ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۲ (پیاپی: ۳۴)، تیر ۱۴۰۰

شناخت و تبیین مؤلفه‌ها و وجوه ازآن‌خودسازی

پانته‌آ رنجبرخانحسینی[۱]، منصور مهرنگار[۲]، پژمان دادخواه[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۲۲
کد مقاله: ۷۲۲۱۷

چکـیده

از آن خودسازی یکی از مهمترین جریان‌های دنیای هنر معاصر است که در دهه‌های اخیر بسیار افراطی رواج یافته و در مقابل مسأله‌ی جعل قرار گرفته است. اما از آن خودسازی و جعل تفاوت‌های قابل ملاحظه‌ای با هم دارند. هنرمند از آن خودساز در واقع از آثار دیگران در کارهایش استفاده می‌کند و آشکارا این اقتباس یا استفاده را بیان می‌کند. در تاریخ هنر نیز گرته‌برداری از آثار هنرمندان دیگر کاری پذیرفتنی بوده است. هدف از پژوهش حاضر شناخت و تبیین ویژگی‌های ازآن‌خودسازی، نظریات مطرح شده و تفاوت‌های میان کپی، جعل، اقتباس و از آن خودسازی با رجوع به تعاریف این اصطلاح‌ها است. بنابراین جهت دستیابی به اهداف مذکور از روش تحقیق توصیفی تحلیلی استفاده شده و اطلاعات مورد نیاز به شیوه کتابخانه‌ای جمع‌آوری گردیده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که تفاوت‌های زیادی میان آثار اقتباسی و آثار جعلی در دنیای هنر وجود دارد که فراخور سطح بندی اقتباس آنها می‌توان آن‌ها را ارزیابی کرد و در این میان هنر از آن خودسازی جنبشی جدید در دنیای پست مدرن است که می‌توان از آن بهره برد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژگـان کلـیدی: از آن خودسازی، هنر معاصر، هنر پست مدرن، اقتباس، کپی

۱- دانشجوی کارشناسی ارشد گرافیک، موسسه آموزش عالی ناصرخسرو، ساوه، ایران، (نویسنده مسئول) *ranjbar.p@hnkh.ac.ir*
۲- دکتری نشانه‌شناسی، استادیار موسسه آموزش عالی ناصرخسرو
۳- دکتری فلسفه هنر، مدرس مدعو موسسه آموزش عالی ناصرخسرو

۱- مقدمه

معمولاً استفاده از یک اثرجهت خلق یک اثر دیگر در طول تاریخ موضوع جدیدی نمی‌باشد اما جامعه هنری و مخاطبان عمومی هنر، معتقدند اثری که برگرفته از اثر هنری دیگری باشد، کم‌ارزش‌تر است و بسیاری از افراد این آثار را با عبارتی کپی می‌خوانند. از نظر عموم اصالت یک اثر امتیاز است و نمایش تأثیرات دیگران به عنوان یک اثر جدید، امری نفی شده و یا سطح پایین‌تری از هنر است. در واقع این مسأله در طول تاریخ آنقدر اهمیت دارد که برخی معتقدند یک عمل دست دوم و انشقاقی نیست. (میرشاه ولد ۱۳۸۸ ،۱۹-۲۱) خلق یک اثر با اقتباس از اثری دیگر می‌تواند با نوعی بهره‌مندی از سبک، تکنیک، مفهوم، موضوع و یا جنبه های مختلف ساختاری آن اثر همراه باشد. به طوری که میزان این بهره‌مندی یا در کمترین حد ممکن و یا در بیشترین میزان است. اما بکارگیری کلمه کپی برای تمام این آثار که با خصوصیات متفاوت استفاده می‌شود و این تنها به علت عدم وجود تعاریف و دسته‌بندی‌های مشخص در مورد بحث اقتباس است. هرچند موضوع اقتباس در دوران ما بسیار مطرح شده و ممکن است که از دوران ما با عنوان دوره اقتباس یادشود، که البته بخشی از آن نیز به دلیل عدم دسترسی به رسانه های جدید حاصل شده، اما کنش انتقال و یا آنچه که می‌توان آن را (به کارگیری دوباره یک اثر خواند) به اندازه عمر خود هنر قدمت دارد. از این رو تلاش می‌کنیم که میان نمونه آثاری که به شکلی با نوعی اقتباس ایجاد شده به یک دسته‌بندی از گونه‌های مختلف اقتباس برسیم. دسته‌بندی‌های ارائه شده تنها بر اساس تعاریف جمع‌آوری شده و نمونه‌های تصویری موجود خواهد بود.

۲- جنبش از آن خودسازی

در دهه‌های اخیر از آن خودسازی‌های بسیار افراطی رواج یافته است. البته از آن‌خودسازی چیز جدیدی نیست. در کل تاریخ هنر، گرته‌برداری از آثار هنرمندان دیگر کاری پذیرفتنی بوده است. مثلاً نقاشان آثار دیگران را دوباره کشیده‌اند تا کارکرد سبک‌شان را در مورد ترکیب‌بندی‌ها و موضوعات آشنا امتحان کنند. اما کشیدن کپی دقیقی از اثر یک هنرمند و ادعای تملک اثر هنری، همراه با شفاف بیان کردن کپی بودنش، مفهوم مؤلف بودن را به چالش می‌کشد. چالشی که پیشتر هرگز با آن مواجه نبوده است. حتی وقتی مارسل دوشان[1] اشیا حاضر و آماده را به گالری آورد و اندی وارهول[2] از فرهنگ عامه و مصرفی اقتباس کرد، هر دو تصمیم گرفتند که اشیاء خاصی را هنر قلمداد کنند. اما استرتوانت[3] حتی از این تصمیم‌گیری هم اجتناب کرد. برای او تشخیص اینکه چه چیزی ارزشش را دارد که هنر دانسته شود بر عهده هنرمندانی است که استرتوانت کارهای‌شان را کپی کرد و خودش هیچ دخالتی در این تصمیم‌گیری نکرد. (قیاثی،۱۳۹۵، ۱۲)

شری لوین از معروف‌ترین هنرمندان از آن‌خودساز است. او در دهه ۱۹۸۰ حجم عظیمی از عکس‌های ازآن‌خودسازی را تولید کرد. او برای این کارها آثار هنرمندان معروفی همچون واکر اوانز[4] و الکساندر روچنکو[5] را از روی کتاب‌های تاریخ هنر و کاتالوگ‌ها بازعکاسی کرد و نتیجه را به عنوان اثر خودش ارائه کرد. او علاوه بر عکس، نقاشی‌ها و مجسمه‌هایی هم براساس آثار هنری معروف خلق کرد. لوین بیشتر این کارها را با رسانه‌ای غیر از رسانه اثر اصلی انجام می‌داد. مثلاً *رقاص* ماتیس را که برش قطعات کاغذ بود، با آبرنگ اجرا کرد و چشمه دوشان را با برنز صیقلی ساخت. Journal of Contemporary Art, vol. 2 (1989), (p. 43) مایک بیدلو[6] هم از هنرمندان از آن‌خودساز معروف است و در دهه ۱۹۸۰ پروژه‌هایی مشابه استرتوانت انجام داد و آثار وارهول، پولاک، دوشان و دی‌کریکو را از نو نقاشی کرد. در هیچ کدام از این کارها تلاشی برای فریب دادن نبود؛ در واقع نام هنرمند اصلی در عنوان اثر ذکر می شد. (Flash Art, no. 143 (1988), p. 76) مایک بیدلو در سال ۲۰۰۰ مجموعه «این قفسه بطری‌های دوشان نیست، ۱۹۱۴» را نمایش داد. این مجموعه تعدادی قفسه حاضر و آماده بطری بود دقیقاً مشابه کاری که دوشان در اوایل قرن بیستم ارائه کرده بود و بیدلو این اثر را با نام خودش نمایش داد. در همین سال استوارت نتسکی یکی از نقاشی های بزرگ روتکو در نمازخانه هیوستون را دوباره نقاشی کرد و به عنوان بافت کار از آن استفاده کرد. هرچند از آن - خودسازی رادیکال در دهه ۱۹۸۰ به اوج رسید، امروزه استفاده فراگیر از گرته‌برداری تصاویر در خلق آثار هنری رایج شده است. گلن براون[7] در اواخر دهه۱۹۹۰ آزادانه از کارهای هنرمندان دیگر در سبک‌های مختلف و از دوره‌های گوناگون تاریخ برمی‌گرفت و کارهایی می‌ساخت که هیچ مشخصه سبکی‌ای نداشتند. (New Haven, CT: Yale U. P., 1967) برخی از جنبش‌های مشهور تاریخ هنر که با از آن خودسازی گره خورده اند عبارت اند از دادائیسم، پاپ آرت و پست مدرنیسم که در طی فصول مفصل بدان پرداخته شده است. (قیاثی،۱۳۹۵، ۱۳)

از مهمترین راهکارهای پست مدرنیسم در هنرهای تجسمی، از آن خود کردن است ،راهکار از آن خودسازی پست مدرنیسم، هر شکل و ایماژی (تصویری) را که بخواهد از آثار پیشینیان و معاصران بیرون می‌کشد و از آن خود جلوه می‌دهد .این روش بر آن

1 Marcel Duchamp
2 Andrew Warhola
3 Elaine Sturtevant
4 Walker Evans
5 Alexander Michael Rodchenko
6 Mike Bidlo
7 Glenn Brown

است که، تجربیات زیبایی‌شناسانه و فرهنگ نهفته در هر ایماژ، کالاهایی هستند که، بیشتر در یک فرآیند فرهنگی تولید شده اند؛ و اکنون می‌توانند بی آنکه به فردی خاص، حتی خود هنرمند و آفریننده آن، تعلق داشته باشند، مورد بهره‌برداری همگانی قرار گیرند. عکاسی پست مدرن، بیش از هنرهای دیگر از این راهکار سود جسته و با آن چهره خود را دگرگون کرده است. لازم به ذکر است (از آن خود سازی) با (تأثیرپذیری) متفاوت است. زیرا نه باز پس دادنی در کار است نه احساس وام‌دار بودنی. از همین رو، فرآیند (مال خود کردن) بسیار پیچیده است و در هر فرهنگی، هم باید دستاوردهای چپاول‌کننده را در نظر داشت، و هم از دست رفتگی‌های قربانیانی را که در این فرآیند، بخشی از هویت و فرهنگ خود را از دست می‌دهند. (حسنوند، ۱۳۹۶، ۱۵) ریشه واژه اپروپریشن که عبارت ازآ ن خودسازی را معادل آن قرار داده‌اند، برگرفته از دو واژه لاتین ad به معنای «نسبت دادن» و Proprius به معنای «مال خود» است. جعل و استفاده از آثار دیگران در طی تاریخ هنر به وفور دیده می‌شود. ولی اینکه هنرمندی اثری را اقتباس یا اشتقاق کند و آن را به امضاء و نام خود ارائه دهد کاری است که شاید با شری لیواین در اثری تحت عنوان «پس از مارسل دوشان» (۱۹۹۱) آغاز و نمونه‌ای ثبت شده در تاریخ هنر است. نمونه‌های آثار مارسل دوشان در غالب سبک حاضر و آماد ه ها نیز ازاین دست تولید اثر است؛ شاید اشاره به تابلوی مونالیزا که وی با اضافه کردن سبیل ارائه نمود فراوان باشد چراکه تحولی در محتوای اثر مطرح نموده است. در شیوه ازآن خودسازی، خصوصاً در دنیای پست مدرن هنر به مثابه آثار جعل، تلقی نمی‌گردد چراکه هنرمند قصد فریب و جعل از آثار را ندارد تا آن را بانام همان هنرمند ارائه دهد؛ بلکه تنها با به کارگیری از آثار و استفاده از جایگاه هنری آ نها برای مخاطب، خوانش جدیدی از هنر در غالب هنر پست مدرن را بازگو می کند. جعل مفهومی است که تنها با ارجاع به مفهوم اصالت شناخته می شود. از رو این فقط با ارجاع به هنری که آن را کنشی خلاقه قلمداد می‌کند و نه کنشی بازآفرینانه و تکنیکی، معنادار می‌شود؛ بنابراین عنصر اجرا یا تکنیک در هنر نمی تواند موضوع جعل باشد چون تکنیک چیزی نیست که بتوان آن را جعل کرد. تکنیک، به اصطلاح، امری عمومی است. فرد یا دارای تکنیک هست یا نیست و فرد یا تکنیک را کسب می کند یا یاد می‌گیرد اما کسی نمی‌تواند تکنیک را جعل کند، چون برای جعل تکنیک باید پیشاپیش دارای آن باشد و بنابراین دیگر نیازی به جعل ندارد. (لسینگ؛ داتون، ۱۳۸۹ : ۳۳)

لازم به توضیح است مسیر هنر در دوران مدرن، مسیر اصالت و بیان ناب بودن را دنبال کرده است که این رویه در هنر پس تمدرن به چالش کشیده شده و ناب‌گرایی جای خود را به ارجاعات می‌دهد. برای شناخت هنر در دوران معاصر که ارتباطات بصری شکل عمده ای از آن را شکل می‌دهد، هنر ارتباط از طریق تبلیغات تجاری حائز اهمیت است که درواقع زیرشاخه ای از هنر گرافیک است و در تعریف ارتباط بصری تکثیر پیام، حائز اهمیت بیان شده است. حال که جامعه از دوران مدرن گذار کرده پس منطقی و قابل قبول خواهد بود ازآ ن خودسازی و استفاده از آثار دیگران در هنر تبلیغات قابل قبول و یا حتی شیوه‌ای کارآمد باشد. در حوزه پسامدرن جنکس بیان می‌دارد: «پسامدرنیسم آمیزه‌ی التقاطی همه سنت‌ها و همه گذشته‌های محسوس است: «پسامدرنیسم هم استمرار مدرنیسم است و هم برگذشتن از آن». (jencksT1989:41) در توضیح این مطلب ضروری است بیان شود، هنر ارتباط بصری که در حوزه پیام رسانی قرار می‌گیرد برای اقناع مخاطبان خود نیاز به به کارگیری دلالت‌های ضمنی دارد. پس نمادها، نشانه‌ها و هر آنچه روند کد گذاری و کدگشایی پیام را برای مخاطبان سهل الوصول نماید دست مایه هنرمند برای خلق اثر هنری در این زمینه است. (طاهری, ۱۳۹۵, ص۸۴ و۸۵) پس آفرینش اثر درواقع ارجاعاتی هستند به آثار دیگر که ایجاد فضایی برای گفتگومندی در دنیای پست مدرن و دوری از خودبسنده بودن این گونه آثار است. والتر بنیامین معتقد است هنر در دوران مختلف صورت بندی های متفاوت دارد دلیلش نه محتوای آثار بلکه چگونگی دریافت و تعامل مخاطبان آثار با آنهاست. (Benjamin 1965:325) از این منظر در مطالعات نظری عنوان بینامتنیت مطرح می‌گردد که به نوعی استفاده از ارجاعات به دنیاهای دیگر آثار را، توجیه و تبیین می‌کند. در حقیقت از آن خودسازی را می‌توان با بینامتنیت پیوند زد، به نحوی که میزان وفاداری به آثار قبلی و دخل تصرف در آن را می‌توان معیاری برای میزان خلاقیت در تولید آثار جدید در نظر گرفت.

۲- جایگاه از آن خودسازی در هنر معاصر

دهه ۱۹۶۰ شاهد ظهور روندی بود که به نظریه‌های فوکو و بارت جامه عمل پوشاند. هنرمندان از آن‌خودساز که الن استرتوانت نخستین‌شان بود، به سادگی آثار هنرمندان دیگر را بدون تغییر یا با اندکی دستکاری کپی کردند و به‌عنوان آثار خود نمایش دادند.کار هنرمندان از آن‌خودساز حمایت از ایده مرگ مؤلف است. این هنرمندان با اقتباس آزاد از هنرمندان دیگر همراه با فوکو می‌پرسند: «چه فرقی دارد که چه کسی صحبت کند؟» (Samuel Beckett's1988) اما اگر کارهای‌شان را دنبال کنیم برای‌مان روشن می‌شود که حتی در مورد هنرمندان ار آن خودساز هم این مهم است که چه کسی سخن می‌گوید.

۳- از آن خودسازی و مؤلف بینابینی

هنرمندان از آن خودساز جالبند چون رابطه تألیفی‌شان با اثر از اول بینابینی است و علتش به امانت گرفتن بخش‌های بزرگی از آثار هنرمندان دیگر است. درک سنتی از هنرمند او را در قبال همه وجوه اثر مسئول می‌داند. به قول ارنست گامبریچ: «هر ویژگی اثر هنری نتیجه تصمیم هنرمند است» (Gombrich1995) حتی اگر چیزی اتفاقی در حین خلق اثر رخ دهد، باز این هنرمند

است که تصمیم می‌گیرد که اجازه بدهد آن اتفاق در اثر باقی بماند یا نماند و ظاهرا این مسئولیت است که آثار هنری را تفسیرپذیر می‌کند. وقتی به اثر نگاه می کنیم می‌توانیم در مورد تک‌تک جزئیات سوال کنیم که چرا هنرمند آن را بدین صورت نمایش داده است؟ به گفته بسیاری از فیلسوفان معنای اثر هنری را با بازسازی چیزهایی که هنرمند با خلق این ویژگی‌ها در نظر داشته می‌توان دریافت. (Johns Hopkins U.P,1989) اما هنرمندان از آن خودساز از پذیرش هر مسئولیتی در برابر اثر سر باز می‌زنند و از داشتن منظور و قصد طفره می‌روند. آنها با وارد کردن اجزایی از آثار هنری دیگران، صدای دیگران را جایگزین صدای خود می‌کنند. وقتی به عکس واکر اوانز نگاه می‌کنیم، می‌دانیم که واکر اوانز برای جلوه نهایی عکس تصمیم‌های آگاهانه زیادی گرفته، تصمیم-هایی درباره جاگیری سوژه، کادربندی، زمان و شرایط عکاسی، اینکه عکس از روی کدام نگاتیو چاپ شود، چه تغییراتی در عملیات ظهور عکس انجام شود تا کنتراست مورد نظر به دست آید، حذف جزئیات و از این دست. وقتی به کپی لوین از کارهای اوانز نگاه می‌کنیم، می‌دانیم که ظاهر آن نشان‌دهنده چنین تصمیم‌گیری‌هایی از جانب لوین نیست، بلکه در واقع تصمیم‌های اوانز را نشان می‌دهد. عکس‌العمل عرف این است که تعلق اثر به لوین را از هر حیث منتفی می‌داند و هنرمند بودن وی را به واسطه خلق اثر انکار می‌کند. اما دیگر کار از کار گذشته! آثار تندروترین هنرمندان از آن‌خودساز را به عنوان هنر پذیرفته‌اند و هر نوع تأیید و تصدیقی را که شایسته هنرمندان است دریافت کرده‌اند. (paul taylor & sherrie levine1987) آثار لوین را در گنجینه متروپولیتن نگهداری می‌کنند و گلن براون نامزد جایزه ترنر شده است و در مجلات و محافل معتبر درباره هنرمندان از آن خودساز بحث می‌کنند. این تصدیق و تأیید نشان می‌دهد که دنیای هنر این هنرمندان را به عنوان مؤلف اثرشان جدی می‌گیرد. اگر براون مسئول کار خودش نبود، با وجود اینکه کارش اقتباسی از دالی و جان مارتین است، چه دلیلی وجود داشت که او رابرای چنین جایزه بزرگی در نظر بگیرند؟ اگر لوین به عنوان مؤلف جدی گرفته نمی‌شد برای چه مجلات معتبر با او مصاحبه می‌کردند؟ (قیاثی،۱۳۹۴)

البته این‌ها باعث نمی‌شوند که به اجبار آثارشان را شاهکار بدانیم. اما اگر بخواهیم نظریه‌هایمان جوابگوی پیشرفت‌های هنری باشد باید قبول کنیم که از آن‌خودسازی هنر است و آنان که به این هنر مشغولند مولف آثارشان هستند.

۴- الهام

آثار هنری، گویی بازنمای اشیاء جهان واقعی هستند. صحت این ادعا را می‌شود با نگاهی گذرا به سیر تاریخی هنرها، از زمان (هنر غارها) تا دوره‌ی حاضر، بررسی کرد. انسان غارنشین هر آنچه را در زندگی روزمره‌اش می دید، تا آنجا که توان تکنیکی‌اش یاری می‌کرد، بی کم و کاست بر دیوار غارهای محل اسکانش تصویر می کرد. این نقاشی ها بازنمای واقع‌گرایانه ی حیوانات و زندگی انسان‌های اولیه است. به این ترتیب، باید نخستین آثار هنری به جا مانده در تاریخ را از سنخ "بازنمایی" بدانیم؛ و برخورد ما هم با آنها از همین سنخ بازنمایانه است. ما این نشانه‌های تصویری را بازنمود حال و هوای همان دوران می‌دانیم. در هنرهای تصویری تمدن‌های بزرگ جهان باستان، مثل تمدن‌های بین‌النهرین، مصر، هند، چین و ژاپن، نیز همواره عناصری وجود دارد که برای بیننده آشنا بوده و اشاره به واقعیتی ملموس در زندگی روزمره، اعم از رسمی و یا مردمی، دارد و درواقع عناصر چشم آشنا و قابل شناسایی در آنها بازنمایی می‌شود. پس از اینها، به هنر یونان و روم باستان می‌رسیم. برای ایشان، با توجه به نگاه اومانیستی که داشتند و آن را از تمدن همسایه‌شان (کرت) به ارث برده بودند، بازنمایی تمدن انسان و زندگی او از اهمیت بسزایی برخوردار بود و این بازنمایی از منظری آرمانگرایانه صورت می‌پذیرفت. این پیکره‌ها، بازنمود انسان‌ها یا دال‌های آن دوران را در هیبتی آرمان‌گرایانه درمی‌یابیم و هنگام مشاهده ی آن ها، چیزی آشنا به ذهن مان متبادر میشود که همانا انسان آرمانی است. در شمایل‌سازی‌های صدر مسیحیت و قرون وسطا (هم رمانسک و هم گوتیک) داستان از همین قراراست. (۲۸میرزایی، عبدی، ۱۳۹۲ :۲۹-۲۸) هنر دوران رنسانس به تبع هنر یونان و روم باستان سبک و سیاقی مشابه در پیش گرفت و به بازنمایی آرمانی جهان خارج روی آورد، قالب همان بود، و فقط موضوع دینی شد. در هنر مِنریسم، شیوه‌گری این بازنمایی آرمانی رنسانسی جنبه‌ی آرمانی خود را از دست داد و با اطوارگرایی عمدی در بازنمایی تصاویر، که از پدرمعنوی خود میکلانژ در دوره ی آخر کارش و بعد از دیوارنگاره‌ی (داوری اخروی) و (آفرینش) در همان مکان، خلق کرد به ارث برده بود. نوع آرمان‌گرایی مضمونی وتکنیکی رنسانس پیشرفته را، که کوچکترین کژی و انحراف از معیار را برنمی‌تافت، به سخره گرفت. هنر دوران باروک و به ویژه روکو بازنمود شرایط اجتماعی و طبقاتی حاکم بر قرن هفدهم و هجدهم اروپا را از خلال دال‌های تصویری هنر باروک و بویژه روکوکو درمی‌یابیم. اواخرقرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم اروپا مصادف است با تحرکات سیاسی و اجتماعی گسترده، بنابراین، هنر نئوکلاسیک، بازتاب و بازنمای واقعیت بیرونی آن روزگار است. مکتب رمانتیک نیز با بزرگانی مثل جان کانستابل و فرانسیسکو گویا و دیگران، با رویکردی که به "احساسگرایی" (رمانتیسیزم) معروف است، عناصر چشمِ آشنای طبیعت و ادامه زندگی را در پرده‌هایشان بازنمایی می‌کرد. مکتب رئالیسم هم با بزرگانی مثل دومیه و کوربه ادامه منطقی همین سیر بازنمایانه تلقی می‌گردد و به اوج می‌رسد. ما بازنمود شرایط اجتماعی و هنر در خدمت اجتماع قرن نوزدهم اروپا را در هنر رئالیسم میبینیم. در حالی که هنر ناتورالیسم در همین دوره، مانند آیین‌های راست‌نما نه آرمان‌گرایانه و نه آرمان‌زدایانه فقط بازنمودی بی‌طرفانه از جهان و طبیعت ارائه و آن را تقدیس می‌کرد. این روند بالا انقطاع بازنمایانه، همانطور که امپرسیونیسم و پست امپرسیونیسم ادامه دارد. تقریباً تمام روند هنری برشمرده شده از دوران پارینه سنگی تا آخر قرن نوزدهم، عناصر یا دال‌هایی در تصویر هست که چیزی چشم آشنا را برایمان تداعی می کند، یا به بیانی رساتر، ذهن ما واقعیتی بیرونی را در درون این عناصر تصویری شناسایی می‌کند و ما اُبژه‌ای خارجی را از دل شکل‌ها و

رنگ‌ها برداشت می‌کنیم که یا واقعا در خارج سندیت دارد و یا چیزی شبیه به آن برای ذهن ما آشناست. (۲۸میرزایی، عبدی، ۱۳۹۲ :۲۹-۲۸) بسیاری از هنرمندان در طول تاریخ به روش‌های مختلف برای خلق یک اثر جدید الهام گرفته‌اند. الهام گرفتن از هنر اقوام وآیین ها مختلف مانند هنرهای بومی آفریقا و جزایر اقیانوس آرام با سوق دادن گروهی از هنرمندان غربی به سوی شکستن مرزها، جهان مدرن را متحول کردند. یک پیکره کوچک نشسته متعلق به مردمان ویلی که بخشی از جمهوری دمکراتیک کنگو امروزی است در زندگی دو تن از هنرمندان بزرگ قرن بیستم نقش تعیین کننده ای ایفا کرد. ماتیس در سال ۱۹۰۶ یعنی همان سالی که این پیکره کوچک آفریقایی را خریده بود (دقیقا همان سالی که او و پیکاسو اولین بار ملاقات کردند) شروع کرد به تجربه کردن با نقاشی‌هایی که موضوع آنها زنان برهنه آفریقایی هستند و تابلوی "دوشیزگان آوینیون" (اجزای چهره سه زن در سمت راست از سنگ تراشی های ساکنان کهن ایبریا الهام گرفته و ظاهر دو زنی که در سمت چپ هستند به نوعی آفریقایی شده و اینکه نقاب برچهره دارند.) در حقیقت پاسخی به کارهای ماتیس در آن سال‌هاست. پیکاسو قصد داشت تابلویی رادیکال‌تر و جسورانه‌تر بکشد که تأثیر فراوانی به جا بگذارد و شکی نیست که حتی پس از گذشت ۱۱۰ سال هنوز هم تأثیرخود را حفظ کرده است اما هنری ماتیس اولین هنرمند اروپایی نبود که هنر غیرغربی را ستود و از آن الهام گرفت. سبکی که بعدها "بدوی‌گرایی" نام گرفت از اواخر قرن نوزدهم توسط گروهی از هنرمندان فرانسوی تجربه می‌شد. هر چند بخشی از ریشه‌های آن به دورانی قدیمی‌تر و نقاشی‌های روستایی دوران طلایی نئوکلاسیک بازمی گردد. در این سبک نه فقط از هنر غیرغربی، هر چند نقش آن اساسی بود، بلکه از عناصر دیگری مثل هنر کودکان، هنرهای بومی و به قول معروف آثار غیرخودی ها الهام گرفته می‌شد و این در تکامل مدرنیسم، چه نقاشی و چه موسیقی نقش مهمی ایفا کرده است. الهام از آثار هنرمندان دیگر همیشه در طول تاریخ از روی آثار یکدیگر و اجرای آن به روش و تکنیک جدیدتر مثلاً آثار خاص پابلو پیکاسو الهام بخش تعداد بیشماری از هنرمندان در تمام دنیا، از جمله طراح پاکستانی، عمر عقیل بوده است. او برخی از آثار معروف این هنرمند شاخص اسپانیایی را به صورت مدل‌های سه‌بعدی، بازسازی کرده است. عقیل می‌گوید: «من آثار پیکاسو را از ابتدای شروع حرفه‌ام مطالعه و بررسی کرده‌ام، زبان انتزاعی آثار او همیشه برایم الهام بخش بوده است. در این بازسازی آثار او، نشان داده‌ام که وقتی پیچیدگی‌های ذهن شخصی را بررسی می‌کنیم، مهارت و چیره دستی الزام دارد و اینکه چگونه در این میان معنی اشکال و فرم‌ها تغییر می‌کند و کیفیت فیزیکی جدیدی خلق می شود.» این آثار که به صورت دیجیتالی ارائه شده اند بسیار جذاب هستند و به علت توجه بسیار زیاد عقیل به بافت و سایه، به نظر می‌رسد که به طور واقعی ساخته شده‌اند. (http://honargardi.com)

تصویر ۱- تصویرسمت چپ اثر پیکاسو و تصویر سمت راست اثر هنرمند پاکسانی بصورت ۳ بعدی
http://honargardi.com

۵- بازنمود (کپی)

همه هنرمندان با کپی کردن، وام گرفتن و بکاربردن شیوه‌ها و فرم‌های آثار هنری پیشین، در حال آموختن هستند. اولین مجسمه معروف میکل آنژ (بنابر بیوگرافی جورجیو واساری) سر فائنوس (که متأسفانه گم شده) بود که مو به مو از یک مجسمه یونانی اصل ساخته لورنزوی مدیچی کپی شده بود. بی‌تردید سال‌ها بعد مجسمه داوود، برای او، در زمینه آشکارسازی مهارت‌های بازتولیدی و بازتفسیری‌اش از هاله کلاسیک یونانی-رومی، شهرتِ (استادی) را به ارمغان آورد. پیکاسو می‌گوید: «هنرمندان خوب کپی می‌کنند، هنرمندان بزرگ می‌دزدند» عقیده‌ای که آشکارا به "از آن خودسازی "اشاره دارد. در واقع، بیشتر آثار پیکاسو و همچنین ژرژ براک از اشیاء زندگی روزمره، ساخته می‌شدند. مارسل دوشان در زمرهء اولین هنرمندانی بود که از اشیاء (حاضرآماده) در هنر، همانگونه که بودند، استفاده کرد. اثر او (چشمه) بسیار معروف است. او در نمایش این اثر تنها از یک پیشاب معمولی استفاده کرد. یکی از ویژگی‌های هنری تجسمی دهه ۱۹۸۰ اجارعات بی‌حساب و افراط‌آمیز به آثار شناخته‌ی بزرگان تاریخ هنر و تقلید از شاهکارهای هنری شمایل‌نگاری‌های گذشته بود. نقاشانی که به این کار روی آوردند خود را فرا مدرن وپست مدرن نامیدند و نه تنها از گسترده‌ی پردامنه و چاه ویل تاریخ هنر بهره گرفتند، بلکه بخشی از آن چه را که تمدن و هنر تجسمی نامیده می‌شود نیز به مو به مو کپی کردند و از آن به خود جلوه دادند. این نقاشان از طراحی اسب با گاو و گوزن و غارنگاری‌های پارینه سنگی و چشم‌های درشت سومریان و مینیاتورهای ایرانی و هندی و چاپ های ژاپنی گرفته تا آثار پیکاسو و موندریان را دستمایه ی آثار به

اصطلاح پست مدرن خود قراردادند. آثاری که از این راه پدید می‌آمد به ندرت شکل تأثیرپذیری و به بهره‌جویی از مکتب و مشرب و دوران خاصی از تاریخ نقاشی را داشت و بیشتر به تقلید آشکارا و نسخه‌برداری از آثار دیگران شباهت میافت. به هر دلیلی کپی فاقد وجه هنری و زیباشناختی است. ظاهراً منطق حکم می‌کند که تصور کنیم که کپی نزدیک به اصل اثر تقلبی است. یک توجیه دیگر می‌تواند این باشد که آثار کپی را مشابه آثار تقلبی می‌دانند، زیرا با کپی نزدیک به اصل می شود به آسانی کلاهبرداری کرد. اما چنین برداشتی از این جهت توجیه‌ناپذیر است که آثار کپی اساساً آثار تقلبی به شمار نمی‌آیند. سنت دیرینه‌ای در رونگاری یا کپی‌سازی وجود دارد که هدف مثبتی را دنبال می‌کند. برای تربیت هنرجو و بیش از اختراع دوربین عکاسی برای دسترسی به آثار هنری معروف ارزشمند. مثلاً، روبنس بسیاری از آثار تیسن را کپی کرد، کپی‌هایی که مدت‌هاست آنها را ارزشمند می‌دانند و در کلکسیون‌ها می‌گذارند. (گات/مک آیورلوپس، ۱۳۹۱، ۲۹۱)

۶- اقتباس

اقتباس به معنای تحت الفظی (وام ستانی)، (گرفته شده) و(فرعی) مفهومی است که در هنر معاصر جهان با روش‌هایی متعدد، به عنوان یکی ازرویکردهای اصلی در هنر و در همراهی با نظریه پست مدرن، در متون اندیشمندان مورد توجه است. در تعریفی کلی می‌توان گفت: اغلب با استفاده از عناصر عاریتی در خلق اثر هنری اشاره دارد. این عناصر می‌توانند شامل تصاویر، فرم ها یا سبک‌هایی از تاریخ هنر و فرهنگ عامه و یا أخذ مواد و تکنیک‌هایی از عرصه‌های غیره هنری باشد. در تعریفی محدودتر وقتی هنر، هنر می‌آفریند و اقتباس مفهومِ مهمِ این بازتولید هنری است. اقتباس هنری نه تنها در دوران معاصر بلکه همیشه در طول تاریخ هنر وجود داشته و چه بسا باعث پیشرفت و بروز فضاهای جدید در آثار هنرمندان تاریخ شده است. به عنوان مثال همه می‌دانند که ونسان ونگوگ تحت تاثیر هنر ژاپن به ویژه اوکی یوئه‌های ژاپنی بوده است یا آنری (هنری) ماتیس تحت‌تأثیر هنر شرق به ویژه نقاشی ایرانی بوده است. در واقع این ها همه به نوعی اقتباس هنری به شمار می‌آیند که نه تنها برای طراحان ضرری ندارند بلکه موجب پیشرفت و تعالی هنر جهانی خواهند شد، چرا که به نوعی می‌توان این نوع برخورد را استفاده از تجربیات هنرمندان در نقاط مختلف جهان دانست. در متون مربوط به اقتباس هنری به دو شکل هنر التقاطی و از آن خودسازی، به عنوان رایج‌ترین روش‌های اقتباسی، بیش از سایر روش‌ها پرداخته شده است. از آن خودسازی که در نخستین معنای تغییر مکان یک شیء از یک زمینه‌ی غیر هنر به زمینه هنری و پیامد و عملکردهای نوین آن در این متن جدید می‌باشد، می‌تواند اصلی‌ترین و رایج‌ترین روش‌های اقتباسی در هنر معاصر محسوب شود. تا آنجا که در برخی متون اصلی، در بیان سبک‌های هنری قرن بیستم به هنر از آن خودسازی در کنار دیگر تقسیم‌بندی ها هم چون هنر پاپ، هنر مفهومی، هنر مینیمال و... پرداخته شده است. این عنوان "تصرف"، "تخصیص" و" فراخورنمایی" نیز نامیده می‌شود. از میان دهه ۱۹۸۰ بود که این اصطلاح به استفاده یک هنرمند از کار هنرمند دیگر و تغییر از یک زمینه هنری به زمینه هنری اطلاق شد. (مهرگان ۸:۱۳۹۳) اصطلاحاتی از جمله: بینامتنیت، کپی، التقاط‌گرایی، تکثیر، بازآفرینی، تقلیدگری، از آن خودسازی، مونتاژ، کلاژ، تأویل، هجو، هنر التقاطی و غیره که گاهی برخی از آنها در متون ترجمه شده و به جای یکدیگر بیان می‌شوند، در واقع هر یک، نه جایگزینی مناسب در یک معنا و مفهوم، بلکه روش‌های منحصر به فرد اقتباس، با تعاریف جداگانه هستند. از آن جایی که کاربرد هر یک به جای دیگری، تمامی بیشینه‌ی فلسفی خود را به همراه می‌آورد، لذا استفاده به جا از این کلمات برای تفسیر آثار امری ضروری است؛ هر چند در بسیاری موارد مفاهیم آنها در بستر وضعیت غیرقطعی پست مدرنیسم دارای مرزهای مشخص نمی‌باشند. تمایز قائل شدن میان این اصطلاحات، در تعاریف شاید عمل ساده باشد، اما تفکیک این روش‌ها در عمل کار ساده‌ای نیست. به سختی می توان از آن خود سازی را از نقل قول و تقلید سبکی و دیگر شکل های بینامتنیت تمیز داد. (گلن وارد، ۱۳۸۳، ۲۷۶)

۷- تکثیر

اثر هنری همواره قابل تکثیر بوده است. هر کسی می‌تواند مصنوعات دیگران را تقلید کند. نسخه بدل را همیشه یا نوآموزان برای تمرین تهیه کرده‌اند، یا استادان برای انتشار آثارشان و یا کسانی که به دنبال سود مادی بوده‌اند. اما تکثیر مکانیکی آثار هنری، ارائه‌دهنده‌ی چیزی نوست. تکثیر مکانیکی در جریان تاریخ به طور متناوب و با جهش‌هایی که از هم فاصله‌ی زیادی دارند، با شدتی فزاینده پیش رفت. یونانی‌ها فقط با دو روش تکثیر فنی آثار هنری آشنا بودند: قالب‌سازی و مهرسازی. آثار برنزی، سفالی و سکه‌ها تنها آثاری هنری بودند که آنها قادر به تولید انبوه‌شان بودند. باقی آثار هنری را نمی‌توانستند به طور مکانیکی تکثیر کنند. با پیدایش کنده‌کاری روی چوب، هنر گرافیک برای اولین بار و مدت‌ها پیش از آنکه کلمات با دستگاه چاپ قابل تکثیر شوند، قابلیت تکثیر یافت. (بنیامین،۱۳۷۷، ۲۱۱) تغییرات عمده‌ای که چاپ یا به عبارتی تکثیر مکانیکی نوشتار در ادبیات ایجاد کرده است نیاز به بازگو ندارد. با این حال در پدیده‌ای که اینجا از نقطه نظر تاریخ جهان بررسی می‌کنیم، چاپ، فقط مورد خاص، گرچه بسیار مهم، به شمار می‌رود. در خلال سده‌های میانه، حکاکی و قلمزنی هم به شکل کنده‌کاری اضافه شدند، و در آغاز قرن نوزدهم لیتوگرافی پا به عرصه ی وجود گذاشت. با ظهور لیتوگرافی، فن تکثیر پا به مرحله‌ای اساساً نو گذاشت. در این فرآیند که بسیار دقیق‌تر بود، طرح را به جای کنده‌کاری روی قطعه‌ای چوب یا قلم زنی روی صفحات مسی، روی سنگ می‌انداختند و همین برای اولین بار به هنر

گرافیک این فرصت را داد تا فرآورده‌هایش را هم به طور انبوه و هم در شکل‌هایی بسیار متنوع روانه‌ی بازار کند. لیتوگرافی هنر گرافی را به تصویر کردن زندگی روزمره قادر ساخت، به طوری که دیگر شانه به شانه صنعت چاپ به پیش می‌رفت. اما فقط چند دهه از اختراع لیتوگرافی گذشته بود که عکاسی از آن پیش گرفت. عکاسی، برای اولین بار از پیدایش تکثیر تصویری، دست را از انجام مهم‌ترین وظایف هنری معاف کرد؛ وظایفی که از آن پس به عهده‌ی چشمی که به درون عدسی می‌نگرد گذاشته شد. از آنجایی که چشم بسیار سریع‌تر از آنچه که دست طرح می‌زند می‌بیند، فرآیند تکثیر تصویری آنقدر سرعت گرفت که به گفتار هم همگام شد. فیلم‌برداری که صحنه‌ای را در استودیو فیلمبرداری می‌کند، تصاویر را با سرعت گفتار هنرپیشه ضبط می‌کند. همانطور که لیتوگرافی عملاً از آمدن روزنامه‌های مصور خبر می داد عکاسی هم نشان از اختراع فیلم ناطق داشت. (همان) آثار هنری از زوایای مختلف مورد استقبال و ارزش‌گذاری قرار می‌گرند، در این میان دو قطب مخالف را می‌توان بازشناخت : در یکی از آنها تأکید بر ارزش‌های آیینی اثر و در دیگری بر ارزش‌های نمایشی اثر است. روش‌های مختلف تکثیر فنی آثار هنری قابلیت آنها را برای نمایش، آنقدر بالا برد که نوسان کمی میان دو قطب، به دگرگونی کیفی ماهیت آنها تبدیل شد. این حالت با موقعیت اثر هنری در دوران پیش از تاریخ قابل مقایسه است، یعنی زمانی که با تأکید مطلق بر ارزش آیینی آثار هنری، هر اثر پیش از هر چیز ابزار جادوگری به شمار می‌رفت. مدت‌ها طول کشید تا این ابزار جادوگری به عنوان اثر هنری به رسمیت شناخته شود. امروزه هم درست به صورت، تأکید مطلق بر ارزش نمایشی اثر هنری، آن را تبدیل به مخلوقی با کارکردهایی کاملاً نو می‌کند. یکی از این کارکردها که مورد توجه ماست، یعنی کارکرد هنری، ممکن است بعدها به عنوان کارکرد همگانی به رسمیت شناخته شود. یک چیز قطعی است: امروزه عکاسی و سینما مهم ترین نمونه‌های این کار کردن نو هستند. (گلن وارد، ۱۳۸۳، ۲۱۵)

برای تکثیر فنی و غیر فنی، مفهوم اصالت به هیچ وجه مطرح نمی‌شود. اصل اثر هنری در مقابل نسخه‌ی بدل دستی آن که معمولاً جعلی خوانده می‌شد، اصالتش را حفظ کرد. اما، در مقابل، نسخه بدل فنی که فنی آن به دو دلیل چنین نیست: اول اینکه تکثیر فنی بیش از تکثیر دستی مستقل از اثر است. مثلاً در عکاسی، تکثیر فنی آن جنبه‌هایی از اثر را نمایان می‌کند که برای چشم غیر مسلح نایافتنی، اما برای عدسی که قابل تنظیم است و زاویه‌ی آن به دلخواه تغییر می کند، دست یافتنی هستند. در عکاسی به کمک ترفندهای خاص مانند بزرگ کردن تصویر یا حرکت آهسته، تصاویری را می توان ثبت کرد که به دید انسان نمی آید. دوم اینکه تکثیر فنی نسخه ی بدل اثری هنری، در به موقعیت‌هایی می‌گشاند که از دسترسی خود اثر هنری بیرون‌اند. مهم‌تر از همه اینکه تکثیر فنی باعث نزدیکی بیشتر اثر هنری، چه به صورت تصویر و چه به صورت صفحه‌ی موسیقی، به بیننده یا شنونده می‌شود؛ به این ترتیب کلیسای جامع از مکان اصلی‌اش به آتلیه‌ی یک علاقه مند به هنر منتقل می‌شود و آواز گروه کُر که در تالار یا فضای باز اجرا شد در اتاق نشیمن خانه ها طنین می‌اندازد. (بنیامین،۱۳۷۷، ۲۱۲)

تکثیر مکانیکی آثار هنری، واکنش توده ها نسبت به هنر را تغییر می‌دهد. نگرشی ارتجاعی نسبت به نقاشی‌های پیکاسو به واکنشی مترقی نسبت به فیلم‌های چاپلین تبدیل می‌شود. واکنش مترقی از درآمیختگی بی‌واسطه و تنگاتنگ لذت دیداری و احساسی با جهت‌یابی کارشناسانه شکل می‌گیرد. این درآمیختگی از اهمیت اجتماعی عظیمی برخورد است.

۸- جعل

واژه جعل را تنها می‌توان در اشاره به پدیده متضاد تعریف کرد که باید به نوعی متضمن مفاهیمی چون اصل بودن و اصالت باشد، این فرض کاملاً منطقی است. بر اساس چنین تعریفی، تردید چندانی باقی نمی‌ماند که جعل مفهومی هنجاری است. علاوه بر این چون جعل بر فقدان و نفی ارزش دلالت می‌کند. بی‌شک مفهومی سلبی است. (لسینگ، داتون، ۱۳۸۸ :۱۵) جعل مفهومی است که تنها با ارجاع به مفهوم اصالت و از این رو فقط با ارجاع به هنری که آن را کنشی خالقانه قلمداد می‌کنند، و نه کنشی بازآفرینانه و تکنیکی، معنادار می‌شود. عنصر اجرا یا تکنیک در هر هنر نمی‌تواند موضوع جعل باشد چون تکنیک چیزی نیست که بتوان آن را جعل کرد. تکنیک به اصطلاح، امری عمومی است. فرد یا دارای تکنیکی هست یا نیست و فرد یا تکنیک را کسب می‌کند یا یاد می‌گیرد. (همان، ۱۳۸۸ :۳۳) هر چند جعل آثار هنری در سراسر تاریخ هنر غرب مستندسازی شده است، بحث و جدال فلسفی درباره مساله جعل موضوعی نسبتاً امروزی است و بیشتر از نیمه دوم قرن بیستم رواج پیدا کرده و اخیراً با ظهور هنر (از آن خودسازی) اوج گرفته است. این موضوع که کمتر در زیبایی‌شناسی مطرح می شد امروز سوالات چالش‌برانگیزی را به میان می‌کشد، به خصوص وقتی با جعل مقایسه می‌شود. دو نوع جعل وجود دارد. در یک سری از موارد کار از روی اثری جعل شده که قبلاً وجود داشته است و دیگر این کارهایی که آثار جدیدی را به هنرمندی نسبت می‌دهند اما کپی از اثری نیستند. جرالد لوینسون[1] دو نوع را یکی «ارجاعی» و دیگری «ابداعی» می‌نامد. در واقع کارهایی هستند که بین این دو قرار می گیرند، یعنی همان پستیژها. حتی در آثار ابداعی هم کپی کردن وجود دارد، یعنی سبک هنرمند کپی می‌شود. پس جعل به طور قطع و یقین با کپی کردن همراه است. اما اینکه یک کار کپی اثر موجود دیگری باشد آن را جعلی نمی‌کند. همان‌طور که یک نسخه از کتاب دیکنز در دستان من جعل نیست و کپی است. (قیاسی، ۱۳۹۵، ۷۹)

1 *Gerald Levinson*

۹- نتیجه گیری

از آغاز تاریخ تا کنون ما با آثار هنری بسیار زیادی روبرو شده‌ایم که به شکلی از آثار پیشین خود تقلید یا اقتباس کرده‌اند. از کپی‌های رومی آثار یونانی در دوران باستان گرفته تا شاهکارهای عصر رنسانس که توسط هنرمندان ماهر کپی شده و به فروش می‌رفتند. همگی زمینه‌های بحث بر سر ارزش اثر را در تناسب با اصالت و یکه بودن آثار هنری ایجاد می‌کند. قرن بیستم همزمان با افزایش امکانات تکثیر، جریان‌ها و چالش‌های هنری مهمی به وجود آمد که باعث شد مرز میان اصل و کپی، تقلید و اقتباس باریک‌تر شود و تشخیص آن را سخت‌تر کند. جریانی مانند از آن خودسازی که خود مسأله‌ای مهم در زمینه ی اصالت یک اثر هنری را مطرح می کند مشکلات پیچیده‌تری را در درک مفهوم اصالت و یگانگی و همچنین پذیرش یک اثر هنری به وجود آورد. تا آن جا که خود هنرمندان نیز در پیچیده‌تر کردن این موضوع نقش مهمی را داشته‌اند. در واقع از آن خود سازی یک جریان هنری است نه یک مصونیت قانونی می‌توان گفت که هنر از آن خودسازی با پذیرش و استقبال جامعه و منتقدان روبرو شده است در حالی که جعل هنوز نتوانسته جایگاهی در دنیای هنر داشته باشد و هنوز هم تاحدودی به عنوان فرزندان نامشروع تاریخ هنر از آن ها یاد می‌شود. اما می‌توان دیدگاه خود را با توجه به احداث موزه‌های آثار جعلی تغییر داد و با نگاهی جدید به آثار تقلبی و جعلی نگریست و آنها را مانند هر جریان هنری دیگر پذیرفت. باید گفت که آثار هنرمندان از آن خودساز را به عنوان هنر پذیرفته‌اند و هر نوع تأیید و تصدیقی را که شایسته ی هنرمندان است دریافت کرده‌اند. برای مثال آثار لوین را در گنجینه متروپولیتن نگهداری می‌کنند و در تمامی کتاب ها و مقالات و سخنرانی‌ها از هنرمندان از آن خودساز به عنوان هنرمندان معتبر و قابل ستایش نام برده می‌شود. این تصدیق و تأیید نشان می‌دهد که دنیای هنر این هنرمندان را به عنوان مؤلف اثرشان می شناسند. اما این به این معنی نیست که تمامی آثار آنان را به عنوان یک شاهکار هنری ستایش کنیم اما نمی‌توانیم این ادعا را رد کنیم که آنان مؤلف آثارشان هستند.

منابع

۱. آلفرد لسینگ، دنیس داتون، (۱۳۸۸)، مسائل هنر و زیبایی‌شناسی معاصر (آثار جعلی و تقلبی)، ترجمه نیما ملک محمدی، تهران، موسسه تألیف، ترجه و نشر آثار هنری متن.
۲. بریس گات، مک آیورلوپس، دومینگ، (۱۳۹۱)، دانشنامه زیبایی‌شناسی، گروه مترجمان، منوچهر صانعی دره بیدی و دیگران، ویراستار مشیت علائی، تهران، موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.
۳. داوود میرزایی، نعمت الله عبدی، (۱۳۹۲)، پژوهشی درباره مسئله بازنمایی در هنر پاپ، فصلنامه کیمیای هنر، سال دوم، شماره ۸.
۴. زهرا قیاثی، (۱۳۹۴) از آن خودسازی و تغییر شکل، بخش اول، مجله آوام.
۵. زهرا قیاثی، (۱۳۹۴) از آن خودسازی و مولف بودن در هنر معاصر، بخش دوم، مجله آوام.
۶. زهرا قیاثی، (۱۳۹۵) جعل و از آن خودسازی در هنر، بخش اول، ترجمه و برگردان ، مجله تندیس.
۷. صدرالدین طاهری، (۱۳۹۵)، نشانه‌شناسی کهن‌الگوها در هنر ایران باستان و سرزمین‌های همجوار،تهران، شورآفرین.
۸. گلن وارد، (۱۳۸۳)، پست مدرنیسم، ترجمه علی مرشدی زاد، تهران، نشر ماهی.
۹. محبوبه طاهری، (۱۳۹۵)، کاربرد مولفه از آن خودسازی در تبلیغات تجاری، مبانی نظری هنرهای تجسمی، بهار و تابستان ۹۵، شماره۱.
۱۰. مینو میرشاه ولد، (۱۳۸۸)، در باب هر اقتباس، مجله نمایش، مرداد و شهریور ۸۸، شماره ۱۱۹ و ۱۲۰.
11. Appropriation and Authorship in Contemporary Art, Sherri Irvin, 2005.
12. http://honargardi.com