4), 679-693.

Diack, H. (2010). **The Benefit of the Doubt: Regarding the Photographic Conditions of ConceptuaL Art, 1966-1973**. Doctoral dissertation, University of Toronto.

Fischer, M. (2001). Portrait and Mask, Signifiers of the Face in Classical Antiquity. ***Assaph: Studies in Art History,*** (6), 31-62.

Gordin, M. (2013). Conceptual Photography: Idea, Process, Truth. ***World Literature Today***, *87* (2), 76-81.

Gustafson, J. (2015). **Face to Face: Personification, Identity, and Self-Portraiture in the Early Work of Cindy Sherman**

and Nikki S. Lee. Master thesis, University of America, Washington.

Ilfeld, E. (2012). Contemporary Art and Cybernetics: Waves of Cybernetic Discourse within Conceptual, Video and New Media Art. ***Leonardo***, *45* (1), 57-63.

Irvin, S. (2012). Artwork and Document in the Photography of Louise Lawler. ***The Journal of Aesthetics and Art Criticism***, *70*(1), 79-90.

Kotz, L . (2005). Language between Performance and Photography. ***October***, *111*, 3-21.

Lewitt, S. (1967). Paragraphs on Conceptual Art. ***Artforum***, *5*(10), 79-83.

Newman, M. & Bird, J. (1999). ***Rewriting Conceptual Art***. Reaktion Books.

Ohlin, A. (2002). Andreas Gursky and the Contemporary Sublime. ***Art Journal***, *61*(4), 22-35.

Pisters, P. (2011). Flashforward: the Future is Now. ***Deleuze Studies***, *5*(supplement), 98-115.

Platz, B. (2010). The Mutated Model: Artist and Sitter in Contemporary Portraiture. ***Research in the Studio: Extending the Horizons of Practice***, (0), 25-31.

Schwartz, M. (2011). **Constructing the Real: The New Photography of Crewdson, Gursky and Wall**. Master Thesis, *University of Kentucky*.

Sherman, C. (2003). **Cindy Sherman: the Complete Untitled Film Stills.** The Museum of Modern Art.

Tagg, J. (1995). A Discourse (with shape of reason missing). **In *Vision and Textuality*** (pp. 90-114). Macmillan Education UK.

Wall, J. (1995). **Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art'. *Ann Goldstein and Anne Rorimer*** *(Eds), Reconsidering the Object of Art*, 247-67.

Wall, J. (2012). Conceptual, Postconceptual, Nonconceptual: Photography and the Depictive Arts. ***Critical Inquiry***, 38(4), 694-704.

Wark, J. (2001). Conceptual Art and Feminism: Martha Rosler, Adrian Piper, Eleanor Antin, and Martha Wilson. ***Woman's Art Journal***, 44-50.

Warren, L. (2005). **Encyclopedia of Twentieth-Century Photography, 3-Volume Set.** Routledge, New York.

Waters, Florence (11 November 2011). "Photograph by Andreas Gursky breaks auction record". The Daily Telegraph, Retrieved from: http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art , 25 November 2016.