زن در فرهنگ و هنر، دوره ۳ ، شماره ۲، زمستان ۱۳۹۰ :۳۸-۲۵

اندیشه و جایگاه زن در عرصهٔ هنر جدید با نظری بر آثار باربارا کروگر و عکاسی تألیفی

علیرضا بهارلو*، صدیقه آقایی**، ابوالقاسم دادور***

چکیده: در میان جنبش‌هایی که در سدهٔ بیستم در غرب از جایگاهی کلیدی و تعیین‌کننده در عرصهٔ تفکر حاکم برخودار هستند و از پایدارترین نهضت‌های هنریِ موضوع‌گرا تلقی می‌شوند، می‌توان از جنبش هنری فمینیسم نام برد که هنرمندانِ آن، اصولاً در جهت زیر سؤال بردن ساختار هویت هنری در رابطه با جنسیت حرکت می‌کنند. در چنین دوره‌ای، در عالم هنر- که بستری برای بروز تمایلات و اندیشه‌ها به‌شمار می‌رود- هنرمندانی قدم در عرصه می‌گذارند که با توسل به ابزار و افکار هنری خویش، در پی رفع ابهامات و موانع، و از سویی به چالش کشیدن مواضعِ حاکم بر می‌آیند که از جمله مطرح‌ترین آن‌ها، باربارا کروگر[1]، عکاسِ زنِ امریکایی است. کروگر در واقع در پی نقد شرایط و اوضاع حاکم، با استفاده از رسانهٔ عکاسی و بهره‌گیری از امکانات آن، در جهت اشاعهٔ اندیشه‌های زنانه و گرایش‌های زن‌مدار در عالم هنر قدم برداشت. عکس‌ها و تصاویری که او ما را با آن‌ها مواجه می‌سازد، در واقع حقیقتی است پنهان از این امر، که دیدن، دیگر باور کردن نیست و آن چیزی که رویت می‌گردد چیزی نیست که الزاماً دریافت می‌شود.

بر این اساس، مقالهٔ پیش‌رو با در نظر گرفتن دیدگاه‌های زنان در عصر حاضر و محوریت قرار دادن موضوع زن در نگاه باربارا کروگر و هم‌چنین ملاک قرار دادن آثار وی؛ سعی در بازنمایی این گونه مسائل دارد.

واژه‌های کلیدی: فمینیسم، باربارا کروگر، عکاسی، از آنِ خودسازی، اصالت و تألیف.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه کاشان Alireza_Baharloo5917@yahoo.com
** کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه کاشان Aghaiy.sedigheh@yahoo.com
*** دانشیار دانشکده هنر دانشگاه الزهرا (س) Ghadadvar@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۱۰/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۲/۲۱

[1]. Barbara Kruger

مقدمه

قرن نوزده میلادی در غرب و به دنبال آن سدهٔ بیستم، دورانی سرنوشت‌ساز قلمداد می‌شود که در واقع بستری برای روی‌کارآمدن جنبش‌ها، مکاتب و وقایع تعیین‌کنندهٔ تاریخی است. وضعیت و شرایط حاکم فعلی به گونه‌ای است که در امتداد تحولات علمی و فرهنگی، موضوعات اجتماعی نیز فعال‌تر از گذشته وارد عرصه می‌شوند و رویکردهای خاص خود را مطرح می‌کنند. در میان حوادث و تغییر نگرش‌های پدید آمده، جنبش‌هایی قدم در راه می‌گذارند که اصولاً برخاسته از تفاوت‌ها و تبعیضات جنسی هستند و اهداف خاصی را نیز دنبال می‌کنند که شاید مهم‌ترین آن‌ها را بتوان جنبش‌ها و دیدگاه‌های زنانه دانست. این بدین معناست که زنان به عنوان یک گروه و نه به عنوان افراد، وضعیت خود و مشروعیت دیدگاه‌های موجود را قابل تردید دانسته و بر فرودستی، مظلومیت و تحت ستم بودن خویش در طول تاریخ تأکید می‌ورزند.

این‌جاست که در نقطه‌ای حساس و تعیین‌کننده از تاریخ، مسأله‌ای به عنوان «زن» و محوریت قرار گرفتن او به میان می‌آید؛ چرا که در این زمان، زنان احساس می‌کنند که از نظر موقعیت اجتماعی در جایگاه تناقض‌آمیزی به سر می‌برند؛ یعنی وضعیت موجودی که در آن هستند چیزی مغایر با وضعیت مطلوب و مورد انتظار آن‌هاست. بدین ترتیب در عرصهٔ هنر و هم راستا با جنبش‌های فکری و عقیدتی زنان، جنبش‌های هنری زن‌محور با مدّ نظر قرار دادن مجموعه عوامل تأثیرگذار بر اثر هنری و موضوعاتی هم‌چون فضای عاطفیِ زنان، حقوق زنان، خشونت، تبعیض، سیاست و محیط زیست، ظهور پیدا می‌کنند و بر این امر تأکید می‌ورزند که دنیای هنر اساساً دنیایی است مردسالارانه و در اختیار مردان که سراسرِ تاریخ هنر نیز گویایی است صادق بر این ادعا. از این بابت، پرسش‌هایی اساسی در حوزهٔ اندیشه و هنر زنان مطرح می‌گردد که بر آمدن در جهت پاسخی منطقی به آن‌ها، ضروری و اجتناب‌ناپذیر می‌نماید. سؤالاتی از قبیل: اصولاً چرا تاریخ هنر، زنانِ هنرمندِ برجسته‌ای به خود ندیده است؟ چرا منزلت زنان در هنر، این قدر کم ارزش شمرده می‌شود؟ تمایلات زن‌گرا از چه راه‌هایی در هنر ارتقا خواهد یافت؟ آیا هنر زنان باید به طور بنیادین با هنری که جنس مخالف او خلق می‌کند، متفاوت باشد؟

مقاله‌ای که در ادامه خوانده می‌شود، در واقع کوششی است در جهت بررسی بیشتر در این زمینه، که مصادیق گویاترِ آن‌را می‌توان در اندیشه‌های زنان هنرمند پیدا نمود که در این‌جا باربارا کروگر، از جمله این افراد است که بدان می‌پردازیم.

فمینیسم: پیش‌زمینه‌های تاریخی و نقطه نظرات

به طور کل، فمینیسم یا نظریه برقراری مساوات میان هر دو جنس، گاه به جنبش‌های سازمان‌یافته برای احقاق حقوق زنان اطلاق می‌شود و گاه نیز نظریه‌ای را در بر دارد «که به برابری زن و مرد از جنبه‌های سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و حقوقی اشاره می‌کند» (دایرةالمعارف فلسفی روتلج، ۱۳۸۳: ۱۳). در حقیقت فمینیسم، یک مفهوم واحد و تک‌بعدی نیست که تنها از جهتی خاص قابل بررسی باشد، بلکه «مجموعه‌ای از عقاید و در واقع، کنش‌هایی است متفاوت و چند وجهی، اما اساس همه آن‌ها، موقعیت فرودست زنان در جامعه و تبعیض است که به دلیل جنس خود با آن روبرو هستند» (فریدمن، ۵:۱۳۸۱).

از نقطه نظر تاریخی باید در نظر داشت که «واژهٔ فمینیسم برای اولین بار در یک متن پزشکی فرانسوی در سال ۱۸۷۱ میلادی به‌کار رفت و در سال ۱۸۷۲ این واژه معنایی سیاسی یافت و به معنای زنانی بود که مردانه رفتار می‌کردند» (دایرة المعارف روتلج، ۱۴:۱۳۸۲)، اما اصطلاح و مفاهیم امروزی فمینیسم، شامل چیزی است که ابداع و ظهور آن را به «شارل فوریه[۲]، سوسیالیست فرانسوی نسبت می‌دهند» (مشیرزاده، ۱۶:۱۳۸۳).

اصولاً دل‌مشغولی جنبش فمینیسم همواره حمایت از حقوق زنان بوده که این حمایت به دو صورت و در قالب دو منطق متفاوت بیان شده است: «یکی حمایتی که بر اساس همسانی و مساوات استوار است و دیگری حمایتی که زمینه و شالودهٔ آن ناهمگونی و تفاوت است. اولی بر این واقعیت ساده انگشت می‌گذارد که زنان هم مانند مردان انسانند و باید از حقوق انسانی و مساوی با مردان برخوردار باشند و دومی مبتنی بر آن است که زنان با مردان فرق دارند، تفاوت میان زن و مرد را می‌پذیرند و امتیازش را در همین زن بودن می‌دانند و می‌خواهند از همین امتیازهای زنانه دفاع کنند و خواهان استقلال هویتی زنان هستند» (قره‌باغی، ۱۳۸۰: ۲۴۲).

فمینیسم را به لحاظ تاریخی و عقیده‌ای می‌توان در سه دوره یا موج تفکیک نمود که به طور خلاصه بدین قرارند:

«شروع موج اول فمینیسم همراه با جنبش حق رأی در سال ۱۷۹۲م در آمریکا بود. در آمریکا جنبش الغای برده‌داری نقشی تعیین‌کننده در پیدایش موج نخست جنبش زنان داشت. این موج با انتشار مقاله «ماری ولستون کرافت[۳]» تحت عنوان «دادخواستی برای زنان» آغاز شد که بعدها آن را «انجیل فمینیسم نامیدند» (دایرةالمعارف روتلج، ۱۶:۱۳۸۲). مهمترین خواستهٔ زنان در جنبش اول «اصلاح لباس، اصلاحات

---

2. Charles February
3. Meri Vulstonkraft

حقوقی، اصلاحات سیاسی، مردستیزی، نقد خانواده و ازدواج و طرح برداشت‌های جدید از مسیحیت بود» (مشیرزاد، ۱۳۸۳ :۶۱-۵۱).

موج دوم «ساختهٔ مارشا لیر در اشاره به شکل‌گیری گروه‌های زنان آمریکا، انگلستان و اروپا در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و حاکی از پایان یافتن موج اول فمینیسم است. این موج در شعار هر آن‌چه شخصی است، سیاسی است خلاصه شده و در مسیر خود از حقوق مدنی تا آزادی، تاریخ موج اول را جمع‌بندی نموده است» (هام؛ گمبل، ۱۳۸۲: ۳۹۱-۳۹۲). مهمترین شاخصهٔ موج دوم، «چالش آن با مفاهیم سنتی است. موج دوم با ایجاد پیوند میان مسائل بازتولید و تولید، امور مشخص و سیاسی، تفکر سیاسی معاصر را دگرگون ساخت» (همان: ۳۹۲-۳۹۳).

در ادامه، موج سوم فمینیسم «تحت تأثیر پساساختارگرایی[۴]، پسانوگرایی (پست مدرنیسم) شکل گرفت. میشل فوکو با نظریهٔ سلطه‌گری پنهان در جریان بهنجارسازی حاکمیت هنجارهای واحد و یکسانی که با پشتیبانی علم و کیفیت صورت می‌پذیرد و پس از آن قدرت و سلطه پنهان است، به نظریهٔ فمینیستی وارد شد. ژاک دریدا نیز با نظریهٔ ساختارزدایی و ژاک لاکان با نظریهٔ نرینه مطلق‌محوری به این نظریه راه یافتند» (باقری، ۱۳۸۲: ۴۲-۴۵). این موج فمینیسم در واقع تأکیدی بر تفاوت‌ها است. زنان به همان اندازه که به مسائل زنان می‌پردازند، گرایش به رفع نابرابری نژادی و اقتصادی نیز دارند. «ژولیا کریستوا[۵] از چهره‌های شاخص موج سوم است که ساختارزدایی از قواعد و ساختار اجتماعی مردسالارانه را در دستور کار خویش قرار داد. پست مدرنیته نیز با عناصر انتقاد از سنت فکری روشنگری، توجه را به کثرت و تفاوت و نقد فراروایت‌ها بر فمینیسم اثر نهاد و توجه به تنوع و تکثر را در آن ایجاد کرده که به بومی شدن مسأله فمینیسم انجامید» (همان).

در موج سوم، حرکت به سمت تولیدات نظری و نقد شاخصه‌های مختلف علوم مشاهده می‌شود و تندروی و یک جانبه‌نگری موج دومی‌ها را مورد بحث و اصلاح قرار می‌دهد. «ویژگی اصلی این موج، تنوع و تکثر است» (دایرةالمعارف فلسفی روتلج، ۱۳۸۲: ۱۸).

رویکردهای زن محور در عرصهٔ هنر جدید

هربرت رید، منتقد ادبی و هنری قرن ۲۰ معتقد است که «گرایش‌های اقتصادی و اجتماعی، جنبش‌های وسیع فکری و عقیدتی هم دوره را تعیین می‌کنند و رنگ نوسان‌های خود را بدان‌ها می‌بخشد و کار هنری را

---

4. post structuralism

5. Julia Kristeva

از حیطهٔ تأثیر این جریان‌های غیر عینی گریزی نیست» (رید، ۱۳۸۸: ۱۷)، بنابراین با ظهور فمینیسم در عرصهٔ تاریخ و جریان یافتن اندیشه‌های زن‌مدارانه؛ در عالم هنر نیز به تدریج رویکردهایی شروع به شکل‌گیری کرد که در نهایت، هنر خاص و مورد نظر زنان را به همراه داشت. از آن‌جا که زنان شاهد این بودند که تمامی آن‌چه روا یا ناروا شاهکارهای هنری نامیده شده است، حاصل کار مردان است و در سراسر تاریخ، عرصهٔ هنر در اختیار مردان بوده، بر آن شدند تا از این پس هنر را با واژه‌ها و معانی و برداشت‌های خود تعریف کنند. البته لازم به ذکر است که «فمینیست‌ها در هنر به دیدهٔ غریب و قائم به ذات نگاه نمی‌کنند و به فرم‌های خودکفا و آزادی‌های فرمالیستی، از آن‌گونه که راجر فرای[۶] و کلایوبل[۷] فرمول‌بندی کرده و مروج آن بودند، نیز اعتقادی نداشتند و می‌خواستند با فاصله گرفتن از بنیادها و عارضه‌های بازدارنده به هنر متعهدی بیندیشند که مخاطب بیرونی آن در سمت و سوی اهداف اجتماعی فمینیسم باشند» (قره‌باغی، ۱۳۸۰: ۲۵۷). به طور خلاصه چنین باید گفت که «هنرمندان فمینیسم می‌خواهند با پرداختن به موارد و مضامین فمینیستی چه در فرم و چه در محتوا، خود را متمایز نشان دهند» (همان).

از سوی دیگر، فمینیست‌ها مرزبندی و تعیین محدوده‌ای خاص برای هنرها را محصول نگاه مردسالارانه دانسته و در صدد هستند که تمایز میان هنرهای زیبا، هنرهای کاربردی، صنایع دستی و دکوراتیو و .... را از میان بردارند. از این رو برای آن‌ها نفی رسانهٔ خاص در هنر، مسأله‌ای اساسی و مهم تلقی می‌شود و یکی از اهداف آنان به شمار می‌رود. شاید دلیل مبرهن این نکته، آثار بدیع و تأثیرگذار در دهه‌های ۷۰-۶۰ قرن۲۰ در آمریکا باشد که مؤید برچیده شدن این مرزهاست که خود به بحث پست مدرن در هنرهای تجسمی نیز دامن زده است.

علاوه بر موارد فوق، یکی دیگر از دیدگاه‌های فمینیستی معتقد است که «زنانِ هنرمند در عالم مذکرسالارانه هنر آموزش می‌بینند که بدین ترتیب هنرمند فمینیست دست‌کم دو وظیفه بر عهده خواهد داشت: نخست کشف کردن عنصر مذکرسالارانهٔ هنرِ مرسوم و دیگر، نشان دادن تمایز میان تجربه زنان از تجربه مردان» (هایدماینر، ۱۳۸۷: ۲۸۷).

---

6. Roger Fry

7. Clive Bell.

بسیاری از پیروان فمینیسم به ویژه در هنر بر این نکته تأکید دارند که برای آن‌ها «مدرنیسم را بیش از حد، مردسالارانه ارزیابی کرده‌اند و پست‌مدرن را نوعی پیروزی سیاسی بر ضد زیبایی‌شناسی و فرهنگی می‌دانند که همواره زیر سیطرهٔ مردان بوده است. برخی از فمینیست‌ها نیز بر این باورند که همین فرهنگ مذکر در درون پست‌مدرنیسم همه امور و سرنخ‌ها را در اختیار گرفته و تنها برای حفظ ظاهر است که برای جنسیت و هویت احترام قائل است» (قره‌باغی، ۱۳۸۰: ۲۶۷).

بسیاری از آثار هنری که توسط هنرمندان فمینیست ارایه می‌شود، ساختار هویت هنری را در رابطه با جنسیت، زیر سؤال می‌برند. اسلوب فکری و تولیدات هنری آن‌ها در جهتی خاص است و به طور کلی «فمنیست‌ها، برانگیزنده‌ترین و راه‌گشاترین پرسش‌ها، همه دستورها و هنجارهای هنری که ما می‌شناسیم را به باد پرسش گرفته‌اند» (کرس‌مایر، ۱۳۸۷: ۲۳۵).

اما چنان‌چه این بحث و عرصهٔ هنر فمینیستی را بیشتر پیگیری کنیم، با زنان هنرمند فراوانی برخورد می‌کنیم که جملگی در پی اثبات اندیشه‌های خویش از طریق هنرشان بوده‌اند و برای این منظور بعضاً دست به ابداعات و نوآوری‌هایی نیز زده‌اند و تا حد خود نیز به موفقیت‌هایی نایل شده‌اند. در این میان شاید بتوان باربارا کروگر، هنرمند عکاس آمریکایی را نمونهٔ بارز این سنت دانست، چرا که وی با آثار و شیوه بیانی خاص خود بر آن شد تا اندکی از اندیشه‌های زنانه را در هنر پُست‌مدرن تزریق کند و به تبیین هنری ویژه در راستای اهدافش بپردازد. او شیوه «از آنِ خودسازی» و رسانهٔ عکاسی را دست‌مایهٔ کاری خویش قرار داد و توانست با کاربست تکنیک‌های ویژهٔ هنری، در جهت اهداف و افکار زنانه قدم بردارد و وضعیت موجود را به چالش کشد. از این رو در ادامه، پس از شناخت شخصیت و درک اسلوب‌کاری و اندیشه‌های هنریِ وی، به تبیین افکار و شیوهٔ منحصر و انتقادی او پرداخته و نمونه‌هایی چند از آثار وی را با تکیه بر ایدئولوژی مربوطه، تحلیل و بررسی می‌نماییم.

باربارا کروگر و رسانهٔ عکاسی

در دورهٔ پُست مدرن، هنر به طور فزاینده‌ای به عکاسی به عنوان وسیله‌ای برای دستیابی دوباره به امرِ اجتماعی و در نتیجه به مثابهٔ رسانه‌ای برای دمیدن جانی تازه به کالبد هنر، روی آورد که برخی از هنرمندان فمینیست نیز از آن، هم‌چون ابزاری در جهت نقد بهره گرفتند. این موضوع در کارِ هنرمندانی مثل کروگر، به نحوهٔ قابل ملاحظه‌ای آشکار و نمایان بود.

البته هنر عکاسی جدید، پا را فراتر از آن‌چه که در اذهان جاافتاده و پذیرفته شده بود، گذاشت زیرا که «امروزه دیدگاه‌های نظری دربارهٔ عکاسی، در مقایسه با آن‌چه در گذشته بوده، به مراتب بیشتر شده است. این دیدگاه‌ها؛ چندوجهی، بغرنج و مملو از اصطلاحات تخصصی هستند و غالباً درک آن‌ها دشوار است. این دیدگاه‌ها فی‌نفسه در مقام اندیشه‌ها و افکار، جالب هستند و اهمیت فراوان دارند، زیرا مستقیماً بر عکس‌هایی که ما می‌گیریم و می‌بینیم و نحوهٔ دریافت آن‌ها تأثیر می‌گذارند» (برت، ۱۳۷۷). به طور کلی، از نقطه نظر پست‌مدرنیسم و هنر جدید، «عکاسی بهترین ابزاری است که می‌توان از آن برای پدید آوردن تصویرهای «پیوندی» و «دورگه» سود جست» (کریمپ، ۱۹۷۹، شماره ۱۵). «امروزه عکاسی پست‌مدرن، یک تصویر شمایل‌گونه و یک «نمایه» بازنمایی شده را به قلمرو هنر می‌بَرد و به عنوان اثر هنری مطرح می‌کند» (قره‌باغی، عکسنامه، ۱۳۷۷) که آن‌چنان که اشاره شد، آثار باربارا کروگر را می‌توان از مصادیق جهانی آن به شمار آورد.

در نگاه نخست به آثار کروگر، شاهد این هستیم که اکثر کارهای او مُرکّب هستند از عکس‌های سیاه و سفید روی بستری سفیدرنگ با چهارچوب قرمز. اصطلاحات و جمله‌های خبری با حروف سیاه و بزرگ در کارهایش به وفور به چشم می‌آیند که معمولاً ضمایری مثل «من» ، «تو» ،«ما» و «آن‌ها» را با خود دارند. البته شایان توجه است که معمولاً در کارهای تبلیغاتی we به معنای کمپانی تولیدکننده و you به معنای مشتری است اما در کارهای کروگر we به معنی زنان و you به معنای مردان است. روی‌هم‌رفته تصاویر خلق‌شده «هم به دلیل قدرت گرافیکی‌شان و هم به دلیل کاربرد زبان در آن‌ها، برجسته‌تر از سایر آثار هستند» (گروندبرگ، ۱۳۸۸: ۱۶۹) که همه این‌ها در کنار ایجاد نوعی ایهامِ آگاهانه و گاهی حتی اتهام‌آمیز، جنبهٔ بصری و مفهومی تصاویر او را دو چندان می‌کند.

کروگر برای دور شدن از بیان مسلط هنر، رسانهٔ جدیدی را به‌کار می‌گیرد و از ابزار و شیوهٔ بیانی دیگری مدد می‌جوید تا بدین ترتیب، کمتر اسیر واژه‌های رایج در زبان هنر شود. در حقیقت ساختارشکنی از اصلی‌ترین ویژگی‌های آثار اوست. وی با الصاق نوشته‌های موجز در پای تصاویری که از مجلات، روزنامه‌ها و سایر منابع قابل دسترسی انتخاب کرده، از تکنیک‌هایی مثل فتومونتاژ و یا شیوه از آنِ‌خودسازی بهره می‌گیرد که در نوع حائز اهمیت است و شناخت بیشتری را می‌طلبد.

شیوهٔ ازآنِ خودسازی

ازآنِ خودسازی[۸] که به معنی تصرف و مالکیت بر چیزی می‌باشد، در واقع شیوه‌ای هنری و عام است که به استفاده از عناصر عاریتی در خلق اثر هنری اشاره دارد و پیشینه و عرصه‌های کاربری آن، تنها شامل

دوران پست‌مدرن و رسانهٔ عکاسی نمی‌شود بلکه به گونه‌ای در تمام عرصه‌های تاریخِ هنرهای تجسمی قابل مشاهده است. برای مثال حتی در قرون گذشته، هنرمندی مثل لئوناردو داوینچی را نیز می‌توان از جمله کسانی دانست که با بهره‌گیری و تمسک به منابع مختلف زیست‌شناسی، ریاضیات، مهندسی و هنر، عناصری را به عاریت گرفته و با ترکیب آن‌ها به نحوی خاص، در نهایت به خلق آثاری ماندگار دست یافته است. چنان‌چه برخی دیگر از هنرمندان را (مانند: پیکاسو، براک[۹]، مارسل دوشان[۱۰] و ....) می‌توان در این زمره و به اصطلاح Appropriator خواند و پاره‌ای از مکاتب و سبک‌های هنری، هم‌چون سورئالیسم، هنر مفهومی و پاپ آرت را هم از نهضت‌هایی دانست که از این شیوه بهره جسته‌اند.

«ریشهٔ واژهٔ Appropriation که عبارت «ازآنِ خودسازی» را معادل آن قرار داده‌اند، برگرفته از دو واژهٔ لاتینِ ad به معنای «نسبت دادن» و proprius به معنای «مال خود» است» (قره‌باغی،۱۳۸۰: ۱۸۷). این واژه در دوره پُست‌مدرن به مفهوم به‌کارگیری مجدد عناصر پیشین استفاده می‌گردد که «این عناصر می‌توانند شامل تصاویر فرم‌ها یا سبک‌هایی از تاریخ هنر یا فرهنگ عامه و یا اخذ مواد و تکنیک‌هایی از عرصه‌های غیرهنری باشد» (محمدی، ۶–۱۳۸۵).

عکس‌های بی‌عنوانی که باربارا کروگر در آن‌ها تصویر و کلام را به هم می‌آمیزد، در واقع حاصل همان چیزی است که بدان اشاره شد. در اصل، موضوع کار بدین قرار است که «در عکاسی پست‌مدرنیستی هم، مانند ادبیات و سینما و هنرهای تجسمی، یک سلسله از تصاویری که هیچ کدام اصیل هم نیستند با هم درمی‌آمیزند و متنی فراهم می‌آید که از فرازهای فرهنگ‌های گوناگون دست‌چین شده است.... بنابراین مؤلف یا بهتر بگوییم عکاس، دیگر شور و شوق اصالت و تأثیرگذاری را ندارد و از فرهنگ گسترده واژه‌های عکاسی هر چه را بخواهد بیرون می‌کشد و از آنِ خود می‌کند و دلیلش هم این است که زندگی، از این فرهنگ واژه‌ها و عکس‌های شمایل‌گونه و تبلیغات و مد، تقلید می‌کند و کتاب فرهنگ چیزی نیست جز مجموعه‌ای از نشانه‌ها در یک بی‌کرانگی جهانی» (قره‌باغی، عکسنامه،۱۳۷۷).

آثار صریح، پرخاشگرانه و گاهی وحشیانهٔ باربارا کروگر نه تنها با «از آنِ خودسازیِ» تصاویر به وجود می‌آیند؛ «بلکه هم‌چنین شیوهٔ نگاه، لحن بیان و گفتمان نظام‌های رسمی رسانه‌های جمعی را نیز در قالب

---

8. Apprropriation
9. Georges Braque
10. Marcel Duchamp

تابلوهای مطبوعاتی، بیلبوردها و پوسترها به یاری می‌گیرد» (سولمون‌گودو، ۱۳۸۴ :۵۹). به گفته خود کروگر «عکس‌هایش به منزلهٔ تلاش‌هایی هستند برای ویران کردن برخی بازنمایی‌ها در زبان و تصاویر. با استفاده از عکس‌ها و متن او می‌خواهد که آثارش قاب‌واره‌هایی ذهنی و کلیشه‌ها را در تبلیغات و در کل فرهنگ به معرض دید بگذارد و محکوم کنند» (برت، ۱۳۷۹: ۱۴۹).

بررسی و تحلیل

تجربه و آشنایی با طراحی در کارهایی که موجب جهانی شدن افکار و عقاید هنرمندان فمینیستی مثل کروگر شده، واضح و آشکار است. در واقع کروگر – همان‌طور که وصف شد – از منابعی که در دسترس بوده‌اند، عکس‌هایی را به دست‌آورده است و با نوشته‌هایی همراه کرده که بیننده را درگیر کشمکش بین قدرت و کنترلی می‌کند که تصاویر نشان می‌دادند.

تصـــویر۱- تو خودت نیستی

خلق چنین تصاویری را در واقع باید ریشه‌دار در اندیشه‌های زنانه کروگر دانست. «کروگر به عنوان یک مفهوم‌گرای نوین برای رساندن پیام خود، از فرمول ابداعی «بالدساری»[11] یعنی قرار دادن تصویر و متن در کنار یک‌دیگر استفاده می‌کند و این شیوه خلق تصویر به نوعی تبدیل به امضای او شد. او سلسله عکس‌هایی در قطع بزرگ با بهره‌گیری از عکاسی سیاه و سفید و با آمیختن تصویر و متن نوشتاری تهیه کرده است که عمداً به شکلی کلیشه‌ای و بی هیچ‌گونه تظاهر به نوآوری، همانند تبلیغات بازاری ارایه گردیده است و یکی از اهدافش بی‌اعتبار نمایاندن ناب‌گرایی مدرنیسم است» (قره‌باغی، عکسنامه، ۱۳۷۷). این شیوهٔ کاری به

11. Roger Fry

همراه امتناع هنرمند از روی‌آوردن به خلاقیت و نوآوری که در دورهٔ مدرنیسم به پدیده‌ای مکرر و عادی مبدل شده بود، منجر به نوعی نهضت می‌شود که در آن کروگر «با خودداری از خلق اثر هنری نو و با بهره‌گیری از جهانِ پیشاپیش کاملِ تصاویر به عنوان منبع، پایان طرح مدرنیستی نوآوری روز افزون در هنر را تحقق بخشید» (کزبان، ۱۳۷۷: ۲۴).

تصـــویر۲- پاییدن، مشغله شماست

عکس‌های کروگر که از تصاویر مجلات و آگهی‌های تبلیغاتی با شعارهایی پرخاشگرانه، اعتراض‌آمیز و فمینیستی ترکیب شده‌اند، عناصری را از فرهنگ عامه به عاریت گرفته‌اند. این آثار با رنگ قرمز لاکی روشن قاب‌گیری شده است که می‌توان دلیل آن را، هم جلب‌توجه مخاطب دانست و هم برای این‌که جایگاه‌شان را به عنوان هنر و از این رو کالاهای ارزشمند به ریشخند گرفته باشد.

تصـــویر۳- دنیای کوچکی است

اما نه، چنان‌چه مجبور به پاک‌سازی آن باشید

بسیاری از منتقدین، آثار کروگر را «همانند بسیاری از آثار دیگر عکاسان پست‌مدرن، ساختارشکنیِ دریدایی تصویر می‌خوانند. در کارهای کروگر، ازآنِ خودسازی به عنوان یک شگرد بیان صریح و تا اندازه‌ای خالی از ظرفیت و بی‌پرده و بی‌محدودیت جهان بصری» (گراندبرگ، عکسنامه: ۲۵) و از طرفی به عنوان عاملی برای زیر سؤال بردن مفاهیم، اصالت و تألیف است. اما صریح‌ترین چیزی که کروگر به عنوان یک نئوکانسپچوالیست[۱۲] به آن اشاره می‌کند، مالکیت بر آثاری است که آن‌ها را در واقع کپی کرده است که خودِ این شیوه نیز «بسیار برگرفته از پوسترهای تبلیغاتی طراحان ساختارگرای روسی، همانند برادران اشترنبرگ[۱۳] در اوایل دهه ۱۹۲۰ است » (لوسی‌اسمیت، ۱۳۸۸: ۲۸۵).

در حقیقت آن‌چه باربارا کروگر در هنر جدید خویش به دنبال آن است پیامی شیوا است که در آن «می‌خواهد ثابت کند که هیچ چیز مهم و شایسته‌ای دربارهٔ این تصاویر وجود ندارد و آثاری هستند که به صورت نامحدود قابل تکثیرند. او با ازآنِ خودسازی این آثار، مالکیت بر آن‌ها را به چالش می‌کشد» (خوانساری، ۱۳۸۳: ۱۶-۱۵). در تحلیل و واکاوی عمیق‌تر عکس‌های باربارا کروگر که در آن‌ها توسل به سبک‌های گرافیکی کاملاً مشهود است، هدفی مشخص و از پیش تعیین‌شده دنبال می‌شود که شاید بتوان موضوع اصلی و محوری آن‌ها را موضوع قدرت دانست. در واقع باید گفت که «تصاویر کروگر دارای دو موضوع هستند. یکی از آن‌ها، قدرت اقتصادی است که آثار مربوطه به آن‌ها حاوی کلمه پول هستند یا به نوعی به آن اشاره دارند. این اشاره ارتباط میان پول و قدرت را نیز نشان می‌دهد. در همین حال نوعی اندیشهٔ سیاسی دیگر، در آثار کروگر وجود دارد: سیاستِ روابط مذکر/ مؤنث از نگاه فمینیست‌ها» (گراندبرگ، ۱۳۸۸: ۱۶۷). در دستهٔ اول به نظر می‌رسد که زنان، قربانیان اقتصادی مصرفی هستند که توسط مردان اداره می‌شود و تصاویر دستهٔ اخیر در حالت‌های دیدن تجلی پیدا می‌کند. در این گروه از تصاویر، روش بازنمایی، زنان را به صورت ابژه‌های نگاه مردانه نمود می‌دهد که این نمودهای جنسیتی در دل فرهنگ قرار می‌گیرد و به برتری بازنمایی‌ها می‌انجامد.

12 . Neo Conceptualist
13 .Shternberg Brothers

تصـویر۴- نگاه خیره تو از کنار، مرا هدف می‌گیرد

تصویر۵- پول می‌تواند برایتان عشق بیاورد

تصویر۶- می‌خرم، پس هستم

نتیجه‌گیری

از آن‌جا که دنیای جدید امروز، شیوه‌های متعدد و متفاوتی را در زمینهٔ مشاهده و ارتباط برقرار کردن، در پیش‌رو قرار می‌دهد و از جایی که عصر حاضر را عصری چند فرهنگی با روش‌های دیگر دیدن و اندیشیدن قلمداد می‌کنند؛ لذا عرصهٔ هنر و به‌ویژه راه تجسمی آن را می‌توان از جمله سریع‌ترین و مؤثرترین راه‌های درک و دریافت مفاهیم و اندیشه‌ها دانست. در این راستا و در بررسی آن‌چه که در آثار عکاسی و گرافیکی باربارا کروگر و فمینیسم به چشم می‌آید، نوعی نقد جدی نسبت به تبعیض جنسی، زن‌ستیزی، مصرف‌گرایی و حتی حساسیت در توزیع قدرت است. کروگر که از هنرمندان موج دوم فمینیسم به شمار می‌آید، با دستمایه

قرار دادن رسانهٔ عکاسی و کاربرد شیوه‌هایی مثل از آنِ خودسازی و فتومونتاژ، در پی اعتراض به اُبژه‌سازی یا شیئ کردن می‌باشد و از این رو از هر گونه نمایشِ جنبهٔ تحریک‌کننده زن در آثارش پرهیز می‌کند.

اکثر کارهای کروگر که تلفیق و ادغامی از عکس‌های سیاه و سفید و نوشته‌هایی با حروفی زمخت بر روی آن‌هاست، شیوه‌ای مفهومی و ساختارشکنانه را دنبال می‌کنند که در پی واداشتن مخاطب به تعمق هستند. این‌ها در واقع نمادی از حضور زن و نظاره شدن او در طول تاریخ هنر و آثار هنری‌ای هستند که مدام به وسیلهٔ مردان دنبال می‌شوند. اما آن‌چه که در کارهای کروگر رویت می‌شود، به نوعی خلاف این گرایش کلی تاریخی است؛ به این مفهوم که این بار زنان، خود شاهدِ نظاره شدن خودشان هستند. در این شیوهٔ بیانی که در آن، واژه‌های هنری مسلط و مرسوم کمتر دیده می‌شوند، حداقلِ ابزار و امکانات بصری را در تفسیری قوی از فرهنگ ارایه می‌دهد.

منابع

باقری، خسرو (۱۳۸۲) مبانی فلسفی فمینیسم، تهران: دفتر برنامه‌ریزی اجتماعی و مطالعات فرهنگی.

برت، تری‌مایکل (۱۳۷۷) عکسنامه.

---------- (۱۳۷۹) نقد عکس، درآمدی بر درک تصویر، اسماعیل عباسی، کاوه میر عباسی، تهران: نشر مرکز.

خوانساری، شهریار (۱۳۸۳) «بررسی کارهای پنج عکاس اقتباس‌گر»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد عکاسی، دانشگاه هنر، استاد راهنما: دکتر سید جواد سلیمی.

رید، هربرت (۱۳۸۸) فلسفه هنر معاصر، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران: انتشارات نگاه.

سولمون‌گودو، ابیگیل (۱۳۸۴) «بردن بازی هنگامی که قوانین آن دگرگون شده است: هنر عکاسی و پسامدرنیسم»، مهدی مقیم‌نژاد، حرفه هنرمند، شماره۱۱.

دایرةالمعارف فلسفی روتلیج (۱۳۸۲) فمینیسم و دانش‌های فمینیستی: ترجمه و نقد تعدادی از مقالات، قم: مرکز مدیریت حوزه‌های علمیه خواهران، دفتر مطالعات و تحقیقات زنان.

فریدمن، جین (۱۳۸۱) فمینیسم، فیروزه مهاجر، تهران: نشر آشیان.

قره‌باغی، علی‌اصغر (۱۳۸۰) تبارشناسی پست‌مدرنیسم، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

---------- (۱۳۷۷) عکسنامه، کفن‌های وورونیکا، شماره ۴، زمستان.

کرس‌میر، کارولین (۱۳۸۷) فمینیسم و زیبایی‌شناسی زن در تحلیل‌ها و دیدگاه‌های زیبایی‌شناختی، افشنگ مقصودی، تهران: نشر گل آذین.

کزبان، لین (۱۳۷۷) عکسنامه، مدخلی بر عکاسی، مهران مهاجر، شماره ۱، بهار.

گراندبرگ، اندی (۱۳۸۸) بحران واقعیت در باب عکاسی معاصر، مسعود ابراهیمی مقدم و مریم لدونی، تهران: موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری.

لوسی‌اسمیت، ادوارد (۱۳۸۸) آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم، علیرضا سمیع‌آذر، تهران: مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.

محمدی، آرام (۸۶-۱۳۸۵) پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر، استاد راهنما: سید جواد سلیمی، مشاور: حمید سوری.

مشیرزاده، حمیرا (۱۳۸۳) مقدمه‌ای بر مطالعات زنان، تهران: دفتر برنامه ریزی اجتماعی و مطالعات فرهنگی.

هام، مگی؛ گمبل، سارا (۱۳۸۲) فرهنگ نظریه‌های فمینیستی، فیروزه مهاجر، نوشین احمدی خراسانی، فرخ قره‌داغی، تهران: نشر توسعه.

هایدماینر، ورنن (۱۳۸۷) سیری در تاریخ تکوین نظریه هنر، مسعود قاسمیان، تهران: فرهنگستان هنر.

منبع تصاویر: وب سایت رسمی باربارا کروگر (www.barbarakruger.com)

Crimp, Douglas (1979) The photographic Activity of Postmodernism, no. 15

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی