نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۹(۱۱۳)، ۱۹-۳۰ / آبان ۱۴۰۱
DOI: 10.22034/BAGH.2022.326014.5107

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
An Analytical Study on Contemporary Iranian Artworks Based on the Concepts and Functions of the "Appropriation"
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

مطالعهٔ تحلیلی آثار هنر معاصر ایران بر اساس مفاهیم و کارکردهای رویکرد «ازآن‌خودسازی»*

نوراکرم گودرزی[۱]، طاهر رضازاده سراسکانرود[۲]**

۱. کارشناسی ارشد نقاشی، گروه هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
۲. استادیار گروه هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۱۲ تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۰۸/۰۱

چکیده

بیان مسئله: هنرمعاصر شاهد پیامدها و پدیده‌های گوناگونی بوده است، که به هیچ عنوان از قواعد سنتیِ هنر تبعیت نمی‌کنند. «ازآن‌خودسازی» در هنر معاصر یکی از همین پدیده‌های نوظهور است که هنرمندان بسیاری به آن روی آورده‌اند. هنرمند امروز، علاوه بر فعالیت‌های فرهنگی، خود نیز مصرف‌کنندهٔ هنر است. از این‌رو «ازآن‌خودسازی» راهکاری است در هنر معاصر برای رجعت به گذشته و استفاده از تصاویرِ ازپیش‌موجود و بازتولیدِ آثاری با مفاهیم جدید. این پدیده همزمان با غربْ در هنر ایران نیز طرفدارانِ خود را پیدا کرده است.

هدف پژوهش: این پژوهش بر آن است تا «ازآن‌خودسازی» وکارکردهای آن را در هنر معاصر ایران و آثار نقاشان معاصر ایرانی پی بگیرد.

روش پژوهش: این مقاله با روش توصیفی-تحلیلی صورت گرفته و شیوهٔ گردآوری منابع آن نیز میدانی و کتابخانه‌ای بوده است. در اینجا، ابتدا، با توجه به تعاریف و مطالعات حوزهٔ «ازآن‌خودسازی» در هنر غرب به بررسی مشابهت‌ها و مطابقت‌های این پدیده با هنر معاصر ایران پرداخته شده است، سپس هنرمندان معاصر ایرانی را که رویکرد «ازآن‌خودسازی» در آثارشان به‌وضوح قابل‌رؤیت است، شناسایی شده است.

نتیجه‌گیری: نتایج این پژوهش حاکی از حضور چشم‌گیرِ رویکرد «ازآن‌خودسازی» در هنر معاصر ایران است که با کارکردهای متفاوتی در میان هنرمندانَ به‌کار گرفته شده است، که از آن میان می‌توان سه کارکرد عمده را برجسته کرد: ۱) «فراخوان گذشته در وضعیت معاصر»، ۲) «ترجمه یا گفتگوی بینافرهنگی» و ۳) «معنی‌گردانی آثار درون‌فرهنگی پیشین». در این پژوهش، ذیل هرکدام از این کارکردها، تعدادی از آثار ازآن‌خودساختهٔ هنرمندان معاصر موردبررسی قرارگرفته است. در حالی‌که، در کارکرد اول بازنماییِ عظمت گذشته، مسائل و مصائب انسان امروزی در معرض توجه هنرمندان بوده، درکارکرد دومِ ترکیب فرهنگ و هنر ایرانی با آثار مهم و تأثیرگذار غربی مورد تأکید قرار گرفته است. در نهایت در کارکرد سوم، با دخل‌وتصرف در آثار شناخته‌شدهٔ پیشینِ ایرانی و افزودن معانی تازه‌ای به آن‌ها مواجه می‌شویم. بنابراین، استفاده از تصاویر و آثار پیشینِ با رویکردهای نوین و انتقادی به‌منظور معناسازی، درهم‌آمیختن گذشته و آینده، ارجاع به گذشته و نقلِ آن، از ویژگی‌های آثار خلق‌شدهٔ کنونی با رویکرد «ازآن‌خودسازی» هستند.

واژگان کلیدی: *ازآن‌خودسازی، هنر معاصر ایران، نقاشی معاصر ایران، دخل‌وتصرف، شیوه‌ها و کارکردهای ازآن‌خودسازی.*

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد «نوراکرم گودرزی» است که به راهنمایی دکتر «طاهر رضازاده» و مشاورهٔ «منوچهر معتبر» در سال ۱۳۹۷ در دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران به انجام رسیده است.

** نویسنده مسئول: ۰۹۱۲۷۹۵۵۳۷۳، t-rezazadeh@srbiau.ac.ir

مقدمه

در دورهٔ معاصر هنرمندان بیشتر از قبل به آزمودن و به‌کارگیری روش‌های تازه روی خوش نشان داده‌اند. از عوامل متعدد و مؤثر بر پویایی و ایجاد نگرشی نودر هنر معاصر[۱] می‌توان به افزایش خیل عظیم هنرمندان و علاقه‌مندان این عرصه و روی‌آوردن نسل جوان به سمت آفرینشِ آثار هنری نام برد. همچنین افزایش گالری‌ها، انجمن‌ها و مجلات تخصصی هنر و گسترش ظرفیت مؤسسات عالی آموزشی و ازدیاد فارغ‌التحصیلان رشته‌های هنری و از همه مهم‌تر ظهور ابزارها و رسانه‌های جدید اجتماعی و ارتباط جمعی، هنرمندان ایرانی را هرچه بیشتر با گفتمان‌های هنری دنیا آشنا کرد. بدین ترتیب، نفوذ جنبش‌های هنر معاصر غرب نظیر مینیمالیسم و هنر مفهومی و ورود اشکال گوناگون هنر پست‌مدرنیستی، همچون «ازآن‌خودسازی»[۲]، در هنر ایران، امری طبیعی به نظر می‌رسید. این پژوهش بر آن است تا با مطالعه، مشاهده و تحلیل این آثار حضور این پدیده را در آثار نقاشی معاصرایران پی بگیرد. برای رسیدن به این هدف ابتدا مبانی نظری و تعاریف «ازآن‌خودسازی» و هنرمندِ ازآن‌خودساز را بررسی کرده و با اشارهٔ مختصر به «ازآن‌خودسازی» در هنرِ غرب و پیشگامان آن و نظریه‌پردازان مؤثر در ظهور اینَ پدیده، به زمینهٔ پیدایش آن خواهیم پرداخت.

در قسمت پیشینهٔ تحقیق به مطالعات و پژوهش‌های صورت‌گرفته در زمینهٔ «ازآن‌خودسازی» در هنر معاصر ایران اشاره می‌شود. در قسمت اصلی مقاله نیز سه کارکرد عمدهٔ رویکرد«ازآن‌خودسازی» در هنر معاصر ایران معرفی و تحلیل می‌شود: ۱) «فراخوان گذشته در وضعیت معاصر»، ۲) «ترجمه یا گفتگوی بینافرهنگی» و ۳) «معنی‌گردانی آثار درون‌فرهنگی پیشین». در راستای تقسیم‌بندیِ صورت‌گرفته، هر کارکردی با ارائهٔ آثارِ ازآن‌خودسازی‌شدهٔ دو هنرمند شرح داده شده است. درَ اینجا، رویکرد موردنظر را تحلیل کرده و نحوهٔ بهره‌گیری از تصویر اصلی به‌منظور خلق اثر جدید نشان داده شده است. ازآنجاکه بسیاری از هنرمندان معاصر ایرانی[۳] دست به «ازآن‌خودسازی» زده‌اند و مجال پرداختن به همهٔ آن‌ها در یک مقالهٔ کوتاه میسر نیست، فقط شاخص‌ترین هنرمندان این عرصه که آثارشان کاملاً با اهداف این مقاله سازگارند موردبررسی قرار می‌گیرند.

مبانی نظری

اقتباس[۴] یا «ازآن‌خودسازی» به معنی بازتولید یا تقلیدِ آثار هنرمندان دیگر است. بسیاری از هنرمندان معاصر آثار پیش از خود را با رسانه‌های جدید[۵] و در قالب مفاهیمی نو دوباره اجرا می‌کنند. درهنرِ «ازآن‌خودسازی» (فراخورنمایی)[۶] هنرمند آثار پیشین را به قصد برگرداندن آن‌ها به دنیای هنر و یا با رویکردی جدید در آثار خود استفاده می‌کند (Stokes, 2001, 125). مطابق رویکرد «ازآن‌خودسازی» هر تصویری را که بخواهند از آثار پیشینیان و معاصران برمی‌گزینند و ازآن‌خود می‌کنند. «ازآن‌خودسازی» می‌تواند شامل اقتباس از فرهنگ و هنرهای تجسمی، وام گرفتن از فرم‌ها یا سبک‌های هنری، بازتولید و همانندسازی، یا به‌مالکیت‌درآوردن ایده‌های هنری، سمبل‌ها، آثار باستانی، تصاویر، اصوات، اشیاء، تاریخ هنر، فرهنگ عامه و مصنوعات بشری باشد. نظریهٔ «مرگ مؤلف» رولان بارت منتقد ادبی و فرهنگی، در سال ۱۹۶۶ به تمایل هنر معاصر به حذف پدیدآور و آفرینندهٔ اثر اشاره می‌کند. وی در این مقاله استدلال می‌کند وقتی پیام و مفهوم اثر هنری اهمیت می‌یابد و در پی تفسیر و معنای اثر هنری هستیم، دیگر خالق و پدیدآورندهٔ اثر نباید مهم جلوه کند، زیرا هویت اثر هنری به مفهومی است که به مخاطب ارائه می‌کند (Rowe, 2011, 3). دو متن مهم دیگر نیز که در شکل‌گیری «ازآن‌خودسازی» در هنر معاصر تأثیر بسزایی داشته‌اند عبارت‌اند از مقالهٔ «اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی» از والتر بنیامین (۱۳۷۷)[۷] و کتاب اصالت هنر آوانگارد و سایر اسطوره‌های مدرنیسم از رزالیند کراوس (Krauss, 1986)[۸] که هالهٔ مقدس و اصالت در آثار هنری را با هدف بازتولید دوبارهٔ آثار کنار می‌زنند. از این‌روهنر پست‌مدرن[۹] آگاهانه به هنرهای پیش از خود باز می‌گردد و از آن‌ها تقلید می‌کند. سپس با ترکیب تصاویر در متنی جدید، مفهوم آن‌ها را عوض می‌کند (جنسن، ۱۳۸۱، ۴۱). با این تفاسیر «تصرف»[۱۰] یا «ازآن‌خودسازی» یکی از ژانرهای هنر مفهومی است که در آن اثرِ هنری، با تصاحب تصاویرِ موجود و استفاده از آن‌ها به صورت حاضر و آماده، به‌جای اتکا به آفرینش و اصالت، بر معنا تأکید می‌کند. بسیاری از شیوه‌های تصرف بازتولیدِ اثر یک هنرمند توسط هنرمند دیگر است. هنرمند، به‌جای خلق تصویرجدید دست به انتخاب از میان تصاویر موجود با خلق مفهومی جدید می‌زند (سمیع‌آذر، ۱۳۹۱). نمایندگان هنر پست‌مدرن به‌جای اینکه بیان هنری مختص خود را بپرورانند از مضامین و تصاویر و آثار بی‌شماری که در تاریخ هنر وجود دارد اقتباس و آن‌ها را «ازآن‌خودسازی» می‌کنند (بکولا، ۱۳۸۷، ۵۲۱). منظور از هنرمند ازآن‌خودساز هنرمندی است که آگاهانه تصویر، شیء و یا اثر هنری ازپیش‌موجودی

را کپی یا اقتباس کرده باشد. آثار ازآن‌خودساخته، آثاری اشتقاقی[۱۱]، تلفیقی و بهره گرفته شده از آثار قبلی‌اند و بر مبنای آثار دیگران ایجاد می‌شوند. «هنرمندان معاصر اغلب تنها راه بیان یک ایدهٔ خلاقانه را از طریق خلق اثری انجام می‌دهند که یا بسیار ساده است یا بسیار مشتق از آثار دیگران است» (زاهدی و شریف‌زاده، ۱۳۹۵، ۶۰). از این‌رو، همچون دیگر مصادیق هنر معاصر قرارگرفتن آثار ازآن‌خودساخته در زمرهٔ آثار اصیل و ذیل تعاریف سنتی اصالت[۱۲] دشوار به نظر می‌رسد. استفاده از فرهنگ عامه، تصاویر مجلات، فیلم‌ها، اشیاء روزمره، و کالاهای مصرفی نیز، از این جهت که با تعبیری دیگر در دید مخاطب ظاهر می‌شده‌اند، پیش از این در هنر پاپ[۱۳] وجود داشته است (Johannes, 2011, 10).

روش تحقیق

این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده و شیوهٔ گردآوری منابع آن میدانی و کتابخانه‌ای بوده است. در این تحقیق ابتدا با توجه به تعاریف و مطالعاتِ حوزهٔ «ازآن‌خودسازی» در هنر غرب، به مشابهت‌ها و مطابقت‌های این پدیده با هنر معاصر ایران پرداخته شده است، سپس هنرمندان معاصر ایرانی که رویکرد «ازآن‌خودسازی» در آثارشان نمود یافته است شناسایی شدند. هنرمندان و نمونه آثاری در این پژوهش موردبررسی و تحلیل قرار گرفته‌اند که از آثار مشهور و شناخته‌شدهٔ پیشین در کارهایشان وام گرفته‌اند و تردیدی در ازآن‌خودساخته‌هایشان نبوده است. در این تحقیق در بخش‌های تحلیلی، هم از اثر ازآن‌خودساخته نام برده می‌شود و هم با آوردن اصل اثر، شیوه‌ها و جلوه‌های کاربردی این رویکرد در آثار هنرمندان معاصر ایرانی نشان داده می‌شود.

پیشینهٔ تحقیق

تحقیقات صورت گرفته در این زمینه بسیار اندک است و بیشتر به تعاریف و پیدایش «ازآن‌خودسازی» در هنر و ریشه‌ها و جایگاه آن در هنر غرب محدود می‌شود. بااین‌حال در مورد «ازآن‌خودسازی» در هنر معاصر ایران پژوهشی صورت نگرفته و پژوهشگران تنها به اشاراتی مبهم اکتفا کرده‌اند. پژوهش‌هایی که تا کنون به معرفیِ «ازآن‌خودسازی» پرداخته‌اند شاملِ مقالهٔ قره‌باغیِ (۱۳۷۸) است که به راهکارهای پست‌مدرنیسم پرداخته و اولین راهکار آن را «ازآن‌خودکردن» دانسته است. مقالهٔ دیگری از قره‌باغی (۱۳۷۹الف) به بررسی هنرِ نقل قول می‌پردازد، هنری که از گذشته موبه‌مو کپی کرده و آن را ازآن‌خودجلوه می‌داده است. باغبان ماهر و غلامیان (۱۳۸۹) در پژوهش خود در باب اصالت آثار هنری اشاره می‌کنند که آثار کپی‌شده لزوماً آثار تقلبی به حساب نمی‌آیند و این سؤال را مطرح می‌کنند که چرا تابلوی مونالیزا اثر مارسل دوشان هیچ‌گاه به‌عنوان اثری جعلی و بدلی معرفی نشده است؟ جهانگیر (۱۳۹۲) نیز درپژوهش خود به موضوع «ازآن‌خودسازی»درهنرغرب پرداخته است. همچنین فرجی (۱۳۹۰) در تحقیق خود به بررسی تأثیر پست‌مدرنیسم بر نقاشی معاصر ایران پرداخته و با اشاره به رسالهٔ والتر بنیامین توضیح می‌دهد که چگونه هنرمندانِ غربی به راهکارهای پست‌مدرنیستی در هنرهای تجسمی روی می‌آورند و «ازآن‌خودسازی» می‌کنند. صادق‌پناه (۱۳۹۰) نیز دربخشی از پژوهش خود در مبحث فراتصویر و خودارجاعی «هنر نقل قول»[۱۴] را تصویری از یک نقاشی مشهور به سبکی جدید عنوان می‌کند. از طرف دیگر، زاهدی و شریف‌زاده (۱۳۹۵) در تحقیق خود به جایگاه هنر معاصر در حقوق آفرینش‌های هنری پرداخته و ازآثار «اشتقاقی» نام برده‌اند. آن‌ها این آثار را به‌شدت برگرفته از آثار دیگران دانسته و آن‌ها را با نام «ازآن‌خودسازی» معرفی می‌کنند که تصاویر خود را صریحاً از منابع دیگر قرض می‌گیرد. در کتاب «کپی، جعل و ازآن‌خودسازی» (قیاسی، ۱۳۹۵) تعاریف و تفاوت‌های جعل و «ازآن‌خودسازی» ارائه شده است. طاهری (۱۳۹۵) نیز در مقالهٔ خود به کاربرد مؤلفهٔ «ازآن‌خودسازی» در تبلیغات تجاری می‌پردازد.

همان‌طور که مشخص است محققان پیشین درخصوص بررسی این پدیده در هنر معاصر ایران اقدامی جدی نکرده‌اند. بدین سبب، این تحقیق قصد دارد به کاربرد «ازآن‌خودسازی» درهنر معاصر ایران از منظری که مهجور مانده است بپردازد و ضمن مطالعه در آثار هنرمندان معاصر ایران کارکردهای متفاوتِ به‌کارگیری این رویکرد را نشان دهد.

کارکردهای «ازآن‌خودسازی» در هنر معاصر ایران

با آنکه رویکرد «ازآن‌خودسازی» به‌طور مشخص شامل بهره‌گیری از تصاویر موجود و آثار هنری گذشتگان است، اما نحوهٔ رویارویی هنرمندان معاصر با این تصاویر و آثارمتعدد و متنوع است. ازاین‌رو، می‌توان شیوه‌ها و کارکردهای «ازآن‌خودسازی» را به دسته‌های مختلفی طبقه‌بندی کرد. از جمله، سه دستهٔ بسیار پُرکاربرد و حائز اهمیت برای هنرمندانِ ازآن‌خودساز که در این پژوهش مطالعه و بررسی می‌شود، عبارت‌اند از: ۱) «فراخوان گذشته در وضعیت معاصر»، ۲) «ترجمه

یا گفتگوی بینافرهنگی» و ۳) «معنی‌گردانی آثار درون‌فرهنگی پیشین». در دستهٔ اول، فراخوان گذشته به صورت بازتولید آثار و به قصد تحسین، تمجید و تکریم و یا برای تصدیق عظمت و شکوهِ تصاویر و آثار گذشته صورت گرفته است. در دستهٔ دوم، هنرمندان ایرانی متأثر از دغدغه‌های جهانی‌شدن، در صدد درآمیختن آثار فرهنگی خود با آثار و تصاویر پیشینِ جهان هنر برآمده و دست به ترکیب نشانه‌های ایرانی با تصاویر آثار مطرح غربی زده‌اند. در دستهٔ سوم، هنرمندان ازآن‌خودساز، ضمن تهی کردنِ آثارِ ایرانی از معنای پیشین و ارزش‌های قبلی، اثری دیگر با معانی جدید خلق کرده‌اند.

فراخوان گذشته در وضعیت معاصر

یکی از کارکردهای مهم و اصلی «ازآن‌خودسازی» سیر در میان آثار مطرح هنرمندان پیشین و رجعت دوباره به این آثار است. هنرمندِ ازآن‌خودساز معاصر از میان آثار مطرح موجود اثری را برمی‌گزینند و با دست‌بردن در آن، آن را مورداستفادهٔ مجدد قرار می‌دهد. این شیوهٔ مرسوم در «ازآن‌خودسازی» اغلب به‌قصد ستایش و بزرگداشتِ گذشته صورت می‌گیرد. هنرمند معاصر خود را در تقابل با عظمت گذشته و نابه‌سامانی امروز می‌بیند و آثار برجستهٔ پیشین را گواه می‌گیرد و به نقد امروز می‌پردازد. تصویری را از گذشته به‌عاریت‌گرفتن و قراردادن آن در زمینه‌ای دیگر، که بدان تعلق ندارد، درواقع نوعی ناهمزمانی و ناهماهنگی و عدم تناسب به‌وجود می‌آورد که مخاطب را به تأمل وادار می‌کند. بدین‌ترتیب، تصویر و اثر موردنظر از بسترِ خود جداشده و درجایی دیگر و زمانی دیگر مورداستفاده واقع می‌شود، مفهوم و کارکرد آن کاملاً تغییر می‌یابد و در شکلی جدید و حیاتی دوباره بازنمود پیدا می‌کند.

مهرداد محب‌علی از جمله هنرمندانی است که آثاری شاخص و قابل‌توجه در زمینهٔ «ازآن‌خودسازی» از خود به‌جای گذاشته است. وی کنش انسان‌های امروزیِ پیرامونش را با آثار برجستهٔ نقاشان انقلابی فرانسه ترکیب و درواقع نوعی معادل‌سازی می‌کند. او ضمن ستایش نقاشان کلاسیسیسم و رمانتیسیسم اروپا یادآور می‌شود تاریخ همواره به اسطوره‌های جدید نیاز دارد و این نقاشی‌ها هیچ‌گاه نمی‌توانند تنها روایتی صرف باشند (شهنی، ۱۳۹۳، ۱۰). تابلوی «کلک مدوسا»، اثر ژریکو، روایتی است از کشتی مدوسا که در ۱۸۱۶ م. در ساحل سنگال غرق شد. نقاشی کلک مدوسا که بیانگر فاجعه‌ای انسانی در دل حاکمیت اشراف‌سالاری است، خیره‌کننده‌ترین شاهکار نقاشی رمانتیک فرانسه محسوب می‌شود. گفته می‌شود این نقاشی عظیم ژریکو محرک انقلاب فرانسه بوده است، زیرا رنج بی‌پایان طبقات فرودست را در برابر بی‌عدالتی اشراف به تصویر کشیده است (وایلدر، ۱۳۹۵، ۲۶۲). مضمون اصلی این نقاشی کنکاشِ دردمند آدمیان در مبارزه‌ای بین مرگ و زندگی است (پاکباز، ۱۳۸۱، ۲۹۱). دراین نقاشی بدن‌هایی عضلانی و بی‌رمق را دربرابر تابش نور مستقیم خورشید می‌بینیم، برخی جان خود را از دست داده‌اند، برخی به هر قیمتی (چون آدم‌خواری) زنده مانده‌اند و مردی سیاه‌پوست چون قهرمانی در بالای کلک ایستاده است و برای نجات علامت می‌دهد (تصویر ۱).

محب‌علی، با نقل‌قول از روایت نقاشی کلک مدوسا و کشیدن فیگور انسان‌های معاصر با لباس‌هایی یک‌رنگ و یک‌شکل در جلوی تصویر، تضاد میان گذشته و امروز را پیش روی مخاطب ترسیم کرده است. گویی همهٔ آن‌ها با رخدادی بزرگ ناگهان از جای خود نیم‌خیز شده و نگاه‌ها و توجهشان به بیرون از تابلو معطوف شده است، شاید باید دست به انجام کاری بزنند و یا تصمیمی جمعی اتخاذ کنند، اما به نظر می‌رسد خیال انجام این کار را ندارند و می‌خواهند منتظر بمانند و ببینند چه اتفاقی در آخر رخ خواهد داد. وی در آثارش به انسان‌هایی می‌پردازد که در فضایی مبهم گیر افتاده‌اند و قدرت تصمیم‌گیری ندارند، تمام آن‌ها آرمان‌هایی در سر می‌پرورانند و به دنبال راه نجات هستند، اما در عمل بسیار منفعل و بی‌خاصیت هستند. مهرداد محب‌علی با ازآن‌خودسازیِ تابلوهای شکوهمند انقلاب فرانسه به‌خوبی مفهوم آرمانگرایی، پیروزی و شکست را با بی‌تفاوتیِ انسان معاصر ترکیب و به نمایش درآورده است (تصویر ۲).

تصویر ۱. تابلوی «کلک بازماندگان کشتی مدوسا»، تئودور ژریکو، ۱۸۱۹-۱۸۱۸ م، رنگ و روغن روی بوم، ۶۹۰*۴۸۰سانتی‌متر، محل نگهداری: موزهٔ لوور پاریس. مأخذ: حلیمی، ۱۳۸۳، ۴۳.

تصویر ۲. آغاز بی‌پایان، مهرداد محب علی، ۱۳۹۳، اکریلیک روی بوم، ۱۸۰*۲۵۰سانتی‌متر. مأخذ: www.galleryetemad.com.

از دیگر هنرمندان جسور در استفاده از تصاویر و آثار شکوهمند گذشته ژینوس تقی‌زاده هنرمند ازآن‌خودسازِ معاصر است که درمجموعه آثار« سنگ، کاغذ، قیچیِ» خود، با استفاده از نوعی تکنیک سه‌بعدی‌نمایی و تلفیق عکس، روزنامه و ضمن بازنمایی دوبارهٔ برخی نقاشی‌های تاریخی، مخاطب را درگیر روایتی دیگر از تاریخ می‌کند. تقی‌زاده، با استفاده از روزنامه‌های چاپ‌شده در اوایل انقلاب و پیامدها و تیترهای سیاسی آن‌ها در آثار خود، به‌نوعی گذشته و تاریخ را ازآن‌خود می‌کند تا مفهومی دیگر را در آن‌ها تزریق کند. وی روزنامه‌های معاصر و روزنامه‌های دوران انقلاب ایران را با تصویر تابلوهایی از زمان انقلاب فرانسه ترکیب می‌کند، سپس با تصاویر و چیدمانی از دستانی که سنگ، کاغذ، قیچی بازی می‌کنند، در بیرونی‌ترین لایهٔ اثر به برد و باختی شانسی اشاره می‌کند. وی تابلوی «مرگ مارا» و «سوگند هوراتیوس‌ها» از ژاک لویی داوید را عیناً و بدون هیچ تغییری به‌کارگرفته و در فضای روزنامه‌های دههٔ اول انقلاب جای‌گذاری کرده است. تقی‌زاده در یکی از تابلوها، با سرتیتر «پایان یک قرن سانسور»، زیر تیتر « دولت آزادی مطبوعات را تضمین می‌کند»، با آوردن و فراخوان نقاشی غم‌انگیز «مرگ مارا» -که نویسندهٔ تندروی انقلابی فرانسه را نشان می‌دهد با قلم پَری که از دستش افتاده و نامه‌ای که مرگ فرصت نوشتنش را به او نداد- انتقاد به گذشته و عدم تطابق واقعیت با وضع موجود را ابراز می‌کند. وی با آوردن تصویر سه دست، که علامت پیروزی را نشان می‌دهند، زیر تیتر «می‌نویسم، پس هستم» در تقابل با یک دستِ مشت‌شدهٔ تنها و سه دست بازشده در بالای تابلو، نوید و امید به پیروزی می‌دهد (تصویر ۳).

در اثری دیگر، ژینوس تقی‌زاده، با استفاده از همان روزنامه‌های انقلابی و سر تیتر«رژیم ایران جمهوری اسلامی شد» و ترکیب آن با تابلوی معروف «سوگند هوراتیوس‌ها» از ژاک لویی داوید، گذشته‌ای با صلابت را گواهِ وقایع امروزین می‌گیرد. سوگند برادران هوراتی، قبل از مبارزه با کوراتی‌ها، نشان از وطن‌پرستی بی‌حد آنان در برابر دشمنان دارد و ژاک لویی داوید این نقاشی انقلابی را برای تشویق جمهوری‌خواهان کشیده است. او به آن‌ها یادآوری می‌کند که شما هم به تعهد و وفاداری در حد برادران هوراتی نیاز دارید (مک‌کوی، ۱۳۹۶). ژینوس تقی‌زاده نیز با استفاده از این تابلو، در یکی از روزنامه‌های دههٔ اول انقلاب، به دنبال مطابقت‌ها و پیام‌ها و دریافت‌های مشابه می‌گردد و با نگاهی موشکافانه اتحاد و سوگند را دوباره به نمایش می‌گذارد و با ازآن‌خودسازی‌های آثار پیشینیان، شکوه گذشته را در نقد امروز به‌کار می‌گیرد (تصویر ۴).

ترجمه یا گفتگوی بینافرهنگی

در دورهٔ معاصر، به‌دلیل رویکردهای سیاسی موجود در جامعه و مهاجرت‌های بسیار و حضور بیش از پیش هنرمندان در رویدادهای مهم بین‌المللی، تماس میان هنرمندانِ ایرانی و جهان خارج رو به افزایش گذاشته

تصویر ۳. بدون عنوان، ازمجموعهٔ سنگ کاغذ قیچی، ژینوس تقی‌زاده، ۱۳۸۸، چاپ سه بعدی روی لنتیکولار، ۳۵*۵۰ سانتی‌متر. مأخذ: www.theguardian.com.

تصویر ۴. بدون عنوان، از مجموعهٔ سنگ کاغذ قیچی، ژینوس تقی‌زاده، ۱۳۸۸، چاپ سه بعدی روی لنتیکولار، ۳۵*۵۰ سانتی‌متر. مأخذ: www.theguardian.com

است. با گسترش رسانه‌های بیان بصری و تنوع قابل ملاحظهٔ آن‌ها، هنرمندان بیش از آنکه دغدغهٔ تصریح هویت جمعی داشته باشند، به شرح‌حال‌نگاری خود در جامعه‌ای علاقه نشان داده‌اند که دستخوش تحولات فرهنگی-اجتماعیِ اساسی بوده است.هم از این رو، مشخصهٔ این دوره را می‌توان اشتیاق هنرمندان برای آزمودنِ روش‌های تازه و جدید هنری به‌منظور جلب تحسینِ و کسب اعتبار در دنیای هنر خارج از مرزهای ایران دانست (کشمیرشکن، ۱۳۹۶، ۳۳۲). هنرمندان این نسل، برخی در مهاجرت و برخی در داخل ایران، برای بیان وگفتگوی بین‌المللی رو به «ازآن‌خودسازیِ» آثار هنرمندان غربی و درآمیختن آن‌ها با فرهنگ و سنت ایرانی و وضعیت جامعهٔ پیش روی خود آورده‌اند. از جملهٔ این هنرمندان محمود سبزی است. محمود سبزی با دغدغهٔ معاصریت و شرایط اجتماعی و سیاسیِ زمان خود، با التقاط فرهنگ ایرانی با فرهنگ دیگر جوامع، آثاری در حیطهٔ «ازآن‌خودسازی» خلق کرده است. وی در ابتدا بیشتر به پرتره‌های رنگ و روغن از افراد مختلف و کپی از کار نقاشان معروف دنیا پرداخته، و پس از کسب تجربه و چیره‌دستی، در مجموعه آثار «رو به بی‌سو»، ۲۵ اثر پاپ آرت با تکنیک اکرلیک و ترکیب مواد در باب هویت فرهنگی کار کرده است. سبزی در آثارش با تلفیق نشانه‌های فرهنگی شرق و غرب، هویتِ مونتاژشده و درهم‌برهمی را ارائه می‌کند که به باور او نشان‌دهندهٔ زخم پنهان و رو به گسترش در پیکر فرهنگی جامعه است. وی در برخی از آثار این مجموعه، پرتره‌های اندی وارهل از روی شخصیت‌های هالیوودی چون مرلین مونرو را با نشانه‌های ایرانی و هویت خود و هنر ایران ترکیب کرده است. وی همواره آیکون‌های معروف غرب از مک‌دونالد و میکی‌ماوس گرفته تا سوپراستارهای هالیوودی را با کنشی نقاشانه با میراث هنری شرق مونتاژ کرده (محمود سبزی، ۱۳۹۳) و این کلاژ فرهنگیِ چندپاره و درهم‌آمیخته را به تصویر کشیده است تا دلیلی باشد بر هویت درهم و به‌هم‌ریختهٔ امروز ما.

اثر مرلین مونرو از اندی وارهل،که خود اقتباسی است از عکس مونرو (یثربی، ۱۳۹۰، ۲۳) که در رسانه‌های عمومی منتشر شده بود، بیشتر به تبلیغ یک کالا می‌ماند، بدون آنکه دربارهٔ محصول چیزی بگوید، تصویری فاقد جزئیات و بافت که هیچ حسی در آن دیده نمی‌شود (دیویس، هفریچر و روبرتز، ۱۳۸۸، ۲). با این حال، غیرقابل‌انکار است که اثر مرلین مونروِ اندی وارهل بسیار بیشتر از عکس اصلی آن شناخته شده است (Torsen, 59 ,2006). در آثار محمود سبزی، از پرتره مونرو، حس تصاویر اندی وارهل وجود ندارد و به‌جای آن چیزی از پیشینهٔ فرهنگی محمود سبزی حضور یافته و بدین ترتیب مفهوم و نقوش شرقی بر اثر غالب گشته است. قطعاً تصویر مرلین مونرو، با خطوط تذهیب و تزیین ایرانی و نقوش قالی در کناره‌های اثر، ما را به سمت‌وسویی گنگ در بی‌مکانی و بی‌زمانی سوق می‌دهد. در دنیایی که هر چیزِ بی‌ربط و باربطی ناخودآگاه به هم گره خورده‌اند و چیزی از آن و چیزی از این ما را فرا گرفته است، این تصاویر برای ما تجربه‌ای ملموس و قابل‌درک می‌آفرینند و ما را به بین گذشته و اکنون، و میان سنت و مدرنیته، گیر می‌اندازند (تصاویر ۵ و ۶). هنرمندِ دیگری که در این عرصهٔ گفتمان جهانی و آمیختن آن با هنر و فرهنگ ایرانی آثاری آفریده است فریده لاشایی نقاش نوگرای ایرانی است. آثار متأخر لاشایی ارجاعاتی معنادار به تاریخ هنر و از سویی دیگر به تاریخ سیاسی ایران داشته و به‌وضوح تلاش هنرمند را برای هرچه معاصرترشدن در عرصهٔ آفرینش هنری نشان می‌دهند که در کارهای پیشین هنرمند بی‌سابقه بوده است (سمیع‌آذر، ۱۳۹۵، ۱۸۴-۱۸۳). از جملهٔ این کارها بازتولید تابلوی «ناهار در چمنزار» است.«ناهار در چمنزار» نقاشی رنگ و روغن از نقاش فرانسوی ادوار

تصویر ۵. محمود سبزی، اکریلیک و گواش روی بوم، ۱۲۲*۱۲۲ سانتی‌متر.
مأخذ: www.shiringallery.com.

تصویر ۶. محمود سبزی، اکریلیک و گواش روی بوم، ۱۲۲*۱۲۲ سانتی‌متر.
مأخذ: www.shiringallery.com.

مانه است که همنشینی یک زن برهنه با مردانی در لباس رسمی را نشان می‌دهد. درواقع مانه واقعیت را بدون پرده‌پوشی نشان داده است (پاکباز، ۱۳۸۱، ۵۱۳). این تابلو در زمانهٔ خودش سروصدای زیادی به پا کرد و افراد بسیاری از وقاحت آن نزد مانه شکایت و عنوان کرده بودند که این پرده نمایش بی‌عفتی اجتماعی است (همان، ۲۸۳) (تصویر ۷).

فریده لاشایی ضمن از آن خودسازیِ «ناهار در چمنزار» مانه، با عنوان جدیدِ «صبحانه در پارک ملت»، همنشینیِ زن برهنه با مردان را برگرفته، ولی زن را در پارچه یا چادری گلدار پوشانده است. این همنشینی، برعکس تابلوی مانه، در چمنزار و طبیعت نیست، بلکه معاشرتی است که در بستر سطوری با کلمات فارسی صورت پذیرفته است؛ گویی کلمات آن‌ها را در بر گرفته‌اند. لاشایی، با تغییر عنوان اثر به «صبحانه در پارک ملت»، مفهوم دیگری نیز خلق کرده است: صبحانه‌ای معنادار در پارکی در تهران. لاشایی در این اثر آزادی فردی مانه را کنار گذاشته و فرهنگ ایرانی را دستمایهٔ خود قرار داده است. شخصیت‌های تابلوی مانه در هیبتی ایرانی و در بستری از نوشتار فارسی قرار گرفته‌اند، که به کرّات عنوان تابلو -«صبحانه در پارک ملت»- را در پس‌زمینهٔ اثر تکرار کرده است. مردانی با لباسی امروزی و روشنفکرانه با زنی چادر پوشیده و سنتی در تضاد با هم به‌سر می‌برند. لاشایی، در این دخل‌وتصرف، منظری جدید و خوانشی دیگراز اثر « ناهار در چمنزار» خلق کرده است که دیگر هیچ تناسبی با اصل اثر ندارد (تصویر ۸). مهم‌ترین ویژگی هنرمندانِ ذکرشده در این بخش شرح‌حال‌نگاری در جامعهٔ تحول‌یافتهٔ ایرانی است، ضمن درنظرگرفتنِ آثار غربی، راهی که سبزی و لاشایی برای گفتمان جهانی و معاصربودن برگزیده‌اند.

معنی‌گردانی آثار درون‌فرهنگی پیشین

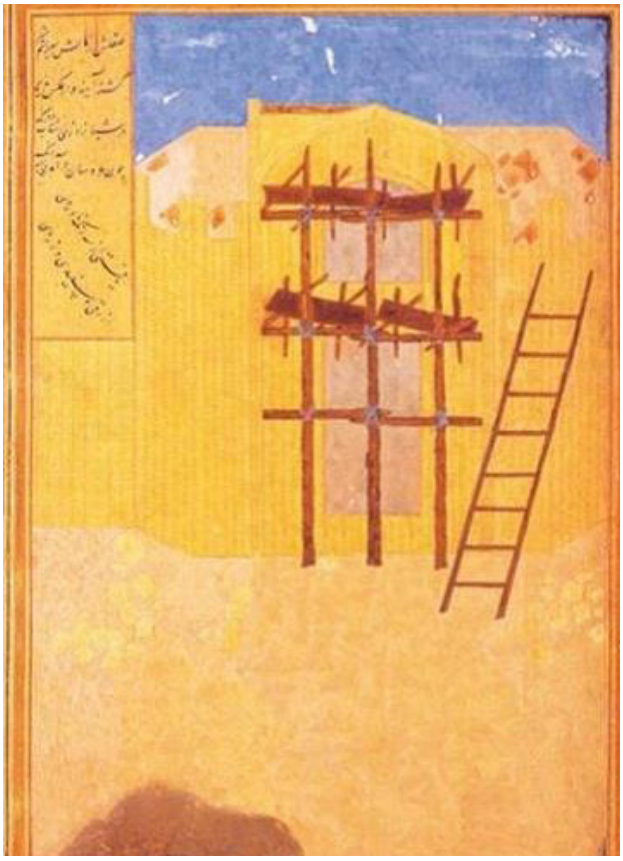
یکی از کارکردهای مطرح «ازآن‌خودسازی» دگرگون‌کردنِ اثر پیشین و تهی‌کردن آن از مفهوم قبلی است، طوری‌که معنای اثر جدید دیگر با اصل اثر سنخیت و تناسبی نداشته باشد و از آن جدا شود و راه خود را بپیماید. این شیوه از کاربردی‌ترین جلوه‌های «ازآن‌خودسازی» است که موجب تکثر معنایی تصاویر می‌شود و امکان ایجاد خوانش‌های متفاوت در بازه‌های زمانی متفاوت را فراهم می‌سازد. بخشیدنِ شکلی جدید و هیئتی نو به اثر پیشین می‌تواند معانی و ارزش‌های تازه‌ای در آن وارد نماید که پیش از این وجود نداشته است. در این شیوه، مانند دیگر رویکردهای «ازآن‌خودسازی»، تصویری ازپیش‌موجود دستخوش دخل‌وتصرف می‌شود و ما را با نوعی درهم‌آمیختگی اساسی معانی مواجه می‌کند.

شاهپور پویان از جملهٔ این هنرمندان است که به شیوهٔ تهی‌کردن آثار قبلی از معنای پیشین، سراغ بازنماییِ نگاره‌های ازپیش‌موجود و همانندسازی فضای اصلیِ آن‌ها می‌رود. او همهٔ عناصر نگارهٔ اصلی را نگه می‌دارد، ولی رویدادها و فیگورهای آن را حذف می‌کند. پویان

تصویر ۷. ناهار در چمنزار،ادوارمانه، ۱۸۶۳، رنگ و روغن روی بوم، ۲۶۴/۲*۲۰۸/۳، موزهٔ اورسی پاریس. مأخذ: گاردنر، ۱۳۸۱، ۵۹۲.

تصویر ۸. صبحانه در پارک ملت، ۱۳۸۹، نمایی از انیمیشن تابانده شده بر روی نقاشی، ۱۵۰*۱۰۰ سانتی‌متر. مأخذ: www.artnet.com.

پایه و اساس نگارگری ایرانی را که مبتنی‌بر رخدادهای انسانی و واقعه‌های تاریخی و ادبی هستند حذف کرده و فضای خالیِ نگاره‌ها را به نمایش درمی‌آورد. مخاطب، بدین‌ترتیب، با مقایسهٔ تصویرِ ازپیش‌موجودِ نگاره‌ها، که در پس ذهن خود دارد و تصویری که پویان خلق کرده است دچار سردرگمی و حیرت می‌شود. در تصویر ۹، پویان با جسارت و ضمن دخل‌وتصرف در نگارهٔ «کاخ خورنق»، اثر کمال‌الدین بهزاد (تصویر ۱۰)، صحنه‌ای خالی از انسان و رویدادهای انسانی را به نمایش گذاشته است. در اثر او، زمینهٔ ساخته‌شدن کاخ خورنق وجود دارد، حتی داربست و نردبان مورداستفاده برای بالارفتن کارگرها نیز کشیده شده است، اما هیچ انسانی در آن دیده نمی‌شود؛ گویی همگی لحظه‌ای پیش، دست از کار شسته‌اند و آنجا را ترک کرده‌اند. شاهپور پویان کنش



تصویر ۹. تاریخ در سرعت‌های مختلف سفر می‌کند، شاهپور پویان، ۱۳۹۴، میکس مدیا روی کاغذ، ۱۴*۱۲ سانتی‌متر. مأخذ: www.copperfieldgallery.com.

تصویر ۱۰. ساختن کاخ خورنق، کمال‌الدین بهزاد، ۸۹۸ق.، خمسه نظامی. مأخذ: آژند، ۱۳۸۹، ۳۰۸.

انسانی را مهم‌ترین بخش نگاره‌های ایرانی می‌داند و با حذف آن‌ها به ما یادآوری می‌کند خلق آثار ارزنده و مهم تاریخ هنر بدون فیگور و عمل انسانی با چه فقدانی می‌تواند مواجه شود. وی مخاطب را در بازی ذهنی‌ای درگیر می‌کند که با دیدن تصویر و منظرهٔ خالی، در حافظهٔ تاریخی خود، به جستجوی رخداد نقاشی بپردازد. حجت‌امانی، از نقاشان معاصر، در آثارش از همه‌چیز استفاده می‌کند، از شعر و تصاویر ازپیش‌موجود گرفته تا استفاده از رسانه‌ها و تکنولوژی‌های جدید. وی همهٔ این‌ها را به کار می‌گیرد تا مفهومی جدید در آثارش بیافریند (تحریریهٔ پان‌آرت، ۱۳۹۸). او، در اثری با موضوعیت فرشته، زنی را خلق کرده با دو بال رنگی که در طرفینش گشوده است (تصویر ۱۱). امانی، برای خلق این اثر، نقاشی‌ای از دوران قاجار، با عنوان «زنی که روبنده‌اش را کنار می‌زند» (تصویر ۱۲)، را به عاریت گرفته و در آن دخل‌وتصرف کرده است. وی تصویر زن را، با استفاده از فناوری‌های به‌روز، درمیان بال‌های فرشته و هالهٔ سایر نقاشی‌ها و عکس‌هایش قرار داده است. روبندهٔ زن در تصویر جدید نیز دیده می‌شود، اما به جای آنکه روی دستش قرار بگیرد، روی بال‌هایش افتاده است. او با لباسی کاملاً سنتی و پرنقش‌ونگار، همانند اصل اثر، اما در فضایی مدرن ایستاده است. امانی تصویری جدید از این زن قاجاری به ما نشان می‌دهد که از معنای قبل تهی گشته است. این زن دیگر به گذشته تعلق ندارد، زنی امروزی هم نیست، حتی فرشته‌ای آسمانی هم نیست، بلکه ترکیبی است از هر آنچه می‌بینیم و چیزهایی که نمی‌بینیم. شاید تحولات بغرنج زمانه اعم از ناملایمات اجتماعی و سیاسی، در هم‌آمیختگی و بلاتکلیفی فرهنگی در اثر تولیدات انبوه، و هجوم تصاویر بسیار، هنرمند ازآن‌خودسازِ امروزی را به واکنش و دخل‌وتصرف در آثار هنرمندان پیشین وادار می‌کند. چه‌بسا او در پی آمال ازدست‌رفتهٔ خود دست به استفادهٔ آرمانی از تصاویر ازپیش‌موجود می‌زند.

نتیجه‌گیری

کاربرد «ازآن‌خودسازی» در هنر معاصر ایران بسیار قابل‌ملاحظه است، چه در میان هنرمندان پیشگام هنر معاصر، که با چیره‌دستی و مهارت قابل‌توجهی دست به

تصویر ۱۱. فرشتگان، حجت امانی، ۱۳۸۹، جوهرافشان روی بوم، ۱۰۰*۷۰ سانتی‌متر. مأخذ: www.janetradyfineart.com.

تصویر ۱۲. زنی که روبنده‌اش را کنار زده است، منسوب به محمد، سدهٔ سیزدهم ه. ق.، رنگ و روغن روی بوم، ۳۱/۵*۴۶/۵. مأخذ: پاکباز، ۱۳۸۳، ۱۵۶.

کپی و اقتباس از آثار بزرگان تاریخ هنر زده‌اند و چه در میان هنرمندان نسل‌های اخیر. آنچه مسلّم است هنر معاصر با وجود قضاوت‌ها و انکارها همواره راه خود را به جلو باز کرده است و رویکرد «ازآن‌خودسازی» نیز از این امر مستثنی نبوده است. چه بسا این رویکرد در هنر ایران، که پیشینه‌ای طولانی در مانندکشی به‌قصد تکریم و تجلیل استادان ماضی دارد، مقبول‌تر و پذیرفته‌تر بوده است. ازاین‌رو، هنرمندان بسیاری در ایران دست به «ازآن‌خودسازی» و نقلِ گذشته زده‌اند و به دنبال ترکیب گذشته و امروز بوده‌اند. شیوه‌های رجعت به گذشته در هنر امروز بسیار متفاوت‌تر از گذشته است. در دوره‌ای که مفهوم آثار هنری بر تکنیک و چیره‌دستی برتری یافته است، هنرمندان همواره در پی مفهوم و معنایی چندگانه و چندوجهی هستند، هنری که نه کاملاً متعلق به گذشته باشد و نه امروز، هنری در قالب گفتمانی جهانی و متأثر از هر آنچه در دنیای معاصر بدان خو گرفته‌ایم، یا حتی ازآن جدا مانده‌ایم. با توجه به مطالعات و جستجوهای صورت گرفته در این تحقیق می‌توان به گستردگی و تنوع کاربرد شیوه‌های«ازآن‌خودسازی» در هنر و نقاشی معاصر ایران پی برد. در این پژوهش مهم‌ترین کاربردهای این شیوه در هنر معاصر ایران ذیل سه دسته تقسیم‌بندی شده است: ۱) «فراخوان گذشته در وضعیت معاصر»، ۲) «ترجمه یا گفتگوی بینافرهنگی» و ۳) «معنی‌گردانی آثار درون‌فرهنگی پیشین». در دستهٔ اول به آثار مهرداد محب‌علی و ژینوس تقی‌زاده پرداخته شد که با بازنماییِ عظمت گذشته، مسائل و مصائب انسان امروزی را برجستَه کرده‌اند. در دستهٔ دوم آثار مطرح محمود سبزی و فریدهٔ لاشایی موردتحلیل قرار گرفت که فرهنگ و هنر خود را با آثار مهم و پرچالش غرب ترکیب کرده‌اند و بیانی دیگر بدان افزوده‌اند. و در نهایت، در دستهٔ سوم، آثار شاهپور پویان و حجت امانی بررسی شد که با دخل‌وتصرف در آثار شناخته‌شدهٔ پیشین ایرانی معانی تازه‌ای به آن‌ها بخشیده بودند. بنابراین استفاده از تصاویر و آثار پیشین با رویکردهای نوین و انتقادی به‌منظور معناسازی، درهم‌آمیختن گذشته و آینده، ارجاع به گذشته و نقلِ آن، از ویژگی‌های آثار خلق‌شدهٔ کنونی با رویکرد «ازآن‌خودسازی» هستند. این آثار نیازمند بررسی و شناخت عمیق‌تری هستند و نپرداختن به این امر و نبود تحقیقات کافی در باب «ازآن‌خودسازی» در میان هنرمندان معاصر ایران نادیده‌انگاشتن آثار بسیاری از این دست است که همچنان رو به فزونی دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. به آن دسته از هنرها که در سیر تکوینی خود هنوز در حال شکل‌گیری

و شکل‌آزمایی هستند و یا در قالب تجربه‌های جدید ارائه می‌شوند، در اصطلاح هنر معاصرگفته می‌شود. ویژگی اصلی هنرهای معاصر «زنده‌بودن و به‌کارگرفتن زبان و بیان جدید است. استفاده از فناوری‌های روزآمد در ارائهٔ آثار هنری نیز می‌تواند معیاری برای تشخیص هنرهای معاصر باشد» (شمخانی، ۱۳۹۶، ۱۰). برای مطالعه بیشتر دربارهٔ هنر معاصر ر.ک: میه، ۱۳۹۶.

۲. Appropriation

۳. از جمله هنرمندان ازآن‌خودساز معاصر ایرانی بهمن جلالی، کامبیز درمبخش، عبدی اسبقی، آنه‌محمد تاتاری و محمدهادی فدوی، شادی قدیریان، سمیرا علیخان‌زاده، بهنام کامرانی هستند. در این میان، آیدین آغداشلو یکی از برجسته‌ترین هنرمندان ازآن‌خودساز ایرانی است که آثار بسیاری در این زمینه خلق کرده است. در تحقیقی دیگر به تفصیل به آیدین آغداشلو و آثارش با رویکرد ازآن‌خودسازی خواهیم پرداخت.

۴. نقل کردن و گرفتن مطلبی از جایی را گویند. اقتباس فرایندی است که در طی آن اثری با تکیه‌بر اثری دیگر خلق می‌شود.

۵. بسیاری از هنرمندان معاصر با استفاده از مدیا و رسانه‌های جدید نقاشی‌ها و آثار پیش از خود را دوباره در قالب‌های امروزی‌تر مطرح کرده‌اند، به‌طور مثال نقاشی‌های قدیمی را با ویدئو، انیمیشن، موسیقی، صدا و نورهای تابانده‌شده و بسیاری جلوه‌های دیگر در ابعادی دور از واقعیت عرضه کرده‌اند.

۶. سمیع‌آذر فراخورنمایی را معادل ازآن‌خودسازی (Appropriation) آورده است. (ر.ک: لوسی‌اسمیت، ۱۳۸۰، ۲۵۴؛ Mirizzi, 2011)

۷. بنیامین در این مقاله سعی دارد تأثیر تولید و مصرف توده‌ای و تکنولوژی مدرن بر جایگاه آثار هنری را ارزیابی کند (کمالی و اکبری، ۱۳۸۷، ۱۲۸). والتر بنیامین نخستین نویسنده‌ای است که به شکلی نظری گفتمان ازمیان‌رفتن هالهٔ مقدس هنر را باب کرد. برای مطالعهٔ بیشتر ر.ک: بنیامین، ۱۳۷۷؛ اشتاین، ۱۳۸۲؛ Benjamin, 2005.

۸. روزالیند کراوس منتقد هنر و نظریه‌پرداز. او را بیشتر به تخصص و تبحر در زمینهٔ نقاشی، مجسمه‌سازی و عکاسی سدهٔ بیستم می‌شناسند. برای مطالعهٔ بیشتر ر.ک: بهارلو، ۱۳۹۳.

۹. پست‌مدرنیسم در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ مرگ هنر و پایان تاریخ هنر را به صدا درآورد به دلایلی چند: ۱) درهای هنر به روی تمامی گفتمان‌ها و چندگانگی‌ها گشوده شد و مفهوم سنتی و اصالت آن از میان رفت، ۲) تکنولوژی جدید و تولید انبوه همان‌طور که والتر بنیامین در «اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی» پیش‌بینی کرده بود در مرگ نقاشی مؤثر واقع شد و ۳) هنر متعالی دیگر به بن‌بست رسیده بود (برای مطالعهٔ بیشتر ر.ک: قره‌باغی، ۱۳۷۹ب؛ کمالی و اکبری، ۱۳۸۷).

۱۰. استفاده از هنرهای دیگران و عملکردی جدید برای آن پیداکردن با شعار لزومی به خلق تصویر نیست.

۱۱. اشتقاق در لغت به معنای بیرون‌آوردن سخنی از سخن دیگر، اقتباس، استخراج.

۱۲. برای مطالعهٔ بیشتر در زمینهٔ اصالت و جایگاه آثار هنرمعاصر و چالش‌های پیش روی این قبیل آثار و اینکه آیا آثار این‌چنینی از حقوق و حمایت قانونی برخوردار می‌شوند یا نه ر.ک: زاهدی و شریف‌زاده، ۱۳۹۵.

۱۳. اصطلاح پاپ آرت مخفف «Popular Art» به معنای «هنر محبوب» است. این جنبش تقریباً نوعی تجلیل از فرهنگ مصرف‌گرای بعد از جنگ جهانی دوم بود که در بریتانیا و ایالات متحده ظهور یافت. پاپ آرت با اقتباس از شیوه‌های بازاریابی و قبول نقش تغییریافتهٔ هنرمند، اولین نهضتی بود که ارتباط بین هنر و تجارت را به صراحت موردنظر قرار داد. مارسل دوشان با کشیدن سبیل و ریش به روی پوستری از مونالیزا و اندی وارهل چهرهٔ مونالیزا را در ۶ ستون افقی و ۵ ستون عمودی تکثیر کرد (Fenzel, 2007, 552) و با استفاده از تصاویر بازیگران و افراد مشهور چون مرلین مونرو و گذاشتن لایه‌ای رنگ و چاپ مجدد و چندبارهٔ آن‌ها نتایج شگفت‌انگیزی ایجاد کرد (لینتن، ۱۳۸۲، ۳۴۳).

۱۴. نقل‌کردن از گذشته و از آثار هنرمندان پیشین است. هنر نقل‌قول در ایران پیشینه‌ای بس طولانی دارد. برای مطالعهٔ بیشتر در خصوص هنر نقل‌قول ر.ک: قره‌باغی، ۱۳۷۹الف.

فهرست منابع

• اشتاین، روبرت. (۱۳۸۲). *والتر بنیامین* (ترجمهٔ مجید مددی). تهران: تشر اختران.

• آژند، یعقوب. (۱۳۸۹). *نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)*. تهران: نشر سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت) مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی.

• باغبان ماهر، سجاد و غلامیان، بهاره. (۱۳۸۹). اصالت آثار هنری. *اطلاعات حکمت و معرفت*، ۵(۱۰)، ۴۴-۴۹.

• بکولا، ساندرو. (۱۳۸۷). *هنر مدرنیسم (ترجمهٔ هلیا دارابی و رویین پاکباز)*. تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

• بنیامین، والتر .(۱۳۷۷). اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی (ترجمهٔ امید نیک‌فرجام). *پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، ۸(۳)، ۲۱۰- ۲۲۵.

• بهارلو، علیرضا. (۱۳۹۳). دربارهٔ روزالیند کراوس: منتقد امریکایی و سنت گریبنرگی. *تندیس*، (۲۸۷)، ۱۴-۱۵.

• محمود سبزی. (۱۳۹۳). *تندیس*. تاریخ مراجعه: ۱۳۹۷/۰۲/۱۵، قابل دسترس در: https: //tandismag.com/tag/محمود – سبزی.

• پاکباز، رویین. (۱۳۸۱). در *جستجوی زبان نو*. تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه.

• پاکباز، رویین. (۱۳۸۳). *نقاشی ایران (از دیرباز تا امروز)*. تهران: انتشارات زرین و سیمین.

• تحریریهٔ پان‌آرت. (۱۳۹۸). *فرشتگان تمثیلی و هنر رفیع حجت امانی، گفتگو با پروفسور دومینیک تینو*. تاریخ مراجعه: ۱۳۹۸/۰۷/۱۰، قابل دسترس در: https://panartmag.com/angels-by-hojjat-amani.

• جنسن، آنتونی. اف. (۱۳۸۱). *پست‌مدرنیسم و هنر پست‌مدرن* (ترجمهٔ مجید گودرزی). تهران: انتشارات عصر هنر.

• جهانگیر، نازیلا. (۱۳۹۲). *ازآن‌خودکردن* (پایان‌نامهٔ منتشرنشدهٔ کارشناسی ارشد نقاشی)، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران.

• حلیمی، محمدحسین. (۱۳۸۳). *نگرشی بر شیوه‌های نقاشی*. تهران: انتشارات احیاء کتاب.

• دیویس، دنی؛ هفریچر، جاکوبز و روبرتز، سیمون. (۱۳۸۸). *تاریخ هنر جنسن* (ترجمهٔ فرزان سجودی). تهران: فرهنگسرای میردشتی.

• شهنی، بهزاد. (۱۳۹۳). *دیدار از نقاشی‌های «مهرداد محب علی» در نگارخانهٔ اعتماد*. روزنامهٔ اعتماد، شمارهٔ ۳۲۰۶،۱۰.

• زاهدی، مهدی و شریف‌زاده، شیرین. (۱۳۹۵). جایگاه هنر معاصر در حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری. *پژوهش حقوق خصوصی*، ۴(۱۵)، ۵۳- ۸۳.

• سمیع‌آذر، علیرضا. (۱۳۹۱). *تاریخ هنر معاصر جهان، انقلاب مفهومی*. ج. ۲. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.

• سمیع‌آذر، علیرضا. (۱۳۹۵). *زایش مدرنیسم ایرانی*. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.

• شمخانی، محمد. (۱۳۹۶). *فرهنگ‌نامهٔ هنر*. تهران: نشر طلایی.

• صادق‌پناه، بهناز. (۱۳۹۰). *ارجاع به خود در عکاسی معاصر* (پایان‌نامهٔ منتشرنشدهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر). دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

• طاهری، محبوبه. (۱۳۹۵). کاربرد مؤلفهٔ ازآن‌خودسازی در

تبلیغات تجاری. *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، ۱(۱)، ۸۱-۹۷.
• فرجی، زهرا. (۱۳۹۰). *بررسی تأثیر پست‌مدرنیسم بر نقاشی ایرانی* (پایان‌نامهٔ منتشرنشدهٔ کارشناسی ارشد نقاشی). دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، تهران، ایران.
• قره‌باغی، علی‌اصغر. (۱۳۷۸). راهکارهای پست‌مدرنیسم؛ تبارشناسی پست‌مدرنیسم (۵). *گلستانه*، (۱۱)، ۴۷-۵۸.
• قره‌باغی، علی‌اصغر. (۱۳۷۹الف). مایک بیدلو: هنر نقل قول. *گلستانه*، (۲۱)، ۶۰-۶۳.
• قره‌باغی، علی‌اصغر. (۱۳۷۹ب). تبارشناسی پست‌مدرنیسم (۱۲): پایان و مرگ هنر (۲). *گلستانه*، (۲۰)، ۱۷-۲۴.
• قیاسی، زهرا. (۱۳۹۵). کپی، جعل و ازآن‌خودسازی. تهران: آوام سرا.
• کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۶). *کنکاشی در هنر معاصر ایران: ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین*. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
• کمالی، زهرا و اکبری، مجید. (۱۳۸۷). والتر بنیامین و هنر بازتولیدپذیر. *فلسفهٔ تحلیلی*، ۴(۱۴)، ۱۲۵-۱۴۶.
• گاردنر، هلن. (۱۳۸۱). هنر در گذر زمان. تهران: آگاه.
• لوسی اسمیت، ادوارد. (۱۳۸۰). *آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم* (ترجمهٔ علیرضا سمیع‌آذر). تهران: مؤسسهٔ فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
• لینتن، نوربرت. (۱۳۸۲). *هنرمدرن* (ترجمهٔ علی رامین). تهران: نشرنی.
• مک‌کوی، کلر. (۱۳۹۶). *نقد روز*. تاریخ مراجعه: ۱۳۹۷/۰۲/۱۲، قابل دسترس در: Naghderooz.com/نقاشی - سوگند- هوراتی.
• میه، کاترین. (۱۳۹۶). *هنر معاصر، تاریخ و جغرافیا* (ترجمهٔ مهشید نونهالی). تهران: مؤسسهٔ فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
• وایلدر، جسی برایانت. (۱۳۹۵). *تاریخ هنر* (ترجمهٔ صفورا برومند). تهران: انتشارات آوند دانش.
• یثربی، افروز. (۱۳۹۰). *اندی وارهل*. تهران، مؤسسهٔ فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
• Benjamin, A. (2005). *Walter Benjamin and Art*. London & New York: Continuum.
• Fenzel, C. (2007). Still Life with "SPARK" and "SWEAT": The Copyright Ability of Contemporary Art in the United States and United Kingdom. *Arizona Jornal of International & Comparative Law*, 24, 551-552.
• Johannes, L.R. (2011). *Copyright and Art Work in South Africa*. Retrieved Jun 23, 2021, from: www.wired space. Wits.ac.za.
• Krauss, R. E. (1986) *The Originality of the Avante-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: MIT Press.
• Mirizzi, G. (2011). *Appropriation in Art*. Retrieved May, 12, 2018 from: https://gianfrancomirizzi.wordpress.com/.
• Rowe, H. A. (2011). Appropriation in Contemporary Art. *Inquiries Journal*, 3(06). Retrieved from http://www.inquiriesjournal.com/articles/1661/appropriation-incontemporary-art.
• Stokes, S. (2001). *Art and Copyright*. North America and Canada: Hart Publishing Oxford and Portland, Oregon.
• Torsen, M.A. (2006). Beyond Oil on Canvas: New Media and Presentation Formats Challenge International Copyright law`s Ability to Protect The Interest of The Contemporary Artist. *Art Antiquity*, 3(1), 45-70.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:
گودرزی، نوراکرم و رضازاده سراسکانرود، طاهر. (۱۴۰۱). مطالعهٔ تحلیلی آثار هنر معاصر ایران بر اساس مفاهیم و کارکردهای رویکرد «ازآن‌خودسازی». *باغ نظر*، ۱۹(۱۱۳)، ۱۹-۳۰.

DOI:10.22034/BAGH.2022.326014.5107
URL:http://www.bagh-sj.com/article_153552.html