پژوهشی پیرامون تاثیر عکاسی بر رویکرد سریالیسم و تکرار در هنر مفهومی

با نمونه‌کاوی آثار الافور الیاسون، ویلیام وگمن، ولفگانگ تیلمانز و هانس ایکلبوم

نسرین امیری[١]، **هادی آذری ازغندی***[٢]

١.مدرس مدعو گروه عکاسی دانشگاه هنر، تهران، ایران.
٢.استادیار عضو هیات علمی گروه عکاسی دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ١٤٠٣/٠٢/٢١، تاریخ پذیرش مقاله: ١٤٠٣/٠٦/٠١)

چکیده

هنرمندان مفهومی در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ میلادی برای مقابله و روی‌گردانی از سنت‌های متعین و رویکردهای مدرنیستی به رسانه از راه‌بردها و تمهیدات بی‌شماری بهره گرفتند. این استراتژی‌ها موجب بازتعریف مفاهیم درون‌ذاتی هنر (تعریف هنر، نقش هنرمند، و...) شد. بهره‌گیری از سریالیسم، زبان و عکس از شمار این راه‌بردها بود. اگرچه سریالیسم، تکرار و تسلسل پیش از دهۀ ۶۰ هم نیز در هنرهای مختلف دیده می‌شد، در هنر مفهومی وارد حوزۀ ایده و مفهوم شد. این مقاله می‌کوشد تا با تمرکز بر راه‌برد سریالیسم آن‌گونه که هنرمندان مفهومی آن را ایجاد کردند، نشان دهد که عکاسان معاصر چگونه از این تمهید استفاده کردند تا خود را از قید و بند تک‌عکس و دیگر تعاریف مدرنیستی عکاسی برهانند. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که همان‌گونه که هنرمندان مفهومی از عکاسی تاثیر پذیرفتند، امکانات بیانی عکاسی امروزه نیز ریشه در تمهیدات هنرمندان هنر مفهومی دارد، که در جریان گذار از مدرنیسم برای دست‌یازی به نظم و ترتیب مهندسی‌وار از تمهید سریالیسم، تسلسل و تکرار استفاده می‌کردند تا روابط منطقی میان چیزها را مطالعه کنند. پژوهش حاضر، به روش توصیفی–تحلیلی انجام شده و از منابع کتابخانه‌ای و اسنادی به منظور گردآوری داده‌ها بهره برده شده‌است و آثار چهار عکاس معاصر به‌عنوانه نمونه‌کاوی بررسی شده‌است.

واژه‌های کلیدی

سریالیسم، هنر مفهومی، عکاسی معاصر، چیدمان شبکه‌ای، تیپولوژی.

*نویسندۀ مسوول: Hadiazari@ut.ac.ir ، ٠٩١٢٠١٥٣٤٦٥

مقدمه

صرف نظر از تلاش‌های پراکنده‌ای که از آن به‌عنوان تجربیات مفهومی یاد می‌کنیم، هنر مفهومی[1] در سال‌های نخست و موج اولیهٔ آن، نه جلوهٔ دیداری ویژه‌ای داشت، نه شبیه نقاشی بود و نه مجسمه، و نه حتی شئ هنری ماندگاری بود. هنر مفهومی بیش‌تر بر وجوه سلبی (نفی شئ هنری، نفی زیبایی‌شناسی، نفی جلوهٔ دیداری و...) استوار است تا وجوه ایجابی، و به دلیل ویژگی بیش از اندازه فردی آن هر تلاشی برای دریافتن وجوه مشترک ایجابی در هنر مفهومی (غیر از نگاه و رویکرد کلی و پرسش‌گر به هنر، خلق اثر هنری و به‌طور کلی جامعه و نهادهای مرتبط به هنر) به بن‌بست می‌رسد و پی بردن به ماهیت و ذات آن دشوار می‌شود. گستردگی این مرحله از هنر مفهومی تا به اندازه‌ای بود که به گفته الیزابت شلکنز[2]: «به اندازهٔ آثار هنری مفهومی، از هنر مفهومی نیز تعریف وجود دارد» (شلکنز، ١٣٩٣، ١٩). هنرمندان هنر مفهومی متقدم سعی داشتند تا تمهیداتی را به‌وجود بیاورند که با آن نظام‌های هنر مدرن را به چالش بکشند و در خود تعریف هنر بازاندیشی کنند، در میان این تمهیدات عکس، زبان و سریالیسم[3]، نقطه عطف‌هایی بودند که به‌وسیلهٔ آن هنرمندان هنر مفهومی یکه بودن اثر هنری را نقد می‌کردند و منطق نوین عکاسی معاصر را به‌وجود آوردند. در این راستا پژوهش حاضر به این پرسش می‌پردازد که رسانه‌ویژگی[4] عکاسی چگونه بر هنر مفهومی تاثیر گذاشته و منجر به پیدایش یکی از اصلی‌ترین راه‌بردهای هنرمندان مفهومی یعنی سریالیسم شده‌است. نگارندگان در این پژوهش قصد دارند به این پرسش پاسخ دهند که سریالیسم و تکرار در هنر مفهومی و عکاسی چه ارتباطی با یکدیگر دارند و دلالت‌های این ارتباط چیست؟ و برای پاسخ دادن به آن چهار هنرمند پسامفهومی[5] الافور الیاسون[6]، ویلیام وگمن[7]، ولفگانگ تیلمانز[8] و هانس ایکلبوم[9] را مورد بررسی قرار می‌دهند که چگونه با استفاده از ویژگی‌های ذاتی رسانه عکاسی که منجر به راه‌برد سریالیسم شده‌است آثاری را تولید کرده‌اند که با تاکید بر موضوع و تکرار آن به موضوعات مختلف پرداخته‌اند.

مل بوشنر[10] با سه فرضیهٔ عملیاتی اصلی، آثار دارای نظم سریالی را از انواع دیگر جدا می‌سازد:

١-استخراج اصلاحات یا تقسیمات درونی از آثار به‌وسیلهٔ شمارش یا در غیر این صورت فرآیند نظام‌مند از پیش تعیین شده انجام می‌شود (جایگزینی، پیشرفت، چرخش برگشت).

٢-نظم سریالی بر اجرا اولویت پیدا می‌کند (این دستورات و قواعد بر اجرای اثر ارجحیت دارند).

٣-اثر تکمیل شده اساساً اطلاعات کمی می‌دهد و همواره خسته‌کننده و کسالت‌بار است (Bochner, 1999, 23).

با مد نظر قرار دادن فرضیه‌های بنیادین بوشنر می‌توان دریافت که هنرمندان مفهومی از عکاسی به‌عنوان رسانه‌ای مکانیکی و تکثیرپذیر بهره می‌گرفتند تا نخست به موضوعات به‌عنوان سلسله‌ای به هم پیوسته از اتفاقات بنگرند که می‌توان آن‌ها را دسته‌بندی کرد و پس از آن با در کنار هم قرار دادن بازتولیدهای متکثر از یک موضوع به سیستم یا فرمولی دامن بزنند که هدف آن تاکید و سیستم‌بندی بر اساس قواعد ریاضی است. اما کم‌کم این سیستم‌ها و فرمول‌ها آن‌قدر پیچیده می‌شوند که تشخیص تکرار و فرمول آن‌ها بسیار مشکل می‌شود و نیاز به توضیحات هنرمند دارد. گاهی بسیار تماشایی می‌شوند و جنبهٔ دیداری فوق‌العاده‌ای پیدا می‌کنند و گاهی تنها بیان‌گر ایده در قالب متن و عدد هستند. در نتیجه می‌توان گفت که سریالیسم تمهید هنرمندان مفهومی برای استفاده از منطق در برابر احساسات‌گرایی و برخورد شخصی هنرمند مدرن است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده و از منابع کتابخانه‌ای و اسنادی به منظور گردآوری داده‌ها بهره برده شده‌است. در این تحقیق تلاش شد تا با اشاره به نظریه‌های مختلف دربارهٔ سریالیسم و سریال‌گرایی در هنر مفهومی و عکاسی معاصر و نمونه‌کاوی آثار الافور الیاسون، ویلیام وگمن، ولفگانگ

تیلمانز و هانس ایکلبوم از یک سو اهمیت این نگرش به شئ و موضوع هنری ارایه شود و از سوی دیگر نشان داده شود که ویژگی ذاتی عکاسی یعنی مکانیکی بودن و تکثیرپذیری آن چگونه منجر به یکی از راه‌بردهای اصلی هنر مفهومی می‌شود که در آن هنرمند برای فرمول‌بندی کردن موضوع از تکرار در بعضی اوقات توالی بهره می‌برد.

پیشینه پژوهش

در منابع مختلف در مورد رابطهٔ هنر مفهومی و عکاسی به‌صورت جداگانه صحبت به میان آمده و هم‌چنین منابعی به عکاسی در دوران هنر مفهومی پرداخته‌اند، اما بررسی سریالیسم در هنر مفهومی و تاثیر آن در تغییر رویکرد عکاسانه به شکل جزیی و مستدل تاکنون مورد بحث نبوده‌است. فارغ از این موضوع، آزاده ایل‌کا در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «کاربرد هنر مفهومی در عکاسی معاصر» که به راهنمایی پرناز گودرزپروری در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز- دانشکده هنر و معماری از آن دفاع شده به رابطهٔ میان عکاسی معاصر و هنر مفهومی پرداخته‌است. اگرچه در پژوهش صورت گرفته به سازوکار فنی عکاسی و هنر مفهومی همانند نوع پرسپکتیو، نوع ماده و متریال، ویژگی‌های رسانه و غیره توجه شده و سازوکار ایجابی و مفهومی آن مورد بحث این پایان‌نامه نبوده‌است.

هم‌چنین در رسالهٔ دکتری استفانی روچ[11] با عنوان «شبکه‌بندی عکاسی: طبقه‌بندی رسانه و فرم»[12] که در سال ۲۰۱۹ از آن دفاع شده‌است نگارنده به بررسی استفاده از چیدمان شبکه‌ای[13] در عکاسی می‌پردازد، با تمرکز بر روش‌هایی که در آن هنرمندان از این ساختار دیداری برای پی‌جویی موضوع استفاده می‌کنند. ظرفیت رسانه برای بازنمایی و مستندسازی تحلیل روچ از شبکه عکاسی بینش‌های ارزش‌مندی را در مورد تقاطع بین سریال‌گرایی، عکاسی و هنر مفهومی ارایه می‌دهد.

هنر مفهومی

هنر مفهومی را می‌توان از دو جهت بررسی کرد. نخست از جنبهٔ سبک‌شناسانه که زمان، مکان و دامنهٔ مشخصی دارد. لوسی لیپارد[14] در یادداشت تحلیلی خود با عنوان «شش سال: غیرمادی کردن شئ هنری»[15] که در سال ۱۹۷۳ منتشر کرد، از تلاش‌های غیرتجسمی در حد فاصل سال‌های ۱۹۶۶ تا ۱۹۷۲ با عنوان کلی هنر مفهومی یاد می‌کند که هم‌زمان با مینی‌مال‌آرت[16] و پاپ‌آرت[17] جریان داشت (سمیع‌آذر، ۱۳۹۲، ۱۹). اما از جنبهٔ دوم بررسی هنر مفهومی، این اصطلاح را می‌توان برای اشاره به نوعی رویکرد متمایز به هنر از دههٔ ۱۹۶۰ به بعد به‌کار برد که دامنهٔ آن از یک محدودهٔ زمانی و هنرمندانی خاص فراتر می‌رود و در حقیقت ناظر به نوعی تغییر لحن و تغییر سرمشق کلی است که برخی معادله‌ها و خصیصه‌های قدیمی هنر، نهاد هنر، و به‌طور کلی جهان هنر را تغییر داد. شکل دیگر بیان این دعوی آن است که بگوییم دامنه تاثیرات مستقیم و به‌ویژه غیرمستقیم جریان هنر مفهومی از جنبش مشخصی که به این نام خوانده می‌شود و چنان که گفته شد دارای آغاز و پایان مشخصی بود بسیار فراتر می‌رود، و از آن دوره تا زمان ما منجر به پدید آمدن برخی خصیصه‌های کلی اشکال مختلف هنر (غیر از هنر مفهومی) نیز شده‌است (اخگر، ۱۳۹۵، ۴۹). اگرچه مبحث مورد نظر در این مقاله بررسی جنبهٔ نخست (سبک‌شناسانه) است.

در دههٔ ۱۹۶۰ که دوران بازنگری و تجدیدنظر در هنر بود، سه جریان نوین هنری به‌طور مشخص بر علیه رویکردهای مدرنیستی و به‌خصوص نقاشی اکسپرسیونیسم انتزاعی[18] عمل می‌کردند و اصول آن را به چالش می‌کشیدند: پاپ‌آرت، مینی‌مال‌آرت و هنر مفهومی. هنر مفهومی نسبت به دو جریان فوق‌الذکر با کمی تاخیر به ظهور رسید و بر طرد تمام دیدگاه‌ها و فرایض سنتی هنر تمرکز داشت، تا بتواند زمینه را برای درک نوینی از هنر و فرآیند آفرینش هنری فراهم سازد. تلاش‌های هنرمندان هنر مفهومی، در سه محور مرتبط با یکدیگر قابل تعمق است: نخست، سقوط اقتدار زیبایی‌شناسی مدرنیستی؛ دوم، ظهور اشکال نوین بیان هنری؛ و سوم، اولویت‌های جدید در

نقد هنری. این سه محور اصلی توسط هر سه جریان مذکور پی‌گیری می‌شد (سمیع‌آذر، ۱۳۹۲، ۱۰).

جنبش هنر مفهومی نقطهٔ عطفی برای هنر و به‌خصوص برای عکاسی بود، که هر دو را به مقاصد خاص خودشان رساند و البته تاثیرات غیرقابل پیش‌بینی را نیز فراهم کرد. استفادهٔ مفهوم‌گرایان از عکس، ریشه در مقررات و شرایطی داشت که خودشان برای هنر مفهوم‌گرا و مقابله با هنر مدرنیستی وضع کرده‌بودند؛ شاید بتوان گفت که برجسته‌ترین مساله‌ای که باعث شد هنرمندان مفهومی عکس را به‌عنوان رسانهٔ محبوب خود انتخاب کنند خاصیت تکثیرپذیری آن بوده‌است. تصویر عکاسی در ذات خود ویژگی مادی نداشت و شیء هنری محسوب نمی‌شد. قابلیت تکثیر نامحدود آن، کاملاً متضاد با کالاشدگی و هالهٔ مقدس شئ هنری[۱۹] بود. لذا برای چالش مادیت‌زدایی[۲۰] از اثر هنری و نفی رسانه مناسب بود.

هنر مفهومی یک هنر به غایت انتقادی و نفی‌جویانه و چالش‌براندازانه است که تمام فرض‌ها و تعاریف موجود در هنر را به نقد می‌کشد و درصدد بازنگری نقش هنرمند، منتقد، مخاطب، اولویت ایده بر فرم، افول شیء هنری، واکنش در برابر وضعیت بازار هنر و نفی رسانه‌های مدرنیستی است. نفی زیباشناسی و به‌صورت کلی مسایل درون‌ذاتی هنر و خلق نوعی از هنر که بیش از هر چیزی به چالش کشیدن خود هنر است. «هنر مفهومی پیش و بیش از هر چیز شهودهای ما را در خصوص مرزهای آن‌چه می‌توان هنر به‌شمار آورد و آن‌چه هنرمند انجام می‌دهد به چالش می‌کشد. این به این معناست که بگوییم آثار هنر مفهومی ما را بر آن می‌دارند تا دربارهٔ آن چیزهایی که می‌توان هنر نامید و این‌که نقش هنرمند دقیقاً چه باید باشد به فکر فرو رویم. هنر مفهومی این کار را، از یک سو با مسلم فرض کردن چیزهایی هر چه پیچیده‌تر به‌عنوان گزینه‌هایی برای کسب جایگاه "اثر هنری" و از سوی دیگر با دور ساختن کار هنرمند از ساختن و جرح و تعدیل واقعی در مصالح هنری انجام می‌دهد» (شلکنز، ۱۳۹۳، ۱۹ و ۲۰).

به گفتهٔ لوردانا پارمیسانی[۲۱]: «تنها چیزی که برای هنر باقی مانده تا انجامش دهد، بازجویی خودش بود. این‌که ببیند آیا می‌تواند اثر-ایده‌ای را خلق کند که قادر باشد از طریق تجرید و جهان شمولیت "ایده" واکنش و پاسخی در مادیت و سمت وسوگیری غرض‌ورزانهٔ دنیا باشد؟» (پارمیسانی، ۱۳۹۰، ۱۴۹). لذا نتیجهٔ کار، هنری ایده‌محور در مرکز آفرینش‌های هنری بود و تفکر، نقطهٔ مشترک همهٔ آن کارها بود که وجه دیداری آثار را نادیده می‌گرفت و از زیباشناسی مدرنیستی و رسانه‌های آن چشم‌پوشی و از شئ هنری، مادیت‌زدایی می‌کرد. در واقع، هنر مفهومی بیش‌تر بر وجوه سلبی (نفی شئ هنری، نفی زیباشناسی، نفی جلوهٔ دیداری و...) استوار بود تا وجوه ایجابی. لذا هنرمندان هنر مفهومی از هر نوع رسانه، استراتژی و تمهیدات گوناگونی استفاده کردند تا به‌واسطهٔ آن‌ها نگرش کلی خود را به اثر هنری و رویارویی با آن در جهت رسیدن به مفهوم‌گرایی را به آزمون بگذارند. در این شرایط، دیگر لزومی نداشت که هنرمند خود را به یک یا چند رسانه محدود کند. به گفتهٔ آلن کاپرو[۲۲] در سال ۱۹۶۷ : «دیگر لزومی ندارد که هنرمند جوان نسل امروز بگوید من یک "نقاش"، یک "شاعر" یا یک "نوازنده" هستم. او به سادگی تنها یک "هنرمند" است» (آلبرو، ۱۳۸۸، ۲۵۶).

نگرش نقادانه به هنر و تعاریف آن مستلزم استفاده از رسانه‌هایی بود که با چنین دیدگاهی هم‌راستا باشد؛ رسانهٔ عکاسی در کنار ویژگی تکثیرپذیری آن، ویژگی‌های دیگری نیز داشت که با نگرش هنرمندان مفهومی هم‌خوان بود. واقع‌گرایی حداکثری عکاسی این فرصت را فراهم می‌آورد تا به‌عنوان سند و مدرکی بر حقیقت اجرای آثاری که خارج از دسترس دیگران هستند و به مرور زمان نیز از بین می‌روند (مانند لندآرت[۲۳]) یا آثاری که وابسته به زمان هستند (مانند پرفورمنس[۲۴] و هپنینگ[۲۵]) عمل کند. از این‌رو، عکاسی به رسانهٔ محبوب این هنرمندان بدیل گشت و

رسانه‌ویژگی آن بر کردار هنرمندانهٔ آن‌ها تاثیر گذاشت و بالعکس، تاثیر پذیرفت.

می‌توان گفت که رسانهٔ عکاسی فرصتی را برای هنرمندان مفهومی فراهم آورد که بتوانند به‌وسیلهٔ آن اندیشه‌های هنرمندانهٔ خود را بیان کنند. سریالیسم به‌عنوان راه‌بردی کلیدی در آثار هنرمندان مفهومی که در همان زمان و بعدها به راه‌بردی در آثار عکاسان نیز تبدیل شد، تنها به‌وسیلهٔ عکاسی امکان‌پذیر بود. اصل تکثیرپذیری عکاسی امکان بررسی‌های روایت‌محور، توالی‌پذیر و تاکیدی را به‌وجود آورد که کاملا در راستای اندیشهٔ هنرمندان مفهومی عمل می‌کرد.

سریالیسم

در میان تمهیدات هنرمندان مفهومی تکرار و سریالیسم نقطه عطفی بود که هنرمندان به‌وسیلهٔ آن نه‌تنها ماهیت چیزها را مطالعه می‌کردند، بلکه می‌توانستند با یافتن ارتباط شی و مقولهٔ هستی‌شناسی، آن را وارد ساحت مفهوم‌گرایی کنند. همان‌طور که جوزایا رویس[۲۶]، فیلسوف آمریکایی در کتاب «اصول منطق[۲۷]» نیز تصریح می‌کند هستی مبتنی بر تکرار است (Bochner,1999, 22)؛ تکرار روز و شب، تکرار و توالی گردش زمین، تکرار نفس‌ها. این خرد و منطق تکرار یک سر در علم دارد و یک سر در آیین‌های شرقی و حتی در هنر نیز نمود پیدا کرده و اکنون در هنر معاصر با وجهه‌ای متفاوت بروز پیدا کرده‌است. سریالیسم در کار هنرمندان هنر مفهومی، استفاده از طرح‌ها یا سیستم‌های سازمان‌دهی شده‌ای است که موجب به‌وجود آمدن تعدادی توالی و تسلسل دیداری می‌شود. سیستم‌های سریالی در ارتباط با توالی‌های عددی یا سایر توالی‌های متناوب، طیف وسیعی از اهداف را انجام می‌دهند (Rorimer, 2004, 155).

سریالیسم در آثار عکس بنیان مفهومی نشان می‌دهد که تک‌عکس دیگر جواب‌گوی عکاسی نیست. زیرا دیگر گفتمانی ثابت برای عکاسی وجود ندارد. عکس می‌بایست در مجموعه قرار بگیرد تا معنا بدهد. تک‌عکس‌های ادوارد روشا[۲۸] و تک‌عکس‌های برند و هیلا بخر[۲۹] هیچ‌کدام اثر هنری نیستند، بلکه بخشی از اثر هستند که در کنار هم معنا و ارزش هنری پیدا می‌کنند.

لازم به توضیح است که بسیاری از هنرمندان مدرنیست و غیرمفهومی نیز به‌صورت سریالی یا مجموعه‌ای به تولید اثر پرداخته‌اند؛ یعنی نسخه‌های متفاوتی از یک مضمون و موضوع اصلی را ایجاد می‌کنند. به بیانی دیگر، مجموعه‌ای تولید می‌کنند شامل چندین اثر که در موضوع یا زمینه اشتراک دارند (Boch-ner,1999, 22). این نظم تکراری و سریالی می‌تواند بر اساس فرمولی از پیش تعیین‌شده و قاعده‌مند مانند سیستم‌های ریاضی، هندسی، زمانی-مکانی انجام شود یا بر اساس سیستمی به سادگی تکرار یک واحد استاندارد (مثل عدد، حرف، کلمه، خط، اشکال دو بعدی یا سه بعدی مانند آجرهای کارل آندره[۳۰]، حجم‌های کوتاه شدهٔ رابرت موریس[۳۱] و «قوطی‌های سوپ کمپل»[۳۲] اندی وارهول[۳۳]) باشد، یا به پیچیدگی یک فرمول طولانی و معادلهٔ چند وجهی هندسی ریاضی.

هم‌چنین عکاسی سریالی با استفاده از واقع‌گرایی همیشگی، عنصر زمان را به خوبی نشان می‌دهد و رخ دادن حادثه‌ای را اثبات می‌کند. این وجه از زمان، هیچ‌گاه پیش از این در عکاسی مورد بررسی قرار نگرفته‌بود. جان سارکوفسکی[۳۴] نیز زمان را از لحاظ (سرعت شاتر) بررسی کرده‌بود. از لحاظ معنایی نیز سریال‌گرایی یک عکس ثابت، باعث تغییر معنای تک‌عکس از مجموعه‌ای سریالی می‌شود. شمایلی از هر چیزی، نشان‌دهندهٔ همان چیز است. اما تکرار آن، به اپیدمی آن اشاره دارد.

سریالیسم در تاریخ هنر به‌طور مداوم و البته محسوس وجود داشته‌است، با ابداع عکاسی و قابلیت تکثیرپذیری آن نگرشی در هنرهای دیداری به‌وجود آمد که به نظم و توالی اهمیت بسیار زیادی می‌داد

همان‌طور که بوشنر استدلال می‌کند «نظم سریالی، توالی و تکرار از دیرباز در هنر وجود داشته‌است، به‌طور مثال عکس‌های ادوارد مایبریج[۳۵]، که نمونه‌هایی از سریالیزه‌کردن زمان توسط تفریق سیستماتیک مدت زمان یک واقعه هستند. مایبریج هم‌زمان از یک فعالیت انسانی یا حیوانی یا عکس‌هایی پی‌درپی از انسان‌ها و حیوانات در حال دویدن یا حرکت کردن از زوایای ۴۵، ۹۰ و ۱۸۰ درجه عکس گرفت و سه ردیف مجموعه عکس به‌صورت افقی ارایه کرد. یا هفت تابلوی سفید[۳۶] از رابرت راشنبرگ[۳۷] و هشت فوت مربع متعامد شصت و چهار از السورث کلی[۳۸] که هر دو از آثار بی‌نظیر دهۀ ۱۹۵۰ هستند که در یک مفهوم کلی از ردیف جای می‌گیرند که به‌صورت تکراری و سریالی است. یا مطالعات پرسپکیتو[۳۹] توماس ایکینز[۴۰]، نقاشی‌های اعداد (۹ تا ۰)[۴۱] و حروف (A–Z)[۴۲] اثر جسپر جانز[۴۳]، که تصمیم گرفت از ارزش توالی و پشت سرهم قرار دادن بهره ببرد. او بدون انحراف از ترتیب همیشگی اولویت همۀ شماره‌ها و حروف را نقاشی کرد و به نوبت در پایان هر کدام از دنباله‌ها آن‌ها را از سر گرفت تا جایی‌که تمامی فضای موجود روی بوم پر شدند. حتی اثر «سه پرچم[۴۴]» او نیز با سیستم کاهش اندازه، تکرار شده‌است. و حتی اثر «برهنه از پلکان پایین می‌آید»[۴۵] از مارسل دوشان[۴۶] که با استفاده از تکنیک برهم‌نمایی و شفافیت، بوم را به سلسله‌ای از وقفه‌های زمانی تقسیم کرد و توالی و تکرار را نشان می‌دهد. تناوب‌ها با اطلاعات منفرد هم‌سو شدند که زمان تجربی را هم‌سو می‌سازند. دوشان گفته است که این ایده با مطالعۀ کارهای اتین ژول ماری[۴۷] به ذهنش رسیده‌است. ماری که یک فیزیولوژیست فرانسوی بود، با ایده‌های نشات گرفته از مایبریج شروع به‌کار کرد، اما تغییرات مفهومی و مکانیکی قابل توجهی را اعمال کرد. او یک دستگاه نوری هوش‌مندانه مشابه با مسلسل گاتلینگ[۴۸] اختراع کرد که قادر بود هر ثانیه ۱۲۰ عکس جداگانه پشت سر هم ثبت کند. او تلاش کرد تا گذر زمان را با قراردادن یک ساعت درون محدودۀ دوربین به تصویر بکشد و با این روش به تفکیک قابل توجه زمان و مکان دست پیدا کرد» .(Bochner, 1999, 24)

در کنار هنر مفهومی، پاپ‌آرت و مینی‌مال‌آرت که تقریباً از لحاظ زمانی هر سه به موازات یکدیگر پیش می‌رفتند نیز از این نگرش استفاده کردند؛ اما استفادۀ این سه جنبش هنری با استفاده‌های ماقبل‌شان بسیار متفاوت بود. قبل از این‌ها هیچ‌گاه تکرار و سریال مبتنی بر خلق مفهوم نبود و عمدتاً در جهت تزیین به‌کار می‌رفت. اما تکرار و سریال در این سه جنبش هنری بر نوعی از مفهومسازی استوار بود. تکرار یک عنصر یا پدیده همیشه معنا و مفهومی متفاوت نسبت به شکل مفرد آن دارد و مخاطب را به تفکر بیش‌تر بر موضوع و ابژه دعوت می‌کند. به معنای دیگر، سریالیسم در این دوران بر شیوه‌ای از مفهوم‌سازی استوار بود که در آن هنرمندان سعی داشتند به صنعتی شدن جهان و کالایی شدن متاثر از آن واکنش نشان دهند. همان‌طور که برایانی فر[۴۹] خاطر نشان می‌کند «سریال و تکرار از جذاب‌ترین مبحث‌ها در بین منتقدان معاصر بوده‌است. به‌عنوان انعکاسی از تولیدات سریالی کالا در عصر سرمایه، یا به لحاظ در هم شکستن متوالی ارزش‌های مرتبط با مدرنیسم والا. در منشا و مبدا تفسیر "حاضرآماده"[50] و قوانین تولید کالای حاضرآماده به‌عنوان نمونه است» (Fer,2004,223).

به‌عنوان مثال هنر مفهومی در اولین موجش بر متد سریالی سوار شد. عنصر نظم و تکرار به شکل مفرط از طریق یک سیستم و نظام قاعده‌مند، که هنرمند هر گونه خیال، توهم و حس شهودی را از اثرش حذف می‌کند و عنصر اتفاق نیز به‌طور کلی از اثر هنری رخت برمی‌بندد و جایش را به نظامی سیستماتیک و قاعده‌مند و علم و ریاضی و خرد در هنر مفهومی می‌دهد؛ درست در مقابل نقاشی‌های اکسپرسیونیست‌های انتزاعی نظیر جکسون پالاک[۵۱] که درصد عمده‌ای از آثارش ناشی از عنصر اتفاق بود. بنابراین عنصر نظم و تکرار یک عنصر (واحد) به شکل مفرط و از قبل برنامه‌ریزی شده‌است که به‌صورت یک فرمول و قاعده اجرا می‌شود. در پاپ‌آرت، هنرمندی مانند اندی وارهول در تکرار «سوپ‌های کمپل»، تکرار دلار، تکرار چهرۀ مرلین مونرو و عکس‌هایی که از روزنامه‌ها می‌برید،

مفهومی متفاوت از شکل یکهٔ آن‌ها تولید می‌کرد. شکل تکرار شدهٔ آن‌ها اشاره به نوعی از فرهنگ خاص (به‌خصوص فرهنگ آمریکایی) داشتند که به شکل مفرد قابل بیان نبودند. در تقابل با هنر مدرنیسم که انتزاع و تقلیل از ویژگی‌های اصلی هنر آن در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ و اوایل دههٔ ۱۹۶۰بود، مینی‌مالیسم این فرآیندها را فراتر از مرزهای نقاشی و مجسمه‌سازی هدایت کرد و به سطح شیئیت به‌صورت کلی (عام) رساند، که اغلب نیز فرم‌های مجموعه‌ای و سریالی داشتند (Osborne, 2002, 90). در مینی‌مالیسم با استفاده از تکرار و نظم، بر متریال و وجه مادی و شیئیت ابژهٔ هنری تاکید بیش‌تری می‌شد. هم‌چنان که در کارهای دن فلاوین[۵۲]، دانلد جاد[۵۳] و ... دیده می‌شود.

پیتر آزبُرن[۵۴]، منتقد، مورخ و نظریه‌پرداز هنر معاصر دربارهٔ جنبهٔ سیستماتیک هنر در دههٔ ۱۹۶۰ استدلال می‌کند که اگرچه مرسوم است که هنر مفهومی را چرخش زبان‌شناختی هنر غرب می‌دانند، آثار مفهومی‌ای که در رابطه با نفی مینی‌مالیستی رسانه، از طریق مفهوم کلی «شیئیت» تولید شدند (ملهم از علاقهٔ مجسمه‌سازان مینی‌مالیست) کم‌تر درگیری و دل‌مشغولی زبان داشتند. در عوض بیش‌تر درگیر تکرار، سریال و سیستم‌های ایده‌آل منطق، ریاضی، هندسه و روابط زمانی-مکانی بودند. می‌توان گفت هنر مفهومی مبتنی بر مجموعه و نظام، این فرآیند کلیت‌سازی را یک پله جلوتر برد و از شیئیت به «ایده» رسید. آزبرن از این نوع هنر مفهومی به‌عنوان «هنر مفهومی مینی‌مالیستی» یا «هنر مفهومی سیستم‌محور» یاد می‌کند که در آن، یک واحد (عنصر) قابل فهم تکرار می‌شود. این عنصر تکرارشونده در بدو امر و هنر مفهومی متقدم، نه یک عمل یا رویداد، نه یک نقش‌مایه، نه یک کلمه، بلکه در ساده‌ترین حالت تنها «عدد» بود و پس از آن خط و حجم و عنصرهای زبانی وارد شدند. هنر سیستم‌محور و سریالی‌ای که بر اساس عدد ساخته می‌شد و اگر یک ساختار نحوی مشترک برای چنین هنری وجود داشته باشد، این جمله نیست، بلکه «فرمول» است، و اگر نظمی و ترتیبی پایهٔ ساخت آن باشد آن «هندسه» است، نه زبان‌شناسی و انشاء (Osborne, 2002, 23 & 24).

از توضیحات آزبرن این‌گونه برداشت می‌شود که سری‌گرایی در هنر نه بر اساس ساختار ترکیب‌بندی و زیباشناسی هنر یا زبان، بلکه بر اساس فرمول و هندسه ساخته می‌شود. این مساله‌ای است که عکاسی از ابتدای ابداع خود هماره بر آن تاکید کرده‌است، ویژگی‌ای که مکانیسم دوربین عکاسی آن را به‌وجود آورده و در نظام تصویری آن کاملا هویدا است. با مد نظر قرار دادن نظریهٔ آزبرن و هم‌چنین بوشنر این مساله که عکاسی و نظام بازنمایی سیستماتیک آن نظم نوینی به تولید اثر هنری در جنبش هنر مفهومی داده، کاملا مشهود است. عکاسی که در ذات خود هر چیزی را تبدیل به یک بت‌واره[۵۵] می‌کند. با تکثیرکردن و تیپولوژی[۵۶] همان بت‌واره مفهوم‌سازی کرده و موضوع را در درون حلقه‌ای پایان‌ناپذیر از بازتولیدها می‌اندازد. این تکرار تعریف مجددی از موضوع ارایه کرده و ابژه را به مفهومی سریالی تبدیل می‌کند که با یکه‌بودن خود آن کارکرد را ندارد.

طبق نظر پال وود[۵۷] «تدابیر تکرار شونده و ذکرگونه که با وسواس شدید و فراتر از آن تعمق آرام و عجیب بر زمان همراهند از گرایش‌های شاخص کیفیت کلی هنر مفهومی است، گرایشی که به نظر می‌رسد در دیگر قاره‌ها نیز ظهور کرد» (Wood, 2002, 38). نوشته‌ها و متون انتقادی و مقالات بسیاری در این شیوهٔ هنر تاثیرگذار بودند. سل لویت[۵۸] و مل بوشنر که از پیش‌گامان این نوع راه‌برد هستند، نوشته‌های‌شان به‌اندازهٔ کارهای‌شان مهم و تاثیرگذار بود. سل لویت در «پاراگرف‌هایی دربارهٔ هنر مفهومی»[۵۹] اندیشه‌ای را که در پس کارهای سیستم‌محور و سریالی خودش بود تحلیل کرد و توضیح داد، و بوشنر نیز در مقاله‌ای به نام «نگرش سریالی»[۶۰] به تشریح سریالیسم می‌پردازد و هم‌چنین بوشنر و جک برنهام[۶۱] ایده‌های تخصصی‌تری چون هنر سریال و «زیباشناسی

سیستم‌ها»[۶۲] را به دنبال آن طرح کردند. آدرین پایپر[۶۳] نیز اندیشه‌های لویت را در جهاتی آشکارا فلسفی توسعه داد. هنرمندان به طیفی از منابع نظری روی آوردند که از هر زمان دیگر وسیع‌تر بود. دو کتابی که به‌ویژه در این میان تاثیرگذار بودند عبارتند از: «اصول روان‌شناسی توپولوژیک»[۶۴] (۱۹۳۶) نوشتهٔ کورت لوین[۶۵] که در سال ۱۹۶۶ تجدید چاپ شد و «شکل زمان»[۶۶] (۱۹۶۲) نوشتهٔ جرج کابلر[۶۷]. لوسی لیپارد و جان چندلر[۶۸] نیز تاثیرات این پیشرفت‌ها را جمع‌بندی کرده و ایدهٔ «مادیت‌زدایی از هنر» را ارایه دادند. همهٔ این نوشته‌ها در رشد سریالیسم موثر بودند (آزبُرن، ۱۳۸۳، ۶).

استفاده هنرمندان هنر مفهومی از عکاسی

با در نظر گرفتن امکانات فنی و هم‌چنین بیانی عکاسی، نگرش در مورد زمان که برگرفته از منطق خود عکاسی است تبدیل به راه‌بردی اصلی در آثار هنرمندان مفهومی شد، زمان به‌عنوان عنصری از هنر مفهومی، نقش مهمی در شکل دادن به ساختار، محتوا و معنای آثار هنری داشت. هنرمندان مفهومی به طرق مختلف با زمان درگیر می‌شوند و ابعاد ذهنی، عینی و تجربی آن را بررسی می‌کنند تا مفاهیم سنتی بیان هنری را به چالش بکشند و اشکال جدیدی از عملکرد هنری خلق کنند. رسانهٔ عکاسی با توجه به ثبت لحظه‌ای در اکنون که برای همیشه به یادگار می‌ماند، این عنصر یعنی زمان را فی‌نفسه در ذات خود دارد. با علم بر این موضوع، هنرمندان مفهومی اغلب جنبه‌های زمانی تجربه هنری را بررسی می‌کنند و توجه را به گذر زمان، رابطه بین گذشته، حال و آینده، و راه‌هایی که درک ما از زمان را شکل می‌دهد، جلب می‌کنند. هم‌چنین برخی از آثار هنری مفهومی بر ماهیت زودگذر تجربه هنری تاکید می‌کنند و بر مواد، موقعیت‌ها یا رویدادهای زودگذری تاکید می‌کنند که اشکال سنتی مستندسازی را دگرگون می‌کند. هنرمندان مفهومی گاهی اوقات با دست‌کاری یا تحریف حس موقتی ما در یک اثر هنری، مفاهیم متعارف زمان را نفی کرده‌اند. این اختلال می‌تواند شامل استفاده از روایت‌های غیرخطی، رویدادهای ناهم‌زمان یا راه‌بردهای دیگری باشد که انتظارات ما از زمان و رابطه آن با تجربهٔ هنری را برهم می‌زند.

جان سارکوفسکی، منتقد و نظریه‌پرداز عکاسی مدرنیستی برداشتی از عکاسی ارایه کرد که بر پایهٔ مفهوم مدرنیستی «رسانه‌ویژگی» شکل گرفته بود. بر اساس این برهان، که ریشه‌هایی دیرین و گونه‌های زیادی دارد، هنر معنادار از عطف توجه به ویژگی‌های ذاتی یک رسانه نشات می‌گیرد. در مفهوم رسانه‌ویژگی به جای تاکید بر آن‌چه تصویر می‌شود بر ابزار به تصویر کشیدن تاکید می‌شود. در این‌جا هنرمندان با تمرکز بر ویژگی‌های خاص نقاشی، مجسمه‌سازی یا عکاسی مرزهای هنر خود را بازتر می‌کنند و جلوه‌های زیباشناختی یا بیانی نوینی می‌آفرینند. غالبا اقتضای چنین دیدگاهی آن است که آن دسته از ویژگی‌های رسانه برجسته شود که آن رسانه را از دیگر قالب‌های هنری متمایز می‌سازد. همان‌گونه که خواهیم دید، سارکوفسکی می‌گوید «عکاسی نوعی قالب ادبی نیست، هنرمندان وابسته به سنت مدرنیستی پس از جنگ، که در رشته‌های مختلف هنری فعالیت می‌کردند، با زدودن آن‌چه ارجاعات بیرونی و سنت‌های انباشته می‌پنداشتند، به کندوکاو در مشخصه‌های رسانهٔ خود پرداختند.» (ادواردز، ۱۳۹۰، ۹۰).

پیش از هنر مفهومی، هنرمندان پاپ نیز عکس را وارد آثار خود کردند و از آن بهره گرفتند. می‌توان نقش هنر پاپ در ارتباط با نقش عکاسی و هنر را مهم تلقی کرد. پس از آن‌که نقاشی غیر بازنمودی اکسپرسیونیست‌های انتزاعی در دههٔ ۱۹۵۰ به اوج خود رسید، هنرمندانی چون اندی وارهول با بهره‌گیری از عکس‌ها و اشیای آشنای تولید شده در سطح انبوه، بار دیگر با فرهنگ عامیانه زمانه به تعامل پرداختند. چاپ‌سیلک‌های مضاعف وارهول از عکس‌های روزنامه‌ها و عکس‌های تبلیغاتی اشخاص مشهور را می‌توان بازنمودی از اندیشه‌های راجع به پیامدهای بازتولید انبوه که والتر

بنیامین[٦٩] سی سال پیش از آن‌ها سخن گفته بود به حساب آورد (بال، ١٣٩٣، ٢٦٨ و ٢٦٩).

تولید انبوه که از ویژگی‌های ذاتی عکاسی است شکلی از برخورد هنرمندانه را به دنبال خود داشت که هنرمندان مفهومی از آن بهره بردند؛ تیپولوژی که یکی از راه‌بردهای اصلی هنرمندان مفهومی بود برگرفته از همین اصل تولید انبوه است. این مساله که می‌توان از یک ابژهٔ به‌خصوص فراوان تکثیرهایی را به‌وجود آورد یکی از نگرش‌ها به تیپ‌نگاری موضوع بود. همین امر این طرز تفکر را به وجود آورد که با اندیشیدن به خود ابژه و تاکید بر شخصیت آن می‌توان تعداد زیادی از ابژه‌هایی را که به لحاظ شکلی یک‌سان هستند، تیپ‌نگاری کرد. استفادهٔ هنرمندان از این راه‌برد بیش‌تر در جهت نقد اجتماعی و سیاسی به‌کار گرفته شد و به با بهره بردن از آن، این هنرمندان در پی بررسی تفاوت‌ها و تشابه‌های یک موضوع بودند.

اما هنر مفهومی بود که با استفادهٔ فراوان از عکس، به‌عنوان نقطهٔ عطفی در تاریخ عکاسی، جایگاه عکاسی را در هنر تثبیت کرد. در واقع، در این دوره عکاسی بازتعریف شده و کارکرد و نحوهٔ حضور آن در هنر مورد بررسی نیز قرار گرفت و عکاسی در هنر از «فاین آرت فتوگرافی»[٧٠] عکاسی هنری به‌کارکرد جدیدی به نام «فتوآرت»[٧١] رسید. «هنرمندان نسل جدید که عموماً نیز عکاسی را به‌عنوان مدیوم یا حوزهٔ تخصصی‌شان دنبال نمی‌کردند، از این مدیوم به اشکالی مختلف و متکثر و نظم‌ناپذیر برای ثبت و مستندسازی آثار هنری فرآیندمحور و گذرا (اجراها، رخدادها، هپنینگ‌ها، آثار مفهومی و جز آن)، به‌عنوان یکی از مواد خام و اقلام تصویری در رسانه‌های دیگر (نقاشی، هپنینگ، کولاژ و اسمبلاژ و جز آن) یا به‌عنوان رسانه‌ای مستقل اما کاملاً متفاوت و به دور از روش‌ها، تکنیک‌ها، و هنجارها و ارزش‌های زیبایی‌شناختی عکاس هنری بهره گرفتند» (اخگر، ١٣٩٥، ٥٥). لذا ما در هنر مفهومی با عکاسان مفهومی سروکار نداریم، بلکه هنرمندانی را داریم که از عکس و عکاسی استفاده کرده‌اند. اما آن‌چه که بیش از همه دربارهٔ این عکس‌ها مورد توجه قرار داشت، عکس‌های فوری[٧٢] و تصاویر اتفاقی عاری از کیفیت بارز هنری و زیباشناختی بود که حتی در کیفیت چاپ و ارایهٔ آن‌ها نیز توجهی نمی‌شد در حالی‌که در نگاه سنتی به عکاسی حساسیت‌های زیباشناختی تا حد ممکن رعایت می‌شد (سمیع‌آذر، ١٣٩٢، ١٠٤). تمهیدات عکاسانه در بستر هنر مفهومی امکانی را به هنرمندان می‌داد تا با آن‌ها بتوانند ارزش‌های ظاهری و کیفیت‌های تجسمی را یک‌سر نادیده گرفته و فراتر از دست‌مایه‌های هنر مدرنیستی عکس را صرفا در قلمرو معنا، نشانه و دلالت، کارمادهٔ هنر مفهومی قرار دهند. همان‌گونه که سمیع‌آذر می‌نویسد «گزارش‌های عکاسانه به مفهوم تصاویر مستندگونه‌ای است که معمولا به‌صورت مجموعه‌ای از یک پدیده یا رویداد را ثبت و ارایه می‌کردند. در این تصاویر، پافشاری بر اصالت عکس و نسبت آن با امر واقع، گاه به حد مفرطی از کیفیت ابتدایی و آماتوری و عکس‌هایی سیاه و سفید عاری از پیچیدگی‌های شکل و ترکیب منجر می‌شد. عکس-گزارش‌ها به قدرت تصویر متکی بوده و مفهوم خود را در روند تکرار عکس‌ها آشکار می‌ساختند (همان، ١٠٤). از هنرمندان شاخصی که از عکاسی و تمهید سریالی آن استفاده کردند می‌توان به برند و هیلا بخر، جان بالدساری[٧٣]، ادوارد روشا، دن گراهام[٧٤]، رابرت اسمیتسون[٧٥] و لوئیس لاولر[٧٦]، جان هیلیارد[٧٧] و دیگران اشاره کرد.

پس از گذار از مدرنیسم، آرمان جریان هنر مفهومی به پرسش گرفتن ماهیت هنر بود، پس دیگر امکان آن وجود نداشت تا با استفاده از رسانه‌های اصیل گذشته همانند نقاشی و مجسمه‌سازی هنر را به پرسش گیرد. زیرا به محض پذیرفتن رسانه‌های قبلی، سنت همراه با آن‌ها نیز پذیرفته می‌شد و امکان به پرسش گرفتن آن‌ها از بین می‌رفت. بنابراین، با کنار زدن رسانه‌های قدیمی دنیایی از امکانات و رسانه‌های جدید در برابر هنر مفهومی فراهم شد و در میان این امکانات هنرمندان هنر مفهومی از دو رسانه، بیش از همه استفاده کردند: نخست کلام/ متن (word) و سپس عکس. نقش

تصویر ١. پروژه ایسلند، ١٩٩٧، الافور الیاسون (وب‌سایت هنرمند).

عکس تا اندازه‌ای در هنر مفهومی مهم است که نه تنها هنرمندان این جریان مانند یوگو مولاس[٧٨]، جان بالدساری، داگلاس هیوبلر[٧٩]، ادوارد روشا، ویکتور برگین[٨٠]، دن گراهام، بروس نومان[٨١] و دیگران از عکس استفاده کردند، بلکه جذب منطق عکاسی شدند و از آن تاثیر گرفتند. این هنرمندان مفهومی برای نشان دادن یک هنر رادیکال به عکس احتیاج داشتند. استفادهٔ «هنرمندان» و نه «عکاسان حرفه‌ای» از عکس و تصاویر عکاسانه، گفتمان هنر و نقد را ناگزیر کرد که به عکاسی توجه کنند و عکاسی نیز در قلمرو هنر پذیرفته شد. تقابل هنر مفهومی و عکاسی نقطهٔ عطفی بود که باعث شد هر کدام بر دیگری تاثیرات مهمی بر جای

گذارند. اما آن‌چه که باید به آن توجه کنیم و مهم‌ترین مساله، این است که بدانیم اهداف هنرمندان مفهومی با اثرات تاریخی حاصل از آثارشان به‌ندرت مترادف و هم‌خوان شده‌است؛ یعنی کاملاً بالعکس عمل کرده‌است. عکاسی به دلیل این‌که هنر نبود انتخاب شد، اما هنرمندان مفهومی با استفاده از عکاسی، مسیر را به سمت پذیرش کامل عکاسی به‌عنوان هنر پیش بردند. هم‌چنین عکس، وجههٔ مادی اثر هنری (شیء هنری) قابلیت خریدوفروش پیدا کرد و باعث شد در نقد و بررسی عکاسی نیز تجدیدنظر شود. هر چند هنرمندان مفهومی ادعا می‌کردند که علاقه‌ای به عکاسی به‌عنوان هنرهای زیبا ندارند و خود را عکاس در معنای سنتی نمی‌دانستند، اما با این تقابل و تجدید نظر حتی عکاسانی که سودای هنر در سر نداشتند و بسیاری از تکنسین‌ها در تاریخ عکاسی، به مقام هنرمند نایل آمدند. در واقع مفهوم‌گرایی عکس، آخرین لحظهٔ پیش از تاریخ عکاسی به‌عنوان هنر بود. هنر مفهومی باعث افزایش چشم‌گیر عکاسی شد که اوج آن را در توجه شدید به عکاسی در دههٔ ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ شاهد هستیم و این گونه به قول دیوید کمپنی[۸۲] هنر، عکاسانه شد و هنرهای عکس بنیان[۸۳] شکل گرفتند.

نمونه‌پژوهی

در این بخش سعی می‌شود تا استفاده از عناصر سریالیسم که مورد استفاده هنرمندان مفهومی بود را در آثار عکاسان معاصر بررسی کنیم. الافور الیاسون، ولفگانگ تیلمانز، ویلیام وگمن و هانس ایکلبوم عکاس-هنرمندانی هستند که در این نمونه‌پژوهی مورد بررسی نگارندگان قرار می‌گیرند. این عکاسان تحت تاثیر نسل اول هنرمندان مفهومی هستند و سازوکار مفهوم‌گرایی و چگونگی برخورد با رسانه در آثار آنان دیده می‌شود.

الافور الیاسون

آثار عکاسی الافور الیاسون در سال ۱۹۹۴ با الهام از سفرهای پیاده‌روی سالانه در ایسلند آغاز شد. مجموعه‌های جزیره[۸۴] (۱۹۹۷) ۵۶ تصویر از جزایر ساحلی و ۲۸ تصویر از سنگ‌های یخی را در یک الگوی شبکه‌ای جمع‌آوری می‌کند. مجموعه غار[۸۵] (۱۹۹۸) شکاف‌ها و گسل‌های تاریک یخ‌بندان را بررسی می‌کند و ۴۸ تصویر از مجموعه جوکلا[۸۶] (۲۰۰۴) مناظر ایسلند را بازنمایی می‌کند که تمامی آن‌ها از الگوی سریالیسم و شبکه‌ای تبعیت می‌کنند (Napack, 2006, 84).

آثار الیاسون الگوی شبکه‌ای و تصاویر تکراری «تیپولوژی» برند و هیلا بخر را به یاد می‌آورد، و دغدغه دانش‌نامه‌ای در این آثار رابطه‌اش با پروژه «اطلس»[۸۷] گرهارد ریشتر[۸۸] را یادآوری می‌کند. عکس‌های الیاسون از نظر تمرکز بی‌وقفه بر روی مفهوم ادراک، به‌جای ابژه، تفاوت قابل‌توجهی با هر یک از آن‌ها دارند. ظاهراً، ممکن است کار او همانند سبک منظره‌پردازی رمانتیک به‌نظر بیاید که عظمت پدیده‌های طبیعی را تداعی می‌کند. اما دغدغهٔ بنیادین کار الیاسون بیش‌تر به این مربوط می‌شود که جامعه و تعاریف آن چگونه درک ما از طبیعت را شکل می‌دهند (Ibid).

الیاسون از نسل نخست هنرمندان پسامفهومی است که راه و شیوهٔ هنرمندان مفهومی را در پیش گرفته‌است. در پروژهٔ ایسلند او سعی داشته‌است برخوردی سریالی با سنگ‌های یخی‌ای داشته باشد که در ایسلند با آن‌ها مواجه شده‌است. مواجههٔ الیاسون با این ابژه‌های یخی با نورپردازی یک‌سان، ترکیب‌بندی یک‌سان و زیباشناسی‌ای عاری از احساسات به نگرش بخرها دامن زده‌است؛ نگرشی که در طی آن بنیان‌گذاران مکتب عکاسی دوسلدورف[۸۹] با در مرکزیت قرار دادن سوژهٔ مورد نظر و تکثیر سریالی آن بیش از هرچیزی به خود موضوع تاکید کنند. این مساله را می‌توان به راحتی در کار الیاسون نیز مشاهده کرد. او سعی داشته‌است با چنین برخوردی توجه مخاطب را به هویت اکولوژیکی ایسلند جلب کرده و با بازنمایی سریالی آن‌ها هم بر موضوع تاکید کرده و هم ویژگی ذاتی رسانه را منعکس کند.

رویکرد الیسون شامل تکرار و مقایسه است، هم از

نظر خود عکس‌ها و هم از نظر گذشت زمانی که ثبت می‌کنند. این استفاده از سریالیسم بر میزان تغییرات محیطی تاکید می‌کند، در حالی‌که رسانه عکاسی به بینندگان این امکان را می‌دهد تا به صورت مستقیم دگرگونی‌های چشم‌گیری را که رخ داده‌است، بسنجند. الیاسون با استفاده از توالی و تکرار در این پروژه فراتر از جفت‌های منفرد عمل می‌کند. در شمایی کلی می‌توان پروژهٔ ایسلند را به‌عنوان مجموعه‌ای از مقایسه‌های دیداری مشاهده کرد که به‌طور جمعی تاثیر تغییرات آب‌وهوایی را بر چشم‌انداز ایسلند نشان می‌دهد. این استفادهٔ گسترده‌تر از توالی و تکرار این مفهوم را برمی‌انگیزد که اثرات تغییرات آب‌وهوایی، حوادث مجزا نیستند، بلکه بخشی از یک شبکه بزرگ‌تر و به هم پیوسته از تغییرات محیطی هستند.

ویلیام وگمن

ویلیام وگمن در پروژهٔ «بلوندها/ سبزه‌ها»[٩٠] (١٩٧٢)، که دو ساختار شبکه‌ای ١۶ عکسی از صورت زنان را نشان می‌دهد، در صدد بوده‌است که تشخیص هویت فردی تا چه میزان می‌تواند دشوار باشد. تنها با بررسی دقیق مخاطب (یا توضیح کیوریتور) می‌توان به این مساله پی برد که فقط دو زن بلوند و دو زن سبزه در این ساختار شبکه‌ای وجود دارند و تکرار پرتره‌های آن‌ها در هر شبکه به‌طور سلسله‌وار توهم جمعیت را ایجاد می‌کند. عکس‌ها به لحاظ فنی به خوبی تولید شده‌اند و تصاویر به‌طور جداگانه از یکدیگر قابل تمیز نیستند و معنای اصلی خود را تنها در قالب شبکه‌ای به دست می‌دهند. آن‌ها مانند سوژه‌های‌شان، ایده‌ای طبقه‌بندی‌شدهٔ گسترده‌تر را نشان می‌دهند: بلوندها و سبزه‌ها برای زنان، و در موضوع کلان‌تر، شناسایی و عدم شناسایی، طبقه‌بندی و کلیشه‌سازی (Grundberg, 2021, 106).

وگمن با استفاده از سریال‌گرایی در «بلوندها/ سبزه‌ها» مفاهیم سنتی پرتره و بازنمایی عکاسی را به پرسش می‌کشد. تکرار و ترکیب فرمول‌بندی شده عکس‌ها، توجه را به شباهت‌ها و تفاوت‌های بین سوژه‌ها جلب کرده تا نقش فردیت در فرهنگ دیداری را زیر سوال ببرند. علاوه بر این، انتخاب وگمن برای تمرکز بر رنگ موی سوژه‌ها، ماهیت طبقه‌بندی و محدودیت‌های

تصویر ٢. بلوندها و سبزه‌ها، ١٩٧٢، ویلیام وگمن (وب‌سایت موزه مُما).

تصویر ۳. شبکه کنکورد، ۱۹۹۷، ولفگانگ تیلمانز (وب‌سایت موزهٔ تیت مدرن).

کلیشه‌های دیداری را برجسته می‌کند. او با نمایش زنان به‌عنوان بخشی از یک سریالیسم، بینندگان را وامی‌دارد تا فراتر از ظواهر سطحی نگاه کنند و پیچیدگی‌های هویت و بازنمایی را در نظر بگیرند. بلوندها/ سبزه‌ها مفهوم یک بازنمود منفرد و قطعی از یک موضوع را نشان نمی‌دهد بلکه در عوض نشان می‌دهد که هویت سیال و چندلایه است و حالات مختلف ژست سوژه‌ها و هم‌چنین احساسات مختلف آن‌ها نمایان‌گر سیالیت هویت در زمان‌های مختلف است.

وگمن هم‌چنین در این ساختار شبکه‌ای با تکرار و سری‌سازی بر نقش زمان در بیان حالات احساسی یک انسان تاکید کرده و با در کنار هم قرار دادن آن‌ها امکان قیاس را فراهم کرده‌است.

ولفگانگ تیلمانز

ولفگانگ تیلمانز در پروژهٔ اینستالیشن و آرتیست‌بوک «شبکه کنکورد»[۹۱] (۱۹۹۷) تصاویری از هواپیمای کنکورد در حال حرکت و رسیدن به فرودگاه هیترو[۹۲] لندن را نشان می‌دهد. این اثر ۵۶ نما از هواپیمای مافوق صوت معروف را از موقعیت‌ها و مجاورت‌های مختلف در سطح زمین ارایه می‌کند که در اینستالیشن به‌صورت شبکه‌ای از تصاویر با اندازهٔ یک‌سان نشان داده شده‌است. عنصر شبکه‌ای یک حالت نمایشی ارجح برای هنرمندان عکاسی مفهومی است تا به‌وسیلهٔ آن بتوانند نظم و ساختار را برای تسهیل یک تصویر به‌کار گیرند (Molon,2006, 52).

به گفتهٔ منتقد، میدوری ماتسوی[۹۳] «زیباشناسی عدم تعین در کنکورد گفت‌وگوی بین تصادف و طراحی، تغییرپذیری زمان و مادی بودن تصویر است». همان‌طور که در قالب اینستالیشن این اثر مشاهده می‌شود، به وضعیت نمادین هواپیما به جای ویژگی‌های مکان و زمان تاکید شده‌است. علاوه بر این، تاثیر معنایی تماشای این تصاویر خاص با نمایش طبقه‌بندی شده پیچیده‌تر می‌شود. در نقطهٔ مقابل، آرتیست‌بوک بسیاری از ترتیب‌های زمانی عکس‌ها را حفظ می‌کند و درک دقیق‌تری از فضاها، سازه‌ها، افراد و پدیده‌های

طبیعی و هواشناسی را در همان قاب هواپیما فراهم می‌کند. استفاده از کتاب در این پروژه به‌عنوان یک حرکت مکمل، استفادهٔ مشابه از کتاب‌ها توسط هنرمندانی همانند رونی هورن[٩٤]، ریچارد پرینس[٩٥] و ادوارد روشا را به یاد می‌آورد (Ibid).

شبکهٔ کنکورد نمونه‌ای از استفاده از سریال‌گرایی و عکاسی در هنر مفهومی، به‌ویژه در بررسی مضامین تکرار، پرسپکتیو و گذر زمان است. این مجموعه شامل ٥٦ عکس از هواپیمای نمادین کنکورد است که از زوایای مختلف و فواصل مختلف گرفته شده‌است. از نظر سریال‌گرایی، قالب شبکه‌ای حس نظم و ساختار را متبادر می‌کند، در حالی‌که موضوع تکراری بر شباهت‌ها و تفاوت‌های دیداری بین تصاویر تاکید می‌کند. علاوه بر این، استفاده از خود کنکورد به‌عنوان سوژهٔ ارتباط بین عکاسی و موقتی بودن زمان را برجسته می‌سازد. کنکورد در نگرش تیلمانز به‌عنوان نمادی از سرعت و مدرنیته، مفهوم لحظات زودگذر و سیالیت زمان را نشان می‌دهد. نکتهٔ قابل توجه در کار تیلمانز این مساله است که او سریال‌گرایی صرفا در چیدمان شبکه‌ای عکس‌ها نگاه داشته‌است، برخلاف بیش‌تر هنرمندان مفهومی که فارغ از ارایهٔ عکس‌ها در تولید آن‌ها نیز به این مهم توجه می‌کنند. ارایهٔ شبکه‌ای کنکورد به‌عنوان یک ساختار دیداری، حس نظم و عینیت عقلانی را برمی‌انگیزد، که با پاسخ‌های ذهنی و احساسی‌تری که عکس‌های فردی (که بیش‌تر کارنامهٔ تیلمانز را شکل می‌دهند) ممکن است برانگیزند، در تضاد است. این تنش بین عینیت و سوبژکتیویتهٔ منعکس‌کنندهٔ تعامل پیچیده بین تکنولوژی و تجربهٔ انسانی است که تیلمانز به دنبال کشف آن است.

هانس ایکلبوم

هانس ایکلبوم هنرمند هلندی در پروژهٔ عکاسی «عکس-یادداشت‌ها»[٩٦] (1992-)به مفهوم هویت فردی در دنیای مصرف انبوه می‌پردازد. او تحت تاثیر هنرمندان مفهومی پنج یا شش روز در هفته را در یک زمان مشخص و حداکثر به مدت دو ساعت

تصویر ۴. عکس-یادداشت‌ها، ۲۰۰۹، هانس ایکلبوم
(وب‌سایت مجله British journal of Photography).

برای عکاسی به یکی از مراکز تجاری عمومی مورد علاقه‌اش در آمستردام می‌رود؛ جایی‌که هزاران نفر روزانه برای خرید به آن‌جا می‌روند. به‌طور خاص رویارویی به‌عنوان یک فرد با توده‌ها برای ایکلبوم بخشی معمولی از زندگی در شهرهای بزرگ است. او در این پروژه هم هویت ما را به‌عنوان فرد تعریف می‌کند و هم آن را به چالش می‌کشد (Gierstberg, 2006, 82).

او برای پرداختن به مفهوم هویت فردی بر نحوهٔ لباس پوشیدن مردم در مناسبت‌های مختلف تمرکز کرد تا بر فردیت آن‌ها در یک گروه اجتماعی خاص تاکید شود. در عکس‌های اولیهٔ خود او تاثیرات لباس‌های مختلف را بازتاب داد، همانند عکس‌های سلفی خود در حالی‌که لباس دوستانش را پوشیده‌است، بعدها ایکلبوم به دنبال روشی برای تجسم مشاهدات و تجربیات روزانه خود شروع به ساخت «عکس-یادداشت‌ها»ی روزانه خود کرد. جایی‌که او برای بیش از ١٠ سال یک بایگانی سیستماتیک از تصاویر ایجاد کرده و هر بار بخش‌هایی از آن‌ها را به صورت شبکه‌ای در معرض دید مخاطب قرار می‌دهد. این بایگانی

سیستماتیک یک نمای کلی منحصر به فرد از مُد را در هلند ارایه می‌دهد، یک مطالعهٔ جامعه‌شناختی که به همان اندازه می‌تواند انسان‌شناختی نیز باشد (Ibid). خصیصهٔ رویکرد ایکلبوم در ساختار سریال‌گرا، مستندسازی روش‌مند او از امور روزمره و شیفتگی او به تکرار و انطباق است که زندگی شهری مدرن را تعریف می‌کند. او با ارایه عکس‌های خود در قالب شبکه‌ای، بر کیفیت توالی‌وار و ساختاری عکس‌ها تاکید کرده و توجه را به الگوها و اشتراکاتی که در منظر شهری به ظاهر آشفته ظاهر می‌شوند، جلب می‌کند. سریالیسم به‌عنوان یک راه‌برد مقایسه‌ای در کار ایکلبوم برای ثبت لحظات زودگذر و برخوردهای تصادفی که درک ما از فضای عمومی را شکل می‌دهند، عمل می‌کند. ظرفیت رسانه عکاسی برای متوقف کردن زمان و حفظ اطلاعات دیداری به ایکلبوم اجازه می‌دهد تا سندی جامع از زندگی شهری ایجاد کند تا در مورد نیروهای اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی که جامعه معاصر را شکل می‌دهند تامل کند.

از این منظر، «عکس-یادداشت‌ها» به‌عنوان نقدی دیداری از نیروهای همگن‌کننده‌ای عمل می‌کند که تجربهٔ شهری معاصر را شکل می‌دهند و مخاطب را بر آن می‌دارد تا نسبت خود را با الگوها و ساختارهای جمعی که زندگی مدرن را تعریف می‌کنند، زیر سوال ببرند. علاوه بر این، این آثار ایکلبوم با تاکید بر ناشناس بودن و قابل تعویض بودن سوژه‌هایش، مفاهیم سنتی پرتره عکاسی را به چالش می‌کشد. او به‌جای این‌که بخواهد جوهر منحصربه‌فرد هر فرد را به تصویر بکشد، آن‌ها را به‌عنوان کهن‌الگوها یا چهره‌های نماینده معرفی می‌کند و نقش‌های اجتماعی و مقوله‌های فرهنگی را که زندگی شهری را تعریف می‌کنند، برجسته می‌کند.

نتیجه‌گیری

هنرمندان مفهومی از میان بی‌شمار امکانات و رسانه‌های پیش‌رو از عکس به‌دلیل ویژگی‌های خاص رسانه‌ای آن‌که با اهداف آن‌ها همراه بود، استفاده زیادی می‌کردند. این استفاده در چرخش مسیر مدرنیستی عکاسی و ورود آن به عرصهٔ هنر معاصر تاثیر به‌سزایی داشت. رویکرد سریالی نیز از دیگر تمهیدات مختلفی بود که هنرمندان مفهومی می‌توانستند از آن در ترکیب با عکاسی استفاده کنند. هم‌نشینی سریالیسم (سری‌سازی، الگوی تکرار) و عکاسی، که بارزترین نگرش به تولید و ارایهٔ عکاسانه در بستر هنر مفهومی بود، خود باعث رویکردهای نوین در مسیر آیندهٔ رسانه عکاسی شد. طبق یافته‌های نهایی مقاله، در واقع سریالیسم واسطه‌ای است که عکس با آن حامل تفاسیر و مفاهیم متعددی می‌شود. عکاسی با استفاده از واقع‌گرایی همیشگی همراه با رویکرد سریالی، عنصر «زمان» را به‌خوبی نشان می‌دهد و رخ دادن حادثه‌ای را اثبات می‌کند. هر چند سارکوفسکی نیز زمان را از لحاظ (سرعت شاتر) بررسی کرده‌بود، اما هنرمندان مفهومی رویکردی مفهومی به زمان ارایه کردند و آن را چنان عنصری به‌کار گرفتند که تفاوت‌ها را در طول یک بازهٔ مشخصی رقم می‌زند. از لحاظ معنایی نیز تکرار یک عکس ثابت، باعث تغییر معنای آن به سلسله‌ای از رویدادها یا تاکید بر ابژهٔ موجود می‌شود. در واقع، شمایلی از هر چیزی، نشان‌دهندهٔ همان چیز است؛ اما تکرار آن، به اپیدمی اشاره دارد که ارایهٔ شبکه‌ای (یا کاملا وابسته و در کنار هم) این مساله را تقویت می‌کند.

چیدمان شبکه‌ای و تیپولوژی از دیگر مفاهیم کلیدی این گفتمان بودند که در آثار اکثر هنرمندان مفهومی به‌شیوه‌ای محسوس وجود داشتند. چیدمان شبکه‌ای شکلی از ارایهٔ اثر هنری بود که هنرمندان مفهومی می‌توانستند به‌واسطهٔ آن به تکثر موضوع بپردازند، هم‌چنین این امکان را به هنرمندان می‌داد تا تفاوت‌ها و تشابه‌های یک موضوع را بررسی کنند. تیپولوژی سازوکاری بود که مطالعهٔ روش‌مند را برای هنرمندان مفهومی ممکن می‌ساخت. در جدول زیر سه مقولهٔ تیپولوژی، زمان و شبکه‌ای آمده و نشان داده شده‌است که هر کدام از هنرمندان نمونه‌کاوی از کدام یک از این راه‌بردها استفاده کرده‌اند. هم‌چنین بررسی شده‌است

که این هنرمندان به چه دلیلی از این راه‌بردها استفاده کرده و چه بیانی در آثار این هنرمندان دارد. جدول زیر نمایان‌گر این مساله است که دامنهٔ استفادهٔ این هنرمندان از امکانات بیانی‌ای که از عکاسی وارد هنر مفهومی شده گسترده‌است و در بعضی اوقات هر کدام از این هنرمندان از همهٔ این راه‌بردها استفاده کرده یا در نمونه‌های دیگر صرفا از دو راه‌برد استفاده شده‌است.

در اثر الافور الیاسون یک سری دستورالعمل تکرارشونده وجود دارد که با تغییر سوژه و سازه‌ها هیچ‌گاه تغییر نمی‌کند. موضوع در وسط کادر، نور یک‌دست، عدم حضور انسان، عدم حضور هر عنصر اضافه‌ای که باعث تخمین زمان و مکان باشد، لنز ثابت، دیافراگم ثابت، شرایط نوری ابری این‌ها دستورالعمل‌هایی هستند که برای هم‌سانی عکس‌ها استفاده می‌شد تا این تسلسل در یک ارایهٔ شبکه‌ای جداییناپذیر در مقابل مخاطب نمایش داده شود. این تسلسل اشاره به زمان ندارد، اما ارایهٔ شبکه‌ای و تیپولوژی (تکثر ابژه‌های مشابه در قیاس با هم) شیوهٔ نوینی در آثار عکاسانه بود که در عکاسی مکتب دوسلدورف و بسیاری عکاسان دیگر ادامه یافت و بعدها الافور الیاسون از آن‌ها تاثیر پذیرفت.

ولفگانگ تیلمانز عکاس معاصری است که پیشهٔ هنرمندان مفهومی را دنبال می‌کند، پروژهٔ «شبکه کنکورد» او حاوی تکرار و تسلسل اَبَرهواپیمای کنکورد

هنرمند	تیپولوژی	زمان	شبکه‌ای
الافور الیاسون	*		*
ویلیام وگمن	*		*
ولفگانگ تیلمانز	*	*	*
هانس ایکلبوم	*	*	*

در آسمان شهر لندن است، تیلمانز در این پروژه از هر سه تمهید تیپولوژی، زمان و چیدمان شبکه‌ای بهره می‌گیرد تا کنکورد را چنان افتخار ملی انگلیسی‌ها نشان دهد، او با عکاسی پی‌درپی از کنکورد سعی دارد به اهمیت حماسی آن تاکید کند. چه در شیوهٔ عکاسی و چه در مفهوم مورد نظر تیلمانز سعی می‌کند سرعت سرسام‌آور کنکورد را با زمان ترکیب کند و آن را فرازمانی معرفی کند؛ مثلا در جایی به‌دلیل سرعت بسیار زیاد کنکورد و سرعت شاتر پایین دوربین عکاسی دوربین قادر به ثبت آن نیست و این تمهید مفهومی تیلمانز در ارتباط با رسانه است. در نهایت او پروژهٔ ماتریس دیداری کنکورد را به شیوه‌ای شبکه‌ای نشان می‌دهد تا با کنار هم قرارگیری تصاویر مختلف از کنکورد بتواند چشم‌اندازی کلی از وضعیت حماسی آن به‌دست دهد.

ویلیام وگمن نیز در اثر خود سعی می‌کند سریالیسم را در جهت نشان دادن تمایزات فردی و هویت افراد به‌کار گیرد، در بلوندها/ سبزه‌ها او شیوهٔ شبکه‌ای را به‌کار می‌گیرد تا موضوع خود را طبقه‌بندی کند.

در میان این عکاسان هانس ایکلبوم بیش‌تر از همه تحت تاثیر هنرمندان مفهومی است، عکاسی در زمان و مکان معین دستورالعملی است که برای او خود تعریف کرده و به آن عمل می‌کند؛ راه‌بردی که توسط هنرمندانی همانند اد روشا دنبال می‌شد و ایکلبوم تحت تاثیر این هنرمندان فعالیت می‌کند. هم‌چنین در آثار او می‌توان عناصر دیگری همانند برخورد سریالی، و استفاده از چیدمان شبکه‌ای را دید.

پی‌نوشت‌ها

1-Serialism
2-Conceptual Art
3- Grid
4- Typology
5- Elisabeth Schellekens
6- Medium Specificity
7- Post-Conceptual Art
8- Olafur Eliasson (born 1967)
9- William Wegman (born 1943)
10- Wolfgang Tillmans (born 1968)
11- Hans Eijkelboom (born 1949)

12- Mel Bochner (born 1940)
13- Stephanie Roach
14- The Photographic Grid : A Taxonomy of Medium and Form
15- Lucy Lippard (born 1937)
16- Six Years : The Dematerialization the Art Object from 1966 to 1972
17- Minimal Art
18- Pop Art
19- Abstract Expressionism
20- The aura of an Art Object
21- Dematerialization
22- Loredana Parmesani
23- Allan Kaprow (1927-2006)
24- Land Art
25- Performance
26- Happening
27- Josiah Royce (1855-1916)
28- The Principles of logic (1961)
29- Edward Ruscha (born 1937)
30- Bernd & Hilla Becher
31- Carl Andre (1935-1924)
32- Robert Morris (1931-2018)
33- Campbell's Soup Cans (1962)
34- Andy Warhol (1928-1987)
35- John Szarkowski (1925-2007)
36- Eadweard Muybridge (1830-1904)
37- White Painting [Seven Panel] (1951)
38- Robert Rauschenberg (1925-2008)
39- Ellsworth Kelly (1923-2015)
40- Perspective Study
41- Thomas Eakins (1844-1916)
42- 0 through 9
43- Alphabet
44- Jasper Johns (born 1930)
45- Three Flags (1958)
46- Nude Descending a Staircase (1911-12)
47- Marcel Duchamp (1887-1968)
48- Étienne-Jules Marey (1830-1904)
49- Gatling Machine Gun
50- Briony Fer
51- Readymade
52- Jackson Pollock (1919-1956)
53- Dan Flavin (1933-1996)
54- Donald Judd (1928-1994)
55- Peter Osborne (born 1958)
56- Fetish
57- Paul Wood (born 1949)
58- Sol Lewitt (1928-2007)
59- Paragraphs on Conceptual Art (Artforum, June 1967)
60- The Serial Attitude (1999)
61- Jack Burnham (1931-2019)
62- Systems Esthetics (1968)
63- Adrian Piper (born 1948)
64- Psycology Principles Of Topological
65- Kurt Lewin (1890-1947)
66- The Shape of Time
67- George Kubler (1912-1996)
68- John E. Chandler (born 1943)
69- Walter Benjamin (1892-1940)
70- Fine Art Photography
71- Photo Art
72- Snapshot
73- John Baldessari (1931-2020)
74- Dan Graham (1942-2022)
75- Robert Smithson (1938-1973)
76- Louis Lawler (born 1947)
77- John Hilliard (born 1945)
78- Ugo Mulas (1928-1973)
79- Douglas Huebler (1924-1997)
80- Victor Burgin (born 1941)
81- Bruce Nauman
82- David Campany
83- Photo-based Art
84- Island Series
85- Cave Series
86- Jokla Series
87- Atlas
88- Gerhard Richter (born 1932)
89- The Dü sseldorf School of Photography
90- Blondes/Brunettes
91- Concorde Grid
92- Heathrow Airport (London)
93- Midori Matsui (born 1958)
94- Roni Horn (born 1955)
95- Richard Prince (born 1949)
96- Photonotes

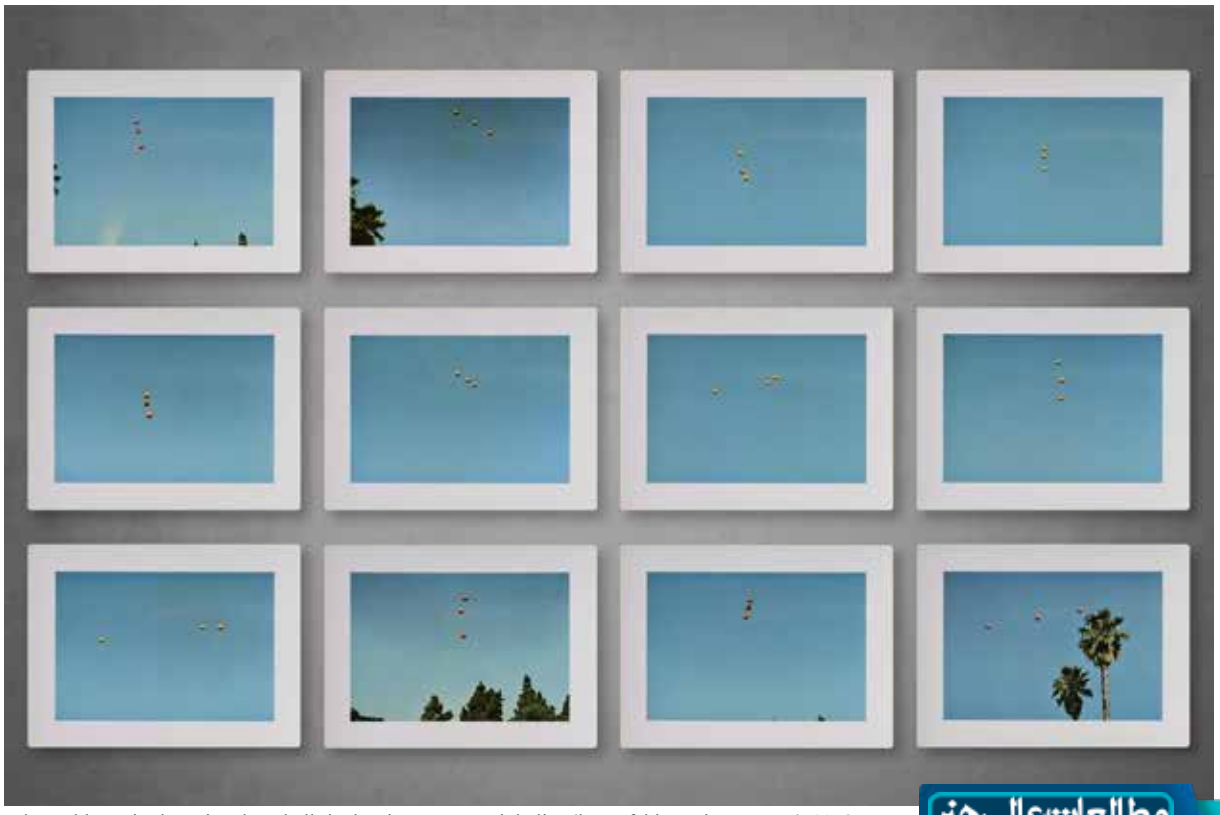
فهرست منابع

الف/ فارسی

- آزبرن، پیتر (٣٨٣١)، «شاخه‌های هنر مفهومی (قسمت اول)»، ترجمهٔ هلیا دارابی، هفته‌نامه تندیس، شماره ۶۳، ۶-۷.
- آلبرو، الکساندر (٨٨٣١)، «هنر به مثابه ایده (ژوزف کسوت و هنر مفهومی)»، ترجمهٔ علی اتحاد و نیکو ترخانی، فصلنامه هنر، شماره ٠٨، ١٨٢-۶۵٢
- ادواردز، استیو (٠٩٣١)، **عکاسی**، ترجمهٔ مهران مهاجر، چاپ اول، تهران: نشر ماهی.
- اخگر، مجید (۵٩٣١)، «چرخش زبان‌شناختی هنر: تلاقی زبان و عکاسی در هنر جدید»، حرفه هنرمند، شماره١۶، ٩۴-٣۶.
- بال، استفن (٣٩٣١)، **زیبایی‌شناسی عکاسی**، ترجمهٔ محمدرضا شریف‌زاده، چاپ اول، تهران: انتشارات علمی.
- پارمیسانی، لوردانا (٠٩٣١)، «هنر مفهومی»، ترجمهٔ برنا بهمنش، حرفه هنرمند، شماره ١، ص٩۴١ تا ٢۶١.
- حمیدیان، تورج و توکلی، شهریار (٢٩٣١)، **حرفه: عکاس، فرهنگ عکاسان جهان**، جلد دوم. چاپ دوم، تهران: نشر حرفه هنرمند.
- سمیع‌آذر، علیرضا (٢٩٣١)، **انقلاب مفهومی**، چاپ دوم، تهران: موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
-شلکنز، الیزابت و هیلپینن، ریستو (٣٩٣١)، **هنر مفهومی و دست‌ساخته**. دانشنامه استنفورد (٨١). ترجمهٔ بیتا شمسینی، چاپ اول، تهران : نشر ققنوس.

ب/ غیرفارسی

- Bochner, Mel (1999), The Serial Attitude. in Alexander Albero & Blake Stimson (eds), Conceptual Art : A Critical Anthology (pp. 22-27), london, england : the MIT press.
- Coplans, John (2002), Concerning Various Small Fires : Edward Ruscha Discusses His Perplexing Publications, In Alexandra Schewatz, Leave Any Information at The Signal, Ed Ruscha (1st, pp 23-27), London : The MIT Press.
- E. James, Sara (2010), Subject, object, mimesis : The aesthetic world of the Bechers' Photography, In Diarmuid Costello & Margaret Iversen (eds), Photography After Conceptual Art (1st, pp 50-69), West Sussex, UK : Wiley-Blackwell.
- Fer, Briony (2004), Hanne Darboven : Seriality and the Time of Solitude, In Michael Corris (ed), Conceptual Art , Theory, Myth, And Practice (First, pp. 223-234), Cambridg, United Kingdom : Cambridg University Press.
- Ferguson, Russell (2009), Unreliable Narrator, in Jessica Morgan and Leslie Jones (eds), John Baldessai : Pure Beauty (pp 87-94), Los Angeles County Museum Of Art : DelMonico Books, Prestel.
- Grundberg, Andy (2021), How Photography Became Contemporary Art, First Published, New York : Yale Univerity Press.
- Gierstberg, Frits & Others (2006), Vitamin PH- New Perspective in Photography, First Published, New York : Phaidon
- Hoffmann, Jens (2009), Ice Cream, Contemporary Art in Culture, First Edithion, London : Phaidon.
- LeWitt, Sol (2003), Paragraphs on Conceptual Art. In Charles Harrison & Paul Wood (eds), Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas (2nd, pp. 846-849), Malden, MA, USA : Blackwell Publishing.
- Marino, Melanie (2004), Almost not Photography, In Michael Corris (ed), Conceptual Art , Theory, Myth, And Practice (First, pp. 63-79), Cambridg, United Kingdom : Cambridg University Press.
- Marzona, Daniel (2005), Conceptual Art. Uta Grosenik (ed), Cologne, Germany : Taschen.
- Molon, Dominic & others (2006), Wolfgang Tillmans, Fitst Published, New York : Yale University Press.
- Napack, Jonathan & Others (2006), Vitamin PH- New Perspective in Photography, First Published, New York : Phaidon.
- Osborne, Peter (2002), Conceptual Art, First Published, London : Phaidon.
- Rorimer, Anne (2004), New Art in The 60s & 70s Redefining Reality, First Edition, London, United Kingdom : Thames & Hudson.
- Salle, David (2009), The Petit Cinema Of John Baldessari. in Jessica Morgan and Leslie Jones (eds), John Baldessai : Pure Beauty (pp 143-158), Los Angeles County Museum Of Art : DelMonico Books, Prestel.
- Wood, Paul (2002), Conceptual Art, (Movements in Modern Art), New York : Delano Greenidge Editions.



John Baldessari, Throwing three balls in the air to get a straight line (best of thirty-six attempts), 1973.

Study of the Influence of Photography on the Approach of Serialism and Repetition in Conceptual Art (With a Case Study of the Works of Olafur Eliasson, William Wegman, Wolfgang Tillmans, and Hans Eijkelboom)

Nasrin Amiri
Lecturer, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
Hadi Azari Azghandi
Assistant Proffesor, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received: 06 Juin 2024, Accepted: 29 Novrmbre 2024)

Abstract
The Purpose of this Article is to investigate the serialism in Conceptual art and its influence on contemporary photography. In the 1960s and 1970s, conceptual artists used countless strategies and arrangements to confront and turn away from established traditions and modernist approaches to the medium. All these strategies led to redefining the intrinsic concept of art (definition of art, role of artist, role of art economy, art object, etc.). The use of serialism, language and photos were among these strategies that sometimes interfered with each other. Although serialism, repetition and sequence were also seen in different arts before the 60s, but in conceptual art, it entered the field of ideas and concepts. By using serialism, it was possible to avoid the intuitive encounter. Pop art and minimal art movements also used this strategy at the same time as conceptual art, so the combination of serialism and photography had significant effects on photography as art. By focusing on serialism in the works of conceptual art artists, this article tries to show how contemporary photography has used this method to free itself from the shackles of photography and other modernist definitions of photography. On the other hand, from the semantic point of view, the serial repetition of a photo with a fixed image in a Grid installation (either sequentially or completely dependent and side by side) changes its meaning to a series of events or emphasizes the existing object. In fact, an icon of anything represents the same thing; But its repetition points to an epidemic that the Grid installation reinforces. Typology was one of the other key concepts of this discourse, which is in the works of most conceptual artists in a tangible way and was a mechanism that made methodical study possible for conceptual artists. The Grid installation was a form of presentation of the work of art that conceptual artists could use to address the plurality of the subject; It also allowed artists to explore the differences and similarities of a subject. The findings of this research show that repetition and sequence, which is an inseparable part of today's contemporary photography, has its roots in the arrangements of conceptual art artists, who used serialism, formula, sequence and repetition during the transition from modernism to support engineering order. They used to study logical relationships between things. In the current research, descriptive analytical method was used and library and documentary sources were used to collect data. In this research, an attempt has been made to present the importance of this attitude to the art object and subject by referring to various theories about serialism in conceptual art and contemporary photography, and on the other hand, to show how the artists of preparatory conceptual art adopted in which the conceptualism of art redefines its meaning in cycles of repetition and sequence. Olafur Eliasson, William Wegman, Wolfgang Tillmans and Hans Eikelboom are the sample research photographers of this article; who have used Serialism, Grid, Typology and Time in their works.

Keywords
Serialism, Conceptual Art, Contemporary Photography, Grid, Installation, Typology.